





**Pro Forma 1**

**Œuvre, objet, image, travail**

**Juin 2021**



- A      **Introduction**  
Gwenaëlle Bertrand et Jérémie Nuel
- B      **Au plus près des morts**  
Céline Cadaureille
- C      **Mycore, fragments pour un devenir humain**  
Sandra et Gaspard Bébié-Valérian
- D      **Le monolithe ou la nuit cinématographique : fortune de la sculpture dans 2001: l'odyssée de l'espace**  
Thibault Honoré
- E      **Le motif de la technique**  
Rodolphe Olcèse
- F      **William Miller et son «Good Design» radicalement inventif**  
Maxime Favard
- G      **Les Éditions Paul-Martial ou l'art de la mise en page**  
Anne-Céline Callens
- H      **Cartographier et représenter les complexités : entretien avec Léonore Bonaccini et Xavier Fourt**  
Gwenaëlle Bertrand
- I      **Le design comme angle mort des algorithmes de curation**  
Nolwenn Maudet
- J      **Notes sur nos sous-politiques culturelles**  
Jacopo Rasmí
- K      **Les dramalités spatiales et architecturales de Trump**  
Sophie Suma



A

# **Introduction**

Gwenaëlle Bertrand et Jérémie Nuel

Cet ouvrage collectif résulte d'une collaboration entre les presses d'URL, le Laboratoire ECLLA de l'Université Jean Monnet Saint-Étienne et le Random(lab) de l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne.

A00

Sont associés à la direction scientifique de ce projet : Gwenaëlle Bertrand, enseignante-rechercheuse et designer et Jérémie Nuel, enseignant et designer graphique, responsable des Presses d'URL ; et à la conception de la maquette, ainsi qu'à l'éditorialisation des contenus : Maxime Bouton et Émile Greis, designers graphiques et développeurs.

## **Publication assistée par ordinateur : les défis et les valeurs de Charles Geschke**

A01

Dans un entretien donné à l'Université Wharton de Pennsylvanie<sup>1</sup>, Charles Geschke, cofondateur de la société Adobe, et disparu le 4 avril dernier, revient sur 25 ans d'industrialisation de l'informatique personnelle et de numérisation de la chaîne graphique. En 1983, après avoir conçu le langage Postscript<sup>2</sup>, Adobe le commercialise sous la forme d'une licence pour l'intégrer au système informatique des industriels de cette époque. Les graphistes qui souhaitent utiliser la P.A.O.<sup>3</sup> sont dans l'obligation d'écrire directement du Postscript afin d'imprimer leur travail ; il manque alors une interface graphique à même de faciliter les usages pour le plus grand nombre. C'est la naissance d'Illustrator<sup>4</sup> qui lancera Adobe sur le marché du logiciel à l'usage des professionnels du design graphique. La société développera ensuite le logiciel Acrobat et le format Pdf<sup>5</sup> avec la même idée : simplifier la production et la diffusion de publications électroniques. En 2005, Adobe rachète Macromedia<sup>6</sup> pour la technologie Flash et ainsi, positionner l'entreprise sur la conception d'outils de publication dédiés au Web. Charles Geschke et John Warnock visaient principalement les entreprises afin qu'elles puissent intégrer en interne une chaîne graphique complète assistée par ordinateur et se passer ainsi du service d'un imprimeur.

A02

Depuis Postscript, les logiciels développés par Adobe reproduisent l'organisation traditionnelle de la chaîne graphique et éditoriale ; cela n'a rien de surprenant, il s'agit de remplacer des techniques mécaniques par leur équivalents algorithmiques, et de mimer par le biais de l'interface graphique, des instruments familiers. L'industrie informatique s'obstine à enfermer ses utilisateurs dans une relation passive aux outils qu'elle propose, pour plusieurs raisons : garder le contrôle, maintenir une dynamique commerciale et développer un écosystème dont l'usager dépend pour fonctionner personnellement et professionnellement. Hier, avec des environnements fermés, aujourd'hui, par une captation massive des données personnelles et professionnelles, les grands noms de l'informatique rivalisent en inventivité afin de proposer, sur un marché qui se renouvelle tous les cinq ans, des produits inédits. L'exemple d'Adobe est intéressant car il est représentatif d'un producteur conscient d'être en situation de monopole et qui propose des systèmes qui sont pensés comme de futurs standards, d'abord le Pdf, ensuite Flash. C'est à cet endroit qu'un territoire est à explorer : reprendre le contrôle

A03

pour inventer de nouvelles modalités d'écriture avec de vrais standards, pérennes et vertueux. Des flux d'édition horizontaux où différents acteurs (auteur, éditeur, designer) peuvent travailler ensemble et au même moment. On peut définir des dispositifs uniques, développer des instruments dont le potentiel se déploiera à l'usage, par la répétition ou en fonction de conditions, ou de règles différentes ; En modifiant, par exemple, le type et la quantité de textes disponibles, la langue, le nombre d'occurrence d'un mot, etc.

A04 Les presses d'URL s'attèlent à rassembler des propositions d'édition qui agencent des chaînes de publication singulières, organisées autour de programmes informatiques qui sont partie prenante du geste artistique, à la fois outils et coéquipiers, développés spécifiquement pour la conception et la production de l'ouvrage.

### **Écrire sa chaîne de publication programmatique**

A05 A06 Sans entrer dans les détails techniques de la programmation de cette première publication<sup>7</sup>, nous pouvons résumer en quelques points les principes moteurs derrière l'ouvrage. En premier lieu, l'interopérabilité des formats de données – avec l'utilisation du markdown, yaml, et html pour le texte et les métadonnées – garantit une circulation fluide des contenus et une traduction fidèle pour la mise en forme du livre. Le cas du Pdf cité au début de ce texte est intéressant, Adobe l'a progressivement imposé comme un standard alors que c'est un format compliqué à manipuler.

A07 A08 L'action suivante est le traitement automatique de la langue<sup>8</sup> : les textes sont interprétés selon leur syntaxe, et décortiqués pour être réduits à des fragments computationables, c'est-à-dire qu'un nom ou un verbe est associé à une valeur unique, identifiable par le langage de programmation, on parle alors d'étiquetage morpho-syntaxique. Cette pratique ancienne de l'informatique a débuté dans les années 1950 et est aujourd'hui commune. Enfin, la mise en forme typographique et la construction de la maquette du livre est entièrement automatisée<sup>9</sup> à l'aide d'outils développés spécifiquement.

A09 Grâce à ce dispositif, les rôles sont susceptibles d'être partagés : un auteur peut intervenir sur le graphisme, un correcteur peut modifier les règles du traitement linguistique, un graphiste peut écrire et ajouter un texte qui sera interprété comme le reste. Le rôle de l'éditeur est partagé entre les différents acteurs.

Nous avons choisi d'intituler la collection *Pro Forma* en référence au coup d'essai qui donne un aperçu du document définitif mais reste modifiable si les parties ne s'accordent pas. Conçue comme un ensemble de publications numérotées et datées, la collection *Pro Forma* offre la possibilité de recueillir un certain nombre de textes sans limite quantitative ou thématique. Le titre du premier numéro marque l'intérêt du dispositif puisque la juxtaposition des mots «Œuvre, objet, image, travail» s'est faite selon une sélection automatisée des rares termes présents dans au moins huit des dix textes.

## **Un outil pour déspecialiser les savoirs**

A10

A11

Par ailleurs, dans le contexte de cette première publication, notre principal intérêt à l'usage de cette chaîne de publication programmatique était de pouvoir réunir différents textes sans lien évident et pourtant, d'apprécier des interrelations lexicologiques, temporelles et référentielles saisies grâce à l'informatique. L'hétérogénéité des sujets traités et des méthodologies employées par les auteurs a donc marqué notre manière d'appréhender l'édition de cet ouvrage. Même si le texte n'est pas réductible au calcul, en tant que système d'inscription, il dispose d'arrangements internes et externes qui, appréhendés d'une certaine manière par l'informatique, impliquent une lecture et des mises en perspective différentes. La forme et le positionnement éditorial se présentent dès lors comme des potentiels d'interrelations textuelles. Cette articulation entre les textes, les mots, les références et les concepts abordés n'est pas sans lien avec l'idée que l'élaboration isolée «des rapports de spécialistes, d'experts, détruit la responsabilité<sup>10</sup>». Selon Edgar Morin, l'hyperspecialisation des savoirs est un risque majeur car elle «empêche de voir le global (qu'elle fragmente en parcelles) ainsi que l'essentiel (qu'elle dissout)». Nous proposons alors d'expérimenter une chaîne éditoriale ouverte à même d'articuler les savoirs les uns aux autres au moyen principal d'une gestion des occurrences. En effet, à partir de la régulation des données informationnelles multimodales (textes et images) et de certains protocoles lexicologiques, a été créé un index de mots, central au fonctionnement de la publication. L'organisation et la structuration flexibles des contenus sémantiques et symboliques permettent ainsi de modifier la forme éditoriale et de l'adapter à l'interface de lecture choisie par le lecteur. La pertinence à employer un système de classification programmatique dans le traitement éditorial de textes s'explique donc par la capacité des algorithmes à collecter une masse d'informations conséquentes, à en exprimer des liens puis, à agencer cet ensemble selon une multiplicité des sorties et des supports de diffusion. Il est néanmoins essentiel d'adopter une certaine vigilance face aux biais informatiques, à leur mode de régulation et d'influence sur l'écriture et la lecture.

En 2012, Frédéric Kaplan<sup>11</sup> s'interroge sur l'évolution du livre numérique et regrette que «la fonction principale du livre imprimé, c'est-à-dire permettre de structurer des discours et des narrations complexes» soit absente des «livres incarnés dans des machines» alors que l'automatisation offre un panel de manipulations sans limite structurelle. Il consent d'ailleurs à écrire qu'un «livre-machine devrait avoir la possibilité de donner plus de pouvoir à l'auteur-architecte<sup>12</sup>» mais s'inquiète des risques d'une extraction industrielle des contenus qui finalement, met fin au caractère unique et fermé du livre. Cette causalité n'est pas sans conséquence car l'autonomie du livre a toujours permis d'imaginer, de manière singulière, des expériences éditoriales aptes à accompagner et amplifier le contenu de l'ouvrage mais, s'en détourner au profit de volumes ouverts pourrait en amoindrir l'expérience. Justifiant principalement sa crainte par les mécanismes d'industrialisation qui imposent

A12

des modèles de conformité, il propose de s'intéresser aux applications dédiées à la lecture qui, au contraire, permettent aux lecteurs de changer la forme éditoriale des ouvrages afin de les adapter et/ou de les lier à d'autres types de livres algorithmiques. Tels «des conteneurs modernes, tout comme le codex l'était en son temps<sup>13</sup>», ces applications dédiées impliqueraient un rapport au savoir qui serait différent. Toutefois, s'il s'agit d'être vigilants face aux biais informatiques, il faut également être attentifs au nouveau cadre cognitif créé par une chaîne éditoriale informatisée et avec l'informatique comme principal accès aux contenus et à leur sélection par le lecteur. L'auteur termine ainsi son article par une mise en garde envers ce nouvel écosystème technologique à la fois pertinent et menaçant dans la mesure où si les puissances de calculs des algorithmes sont illimitées, leurs capacités de production souffrent de limites évidentes et il ne faudrait pas que nos habiletés cognitives en soient victimes.

A13 Dans un autre article<sup>14</sup>, Frédéric Kaplan alerte ses lecteurs des dangers d'une économie linguistique globale qui affecterait les langues naturelles par le moyen d'une gestion algorithmique du langage. En ce sens, en faisant le choix d'une indexation fine de l'expression textuelle comme centre organisationnel de la publication, nous devons nous efforcer d'éviter les biais linguistiques des algorithmes. Et ainsi, si le computationnel met en performance les formes textuelles et l'accès libre aux contenus, il est primordial de protéger la chaîne éditoriale des risques délétères d'une colonisation de la langue par l'économie. Il n'empêche que comme le soutient un certain nombre de philosophes et d'anthropologues des techniques, c'est à nous de mobiliser des situations où l'outil informatique est à même de respecter le sens humain et de le servir. Toute la difficulté résiderait dans notre capacité à donner du sens aux codes informatiques d'autant plus que comme le précise Bruno Bachimont<sup>15</sup>, le quotidien est déjà réglé par un système de codification omniprésent. D'après lui, nous devons «regagner l'intelligibilité du code» par le récit qui, par définition, s'inscrit dans une temporalité. On quitte ainsi l'immédiateté de la technologie et on donne la possibilité au signe (signifiant et signifié) d'incarner le code.

A14 **Les anthologies du lecteur**

A15 Parce que «la pensée complexe comporte en elle la conscience de l'inachèvement de toute pensée<sup>16</sup>», l'ouvrage imprimé et les différents formats numériques pouvant être générés (Pdf, Epub, etc.) sont une représentation momentanée de ce travail mais notre souhait est de voir les contenus et les interrelations évoluer au fil des années. À partir de l'index, le lecteur pourra rassembler des textes selon un critère commun qu'il aura préalablement défini. En plus de recueillir un ensemble de ressources, l'édition du document permet de croiser les points de vue en faveur d'une déspecialisation des savoirs et de l'idée que, puisque toute pensée évolue avec son temps et ses mises en relation, la manière dont on y accède est un enjeu de société.

A16 Pour cette première édition, l'ouvrage se compose de dix textes rédigés par des enseignants-chercheurs, des chercheurs et des artistes-chercheurs du

domaine des arts. Nous les remercions d'avoir accepté de nous faire confiance sur ce projet de publication expérimentale qui met en perspective des textes relevant des arts plastiques, du cinéma, du design, des media et des études visuelles. Dans leur diversité, les textes nous permettent une première expérimentation du dispositif technique et en ce sens, leur ordonnancement est une proposition de mise en relation selon nos critères mais, le lecteur est invité à appréhender les contenus et à en interpréter les sujets et leurs possibles corrélations selon un sens de lecture qui lui est personnel. À titre d'invitation, nous proposons l'ordre suivant :

Céline Cadaureille écrit à propos d'une artiste mexicaine qui produit des œuvres à la fois bouleversantes et transgressives en prenant le corps des morts comme matière plastique. À travers l'explicitation du geste artistique, des limites franchies et de la force suggestive des œuvres présentées, l'autrice montre la puissance d'un art et le courage d'une artiste qui dénonce la violence des narcotrafiquants présents au Mexique. À partir de leur œuvre protéiforme *MyCore* (installations et performance), le duo d'artistes Sandra et Gaspard Bébié-Valérian propose d'abandonner les certitudes scientifiques au profit de croyances antiques, aptes à nourrir les imaginaires et à s'emparer des dynamiques de cohabitation inter-entités (biologique, synthétique et logicielle) en vue d'expériences transformatrices. Thibault Honoré interroge la figure sculpturale du monolithe qui apparaît dans plusieurs séquences du film *2001: L'Odyssée de l'espace* en lui conférant le rôle de support d'analyse pour l'ensemble du cinéma de Stanley Kubrick et en lien avec un retour de la sculpture minimale des années 1960. Rodolphe Olcèse propose une réflexion sur le cinéma expérimental de Jacques Perconte à partir duquel la technique est à la fois outil et sujet de production. Affecté par les dimensions techniques et industrielles des outils impliqués, l'élément naturel échapperait aux formes et contenus des images produites. À partir du travail du designer William Miller, Maxime Favard démontre comment les activités de « conception-invention » stimulées par un environnement industriel florissant sont à mènes de rompre avec les standards et par retournement, de marquer l'industrialisation moderne. Anne-Céline Callens s'intéresse aux Éditions Paul-Martial et notamment, au rôle didactique et plastique de la photographie publicitaire de l'entre-deux-guerres. L'autrice y aborde les prémisses du graphisme qui sert la reprise industrielle et permet la valorisation du texte dans l'affiche à travers un jeu d'agencements entre langages écrit et iconique qui satisfait l'œil et l'esprit. Gwenaëlle Bertrand propose un entretien avec Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, un duo d'artistes qui établit des représentations cartographiques sans en passer par une régulation graphique et sémantique des signes. Le fil conducteur de l'entretien est un ouvrage qu'ils ont publié en 2015 chez Onomatopee avec comme sujet la cartographie progressive, concrète et détaillée des pouvoirs et des communs. Nolwenn Maudet se soucie des algorithmes de curation (recommandation, filtrage) qui permettent aux plateformes numériques d'adapter automatiquement les contenus. Au fil de son étude, l'autrice propose des alternatives aux interfaces graphiques actuelles afin de mieux appréhender

le contexte dans lequel les algorithmes de curation agissent et d'interroger, *in fine*, le rôle du design dans les pratiques programmatiques. En annonçant d'emblée les médias comme des infrastructures agissantes (sélection, distribution, captation de l'attention), Jacopo Rasmi propose de les repenser à la manière d'une « intra-structure » des espaces culturels apte à mettre en œuvre, depuis l'intérieur, des media soutenables. Aidés par des sous-politiques culturelles, ces media permettraient une redistribution de la valeur et une économie sans argent. À partir de l'émission de téléréalité *The Apprentice* et notamment de son fonctionnement médiatique et scénographique, Sophie Suma donne à lire une *dramalité* télévisuelle, celle qui a participé à créer l'image de Donald Trump. L'autrice explique comment l'ancien président des États-Unis n'a cessé de diluer la frontière entre réalité et fiction et parallèlement, comment ses choix sont restés tributaires de cette culture de la téléréalité.

1. Cf. <https://knowledge.wharton.upenn.edu/article/driving-adobe-co-founder-charles-geschke-on-challenges-change-and-values/> ↪ A02
2. Cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/PostScript> ↪ A02
3. Cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Publication\\_assist%C3%A9e\\_par\\_ordinateur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Publication_assist%C3%A9e_par_ordinateur) ↪ A02
4. Cf. <https://www.adobe.com/fr/products/illustrator.html> ↪ A02
5. Cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Portable\\_Document\\_Format](https://fr.wikipedia.org/wiki/Portable_Document_Format) ↪ A02
6. Cf. [https://www.nextinpack.com/archive/Rachat\\_de\\_Macromedia\\_par\\_Adobe\\_finalise.htm](https://www.nextinpack.com/archive/Rachat_de_Macromedia_par_Adobe_finalise.htm) ↪ A02
7. Pour cela, se référer au texte d'explication des auteurs du dispositif à la page 192 ↪ A06
8. Cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Traitement\\_automatique\\_des\\_langues](https://fr.wikipedia.org/wiki/Traitement_automatique_des_langues) ↪ A07
9. Malgré quelques interventions manuelles nécessaires pour garantir la qualité du graphisme, l'ensemble de l'ouvrage est pensé pour être généré d'un seul geste. ↪ A07
10. Edgar Morin, « Pour une réforme de la pensée », conférence donnée à la faculté de l'éducation, Montpellier, février 2019. ↪ A11
11. Frédéric Kaplan, « How Books Will Become Machines » dans *Lire Demain. Des Manuscrits Antiques à L'ère Digitale*, Claire Clivaz, Jérôme Meizos, François Vallotton et Joseph Verheyden (dir.), 2012, p. 25 à 41. ↪ A12
12. *Ibid.*, p. 31. "It seems that books embodied in machines fail to deliver the main function of the printed book, i.e. allowing to structure complex discourses and narration. This is counterintuitive because mechanization steps usually offer more structuring options. Formalizing its conventional usage rules into mechanized processes, a book-machine should have the potential to give more power to the author-architect". ↪ A12
13. *Ibid.*, p. 38. "They are modern containers, just like the codex was in its time". ↪ A12
14. Frédéric Kaplan, « Linguistic Capitalism and Algorithmic Mediation », *Representations* 127 (1) : 57–63. doi:10.1525/rep.2014.127.1.57., p. 61. "If we follow this hypothesis, natural languages could progressively evolve to seamlessly integrate the linguistic biases of algorithms and the economical constraints of the global linguistic economy". ↪ A13
15. Bruno Bachimont, « écriture et code, motivation du sens et arbitraire du calcul », conférence enregistrée pour la journée d'études *Le champ du signe [Écrire l'intelligence artificielle]* organisée par Simon Renaud, ESAD Amiens, les 19 et 20 avril 2021. En ligne : [champdusigne.esad-amiens](http://champdusigne.esad-amiens) ↪ A13
16. Edgar Morin, *op. cit.* ↪ A15



B

# Au plus près des morts

Céline Cadaureille

Il sera question ici de cadavres et d'autopsie car notre étude porte sur l'artiste mexicaine Teresa Margolles, née en 1963 à Culiacan. Cette artiste possède un profil pour le moins original puisque, diplômée du département de médecine légale de la ville de Mexico, elle occupe les fonctions de technicienne légale dans une morgue. Elle pratique régulièrement des autopsies, et porte une attention toute particulière aux cadavres des marginaux, des sans domicile fixe, et s'intéresse aux morts liés au narcotrafic qui gangrène le Mexique.

B00

Les autopsies<sup>1</sup> que réalise l'artiste Teresa Margolles lui permettent de se rapprocher au plus près de son sujet d'étude, de dépasser les limites de l'enveloppe peau pour voir et comprendre ce que peut être la mort. Dans cette étude, nous observerons les stratégies artistiques que l'artiste met en place au fil des années pour permettre aux spectateurs de ressentir l'horreur qu'elle voit de ses propres yeux et ainsi percevoir le devenir des corps. Teresa Margolles nous pousse à ressentir ce que, dans nos sociétés occidentales, on refuse de voir en maintenant à distance les morts, comme pour protéger les vivants.

B01

En France, aujourd'hui, le corps des morts est de moins en moins visible et on meurt de plus en plus dans les hôpitaux, sans veillée ni présentation du corps. Il n'y a plus vraiment d'accès à la mort ni aux images funèbres, ce qui fait dire à Louis-Vincent Thomas que « [d]epuis la fin du siècle dernier, subitement la mort s'est tue : la mort est devenue dans les sociétés occidentales [...] l'obscénité par excellence, le mot que l'on ne doit pas prononcer, la chose que l'on ne peut évoquer<sup>2</sup> ». Curieusement ou conséquemment, c'est avec force que certains artistes contemporains, tels que Teresa Margolles, vont se réapproprier le corps des morts, au point d'en faire la matière première de leurs œuvres.

L'œuvre de Margolles s'est déployée à travers de grandes expositions, à la PS1 et au MoMA de NYC en 2002, au Guggenheim en 2005, à la Tate Modern de Londres en 2012. Elle participe aussi à de nombreuses biennales et nous étudierons l'une de ses performances faites lors la Biennale de Venise de 2009. En 2005, elle a également présenté son travail en France au centre d'art contemporain de Brétigny et au Frac Lorraine. La note d'intention qu'elle soumet au Frac Lorraine, présentait son approche de la mort et sa stratégie de la « périphérie » en ces termes : « Depuis que je suis artiste, j'ai toujours travaillé directement avec le corps. Tout d'abord sur un mode baroque puis, petit à petit plus simplement, jusqu'à n'en montrer que la "périphérie"<sup>3</sup> ». C'est cette périphérie qui nous intéresse, cet espace flou dans lequel l'artiste réunit les corps des vivants et des morts, associant l'atelier et la morgue, jusqu'à muer l'espace d'exposition en reliquaire profane.

## Au contact des corps

B02

Teresa Margolles s'est fait connaître dans le milieu artistique en fondant en 1990 le collectif SEMEFO<sup>4</sup> (Servicio medico forense, soit service médico-légal). Un collectif qui regroupe différents artistes autour de la même thématique, celle de « la vie du cadavre ». On observe une progression dans la démarche de Teresa Margolles qui, dans un travail personnel, va éviter la provocation des débuts du collectif SEMEFO pour se rapprocher, plus

B03

intimement, des spectateurs. Au départ, Teresa Margolles veut réveiller les consciences en nous confrontant aux morts que les trafics engendrent au sein des ghettos. Ses premières photographies présentaient des images crues de cadavres qui semblaient être rendus à l'état de charognes, des images qui nous forçaient à détourner le regard.

B04 Une de ses séries photographiques a été reproduite avec le collectif SEMEFO pour l'œuvre intitulée *Tarjetas para picar cocaína* (1997-1999). Il s'agit de photographies de petit format appliquées sur des cartes en plastique, telles les cartes de crédits qui servent généralement aux utilisateurs à tracer des lignes de cocaïne. L'artiste a distribué en Colombie et au Mexique ces cartes de manière à confronter directement le consommateur de cocaïne à l'horreur de ce marché mortifère. Si ces images peuvent nous choquer, il faut savoir qu'au Mexique, de nombreux journaux comme *El grafico*, *Metro*, *La prensa* ou encore, le plus célèbre d'entre eux, le magazine *Alarma*, exploitent cette déferlante de violence en exhibant des photographies extrêmement choquantes de meurtre au point de banaliser l'horreur des crimes liés aux conflits entre cartels. Avec ce travail, l'artiste se heurte aux limites de la provocation et, pour atteindre son objectif politique autant qu'artistique, elle modifie progressivement son mode opératoire, délaissant l'image photographique au profit d'un travail plus sculptural.

B05 Teresa Margolles réalise alors l'installation *Estudio de la ropa de cadáveres* (1997) avec le collectif SEMEFO pour laquelle elle présente les vêtements souillés de sang que les morts portaient au moment de leur assassinat. C'est donc des éléments de preuves, dotés d'une valeur juridique, qui sont présentés au public. Des preuves qui portent en elles des indices, des impacts de balles, des odeurs, des traces organiques. Le vêtement entretient un contact intime avec le corps, il a pu absorber le sang qui s'écoule et devenir le témoin direct de la scène de crime car ce vêtement était au contact de la peau du cadavre. La logique est sensiblement la même avec *Dermis* (1996), dont le titre invite à confondre physiquement la peau et le tissu qui l'entoure, comme si le tissu, ayant conservé les traces d'un contact avec la peau du mort, s'en trouvait transformé. Pour cette œuvre, les draps des hôpitaux publics de la ville de Mexico sont apposés sur le corps des morts afin de créer un transfert, celui d'un contact intime avec la peau du cadavre. L'œuvre renvoie ainsi l'image d'un suaire révélant l'empreinte d'un corps, sang et sécrétions inclus.

B06 On comprend alors que Teresa Margolles cherche, à travers les fibres des tissus, à récolter les sécrétions des morts. Elle réalise ensuite de nouvelles empreintes, par moulage, cette fois, avec l'œuvre *Catafalco*<sup>5</sup> (1997). Elle crée ainsi des empreintes dans la matière, dans le plâtre en produisant un moulage en plein pied des corps qu'elle vient de préparer à la morgue. Des morts violentes, autopsiées, recousues que l'on perçoit en négatif, dans les creux et les vides, les cicatrices, les impacts de balles, etc. Il ne s'agit plus simplement d'un tissu apposé contre la peau, mais d'un plâtre. Un plâtre qui, d'abord liquide, s'est introduit dans les replis du corps avant de se figer et d'en fixer les plus précieux détails. Cette pratique rappelle celle des masques mortuaires,

sinon qu'ici, ce n'est pas seulement un visage mais un corps entier qui fait l'objet d'un moulage. Durant la prise de contact, le plâtre amollit les chairs, qu'il réchauffe et dont il accélère légèrement les sécrétions et écoulements. Le plâtre étant une matière poreuse, on découvre généralement au moment du démoulage qu'en plus de figer l'empreinte, il en a absorbé des fluides, lymphé, sang, quelques poils et même de menus fragments de chair en cours de décomposition : autant de substances et de matières organiques ainsi arrachées au cadavre. Des détails que l'artiste ne manque pas d'annoncer en légendes, comme des éléments importants, constitutifs de l'œuvre. Bien que le titre de cette œuvre, *Catafalque*, semble désigner l'estrade funéraire destinée à supporter un cercueil le temps de l'hommage au défunt, on ne trouve ici ni mise à distance, ni marches ni socle. Au plus près du corps, l'œuvre donne au contraire très directement à voir un ensemble de substances corporelles et de fragments organiques.

## L'essence des morts

À partir de 2002, Teresa Margolles aborde un tournant dans son œuvre et se lance dans un travail en son nom propre, qui va se concentrer sur ce qu'elle semble considérer comme l'essentiel : ces substances corporelles, ces taches. En s'éloignant des images choc ou des performances provocantes du collectif SEMEFO, son travail gagne en subtilité : il n'est désormais plus nécessaire qu'un corps soit reconnaissable, ni un cadavre présent pour appréhender la violence de la mort.

Le suaire n'est plus fabriqué de toutes pièces comme dans *Dermis*, à partir de l'application d'un drap d'hôpital sur le corps du mort, mais arraché à la scène même du crime. Teresa Margolles expose directement les couvertures de fortune – le véritable suaire – qui entourent généralement les cadavres avant qu'on ne les transporte à la morgue. Ainsi l'exposition *Six Feet Under. Autopsie de notre rapport aux morts* présente-t-elle l'installation *Encobijados* (2006) : des couvertures sur lesquelles on peut apercevoir des taches, des traces et des morceaux de sparadraps maculés. Le cartel indique que ces couvertures entouraient les cadavres lorsqu'on les a découverts et que le premier geste de la technicienne a dû être de retirer cet épais linceul. Le corps du spectateur se confronte alors physiquement aux traces de la mort, au vide et à l'absence de corps du défunt. Il se retrouve un peu plus près de la réalité morbide, là où il n'y a presque rien à voir, sinon ces couvertures portant en elles la puissance du contact qu'elles ont entretenu avec le mort, autant dire avec la mort. Là encore, Teresa Margolles se concentre donc sur les traces et substances corporelles pour en restituer la puissance suggestive. Pierre Bal-Blanc, directeur du centre d'art contemporain de Brétigny (entre 2003 et 2014), présente dans ces termes la nature de ce qui fait œuvre chez Margolles, cette matière :

Préalablement traitée, cette matière indicelle, constituée d'une multitude d'informations, transporte l'histoire intime et publique des personnes agressées et les traces de la violence de leur environnement social<sup>6</sup>.

B07

B08

B09

B10

B11 Car ces substances portent en elles une base fantasmagorique, dans la mesure où elles alimentent nos fantasmes liés aux fantômes. C'est ainsi que le travail artistique de Teresa Margolles va peu à peu se radicaliser, en préférant à la violence crue la puissance intrinsèque des matériaux qu'elle manipule. La graisse qu'elle conserve des cadavres devient l'un de ses matériaux de prédilection, voire l'essence de ses installations. En 2005, elle réalise pour le Frac Lorraine, une œuvre intitulée *Caida libre* (Fig. 1 et 2) qui semble sécréter cette graisse. Un dispositif fixé au plafond laisse régulièrement échapper des gouttes de graisse qui forment petit à petit une flaue sordide sur le sol. Teresa Margolles présente cette installation dans ces termes :

B12 Chaque goutte symbolise une mort, tandis que la gouttière représente la violence continue et silencieuse – une goutte par minute pendant deux mois donne environ quatre-vingt-dix mille gouttes, et autant de morts<sup>7</sup>.



**Fig. 1** — Teresa Margolles, *Caida Libre*, 2005 Production 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine Metz (FR). Vue de l'exposition Teresa Margolles, mars-mai 2005 Photo : Rémi Villaggi. © T. Margolle.



**Fig. 2** — Teresa Margolles, Caída Libre, 2005 (détail) Production 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz (FR) Vue de l'exposition Teresa Margolles, mars-mai 2005 Photo : Rémi Villaggi. © T. Margolles.

Une sorte de sablier liquide qui diffuse une matière organique et humaine, symbolisant le destin inéluctable des victimes des narcotrafiquants qui sévissent au Mexique. La goutte qui s'écrase au sol est presque invisible, le spectateur ne peut pas vraiment la percevoir et il l'entend à peine. Bien que ce bruit puisse paraître insignifiant, il fait raisonner les drames liés à la criminalité grandissante du Mexique. Cette installation confronte le spectateur au silence et au vide. Aussi, pour percevoir cette goutte et son bruit discret, elle oblige le spectateur à se rapprocher, à se tenir au plus près de la flaue – cette masse informe que nous craignons, dans cette proximité, de toucher du pied.

Il n'y a plus de catafalque, d'estrade, de socle, etc. La matière est présentée directement sur le sol de la salle d'exposition, cette graisse se répandant dans l'espace partagé avec le spectateur. L'apprehension de cette installation est en soi une expérience physique qui nous confronte à des odeurs, à des couleurs et, par suite, à une sensation de malaise, voire de dégoût. Elle nous affecte en mettant en œuvre des matières *a priori* intouchables en ce qu'elles proviennent de cadavres et touchent conséquemment au tabou de la plasticité de la mort.

B13

B14

- B15 En présentant, au sein d'un musée, ces substances issues de la morgue et des corps préparés, Teresa Margolles devient en quelque sorte une intermédiaire entre les morts et les vivants, la morgue et le musée.
- B16 La note d'intention adressée par l'artiste au CAC de Brétigny explique sa posture :
- B17 C'est à la morgue que je dois « codifier » ces images déchirantes et délirantes que je vois chaque nuit dans l'amphithéâtre, servir de « filtre » pour contenir l'impuissance et la rancune que je partage avec ces personnes et décharger la haine, la convertir en art<sup>8</sup>.
- B18 L'artiste « filtre », convaincue, comme ces camarades du collectif SEMEFO, que « l'observation des plus infimes détails de la corruption des cadavres leur permettait de dégager l'essence de la vie<sup>9</sup> ». Sa matière première se conçoit comme cette substance essentielle, minimale, faite de concentrés de graisse mais aussi d'eaux souillées ; savants mélanges qui peuvent nous rappeler les décoctions dont parle Patrick Süskind dans *Le Parfum*. D'autant plus que certaines de ses installations imposent également l'odeur éprouvante dégagée par ces substances.
- B19 Au plus près du spectateur**
- B20 Être encore plus près des morts implique un contact, une mise en relation indirecte avec le spectateur qui respire ces substances, ces eaux qui ont servi à laver les morts durant la préparation des corps. Ces eaux souillées qui, normalement, auraient dû être évacuées par le réseau des égouts de Mexico. L'artiste a trouvé le moyen de les conserver pour réaliser ces installations où leur présence lui sert à évoquer ces morts.
- B21 Ces eaux de lavages vont ainsi être utilisées dans différentes installations, selon des dispositifs plus ou moins proches. L'eau est par exemple vaporisée par des machines à brouillard, en 2000, pour l'œuvre intitulée *Vaporizacion* (2000). L'espace se remplit des microparticules que portent ces eaux souillées, et le spectateur se trouve alors envahi par ses substances. Traverser ce genre d'installation peut susciter un certain malaise : la vapeur d'eau nous touche directement, nous ressentons, nous respirons ces matières indicielles et cadavériques. Une autre installation, intitulée *En el aire* (2003), diffuse dans l'espace d'exposition ces eaux souillées sous la forme de bulles de savon produites par des machines à bulles. Une fois encore, le dispositif utilisé est très simple mais l'effet produit est terrifiant car chaque bulle constitue une menace macabre susceptible de nous éclater à la figure. Un contraste se crée entre la légèreté de ces bulles qui peut nous rappeler nos jeux d'enfants et le dégoût que provoquent ces matières morbides. Ayant pris connaissance du cartel d'exposition et des matières qui constituent cette installation, le spectateur est beaucoup moins tenté de jouer avec ces bulles de savon et de rester en contact avec l'œuvre.
- B22 La vidéo *El baño* (2004) (Fig. 3 et 4) présentée au centre d'art de Brétigny montre de manière brutale ce désir de contact que Teresa Margolles recherche entre les morts et les vivants. Dans cette vidéo, l'artiste filme un

jeune homme nu sous une lumière lugubre, recevant une violente vague d'eau souillée sur le corps. Ce plan fixe monté en boucle présente ainsi un étrange baptême. Ici encore, l'eau des morts vient ici frapper le corps des vivants et bien qu'il n'y ait pas la même violence dans les installations *En el aire*, ou *Vaporisacion*, ce contact n'en est pas moins percutant. L'artiste nous confronte dans notre intimité charnelle à «la présence immatérielle des morts<sup>10</sup>». De manière sensible et cruelle, elle nous touche au plus près en mettant en place une chaîne de contact, comme c'est le cas dans les performances présentées lors de la Biennale de Venise. En 2009, pour le pavillon du Mexique, elle propose différentes performances et implique le spectateur avec son exposition au titre lui aussi percutant : *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

Les premières salles semblent vides de toute œuvre et l'on a le sentiment d'errer dans un lieu déserté par la vie. Et la salle suivante ne fait que confirmer cette impression : là non plus nulle œuvre apparente, seule une personne nettoie la salle ne cessant d'humidifier le sol sur lequel marchent les visiteurs<sup>11</sup>.

B23

Il n'y a rien de spectaculaire dans ce geste qui fait la performance de Margolles intitulée *Cleaning*. On pourrait confondre cette personne avec une femme de ménage, mais on apprend qu'il s'agit d'un proche de la victime, d'un membre de sa famille qui a été invité par l'artiste pour répandre ces eaux souillées, ce mélange d'eau et de sang récupérés sur le lieu du crime. On se rapproche encore de ces morts en étant en contact de leurs proches. Il ne s'agit plus d'une mort anonyme mais d'une mort que l'autre connaît, qu'il pleure encore et cet autre ce tient juste là, à proximité. Le parent ou l'ami lave le sol avec ces eaux sales et le spectateur se trouve malgré lui acteur en traversant ces surfaces, en foulant cet espace de recueillement. À plusieurs reprises ces dernières années, Teresa Margolles a travaillé sur les sols, allant jusqu'à faire couler une dalle de ciment en 2005 au centre de Brétigny pour l'œuvre *Fosa comun* (Fig. 5). Le ciment de ce sol a été réalisé avec ces eaux souillées comme pour figer l'essence des morts de manière définitive dans le bâti. Dans un même espace partagé, elle met les spectateurs en contact de ces surfaces et ces substances, elle rapproche le corps des vivants et des morts.

B24

Ainsi peut-on dire que l'œuvre de Teresa Margolles cherche à révéler ce qui plane dans les airs de ces villes pourries par le narcotrafic. On respire l'essence des morts, on marche dans les rues fraîchement nettoyées et on s'habitue à la violence. Ces nous plongent dans une zone, une périphérie où l'artiste entend recréer un équilibre entre les vivants et les morts. Un flottement entre ce qui est et ce qui n'est plus, un entre-deux vibrant où la consistance des corps vise à révéler l'essence des sécrétions et à mettre en branle cette phase appelée par Margolles «la vie du cadavre».

B25

Les installations de Teresa Margolles transforment la salle d'exposition ou le musée en une boîte qui renferme ces substances, une sorte de fosse commune.

B26



**Fig. 3** — Teresa Margo-lles, *El Baño*, 2004 Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz (FR)  
© T. Margolles.



**Fig. 4** — Teresa Margo-lles, *El Baño*, 2004 Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz (FR)  
© T. Margolles.



**Fig. 5** — Teresa Margolles, *Fosse commune*, 2005 Production CAC Brétigny, 2005 Photo : Marc Domage.

Il est rare d'exposer des fragments de cadavres, on le fait parfois dans la culture catholique mais les *reliques* sont, la plupart du temps, placés dans un écrin richement orné, conçus pour donner de la consistance au corps des saints. Dans les installations de Margolles, l'espace du musée renferme des émanations de corps sans aucune fioriture : loin du baroque des reliquaires, cette esthétique quasi minimaliste convoque l'image d'un tombeau que nous aurions à traverser, les yeux grands ouverts. Si le reliquaire cherchait à donner corps au divin, à lui donner de la consistance, ici règne au contraire la non-consistance des morts anonymes : des corps dilués infiltrent les sols ou imprègnent l'espace dans une lente et discrète liquéfaction. *Fosa commun*, se présente sous la forme d'un tombeau à demi ouvert sur un vide qui nous aspire et nous inquiète. Alors que nous sommes au plus près, il nous semble impossible, en tant que spectateurs de voir, et c'est dans cet aveuglement que l'on commence à percevoir que quelque chose nous regarde, selon les termes de Georges Didi-Huberman face à un tombeau :

Il me regarde aussi bien sûr, parce qu'il impose en moi l'image impossible à voir de ce qui me rendra l'égal et le semblable de ce corps dans mon propre destin futur de corps s'évidant, gisant et disparaissant bientôt dans un volume plus ou moins semblable. [...] C'est l'angoisse de regarder au fond – au lieu – de ce qui me regarde, l'angoisse d'être livré à la question de savoir (en fait de ne pas savoir) ce que devient mon propre corps, entre sa capacité à faire volume et sa capacité à s'offrir au vide, à s'ouvrir<sup>12</sup>.

Teresa Margolles ouvre des corps dont elle disperse les substances afin que nous puissions les traverser, comme pour rester en contact avec les

B27

B28

B29

disparus. Ses œuvres sont dérangeantes pas tant pour la violence qu'elles dénoncent mais pour ce qu'elles révèlent : la non-consistance des corps, leur immatérialité diffuse. Le corps de ces victimes nous préoccupe et nous inquiète en laissant si peu de traces, si peu de choses : des molécules d'eau souillée qui flottent et s'éparpillent dans les airs. Aussi, dans la proximité de ces eaux souillées, par l'implication de cette chaîne de contact qui cherche à être au plus près des morts, nous pouvons craindre, en tant que spectateur, d'être à notre tour contaminé par ces substances, c'est-à-dire d'être touché par la mort que nous craignons, que nous fuyons !

1. L'étymologie du terme *autopsia* nous apprend que *autopsia* veut dire « action de voir de ses propres yeux » d'après les racines *autos*, soi-même et *ops*, l'œil. Il n'y a, d'après cette étymologie, qu'une volonté de voir par soi-même et la curiosité morbide de cette volonté de voir n'apparaît alors pas du tout. ↵ B01
2. Louis-Vincent Thomas, « Problèmes de la mort aujourd'hui », *La Mort aujourd'hui*, Paris, Anthropos, 1977, p. 2. ↵ B01
3. Teresa Margolles, dossier de presse, CAC Brétigny, 2005. ↵ B01
4. SEMEFO s'est d'abord construit autour d'un groupe de *death metal rock* et un groupe de performance underground qui réalisait des performances provocantes mêlant la boue et le sang, et se référant essentiellement aux actionnistes viennois et au groupe de théâtre catalan La Fura dels Baus. ↵ B03
5. Ce travail, comme beaucoup d'autres, a obligé Margolles à détourner le règlement du service médico-légal. Afin de ne pas éveiller les soupçons, elle a transporté le moulage dans un cercueil. L'empreinte devenant le temps du transfert, le double de ce corps. ↵ B06
6. Teresa Margolles, dossier de presse, *op. cit.* ↵ B10
7. *Ibid.* ↵ B12
8. *Ibid.* ↵ B17
9. Cuauhtémoc Medina, « Zones de Tolérance : Teresa Margolles, SeMeFo et (l') au-delà », *Parachute* n° 104, octobre 2001, p. 36 (Medina fait référence au Victor Frankenstein de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, trad. Hannah Betjeman, Alleur (Belgique), Marabout, 1997, p. 57-58.) ↵ B18
10. Pour reprendre les termes de Itala Schmelz dans le catalogue *Teresa Magolles*, Brétigny-sur-Orge / Metz, CAC Brétigny / Frac Lorraine, 2005. ↵ B22
11. Caroline Perrée, « Au Mexique, la mort suit le dans l'art. Teresa Margolles : quand l'œuvre saigne », *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, LIRA – université de Rennes 2, 2013, non paginé. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00920665v2/document>. ↵ B23
12. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 19. ↵ B28



◦

# ***Mycore, fragments pour un devenir humain***

Sandra et Gaspard Bébié-Valérian

L'humanité contemporaine est au cœur d'un drame planétaire dont l'origine pourrait remonter à l'invention de l'agriculture, mais qui s'est accéléré au fil des révolutions agraires, technologiques et industrielles. Sébastien Bohler, dans son ouvrage *Le Bug humain*<sup>1</sup>, avance, quant à lui, la nature même de l'être humain, ses penchants, qui le poussent à détruire un ensemble d'écosystèmes dont il dépend – et ce, contre tout sens commun, toute morale ou spiritualité qu'il s'est efforcé de s'imposer tout au long de sa très récente histoire.

C00

L'impasse dans laquelle nous semblons nous trouver nous incite à agir. Or, plus nous agissons sur notre environnement, plus nous le marquons de nos erreurs. De notre point de vue, afin de sortir du mauvais pas dans lequel nous nous sommes engouffrés, nous, artistes, humains, citoyens du monde, devrions inverser cette dynamique en nous adaptant à notre environnement ; telle une permaculture appliquée à l'humain et une réappropriation des imaginaires, par biomimétisme ou écomimétisme.

C01

*MyCore* est un projet artistique complexe, référencé, expérimental, pluriel. Il appelle à l'imagination et à la projection d'une humanité qui abandonne les certitudes d'une époque de conquête et s'abandonne au non-visible et au non-humain pour se transformer et se décenter. *MyCore* met en évidence des mécanismes subtils qui nous relient à un environnement vaste avec lequel nous aurions tout à gagner à évoluer en symbiose. Enfin, c'est une invitation à embrasser les rites, la magie, les croyances antiques qui nourrissent un imaginaire collectif et ouvrent des espaces de liberté, des chemins empiriques, syncrétiques.

C02

### Anamnèse d'une mycoremédiation humaine

C03

L'humanité n'est pas destructrice par perversité, mais par excès dans sa recherche du bonheur. Au fil des millénaires, elle a appris à subvenir à ses besoins primordiaux et au-delà. La fulgurante amélioration des conditions d'existence n'a cessé de nourrir en elle un mécanisme de renforcement neurologique qui semble n'avoir pas de limite<sup>2</sup>. Notre cerveau, bien que plastique et toujours en évolution<sup>3</sup>, est sensible au système de récompenses distribuées par le *stratium*. Celui-ci nous pousse à saisir toutes les opportunités de nous nourrir, nous reproduire, occuper un rang social important, économiser notre énergie et étendre nos connaissances. Si la fonction du *stratium* était, de toute évidence, avantageuse pour la survie de notre espèce il y a encore plusieurs dizaines de millénaires, dans une ère d'abondance et de conquête géologique, elle est devenue un handicap.

C04

Force est de constater que l'humanité est pourvue d'intelligence. Elle est pourvue de raison. Cette intelligence, mise au service de désirs, stimulés sans relâche, trouve ses limites alors que nous peinons à prendre conscience de notre propre défaillance. Tout un système d'interdépendances économiques, sociales, énergétiques, transactionnelles, communicationnelles, agroalimentaires, etc., est à remédier. Mais les conséquences d'une telle remédiation, dans le temps court, vont à l'encontre même de nos plaisirs immédiats. Il est difficile de lutter et d'accepter l'idée de renoncement. C'est une véritable attaque contre notre

C05

système neuronal. Pouvons-nous nous faire confiance et agir dans un intérêt qui nous dépasse ? Sans intervention extérieure, sans guidance, pouvons-nous rectifier la tendance de l'être humain à la surenchère ?

c06

C'est à ce stade de notre réflexion que nous pouvons introduire les champignons comme modèle de symbiose. On appelle *mycorhization* la symbiose entre une plante et un champignon. Pour résumer brièvement, il existe de nombreuses classifications et espèces de champignons ; leurs réseaux micellaires, souterrains, créent des voies d'échanges et de communication en informations, eau et nutriments, ainsi que de défense, en cohésion avec leurs plantes hôtes. Dans la mycorhization, a lieu un échange entre la plante qui fournit de l'énergie issue de la photosynthèse, et le champignon qui soutient l'activité racinaire de la plante en fournissant un complément d'eau, d'éléments minéraux et même d'hormones de croissance. Le mycélium ameublit la terre, crée des galeries, ce qui permet aux racines de s'ancrer plus profondément ; les sols sont structurés et dépollués par l'action des champignons (mycoremédiation) ; ces derniers ont une influence sur la production d'oxygène et la séquestration de dioxyde de carbone ; utilisés en agriculture, ils augmentent les rendements sans apports supplémentaires d'engrais. Notons que la vie hors des océans a été possible grâce à une symbiose entre un champignon et une algue ou cyanobactéries, le lichen. Grâce à une combinaison de la photosynthèse de l'algue et de l'action des acides organiques produits par le champignon, cet organisme symbiotique trouve sa nourriture et son énergie aussi bien par l'atmosphère que par la dissolution des minéraux des roches. Ainsi, cette colonisation lente a grandement participé à la création du sol et de son humus, en rongeant la pierre et en accumulant de la matière organique.

c07

Il n'y a donc rien de surprenant à retrouver le champignon dans les rites et les mythes comme un véhicule vers la connaissance ou le monde invisible. Mis à part leurs propriétés psychotropes, les champignons ont véritablement une fonction de transformation du milieu et de leurs hôtes à la faveur d'un écosystème où la symbiose l'emporte sur la compétition. Symboliquement et concrètement, nous pourrions en tirer des apprentissages et des pratiques pour une transformation – une remédiation – de l'humain. Que ce soit dans l'animisme ou dans de nombreux mythes ou croyances, la transformation est un thème fondamental. De la même manière que les écosystèmes fonctionnent mieux par symbiose, nous plaidons pour un syncrétisme des idées qui encourage une conscience néguentropique<sup>4</sup>, une spiritualité tournée vers l'interdépendance et la circulation des énergies et des ressources (et non leur épuisement par leurs dispersions) et, enfin, des rituels qui enseignent par l'expérience, notamment des rituels de soin (soin de soi, soin de l'autre).

c08

Dans un monde interconnecté, les fondements culturels sont scrutés, et le monde occidental commence à reconnaître la validité de certaines médecines «non conventionnelles», dont la source est aussi celle de systèmes de croyances plurimillénaires. Ainsi nous autorisons-nous à imaginer un syncrétisme spéculatif qui tirera ses influences de savoirs scientifiques tout aussi bien que des médecines orientales et des rituels animistes.



**Fig. 1** — Recherches et expérimentations en atelier. Physarum en cours de croissance sur l'impression 3D d'un squelette de lapin. © Sandra et Gaspard Bébié-Valérien.

### ***MyCore* est nourri d'un imaginaire**

L'iconographie chrétienne, dans certaines représentations<sup>5</sup>, substitue au pommier, arbre de connaissance, un champignon géant. Les cercles de sorcières – expression employée pour désigner les cercles parfaits faits d'enfilades de champignons dans les champs et dont on ne parvient guère à comprendre le phénomène – apparaissent dans les contes pour enfants ainsi que les croyances populaires, et les superstitions restent nombreuses quant à leur réel potentiel. Le champignon appelle tout autant de précautions qu'il suscite d'envies et aspirations. Des designers l'envisagent même comme un matériau de construction, ou les intègrent au stylisme et au mobilier. Avec tout l'intérêt que ces formes contemporaines présentent, *MyCore* ne vise pas à transformer le

C09

C10

champignon en un matériau, mais vise plutôt à l'assumer comme une culture brute à intégrer dans un organisme général, artistique, une série d'installations depuis lesquelles pourraient s'activer, entre autres, certaines des notions suivantes : le *pharmakon* (remède/poison), la perception, le laboratoire nomade, l'alchimie, l'énergie, la transformation, la survie.

### C11 Deux entités-organismes comme guides

C12 Nous concentrons actuellement nos recherches sur deux organismes : le kombucha et le *physarum polycephalum*. Pour être exacts, le physarum n'est pas réellement un champignon. Il s'agit d'un myxomycète, une branche plus ancienne dans l'arbre phylogénétique que celle des eucaryotes dont font partie les champignons. Quant au kombucha, il s'agit d'un organisme complexe, une culture symbiotique de bactéries et de levures. Ces deux organismes ont des aspects, des propriétés et des milieux très différents, tout comme le sont leurs utilisations respectives.

C13 Le kombucha permet de produire une boisson fermentée à base de thé sucré dont les vertus se révèlent nombreuses. Comme pour le vinaigre, c'est une « mère » qui se développe dans le milieu et le transforme. Une fois ses conditions de croissance satisfaites, cette mère se développe de façon exponentielle. Une charte implicite conditionne le libre partage et la diffusion des souches dérivées de la mère. Le kombucha est utilisé à des fins alimentaire et prophylactique. Probiotique naturel, il a une action positive sur la flore intestinale et la détoxicification du foie. Il est aussi une alternative aux sodas chimiques. Il est aussi possible de déshydrater la mère pour en faire une forme de cuir végétal. Certains designers produisent ainsi à titre expérimental des vêtements, chaussures, maroquinerie, etc. On peut en outre l'utiliser à des fins cosmétiques. Il s'agit donc d'usages essentiellement reliés au corps et au bien-être.

C14 Blob, lichen, champignon, algue, racine ou moisissure, tels pourraient être les nombreux noms du physarum. Mais il serait plus juste de le qualifier comme une amibe collective, un organisme appartenant à la classe des protistes et ne relevant ni du règne des champignons, ni de celui des plantes ou des animaux. Il est pourtant étudié par les mycologues (qui le définissent comme myxomycète, étymologiquement, un champignon gélatineux) et son environnement de développement, symbiotique, climatique, environnemental le rapproche des champignons en général. Le physarum est étudié à des fins communicationnelles ou technologiques, comme bio-ordinateur, bio-conducteur, bio-robot. Des expériences sont menées pour éprouver ses capacités d'apprentissage et de résolution de problèmes. Le physarum est un explorateur. Il se déploie de manière rhizomique puis détermine les meilleurs accès à ses ressources en consolidant certaines « veines » et, enfin, répartit sa consommation au plus juste entre ses différentes sources.

C15 Sa capacité de croissance, phénoménale, peut atteindre jusqu'à 1 centimètre par heure, le mucus qu'il produit le protège de l'assèchement et constitue une mémoire spatiale externalisée depuis laquelle il peut identifier des

points stratégiques problématiques (obstacles, répulsifs) ou vitaux (apport de nourriture, autre organisme). Par ailleurs, la fonction répulsive du mucus lui évite d'achopper à plusieurs reprises sur le même chemin et maximise son potentiel d'exploration d'un espace de colonisation. Ces propriétés expliquent son utilisation en laboratoire dans des cas de modélisation complexe tels que des réseaux de communication ou de transport. La visualisation des transports aériens au Canada ou la reconfiguration optimisée du réseau du métro de Tokyo figurent parmi les expériences menées<sup>6</sup>. L'association du vivant permet ainsi de se coupler à des modélisations algorithmiques et rappellent l'évidence selon laquelle la complexité est elle-même intégrée et inhérente à de multiples organismes biologiques, vivants et dépassant nos propres conceptions logiques.

C16

Au premier abord, le physarum semble vouloir tout engloutir, ce qui a inspiré la célèbre fiction *The Blob*<sup>7</sup>. Le physarum est aussi ultrarésistant.

En situation de stress, il produit des spores puis se met en veille en se desséchant. Une technique pour se l'échanger est donc de le faire proliférer sur du papier buvard et de l'y faire sécher. Il suffira de prendre un petit morceau du buvard (même une partie tronquée) et de le réhydrater pour réanimer le physarum. Cette propriété de régénération est étudiée pour la création de câbles électriques (le physarum est conducteur) autoréparables<sup>8</sup>. Les scientifiques ont aussi découvert que le physarum tirait des leçons de ses expériences. Aussi, deux physarums ayant eu un parcours différent ne réagiront pas de la même manière à un stimulus. Le physarum développe des réseaux d'apprentissage et de transmission, lui permettant d'assimiler, d'anticiper et transmettre des informations à un autre physarum. Tous deux peuvent partager leur « mémoire » par un processus d'absorption et de restitution du milieu dont chacun se nourrit (le physarum A ingurgite son milieu et le régurgite dans les veines du physarum B, qui acquiert les informations transmises *via* la nourriture<sup>9</sup>). Ces nombreuses caractéristiques expliquent pourquoi certains laboratoires explorent les potentiels de cet organisme dans les disciplines du calcul, de la bioinformatique voire de la robotique. Le physarum comme organisme à la fois fascinant et inquiétant devient cas d'étude mais aussi support à expérimentations. Il est un organisme primaire, l'un des premiers êtres vivants sur Terre. Plutôt qu'envisager l'anticipation et l'intentionnalité d'organismes étrangers à la planète comme souvent nos imaginaires nous y portent, au-delà de notre système solaire, il est intéressant de concevoir le physarum comme un témoin ancestral des processus complexes de la vie et de la genèse du monde – et ce, davantage encore au regard d'une ère marquée par une approche essentiellement techniciste.

C17

Nous avons développé deux univers dans lesquels le physarum est un explorateur du genre humain, d'une part, et le kombucha un remédiateur, d'autre part ; chacun portant le potentiel du désordre et du réagencement, du poison et du remède, de l'équilibre et du déséquilibre. Ce que l'on peut résumer par le terme de *pharmakon* tel que défini par Hippocrate : un remède évacuant, dont la posologie dépend du terrain, de l'humeur, de chaque individu, d'un empirisme propre à trouver une certaine harmonie.

C18 Dans l'univers de *MyCore*, deux entités-organismes sont utilisées comme des guides communicants pour remédier à nos déséquilibres intérieurs en agissant sur nos corps subtils. Le corps subtil – nom donné au corps énergétique dans certaines traditions yogiques – contient trois enveloppes : l'énergie vitale, l'intellect et le mental. Il abrite les *chakras*, points de jonction de canaux énergétiques et d'une multitude de vaisseaux parcourant le corps qu'ils traversent de part en part. Appelés *nadis*, ces canaux, au nombre de 72000, se superposent aux méridiens et branches collatérales de la médecine traditionnelle chinoise. Que ce soit par la pratique de l'*ashtanga* (les 8 branches du yoga), le *Qi Gong*, l'acupuncture, le *Tui Na*, le *Zazen*, la récitation de mantras, l'objectif est d'harmoniser la circulation de l'énergie vitale à travers ce réseau invisible. Cette approche, plurimillénaire, est profondément inscrite dans les sociétés orientales, où la maladie est perçue comme la manifestation d'un déséquilibre relatif interne et/ou externe. Ce n'est donc pas la maladie qu'il faut traiter mais bien le malade, dans la recherche et le traitement de la cause première qui aura déclenché une chaîne dysharmonique dans son réseau énergétique. Ce vaste réseau est comparable à celui du mycorhize et remplit des fonctions physiologiques similaires en soutenant l'absorption des éléments nutritifs et de l'eau, les activités hormonales, la protection contre les pathogènes internes et externes. Il est ainsi très intéressant de superposer l'idée d'un corps subtil à celle du mycorhize, tout en expérimentant une approche poétique et artistique de leur symbiose.

C19 **Yells Atreuma, imaginaires hybrides et colonisation**

C20 *Yells Atreuma* est une préfiguration spéculative de la remédiation de l'humain à son environnement, grâce au *Physarum polycephalum* comme médium de communication et de liaison. *Yells Atreuma* combine une entité logicielle (réseau neuronal), une entité biologique (*physarum*) et une entité synthétique (impressions 3D) et met en jeu les hésitations et contournements d'organismes hétérogènes dont le devenir incertain de la transformation, la cohabitation, et des dynamiques de colonisation, interroge les opérations d'empathie, d'appropriation et de cohabitation.

C21 Le titre même de l'œuvre, *Yells Atreuma*, est issu d'un programme génératif textuel conçu par nos soins. Il est l'une des nombreuses possibilités poétiques et lexicales produites par un réseau neuronal dont les « nourritures » essentielles consistent en deux listes distinctes. L'une recense toutes les pathologies connues au monde, l'autre énumère de nombreuses figures mythologiques, sacrées et occultes. À partir de ces lexiques spécifiques et entremêlés par le réseau neuronal, est produite une nouvelle forme de langage, activée, modelée par le *physarum* et ses déplacements. Ce dernier produit alors un métalangage, balbutié et, paradoxalement, parfois complexe, évocateur de l'origine des corpus donnés au programme, mais ouvrant également sur des imaginaires hybrides.



Fig. 2 — MyCore-Yells-Atreuma, 2019-2020. © Sandra et Gaspard Bébié-Valérian.

La visualisation du corps jusqu'à un niveau microscopique est désormais permise par de multiples appareils spécialisés tels que les scanners et IRM. Des modèles 3D sont librement partagés au sein de la communauté médicale et permettent à chacun d'imprimer et donner corps aux organes de nos choix. Ce geste de remodélisation du corps comme interface du vivant au sein du réel et de la société est symboliquement puissant. Loin de l'époque où les médecins apprenaient l'anatomie à la morgue, tâchaient d'en comprendre les fonctions et corrélations, c'est une ère de l'information et du tout voir qui se présente désormais. Et pourtant, des médecines traditionnelles orientales ou des pratiques rituelles animistes, prennent le corps dans une globalité, intégrant des dynamiques non proprement corporelles telles que les énergies, les émotions,

des rythmes circadiens, l'alimentation, les interactions environnementales ou sociales. De telles conceptions nous apprennent à ne plus considérer le corps comme un élément isolé et fonctionnel, mais comme un système en interaction avec d'autres variables.

C23 Alors, dans *Yells Atreuma*, les impressions 3D redeviennent, par l'hybridation réalisée des organes, mi-végétaux, mi-plastiques. Chacune fonctionne de façon autonome comme sculpture mais aussi comme le terrain privilégié dévolu au développement de souches de physarum. Instruments de visualisation, de croissance, de colonisation, les organes intègrent des points de stratégie et de convergence nécessaires à la croissance et à l'expansion du physarum. Progressivement recouverts par le physarum, selon une logique propre à ce dernier, ce sont des chemins, des dynamiques, des remèdes et contre-remèdes qui s'activent.

#### C24 Non-humain, forces de la nature, panthéisme

C25 *[P]lutôt que de concéder un temps de travail équivalent à celui que l'on trouve dans les sociétés industrielles, et d'exploiter ainsi au maximum les potentialités écologiques et économiques du milieu, les Achuar travaillaient trois ou quatre heures par jour pour pourvoir abondamment à leurs besoins, et restaient en deçà de ces possibilités de développement. Ils vivaient fort bien ainsi et, à population constante par ailleurs, l'on voit mal ce qui aurait pu les pousser à augmenter leur temps de travail pour intensifier leur production<sup>10</sup>.*

C26 Les Achuar, ainsi décrits par Philippe Descola, entretiennent un rapport au monde singulier, une expérience en vertu de laquelle la séparation avec la nature n'a aucun sens. Il existe une continuité entre l'humain et le non-humain, et les distinctions sont de l'ordre des propriétés. Ainsi, entités humaines et non humaines peuvent présenter des propriétés identiques, et des classifications mixtes peuvent apparaître. Cette expérience d'un monde élargi aux entités multiples, visibles et non visibles, sollicite différemment la pensée. L'immense biodiversité, sa densité, sa porosité avec le domestique, crée un territoire très vaste d'interactions entre monde visible et non visible, humain et non humain. Ainsi les Achuar ne sont-ils pas comptables de leurs actions seulement devant leur communauté, mais aussi devant les composants de la nature avec laquelle ils vivent en symbiose. La rareté de l'humain l'incite à une plus grande observation de son environnement et les Achuar en ont développé une grande connaissance et des rapports sociaux animistes. Si toute l'humanité ne vit pas comme les Achuar, on peut retenir leur sens de l'observation, l'étude de leur environnement, leur expérience au monde visible et invisible.

C27 Il existe depuis les années 1970 un engouement pour le chamanisme comme porte d'entrée à cette compréhension du monde qui échappe à l'homme occidental. Les rites s'appuient sur différentes techniques dont la purgation et l'ingestion de plantes. En Amazonie, l'ayahuasca est un breuvage constitué de

deux plantes qui, combinées, possèdent une action psychotrope. L’ayahuasca est consommée depuis au moins cinq mille ans à des fins divinatoires et thérapeutiques. Cependant, elle peut avoir des effets puissants, voire dramatiques si mal employée. Nous sommes ce que nous mangeons et nous nous approprions les propriétés de nos nourritures. Selon une pensée magique, mais aussi une réalité scientifique de mieux en mieux connue, notre ventre – aussi appelé système nerveux entérique<sup>11</sup> – est notre « deuxième cerveau ».

Dans la médecine traditionnelle chinoise, le ventre est le lieu de la transformation ainsi que le siège des émotions, ce qui est corroboré par les recherches actuelles sur le microbiote, annonçant une véritable révolution médicale<sup>12</sup>, entre autres pour soigner les troubles psychiques, immunitaires ou relatifs au métabolisme.

C28

*Sous la dynastie Zhou (XI<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècles av. J.-C.), il existe d’abord une médecine des démons, où la maladie est due à des forces hostiles (démons, esprits...) qui s’attaquent à l’âme corporelle (état de veille) ou à celle qui se détache du corps durant le sommeil. Cette médecine, de type magique, utilise des techniques d’exorcismes (incantation, talismans, modes respiratoires, drogues...)<sup>13</sup>.*

C29

Quant au soma, c’est une boisson rituelle appartenant au védisme, offerte aux dieux pour leur conférer l’immortalité et aux vivants pour leur faire atteindre un état de conscience supérieur. Le soma est issu du suc d’une plante que beaucoup pensent être un champignon hallucinogène, l’amanite tue-mouches. Dans les textes, la composition du soma évolue par l’usage d’ingrédients de substitution suite à la raréfaction dudit champignon – avant que la boisson elle-même ne disparaisse de la liturgie. Cette transformation de l’intérieur par ingestion d’une substance (*pharmakon*) offerte dans le cadre d’un rituel traverse ainsi les époques et les continents.

C30

### **Soma**

C31

Nous avons donné le titre *Soma* à une installation qui intègre des mères de kombucha, cultures symbiotiques de levures et bactéries destinées à produire une boisson effervescente en digérant son milieu ; et dont les activités de croissance font l’objet d’une sonification. Cette œuvre ouvre sur un imaginaire spéculatif relatif à la réconciliation des corps psychiques et physiques. *Soma* est l’évocation d’un holisme, c’est-à-dire d’une croyance en un grand tout, inspirée des traditions orientales où le corps et l’esprit, tous deux reliés entre eux, se voient soumis aux influences externes (cosmos, saisons, heures), et où la maladie est l’expression d’un déséquilibre énergétique. L’installation reprend les codes et les principes de ces médecines orientales. Les signaux électriques liés à l’activité du kombucha sont enregistrés par des capteurs.

C32



Fig. 3 — MyCore-Soma, 2019. © Sandra et Gaspard Bébié-Valérian.



Fig. 4 — MyCore-Daphne, 2020-2021. © Sandra et Gaspard Bébié-Valérian.

Selon les variations et les fréquences, des lumières colorées, correspondant aux couleurs associées aux chakras, et des phonèmes (mantras)<sup>14</sup> sont actionnés.

C33

*Soma* évoque le pouvoir de transformation du symbiose en traduisant ses propriétés par des canaux autres que chimiques. Les fréquences sonores et lumineuses résonnent dans l'espace sous forme d'énergies vibratoires absorbées par le corps subtil qui s'en nourrit. *Soma* est un support à la méditation ayant, comme les mudras (geste des mains, positionnement des doigts codifié pratiqué dans le yoga ou encore dans la danse indienne classique) une double fonction : une fonction de concentration ; et une action au niveau émotionnel, énergétique et physiologique.

C34

### **Daphné ou le sentiment amoureux transcendental.**

C35

*Daphné* est une performance dans laquelle nous mettons l'accent sur les sentiments et les sensations que peut éveiller en nous l'altérité de créatures non expressives. Comment faire renaître de l'affinité et du désir en déprogrammant la façon de penser et de percevoir notre environnement ? Comment dépasser le concept occidental de la nature qui établit une séparation entre la société humaine et le reste du vivant et du non-vivant ? Cette performance revisite le mythe grec dans lequel l'héroïne, Daphné, accepte d'être transformée en laurier afin d'échapper à l'amour charnel d'un Apollon ensorcelé. Néanmoins, l'amour et la passion de ce dernier demeurent quand il propose à Daphné de la cherir en tant qu'arbre sacré. Ce qu'elle accepte.

C36

Ce mythe nous permet d'introduire le kombucha comme un objet de dévotion, d'amour, de désir et de transformation. Le kombucha est utilisé pour produire une boisson depuis des temps anciens. Le toucher et l'aspect d'une mère de kombucha ressemblent presque à une peau humaine. L'expérience tactile du kombucha produit une sensation d'autant plus étrange qu'elle s'accompagne de nombreux effets annexes (humidité, odeur, enveloppement, glissement). La peau apparaît tout aussi sensuelle que répugnante.

C37

La performance ne figure que deux personnages : le kombucha en tant que Daphné et l'interprète en tant qu'Apollon. La peau de kombucha est touchée, pliée, caressée, immergée, frappée, pincée, saisie. L'interprète lui parle, la sent, l'écoute à l'aide d'hydrophones. C'est un dialogue imprécis, balbutiant, en construction, fait de mots, de phrases, de chansons, de néologismes, de grognements ; un dialogue visant à retrancrire le contact d'éléments hétérogènes de la pensée, des concepts, des émotions, des sensations. C'est un apprivoisement dans la confrontation des sens, des corps, des réponses potentielles.

Afin de transmettre les sensations et les sentiments d'Apollon au public, nous tendons à utiliser des dispositifs très simples et directs, basés sur l'attention et des techniques telles que la programmation neurolinguistique (PNL) ou le Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR) conduisant à un état de relaxation en réponse à des stimuli visuels, auditifs, olfactifs ou cognitifs. Il peut alors s'agir de sons amplifiés et induits par tapotements, voix,

C38

chuchotements, utilisation d'objets frottés, ou encore d'odeurs spécifiques, évocatrices de souvenirs, de bien-être (terre mouillée, herbe fraîchement coupée). Exploitées en vidéos, les ASMR provoquent des sensations particulières, produisent des picotements, des frissons dans le crâne, le cuir chevelu ou les zones périphériques du corps. Sont donc combinées des sensations visuelles, olfactives (le kombucha a un parfum puissant mais agréable) et auditives. Le travail de capture vidéo vise à retrancrire les sensations perçues par la mère kombucha depuis son propre corps.

C39 La conservation, l'étude ou l'observation de ce qui ressemble, à première vue, à un organisme vivant non attrayant, comme le kombucha, ouvrent de nombreuses possibilités d'attention et de soin, créant de nouvelles voies dans notre cerveau à l'image du mycélium connectant les différents éléments de son écosystème. Un type alternatif d'amour et de plaisir peut être appris, comme le fait Apollo lorsqu'il s'engage pour la forme non sexuelle et non anthropique de Daphné.

C40 **Puisqu'il faut conclure alors que tant de portes sont ouvertes**

C41 *Nous ne pourrons jouer un rôle réellement constructif dans l'établissement de la paix qu'après avoir éliminé les conflits et les tendances négatives que nous portons en nous. C'est à l'intérieur de nous que la véritable transformation doit se produire. Le seul fait de mettre les armes nucléaires au musée ne suffira pas à établir la paix dans le monde. Ce sont les armes du mental qu'il faut d'abord éliminer<sup>15</sup>.*

C42 Cette citation d'Amma, figure spirituelle reconnue comme *mahatma*, c'est-à-dire une personne ayant dépassé la peur, la souffrance et l'agitation née des pensées incessantes, se superpose aux analyses d'intellectuels occidentaux tels que Jeremy Rifkin et Sébastien Bohler, mais aussi de praticiens et neuroscientifiques. Si tous les membres de la communauté *homo sapiens* ont un cerveau similaire, chaque individu acquiert son expérience propre. On sait que les connexions neuronales sont renforcées par nos expériences. D'ailleurs, c'était l'intuition de la pédagogue Maria Montessori dont l'apprentissage par l'expérience avait pour finalité « la formation de l'homme<sup>16</sup> » pour une humanité enfin en paix.

C43 L'expérience de l'art peut être aussi puissante que le chamanisme ou les rituels qui ouvrent de nouvelles portes, dévoilent des mondes et de nouveaux systèmes de pensées<sup>17</sup>. Ce potentiel de transformation par l'expérience, et par l'analogie, peut être démultiplié dans la création artistique où nous nous autorisons à déstructurer, recombiner, imaginer, spéculer. C'est ce que nous faisons dans le cadre de *MyCore*. Nous nous emplissons de matière, nous sommes à l'écoute de ce qui nous entoure, nous observons le monde et nous commençons notre cycle, notre rituel de création par une formule magique qui ouvre de nouvelles connexions neuronales : « Et si.. ».

1. Sébastien Bohler, *Le Bug humain*, Paris, Robert Laffont, 2019. ↵ C00
2. *Idem*, Kindle. « [D]ès qu'une action programmée et exécutée par le cortex se termine par l'obtention d'une des cinq grandes récompenses (nourriture, sexe, statut social, moindre effort ou information), cette action est validée par le striatum qui asperge les connexions de ciment neuronal, la dopamine ». ↵ C04
3. Antoine Balzeau, « Le cerveau humain est plus petit que celui de nos ancêtres », *Hominidés.com*. *Les évolutions de l'homme*, 28 janvier 2011, URL : [www.hominides.com/html/actualites/taille-cerveau-cromagnon-homo-sapiens-0391.php](http://www.hominides.com/html/actualites/taille-cerveau-cromagnon-homo-sapiens-0391.php). ↵ C04
4. Bernard Stiegler, « Sortie de l'anthropocène », *Multitude ? Revue politique, artistique, philosophique*, n° 60, automne 2015, p. 137-146 ; disponible en ligne à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/mult.060.0137>. ↵ C07
5. Chapelle de Plaincourault, fresque du XIII<sup>e</sup> siècle. Voir aussi Terence McKenna, *Food of the Gods : The Search for the Original Tree of Knowledge A Radical History of Plants, Drugs, and Human Evolution*, New York, Bantam Books, 1993. Discussion sur l'ouvrage en ligne (juillet 2011) à l'adresse : [www.youtube.com/watch?v=NNTYy\\_suhDk](http://www.youtube.com/watch?v=NNTYy_suhDk). ↵ C10
6. Andrew Adamatzky, « Physarum Machines: Computers from Slime Mould », *World Scientific Series on Nonlinear Science*, Series A, vol. LXXIV, World Scientific Publishing Company, 2011. ↵ C15
7. Jack Harris, Irvin Yeaworth, *The Blob*, Paramount Pictures, 1958, 86 minutes. ↵ C16
8. Andrew Adamatzky, « Physarum Wires : Self-Growing Self-Repairing Smart Wires Made From Slime Mould », Cornell University, plateforme en ligne arxiv.org, 13 sept. 2013. URL : <https://arxiv.org/abs/1309.3583>. ↵ C16
9. Audrey Dussutour, « Le Blob absorbe les substances pour les mémoriser », *cnrs.fr*, 22 avril 2019. Communiqué faisant référence à Aurèle Broussard, Julie Delescluse, Alfonso Pérez-Escudero et Audrey Dussutour, « Memory Inception and Preservation in Slime Moulds : The Quest for a Common Mechanism », *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 22 avril 2019. ↵ C16
10. Philippe Descola, *La Composition des mondes. Entretiens avec Pierre Charbonnier*, Paris, Flammarion, 2014, p. 143. ↵ C25
11. Alexandra Gros, « L'image de la semaine : "le ventre, notre deuxième cerveau" », *CNRS Le Journal*, 14 février 2017, URL : <https://lejournal.cnrs.fr/nos-blogs/aux-frontieres-du-cerveau/limage-de-la-semaine-le-ventre-notre-deuxieme-cerveau>. ↵ C27
12. Bertrand Kiefer, « Les bactéries influencent-elles le comportement ? », *Planète santé*, 23 mai 2013, URL : [www.planetesante.ch/Magazine/Alimentation-et-nutrition/Microbiote/Les-bacteries-influencent-elles-le-comportement](http://www.planetesante.ch/Magazine/Alimentation-et-nutrition/Microbiote/Les-bacteries-influencent-elles-le-comportement). ↵ C28
13. Paul U. Unschuld, *Medecine in China, A History of Ideas*, Berkeley (CA), University of California Press, 1985, p. 36-40, cité dans l'article « Médecine traditionnelle chinoise » de Wikipédia, *l'encyclopedie libre*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9decine\\_traditionnelle\\_chinoise](https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9decine_traditionnelle_chinoise). ↵ C29
14. « À l'origine, les principes de guérison exposés dans l'Atharva-Véda [1200 ÆC] reposaient essentiellement sur le son ou la parole. Les hymnes étaient alors des moyens de guérison et leur simple récitation avait, selon le texte, le pouvoir de soigner toute chose et n'étaient pas basés sur une médication ». Source : Wikipédia, *l'encyclopedie libre*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ayurveda>. ↵ C33
15. Mata Amritanandamayi (dite Amma), discours prononcé au cours du *Millennium World Peace Summit Interview Schedule* au siège de l'Organisation des nations unies, à New York, le 28 août 2000. ↵ C41
16. Maria Montessori, *La Formation de l'homme*, Paris, Desclee de Brouwer, 2005. ↵ C42
17. Renvoyons ici à Joseph Beuys, dont les productions, multiples dans leur forme, s'enrichissaient de symboles et rituels pseudo-chamaniques, de substances comme le miel, la cire, le beurre, le feutre, etc. ↵ C43

D

# **Le monolithe ou la nuit cinématographique : fortune de la sculpture dans *2001: l'odyssée de l'espace***

Thibault Honoré

Considérant la puissance conceptuelle du monolithe de *2001: l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, le présent article va explorer les diverses occurrences iconographiques de cet objet tout à la fois filmique et sculptural, en examinant le caractère dialectique de sa forme à la faveur d'un retour sur la sculpture minimale des années 1960. Il convient de rappeler que le long-métrage, écrit en collaboration avec le romancier de science-fiction Arthur C. Clarke, se divise en différents chapitres, désignés comme tels, et rythmés par les apparitions du mystérieux volume noir. La première manifestation du monolithe a lieu sur Terre dans une tribu de pré-hominidés. Le second contact s'effectue en 1999 sur une base lunaire tandis que des scientifiques, dirigés par le Dr Loyd, enquêtent sur une anomalie magnétique provoquée par la présence enterrée d'une masse d'origine inconnue. La troisième découverte du parallélépipède se produit au terme du voyage d'un vaisseau d'exploration en route pour Jupiter : à la suite d'une série d'incidents provoqués par l'ordinateur de bord, et laissant comme seul survivant de l'équipage le Dr Bowman, le monolithe apparaît en dérivant dans l'espace. Emporté au cœur d'un tunnel spatio-temporel, l'explorateur achève sa traversée, alité et mourant, dans une étrange chambre où se dresse une ultime fois la sculpture noire. Loin de proposer un inventaire de l'ensemble des hypothèses émises sur le sens de ce volume énigmatique – il est en effet peu de motifs filmiques qui auront suscité autant de spéculations –, nous ferons le choix de nous intéresser avant tout au caractère minimal de sa forme et à la façon dont celle-ci parvient à se déployer tout au long du film de Stanley Kubrick, en ouvrant à de multiples dépassemens du sens.

D00

### **Le monolithe est une chose nocturne**

Il paraît nécessaire de relever, en premier lieu, combien les dimensions du monolithe et le rapport entre sa hauteur et sa largeur se rapprochent du format de prise de vues employé par Stanley Kubrick pour tourner son long-métrage, soit un ratio de l'image de 2, 39:1. L'apparence rectangulaire et noire du volume semble par ailleurs redoubler les deux bandes sombres et symétriques qui ceinturent l'image en désignant ainsi le procédé cinémascope 35 millimètres. Cette noirceur est ce qui lie le monolithe aux intermèdes non-exposés qui cadencent le déroulement du film. Ainsi, lorsque *2001* débute, la première chose que l'on découvre est une image totalement noire. À la suite d'un mouvement de caméra vertical, faisant apparaître une vue de la Terre puis, dans son alignement, un croissant de soleil, nous comprenons que cette première image obscure est en réalité filmée depuis la face cachée de la Lune. De fait, on sera prudent de ne pas interpréter ce voilement de la visibilité comme une néantisation du photogramme, puisqu'une partition musicale accompagne ce plan. Au contraire, il paraît fécond d'envisager cette vacance de la représentation comme le lieu possible d'une manifestation du monolithe anticipant, quelques secondes plus tard, le surgissement en toutes lettres du titre du long-métrage, *2001: A Space Odyssey* accompagné de la partition de Richard Strauss. En nous soumettant à cette image noire, d'emblée Kubrick

D01

D02

nous place donc face au mystérieux volume. Le procédé sera réitéré à chaque intermède ou début de chapitre suivant, afin de réactiver cette représentation liminaire tout en réaffirmant sa fonction d'outil de convocation du mystérieux volume.

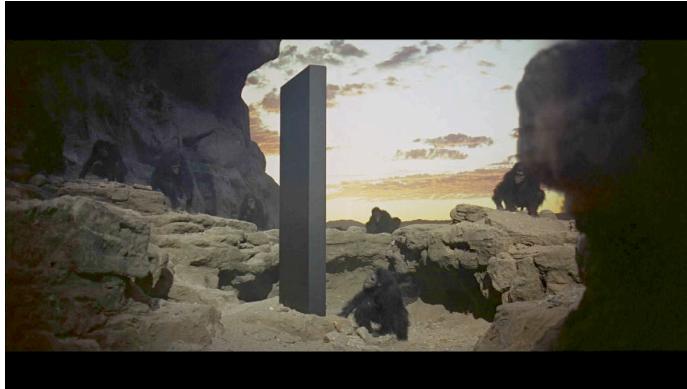
D03 En outre, si le noir est, dans le film de Kubrick, l'une des manifestations du monolithe, il est aussi, ce qui prépare ontologiquement à une expérience du cinéma et comme sa condition. Nombre d'auteurs ont analysé le rôle essentiel joué par l'obscurité dans le déroulement de l'expérience filmique. Jean-Luc Nancy retient ainsi du noir qu'il est semblable à un intervalle exploratoire dans lequel le regard du cinéphile se doit de pénétrer pour que le spectacle cinématographique s'opère<sup>1</sup>. Jean-Louis Scheffer n'hésite pas à parler de nuit expérimentale<sup>2</sup> pour décrire la perception que nous avons à l'intérieur d'une salle obscure. Roland Barthes évoque enfin l'état pré-hypnoïde où se trouve plongé le spectateur de cinéma, en le reconnaissant comme l'une des conditions nécessaires au déploiement de son imaginaire :

D04 [L]e noir de la salle, écrit-il, est préfiguré par la « rêverie crépusculaire » [...] qui précède ce noir et conduit le sujet, [...] à s'abîmer finalement dans un cube obscur, anonyme, indifférent, où doit se produire ce festival d'affects qu'on appelle un film<sup>3</sup>.

D05 Si, dans 2001, la couleur noire est ce qui présage l'arrivée du monolithe, on comprend par ailleurs que son évocation nous introduit, en retour, à l'expérience cinématographique même.

#### D06 **Le monolithe est un volume tangible**

D07 Lorsqu'il apparaît explicitement pour la première fois, dans une séquence tournée sur Terre, le monolithe introduit la verticalité après une succession de plans jusque-là essentiellement composés de vues sur des paysages aplatis ou des motifs conchoïdaux. Tandis que les notes du *Requiem* de György Ligeti se font entendre, un plan d'ensemble dévoile le parallélépipède trônant devant la grotte d'un groupe d'anthropopithèques. Enchaînant des rotations agitées, les préhominiens se mettent à cerner le volume jusqu'à en effleurer la surface puis les arêtes. Le premier à y parvenir est Moonwatcher – ainsi qu'il est nommé dans le scénario de Kubrick –, bientôt imité par les autres membres de la tribu. Analytant la réaction des pré-hominidés, on notera combien l'objet mystérieux apparaît dans cette scène en tant que volume doté d'une aura, et dont la présence nécessite que les membres de la tribu – et, de manière générale, l'essentiel des personnages du film – en vérifient la tangibilité. De même que Moonwatcher ne peut s'empêcher de toucher le monolithe, de même, il faudra que le Dr Loyd éprouve le besoin de caresser le mystérieux objet exhumé du sol lunaire ; quant à Dave Bowman, il désignera du doigt depuis son lit de mort. «Tout visible, écrit Maurice Merleau-Ponty, est taillé dans le tangible, [...] toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile<sup>4</sup>».



**Fig. 1** — Kubrick Stanley, 2001: A Space Odyssey (2001: L'Odyssée de l'espace), 1968  
Royaume-Uni - États-Unis, 2, 20:1, 156 min.

On remarque en outre la spectacularisation avec laquelle la sculpture obsidienne est filmée. Représentée en contre-plongée, elle expose sa masse selon une perspective forcée, la pointe culminant en direction d'une lentille de soleil et, dans son prolongement, un croissant de lune. Le point de vue de la caméra reprend ici celui de Moonwatcher qui, le premier, a osé lever les yeux. La géométrie du plan et la façon avec laquelle la perspective de l'objet est poussée à ses limites révèlent le monolithe dans sa monumentalité. Figure totémique autant qu'idole à adorer, le monolithe est exposé dans ce plan comme symbole de l'autorité même. L'expérience de la tactilité se retournant d'une certaine façon, celui qui touche se voit touché en retour. Michel Ciment nous rappelle en ce sens que le parallélépipède noir est, dans *2001*, l'incarnation même du pouvoir inconscient, de la puissance du déterminisme : «Le monolithe – qu'il soit une image de Dieu, des extraterrestres ou d'une force cosmique – est une nouvelle manifestation du déterminisme qui tend à gouverner la vision du monde de Kubrick<sup>5</sup>». Dès ce premier chapitre, le mystérieux volume noir devient métonymique de ce qui instruit et dirige. Pointant vers la Lune, il prend la fonction de vecteur en suggérant à l'homme la direction à prendre : là où gît un second artefact et, dans son prolongement, Jupiter et son orbite, lieu de l'avant-dernier contact.

D08

### **Le monolithe est la figure du défunt**

Il faut attendre presque trente minutes pour que le parallélépipède réapparaisse. Accompagné d'une équipe scientifique, le Dr Loyd atterrit sur le site lunaire. Une fosse y a été creusée, éclairée par de larges projecteurs. En son centre se dresse la mystérieuse sculpture avec, en arrière-plan, la Terre partiellement illuminée. Les spationautes s'enfoncent prudemment dans la cavité jusqu'à rejoindre l'artefact, accompagnés dans leur descente par les premières notes du

D09

D10

*Requiem.* Après en avoir examiné la géométrie, le Dr Loyd se décide le premier à en caresser la surface, répétant ainsi les gestes de Moonwatcher. Alors que toute l'équipe d'explorateurs se réunit pour immortaliser la découverte, un sifflement strident retentit, les paralysant de douleur. À nouveau, la caméra de Kubrick vient filmer le monolithe en contre-plongée, cadrant à son extrémité un fragment de soleil, lui-même surplombé d'un croissant de Terre. Cut. Le plan suivant se déroule dans le vide spatial. Un titre apparaît, «Mission Jupiter. 18 mois plus tard», effacé par la pénétration, dans le cadre, d'un vaisseau. Observons la façon avec laquelle, tout au long de la séquence, l'objet stellaire apparaît émergeant du sol lunaire, révélant ainsi le monticule de poussière d'où il saillit. Il s'avère en effet que l'objet a été exhumé peu de temps avant la venue du Dr Loyd, selon un renseignement communiqué au scientifique avant son alunissage.

D11

*Nous avons cru que c'était la partie supérieure d'une structure enfouie. Nous avons donc creusé tout autour. Mais nous n'avons rien trouvé d'autre. [...] Il semble qu'on l'ait enfouie dans le sol volontairement. [...] La seule chose dont nous soyons sûrs c'est qu'il est là depuis quatre millions d'années environ<sup>6</sup>.*



**Fig. 2 —** Kubrick Stanley, 2001: A Space Odyssey (2001: L'Odyssée de l'espace), 1968  
Royaume-Uni - États-Unis, 2, 20:1, 156 min.

D12

Partant de cette révélation, il paraît fécond d'envisager l'analyse du monolithe en le rapprochant de la figure archaïque du *colosos*<sup>7</sup>. Dans la Grèce antique, le *colosos* désignait une pierre dressée et aniconique, dont la base était ensevelie. Érigé pour commémorer un défunt dont la dépouille était manquante, il venait présenter le mort. En signifiant l'être disparu, le *colosos* servait à la communauté à dissocier le monde des morts de celui des vivants tout en rendant possible la communication entre les deux. Comme le relève l'helléniste

Jean-Pierre Vernant : «À travers le *colosos*, le mort remonte à la lumière du jour et manifeste aux yeux des vivants, sa présence. Présence insolite et ambiguë qui est aussi le signe d'une absence<sup>8</sup> ». Tel le *colosos* antique, on fera donc l'hypothèse que le parallélépipède imaginé par Stanley Kubrick et Arthur C. Clarke est l'affirmation analogue d'un double symbolique, assurant la représentation, sinon d'un disparu, d'une létalité qui, à son apparition, enferre le film dans une pesanteur morbide. Aussi, quoiqu'il ne soit jamais fait mention, dans le long-métrage d'une quelconque fonction funéraire, force est de constater que chaque manifestation du monolithe annonce l'imminence d'une mort. La connaissance de l'arme acquise à son contact par les préhominiens est si tôt traduite en pulsion meurrière. À la suite de leur crise de convulsions sur le site lunaire, l'image qui est communiquée des scientifiques à bord du *Discovery One* est celle de gisants. Enfin, la mort de Dave Bowman est consécutive à une ultime apparition de la sculpture monumentale. Il semble que tout au long de *2001*, le monolithe soit ainsi élevé pour désigner cette communauté de défunts. «La pierre nue, rappelle Jean-Pierre Vernant, peut aussi se dresser à la lumière au-dessus de la tombe vide<sup>9</sup>».



Fig. 3 — Kubrick Stanley, 2001: A Space Odyssey (2001: L'Odyssée de l'espace), 1968  
Royaume-Uni - États-Unis, 2, 20:1, 156 min.

### Le monolithe est un corps projectif

Une heure s'écoule encore. Dave Bowman, dernier survivant de la tuerie orchestrée par l'ordinateur de bord HAL s'approche de sa destination. Le titre «Jupiter et au-delà de l'infini» annonce le dernier chapitre du long-métrage. Le plan s'ouvre sur le vide spatial, introduit une dernière fois par les chœurs du *Requiem* de Ligeti. Le monolithe apparaît et traverse l'image de part en part. Il n'est plus vertical, mais flotte au milieu de l'espace en exhibant chacune de ses faces. Débute un long ballet spatial au rythme de lents panoramiques

D13

D14

verticaux et horizontaux. Le parallélépipède est filmé naviguant autour des satellites de Jupiter, tantôt attiré par leurs orbites, tantôt déporté vers le vide. Cependant que Dave Bowman, aux commandes d'une petite capsule d'exploration, commence à s'en approcher, la sculpture en lévitation vient s'intercaler dans l'alignement de la planète et de ses lunes. Après quelques instants durant lesquels le parallélépipède se fige horizontalement sur l'axe transversal du plan, une série d'éclairs colorés se mettent à jaillir du vide cosmique en emportant le spationaute dans un vortex lumineux. Son voyage vers l'infini débute, il durera près de dix minutes. Il est remarquable d'observer comment, durant tout le temps de cette séquence où il évolue en apesanteur, le monolithe ne cesse de multiplier les modes d'apparition, s'éclipsant tantôt dans la noirceur spatiale, réfléchissant tantôt la lumière émise par la planète Jupiter en se parant d'une couleur bleue irisée. Rendant compte du mouvement par lequel sa forme trouve dans l'hésitation entre tangibilité et dissipation une voie d'imposition à notre regard, il semble ainsi tirer du vide qui l'environne la condition à sa propre visualité. Ce que le philosophe américain Stanley Cavell entrevoit comme le propre de tous «les objets projetés sur l'écran [qui] sont par essence réflexifs [...] [c'est-à-dire] réfléchissant sur leur origine physique<sup>10</sup>». *De facto*, on s'interrogera sur la possibilité d'envisager un lieu d'origination possible pour le monolithe qui soit dans cette séquence, outre le vide spatial, le cinéma même. La validité d'une telle hypothèse pourrait venir de l'observation d'un mouvement répété réalisé par la sculpture lorsque, traversant latéralement le plan, elle vient à différentes reprises se placer parallèlement aux deux bandes noires qui enchaissent le photogramme en désignant ainsi la matérialité de l'image cinématographique. Corps projectif, elle n'est dès lors plus une simple dalle en lévitation mais se mue au fil du plan en un volume réflexif qui énonce son origine pelliculaire. Tout au long de ses différentes apparitions, le monolithe multiplie ainsi les opérations visant à imposer à l'image filmique la découpe de sa forme en affectant le plan dans sa géométrie. Dans l'obscurité spatiale, le parallélépipède noir est à nouveau ce qui dirige et cadre notre attention en faisant acte d'une pensée<sup>11</sup>.

D15

### **Le monolithe est un appareil de représentation**

D16

Le voyage quantique achevé, Dave Bowman reparaît dans l'intérieur d'une vaste suite. S'en suit, par un subtil travail de montage, une série de transferts physiques, le scientifique assumant les apparences successives de doubles vieillissants à mesure de son exploration de la chambre. Devenu centenaire et alité, il voit le monolithe lui apparaître une dernière fois. Fébrilement, le vieillard le désigne de la main, cherchant vraisemblablement à le toucher. Le parallélépipède est cadre dans toute sa monumentalité, occupant la moitié de l'image. Contre-champ. Dave Bowman a disparu. Au-dessus de sa couche mortuaire flotte un fœtus cerclé d'une aura lumineuse. Les notes du poème symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra* retentissent. Usant d'un travelling dans l'axe, la caméra de Kubrick vient disparaître dans la noirceur de la sculpture. Cut. Une séquence finale tournée dans l'espace fait apparaître le fœtus astral se

dirigeant vers la Terre. Le film s'achève sur cette image énigmatique. La mort de Dave Bowman, associée à la monumentalité de la sculpture dressée, semble ramener le volume parallélépipédique à sa fonction de *collosos*, le contact avec la stèle ne s'effectuant toutefois plus par le toucher physique mais par l'absorption de notre propre regard – en l'espèce, du travelling dynamique, dans l'obscurité de sa surface. La disparition de l'image renvoie ainsi au premier plan du film qui s'ouvrait déjà sur un écran noir, alors que la partition musicale de Richard Strauss introduisait une vue similaire du cosmos ; un dernier fondu au noir qui est donc à entendre comme la manifestation d'un retour du récit filmique sur sa propre origine.

Jean-Michel Bertrand a signalé comment certains commentateurs avaient pu reconnaître dans l'apparence du monolithe la représentation d'une boîte noire :

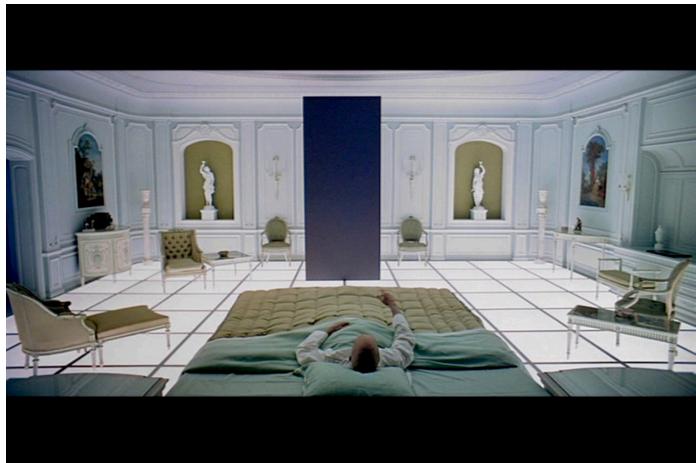
D17

*[S]oit précisément quelque chose qu'on ne peut pénétrer, dont on ignore le mécanisme, mais dont on reconnaît l'effet [...] le terme renvoie évidemment à l'univers informatique, au nouveau monde technique régi par l'intelligence artificielle et à la notion de mémoire, qui naît chez l'homme après la disparition du monolithe<sup>12</sup>.*

D18

On fera quant à nous l'hypothèse que la configuration générale de la scène participe d'un dispositif de production des images proche de celui d'une chambre noire. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à la *camera obscura*, Martine Bubb rappelle que la chambre obscure, parce qu'elle consent à contenir physiquement un spectateur à l'intérieur de son dispositif est semblable à une « chambre de voyance où l'expérience de voir se donne à elle-même, comme sa propre révélation<sup>13</sup> » et où le regardeur se « tiendrait idéalement, allongé<sup>14</sup> ». On soulignera l'analogie entre ce type de mise en scène et la chambre mortuaire où est alité Dave Bowman, isolé entre présent et prémonition dans l'attente de sa propre disparition. Il apparaît que dans cette scène finale, la suite tout entière acquiert le potentiel d'un lieu de projection révélant le parallélépipède en tant qu'appareil de représentation qui se serait substitué à la caméra de Kubrick. Tout en ayant autorité sur le mourant, le monolithe dirige une dernière fois notre regard. On remarquera en ce sens combien, sous l'effet du travelling, l'absorption de l'image dans l'obscurité du mystérieux volume nous renvoie à une expérience de la vision similaire à celle que nous transmettait déjà la contemplation du premier plan vide de *2001*. « Le lieu du regard, écrit Jean-Luc Nancy, n'est pas une subjectivité, c'est le lieu de la caméra comme une chambre obscure qui n'est pas, cette fois, un appareil de reproduction, mais un lieu sans dedans véritable<sup>15</sup> ». Un cycle s'achève. Depuis la noirceur béante de ce gigantesque sténopé, le film retrouve ses origines, regagne la vacuité qui l'a vu naître.

D19



**Fig. 4** — Kubrick Stanley, 2001: A Space Odyssey (2001: L'Odyssée de l'espace), 1968  
Royaume-Uni - États-Unis, 2, 20:1, 156 min.

D20

### Le monolithe est une sculpture minimale

D21

Au terme de ses observations, il paraît nécessaire de considérer enfin le monolithe au regard des productions artistiques contemporaines de son invention, l'examen mené sur sa forme nous invitant à situer son analyse dans le champ de la sculpture minimale. Lorsqu'en 1964 Stanley Kubrick entame, avec Arthur C. Clarke, l'écriture du scénario de *2001: l'odyssée de l'espace*, l'exposition *Black, White and Gray* vient d'être inaugurée au Wadsworth Atheneum d'Hartford, consacrant ainsi le lancement du minimal art sur la scène artistique. Invité par Joseph Gelmis à parler de la création du parallélépipède noir, Stanley Kubrick a eu l'occasion de se confier sur les liens à envisager entre l'apparence du monolithe et l'actualité de la création artistique américaine dès le début des années 1960. « [Le monolithe], concède-t-il brièvement, possède bien sûr les attributs de l'archétype jungien et de l'art minimaliste<sup>16</sup> ». À la faveur de cette déclaration, on soulignera en effet la proximité plastique entre le mystérieux volume cinématographique et la production d'œuvres de sculpteurs tels que John McCracken ou Tony Smith, invité par ailleurs par Samuel Wagstaff à l'exposition inaugurale de 1964<sup>17</sup>. Si la référence au travail de ces artistes n'a jamais été explicitée par Kubrick, nombre d'auteurs et de critiques d'art ont néanmoins fait mention de semblables analogies<sup>18</sup>. Les *Black Box* de Smith ou les *Black Block* de McCracken, toutes deux réalisées et exposées au milieu des années 1960, présentent avec le monolithe de *2001* une parenté formelle évidente. Volumes cubiques produits à partir d'acier Corten ou de fibre de verre, ces sculptures minimales, aux dimensions variables<sup>19</sup>, ont comme première similarité la noirceur de leur surface. Cette couleur noire, parce qu'elle participe à ce que

chacun de ces volumes nous mette en branle, est ce qui enferre notre perception de la sculpture de Smith et de McCracken dans une forme d'égarement identique à celui constaté lorsqu'il s'est agi d'examiner le monolithe de Kubrick. Il est en outre saisissant d'observer combien cette obscurité commune, mystérieuse et inquiétante, nous constraint à contempler ces œuvres d'art dans l'isolement de leur masse comme dans celle du lieu où elles se manifestent, qu'il s'agisse de l'économie architecturale d'une salle d'exposition new-yorkaise du Connecticut, ou de l'immensité spatiale d'un plan de cinéma<sup>20</sup>.

Couleur du vide, du trou, le noir est ce qui nous pousse par ailleurs à entrevoir ces œuvres selon l'évidement paradoxal que la contemplation de leur volume traduit. C'est ce vide, inhérent à la production des sculptures de Smith ou de McCracken, et autrement constitutif du monolithe de 2001<sup>21</sup> comme nous l'avons fait remarquer précédemment, qui a sans nul doute participé à ce que nombre de commentateurs aient été tentés de reconnaître dans ces œuvres les qualités de sculptures sépulcrales.

Jean-Pierre Criqui a en ce sens fait remarquer de quelle manière les *Black Box* de Tony Smith, en venant statufier par leurs dimensions le corps de l'artiste, s'offraient à l'analyse semblablement à des tombes, nous ramenant ainsi au caractère funéraire que nous avons pensé à attribuer au monolithe de 2001.

*[C]omment parvenir, devant ces sculptures noires et géométriques, muettes comme des tombes, à rendre un peu de tout ce qui les informe et de tout ce qu'elles produisent en tant qu'effets sur leur spectateur, se demande ainsi le critique d'art<sup>22</sup> ?*

Notons que pour répondre à son questionnement l'auteur va employer, à la suite de ces lignes, le terme de *colossos* pour qualifier l'œuvre de Tony Smith, réaffirmant ainsi sa capacité à se présenter comme figure d'intercession apte à rendre signifiante la présence qu'elle renferme symboliquement. Dans l'ouvrage qu'il consacre au début des années 1990 à la sculpture minimale, Georges Didi-Huberman poursuit un même questionnement, en se demandant ce que nous percevons d'un volume par essence cavitaire. Prenant à son tour l'œuvre de Smith en exemple, l'auteur relève la façon dont ce type de sculpture minimale trouve dans l'évidement de sa masse le caractère sépulcral d'un tombeau, et nous oblige à deviner la dépouille contenue sous sa surface comme notre propre corps de spectateur. La sculpture minimale, par la béance qu'elle impose, ne saurait ainsi être vue ni touchée sans que nous ayons l'impression d'être engloutis en retour dans l'évidement de son volume. Nous nous sentons absorbés face aux *Black Box* de Smith ou aux *Black Block* de McCracken, comme la caméra de Kubrick devant le monolithe de 2001.

*[D]evant un tombeau l'expérience devient plus monolithique.  
[...] Voilà pourquoi le tombeau, quand je le vois, me regarde jusqu'au*

D22

D23

D24

D25

D26

*tréfonds [...] dans la mesure même où il me montre que j'ai perdu ce corps qu'il recueille en son fond*<sup>23</sup>.

D27

Le caractère remarquablement dialectique de ces différents volumes se trouve ainsi réaffirmé dans la capacité qu'ils ont à modifier en profondeur la perception de l'espace où ils se donnent à voir, en même temps qu'à affecter la relation que leur forme ménage avec ceux qui la regardent. C'est ce qui fait que de simples cubes ou un monolithe noir, en nous inquiétant, nous contraignent à les désigner par le doigt ou par le verbe. Si on constate ainsi que dans la sculpture la plus minimale, il y a toujours une phénoménalité qui permet l'exhumation d'un sens caché, il est permis de penser que c'est au plus profond de cette vacance, que le cinéma de Kubrick a pu s'engouffrer pour surgir en retour sous la forme inquiétante du monolithe de *2001*.

1. Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*, édition trilingue français-anglais-persan, Tours / Bruxelles, Clincksieck / Yves Gevært Éditeur, 2001. ↪ D03
2. Jean-Louis Scheffer, *L'Homme ordinaire du cinéma* (1980), Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1997, p. 8. ↪ D03
3. Roland Barthes, « En sortant du cinéma », dans *Communications*, n° 23, Paris, Seuil, 1975, p. 104. ↪ D04
4. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de *Notes de travail* (1946), Paris, Gallimard, 1964, p. 175. ↪ D07
5. Michel Ciment, *Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy, 2004, p. 128. ↪ D08
6. On apprendra plus tard dans le film, au moyen d'une archive filmique lue par Dave Bowman à bord du *Discovery One*, que le monolithe était originellement enfoui à quinze mètres sous le sol lunaire, près du cratère de Tycho. ↪ D11
7. Dans l'ouvrage qu'il consacre au film de Stanley Kubrick, Jean-Michel Bertrand formule une hypothèse similaire. Jean-Michel Bertrand, *2001 : L'odyssée de l'espace. Puissance de l'éénigme*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 83. ↪ D12
8. Jean-Pierre Vernant, « Du double à l'image », *Mythes et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* (1965), Paris, La Découverte, 2007, p. 327. ↪ D12
9. *Ibid.* ↪ D12
10. Stanley Cavell, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* (1971), trad. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999, p. 14. ↪ D14
11. À la suite de Jacques Aumont, on se demandera conséquemment « si cadrer a quelque chose à voir avec penser, [et si] cela passe [...] obligatoirement par la fabrication d'un rectangle ? » Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Paris, Éditions de la Différence, 2009, p. 234. ↪ D14
12. Jean-Michel Bertrand, *2001 : L'odyssée de l'espace. Puissance de l'éénigme, op. cit.*, p. 67. ↪ D18
13. Martine Bubb, *La Camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 416. ↪ D19
14. *Ibid.* p. 246. ↪ D19
15. Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film : Abbas Kiarostami*, op. cit., p. 65. ↪ D19
16. Stanley Kubrick, entretien avec Joseph Gelmis, « Un film doit être une illumination », *Positif*, n° 464, oct. 1999. Entretien publié à l'occasion de la mort du cinéaste. ↪ D21
17. Les deux artistes seront réunis deux ans plus tard par le curateur Kynaston McShine pour la célèbre exposition *Primary Structures* (1966) présentée au Jewish Museum de New York. ↪ D21
18. On songera à un commentaire produit par la critique d'art américaine Lucy Lippard comparant, quatre années après la sortie sur les écrans du célèbre film de science-fiction, la puissance d'évocation de l'œuvre de Smith à celle de la mystérieuse sculpture pensée par Kubrick et Clarke. Cf. Lucy R. Lippard, *Tony Smith*, Londres, Thames & Hudson, Art Now, 1972. ↪ D21
19. Tandis que les mesures d'une œuvre comme *Die* de Tony Smith ont été pensées pour évoquer la taille de l'artiste – donnant ainsi un carré d'environ cent quatre-vingt-trois centimètres d'arrête –, les sculptures de la série *Black Box* de John McCracken excèdent rarement les proportions d'un téléviseur, soit un volume, tout au plus, de quarante centimètres de côté. ↪ D21
20. Il est en ce sens remarquable de noter comment une description de Georges Didi-Huberman à propos de l'une de ces *Black Box* peut, par un simple déplacement de sujet, se muer en commentaire sur le monolithe de *2001 : l'odyssée de l'espace*. « Leur masse s'impose devant nous selon la volumétrie paradoxale d'une expérience typiquement nocturne : obnubilant la clarté intense et presque tactile – demandant à toujours s'approcher ou à toujours tourner autour – [...] aiguissant à l'extrême le problème de nos propres dimensions en face d'elle, alors que nous font partiellement défauts les repères d'espace où nous pourrions la situer ». Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 75. ↪ D21

21. Soulignons que dans la nouvelle d'Arthur C. Clarke, *La Sentinel*, à l'origine du film de Kubrick, le monolithe était représenté par un tétraèdre transparent, permettant de considérer justement le vide sur lequel il était bâti. ↵ D22
22. Jean-Pierre Criqui, *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2002, p. 31. ↵ D24
23. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 18. ↵ D26

E

# **Le motif de la technique**

Rodolphe Olcèse

Jacques Perconte développe un travail autour de l'image numérique depuis la fin des années 1990. Artiste prolix, il produit essentiellement des films mais aussi des œuvres génératives montrées en installation ou des performances audiovisuelles, qui ont en commun de sonder les relations que nous pouvons instaurer avec la nature<sup>1</sup>. La pratique de Jacques Perconte est réputée pour son haut degré de technicité et la connaissance précise et effective des outils dont elle procède, mis au service d'une signature des plus singulières. Comme pour tout cinéaste, la dimension technique de son travail concerne d'abord l'outil de production d'une esthétique qu'elle informe directement, et dont elle rend possible des fulgurances visuelles tout à fait sidérantes. Mais elle est aussi, dans cette œuvre au long cours, un motif de tout premier ordre, au moyen duquel l'artiste dresse la topographie d'un monde ou d'une nature qui ne semblent plus accessibles autrement que par des formes d'industrialisation qui les défigurent. La technique, comprise très largement, aussi bien concernant les outils mobilisés que des figures qu'ils peuvent enregistrer, agit doublement sur la matérialité des images, en décidant de leur forme comme de leur contenu. La technique peut ainsi être envisagée du point de vue du «tracer» comme du «tracé», du point de vue de la fabrication des images – selon l'exploration des effets plastiques de la compression de flux vidéo – comme de leur sujet, dès lors qu'un environnement technique, qui peut toucher souvent à la question du transport (train, bateau, etc.), se loge dans l'image comme la condition même par laquelle elle pourra accéder à son motif privilégié : le paysage. Autrement dit, les motifs contemplatifs de Jacques Perconte sont d'emblée affectés par la dimension technique et industrielle du monde que les procédés technologiques de création filmique permettent de diluer dans une expérience visuelle qui cherche à retrouver, en proposant une analogie, une puissance de révélation propre à l'élément naturel, puissance qui nous serait devenue inaccessible dans un monde complètement arraisonné par la technique. Envisagée à l'aune de cette œuvre décidément précieuse, la pratique artistique apparaît comme une réponse possible à cette situation contemporaine d'industrialisation du monde dont nous pouvons mesurer chaque jour davantage les conséquences.

E00

### Aller au paysage

E01

Dans plusieurs de ses films, Jacques Perconte intègre dans le paysage visuel ou sonore cela même qui nous y ouvre un accès : train, bateau, voiture, mais aussi, plus subtilement, les outils de prise de vues eux-mêmes, souvent révélés en creux, à travers l'exploitation de leurs insuffisances. Les exemples qui permettent d'explorer cette idée sont nombreux. Dans *Impressions*<sup>2</sup>, après avoir livré le mouvement des vagues comme la question même que le film veut affronter, Jacques Perconte s'attarde, dans une partie du film chapitrée «Médiance», sur des espaces qui semblent *a priori* interdire tout rapport contemplatif au réel, et rendre vaine cette mystérieuse question que les vagues ouvrent dans notre expérience du visible. C'est bien l'urbanisation en tant que telle, dans ce qu'elle a de purement excessif, qui devient matière filmique. On la voit qui ronge l'élément naturel, blesse ou défigure, dans l'économie

E02

même du film, de grands espaces verts. Et seul le geste plastique semble ici en mesure de tirer un trait sur ce paysage industriel, pour le faire disparaître dans une matière esthétique qui peut s'apparenter, dans sa puissance de figuration plastique, à l'épreuve d'une nature retrouvée. Il serait possible, à partir de ce seul film, de montrer que le cinéma de Jacques Perconte est le lieu où travaillent des tensions contraires, et que ce sont ces rapports contradictoires entre des puissances adverses de mobilité qui permettent l'émergence du paysage contemporain et son expression dans le présent du film.



Fig. 1 — Jacques Perconte, Impressions, 2012.

E03

Finalement, ce que montre le cinéma de Jacques Perconte, c'est qu'on ne peut pas filmer un paysage sans filmer aussi ce qui nous y conduit. Le cheminement et son terme se donnent en même temps, dans un seul et même acte, et c'est au nom de cette coïncidence que nous pouvons poser la technique comme motif à part entière de cette œuvre à nulle autre pareille. Il suffit, pour s'en convaincre, de prêter attention à la séquence d'ouverture de *Patiras*<sup>3</sup>. Les images sur lesquelles s'ouvre le film donnent à voir, de manière en apparence tout accidentelle, le petit bateau à moteur sur lequel la caméra est embarquée. Avant de montrer l'horizon, et, pour pouvoir le faire, Jacques Perconte filme incidemment la coque de l'embarcation frappée par les eaux ou divers éléments d'accastillage qui obstruent momentanément la vue. Ce geste, qui peut se retrouver dans tant d'autres films du cinéaste, est important, car il consiste à mettre dans l'image ce au moyen de quoi celle-ci peut être une vue cinématographique, c'est-à-dire une image mobile. C'est ce qui permet de dire que la technique, comprise dans son sens très général, est fondamentalement un motif, au sens élargi que Maldiney donne à ce terme dans un article intitulé «*Dialectique du moi et morphologie du style*». Henri Maldiney veut montrer en quoi la production d'une forme esthétique singulière consiste toujours à

incorporer le geste dans la matière plastique, en quoi « le geste de l'artiste est capté par la forme<sup>4</sup> ». Le cinéma de Jacques Perconte montre de manière particulièrement nette que la technique est complètement impliquée dans cette rencontre avec le monde, qu'évoque Henri Maldiney pour décrire l'artiste dessinant sur le motif. Jacques Perconte filme sur le motif, *in situ*, au lieu même où celui-ci se rencontre. Motif et non pas modèle, écrit Henri Maldiney, soucieux de faire résonner le terme dans ses multiples sens : le motif est ce qui met en mouvement, « ce qui meut la main<sup>5</sup> », et c'est par l'intermédiaire de ce motif que « le geste en prise sur l'œuvre à faire est en résonance avec le regard, lui-même en prise sur la sur-prise du monde<sup>6</sup> ». Il appartient à la forme de s'intégrer ce contact avec le monde, c'est-à-dire aussi bien d'accueillir la figure autour de laquelle elle se constitue – une montagne, les remous de l'eau – que le mouvement – de la main pour le peintre ou de la caméra pour le cinéaste – qu'un tel contact aura commencé par susciter.

Ce texte d'Henri Maldiney semble particulièrement pertinent pour approcher ce qu'engage fondamentalement le cinéma de Jacques Perconte, et plusieurs autres analyses du philosophe pourraient constituer d'excellents jalons pour cheminer dans l'œuvre du cinéaste. Mais une nuance au moins doit être ici apportée. Si Jacques Perconte filme sur le motif, son geste, comme celui de tout cinéaste, est suspendu à tout un appareillage technique, fût-il des plus sommaires : une caméra embarquée sur un bateau à moteur. Si la forme doit capter le geste de l'artiste sur son motif, et s'intégrer les mouvements et impulsions avec lesquels ce motif nous met en prise, comment cet appareillage ne serait-il pas lui aussi capté par la forme qui en procède ? L'image filmique, et c'est, ici comme ailleurs, son premier acte, s'intègre des mouvements qui commencent par lui être extrinsèques et qui conditionnent pleinement la capacité où elle se trouve d'aller au paysage.

E04

## L'outil et l'image

Mais ces premières remarques sont assurément insuffisantes pour comprendre la spécificité du geste de Jacques Perconte et pour saisir la matérialité propre à ses images. Le motif technique est directement associé à cette matérialité paradoxale de l'image. Dans le chapitre « Les formes dans la matière » de sa *Vie des formes*, Henri Focillon montre que c'est depuis la notion de technique que la matière (artistique, mais pas seulement) peut être scrutée de manière pleine et entière. Loin, donc, de restreindre le propos, considérer l'activité d'un artiste depuis le concept de technique élargit au maximum l'horizon que son art donne à observer :

E05

E06

*Nous sommes ainsi conduits à rattacher à la notion de matière la notion de technique qui, à la vérité, ne s'en sépare point. Nous l'avons mise au centre de nos propres recherches, et jamais il ne nous a paru qu'elle leur imposait une restriction. Bien loin de là, elle était pour nous comme l'observatoire d'où la vue et l'étude pouvaient embrasser*

E07

*dans la même perspective le plus grand nombre d'objets et leur plus grande diversité*<sup>7</sup>.

E08 Ce rappel méthodologique est de toute première importance, dans l'économie de l'opuscule d'Henri Focillon, mais aussi pour notre propos. Il permet de rappeler qu'il n'est possible de parler de la matière d'un art que depuis le prisme de sa transformation, par la technique, précisément, car une matière qui ne se laisserait apprêhender par aucune technique déterminée ne serait qu'une masse informe et insaisissable. Nous pouvons retourner à la pensée grecque sur ce point. La technique, dit au contraire Henri Focillon, peut aussi bien être une force vivante qu'une mécanique ou un agrément. Le fait est qu'au cinéma en général, et dans les films de Jacques Perconte en particulier, elle participe de ces trois dimensions ensemble. Elle y est, selon la belle formulation de Focillon, «une poésie toute d'action» (rappelons qu'en grec, *poïesis* désigne le faire productif lui-même). La technique, pour Henri Focillon, c'est la matière en tant qu'elle se transforme présentement dans l'œuvre; elle est, dit-il encore, «moyens de métamorphoses<sup>8</sup>», c'est un «processus<sup>9</sup>» – terme décisif pour comprendre la pratique de Jacques Perconte – qui permet de dépasser l'opposition scolaire entre la forme et le fond (contre laquelle l'ouvrage d'Henri Focillon est tout entier dirigé).

E09 *Si, cessant de séparer ce qui est uni, nous essayons maintenant de classer et d'enchaîner des phénomènes, nous voyons que la technique est véritablement faite d'accroissements et de destructions et qu'il est possible, à égale distance de la syntaxe et de la métaphysique, de l'assimiler à une physiologie<sup>10</sup>.*

E10 Chercher à enchaîner et classer des phénomènes, expression qui peut apparaître comme une parfaite définition du montage cinématographique, c'est découvrir que la technique est une physiologie: une dynamique vivante.

E11 On le voit, le motif technique n'est pas un objet mort ni mortifère, il peut au contraire nous mettre en contact immédiat avec la vie de la matière. Aussi, il importe de préciser ici que la technique ne peut plus seulement s'entendre comme cette part industrieuse de l'activité humaine qui modifie notre relation au monde, au point parfois de le défigurer. Elle désigne aussi, et plus subtilement, l'outil qui, venant au contact de la matière, vient réveiller la forme qui sommeille en elle, comme le dit Henri Focillon à propos de la touche du peintre<sup>11</sup>. La question qui se pose est dès lors de savoir comment les outils que Jacques Perconte mobilise sont à eux-mêmes leur propre motif. Y a-t-il un sens à apprêhender l'image numérique comme étant à elle-même son propre motif, et, si oui, comment cette image peut-elle nous envoyer à la rencontre du paysage en tant que tel ?

E12 En un sens, *Chuva*<sup>12</sup> est le parfait exemple de ce procès qui, pour questionner la nature de l'image, la place au cœur de son propre acte de présentication.



Fig. 2 — Jacques Perconte, *Chuva*, 2012.

E13

Ce film cherche à conduire à une illimitation de la représentation, selon un geste de cinéma visant à aller dans l'image au-delà de l'image elle-même<sup>13</sup>. Le film *Chuva*, en effet, pour donner lieu à l'image qu'il recherche, commence par mettre la caméra face à une impossibilité : enregistrer les nuances de gris apportées par un paysage marin progressivement gagné par la pluie, et dont la machine ne peut pas saisir et *a fortiori* restituer le détail. Cette situation de prise de vues conduit l'outil technique à produire, avant tout travail de compression, des effets de moirage dans l'image, contrainte d'exposer ses propres insuffisances. Or, les phénoménologues le savent bien, c'est souvent quand un outil cesse de fonctionner qu'il apparaît au grand jour, car alors il cesse de disparaître dans l'usage qui en est fait. Ce qu'il y a de parfaitement saisissant, avec *Chuva*, c'est que cette illimitation de la représentation à laquelle le film va nous conduire, en nous plongeant finalement dans un mouvement chromatique qui va emporter le regard dans la puissance d'une pure vague informatique et visuelle, s'enracine dans une situation initiale de rétrécissement ou d'appauvrissement apparent de l'acte de vision. L'image est renvoyée à elle-même comme un pur aplat, elle nous dit que techniquement, il n'y a rien à voir, et pourtant, même dans cette carence de données informationnelles, la technique (de postproduction, cette fois), pour autant qu'elle vienne au contact de cette pauvreté matérielle, peut faire surgir des intensités de mouvements et de couleurs *a priori* étrangères aux teintes de gris qu'il s'agissait initialement de capturer. Le motif de la technique peut alors s'entendre pleinement au double sens du génitif : la technique, devant un paysage qui va s'évanouissant, devient le motif filmique à part entière, en même temps que ce qui l'opère. Elle est tout entière et à la fois, comme le soulignait Focillon, une force vivante, une mécanique, et un agrément, au sens d'un consentement devant ses propres défaillances, lequel consentement devient le préalable à l'exploration du potentiel plastique tout à fait inoui de l'image.

E14

## Technique et paysage

E15

La technique peut alors se comprendre comme dispositif à l'origine d'une convergence de deux types de mouvement : un mouvement extrinsèque à l'image (la coque du bateau qui rentre dans l'image de *Patiras*) ; un mouvement intrinsèque à l'image (la compression qui révèle une puissance de représentation devant laquelle la caméra elle-même aura commencé par abdiquer). Ce que montre la convergence de ces deux mouvements, qui reposent tous deux sur des appareils techniques, pouvant figurer dans l'image, d'une part et qui la conditionne d'autre part, c'est que si la technique peut être sujet du film, c'est en tant que motif second. La technique comme motif plastique est en effet appelée à se dissoudre dans et devant un autre motif qu'elle permet de rejoindre et dont elle vise le surgissement. La technique est dérivée car elle seconde le paysage, ou, plutôt, elle seconde la forme qui peut s'instaurer à la rencontre du paysage. Seconder, ici, ce n'est pas marcher avec ou soutenir, mais bien se soustraire et se retirer. Si quelque chose de la technique peut être capturé par la forme, ce n'est pas pour que cette forme témoigne d'une quelconque maîtrise des outils, mais au contraire pour que les modes d'organisation du visible qui sont afférents à son appréhension technologique s'évanouissent au profit de ce seul régime de visibilité spécifique que représente le paysage, compris comme une vaste puissance de désorganisation ou de désétablissement du monde. C'est en tout cas ce que donnent à voir les films de Jacques Perconte : un énorme cargo se dissout purement et simplement dans la matière filmique du film *Impressions* ; le *split-screen* de *Patiras*, qui est aussi une manière de faire figurer l'artificialité de l'image dans l'image elle-même, est soudain happé par des remous de l'eau surgissant plein cadre, dont les mouvements s'accusent à mesure que la compression les travaille en ouverture et en clôture du film. Dans les films de Jacques Perconte, rencontrer le paysage, c'est toujours finalement perdre ses repères et passer d'un ordre de représentation – où la technique comme motif peut opérer – à un autre.



Fig. 3 — Jacques Perconte, *Patiras*, 2017 (1997-2016).

C'est encore avec Henri Maldiney que cette situation, à la fois existentielle et esthétique, de rencontre avec le paysage peut être envisagée dans ses accents les plus vifs. Qu'est-ce en effet qu'un paysage ?

E16

*Un paysage n'est surtout pas un site, c'est-à-dire une portion pittoresque ou significative de l'espace géographique. Un site se visite. « Visiter un paysage » est un non-sens. L'espace du paysage exclut toute référence topographique ou historique. Il est sans coordonnées ni repères. Pour se trouver en lui, il faut y être perdu. Perdu ici, à ce seul ici, ici absolu, exposé à l'horizon qui s'ouvre ici. Je peux me mouvoir en lui, mais d'ici en ici, sans que ne change en rien ma situation dans l'espace. Où que j'aille, je me retrouve ici sous le même horizon subrogé à lui-même. Dans l'espace du paysage, je suis perdu au monde entier, ce qui veut dire perdu au milieu du monde perdu<sup>14</sup>.*

E17

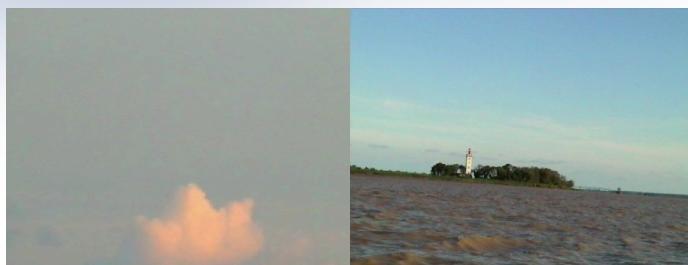


Fig. 4 — Jacques Perconte, Patiras, 2017 (1997-2016).

Penser le paysage à partir de cette perte – qui est une perte à la seconde puissance : je suis perdu dans un monde perdu, dit Maldiney – et de la défaillance des systèmes de repères avec lesquels on voudrait l'approcher n'est pas anodin. Cette pensée, qui emprunte à Erwin Strauss, veut souligner que l'expérience du paysage est toujours celle d'une forme de retrait du monde. Nous ne sommes jamais devant un paysage, mais toujours plongé en lui, selon des modalités de pure désorientation. Le paysage nous désétablit du monde : lorsque nous y sommes, toute force, toute manifestation, tout mouvement concourt à nous renvoyer à cet ici où nous sommes et que nous ne pouvons plus quitter, pour autant qu'être perdu, c'est bien revenir ici alors que nous voulions aller là-bas. Dans le paysage, les techniques cartographiques et topographiques perdent toute leur efficacité.

E18

Cette pensée du paysage, Henri Maldiney la convoque souvent pour montrer que, dans cette expérience de l'abolition des repères et du retrait du

E19

monde, les formes esthétiques sont à même de donner des dimensionnels à un espace qui les a perdus. Il faudrait évoquer ici les textes sur la basilique Sainte-Sophie ou sur les statues-menhiros où Maldiney décrit comment le haut et le bas se structurent et se distribuent depuis ce point-originé de la forme esthétique. C'est par le processus rythmique, en quoi consiste le déploiement de la forme, que s'ouvrent l'espace et le temps dans l'œuvre, dans la mesure où, pour Henri Maldiney, le rythme consiste à franchir toute limitation. Dans ses textes sur la montagne, Maldiney aime à rappeler que c'est par le rythme que l'on peut se soustraire au vertige, lequel vertige constitue par excellence l'expérience où le haut et le bas ne peuvent plus être situés l'un par rapport à l'autre. De même, c'est par la forme esthétique qu'il devient possible de faire une expérience du paysage sur un mode autre que celui de la perte.

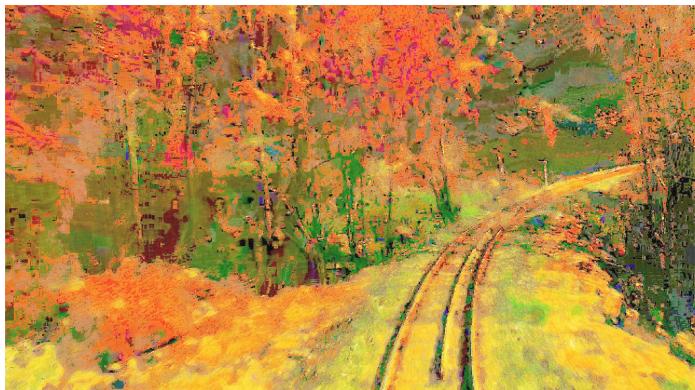


Fig. 5 — Jacques Perconte, Après le feu, 2010.

La phénoménologie du paysage que propose Henri Maldiney résonne particulièrement avec une dimension de l'œuvre de Jacques Perconte, bien au-delà de la question de ses motifs de prédilection – et la montagne en est un. L'image, dans cette œuvre, s'éprouve sur un mode immersif, où les repères s'estompent au profit d'une expérience visuelle qui engage quelque chose de l'ici et maintenant de notre présence au film, à tout le moins pour qui peut le voir sur grand écran. Toute image d'un être donné, dit Henri Maldiney dans un texte où il évoque le *Charles VII* de Fouquet, nous vient dans l'ébranlement de nos savoirs et de nos souvenirs. Ici, la forme esthétique elle-même, dans un même geste, efface et dilue les repères figuratifs qui nous permettent de nous retrouver en elle ou, tout simplement, de nous orienter en elle, en situant son origine ou sa destination esthétique. Mais c'est pour ouvrir un espace et un temps qui à la fois lui sont absolument propres et où pourtant notre regard peut lui-même se mettre en mouvement sur un tout autre mode que celui du retour à

soi. Dans la matière numérique de ces images en constante transformation, c'est-à-dire toujours en voie d'elles-mêmes, ce qui se signale, c'est bien l'excès et la démesure d'une nature dont le propre est peut-être d'échapper à toute représentation (on peut songer ici au sublime chez Kant), de résister à tout arraisionnement technique. Ce qui se joue, c'est une possibilité de vivre comme un seul et même événement le vertige et son franchissement.

Cette réflexion sur la technique comme motif et sa dilution dans le paysage s'ouvre à une dimension politique. Il est peu de dire que nous vivons dans un monde où la nature elle-même, dans sa puissance expressive radicale, devient de plus en plus inaccessible. Si certaines côtes de Normandie ont gardé quelque chose de sauvage, c'est très certainement parce que des centrales nucléaires y ont été installées, préservant paradoxalement et par avance toute velléité touristique qui ont les effets que l'on sait sur les littoraux. C'est en se mettant en quête de la matérialité plastique d'images faites sur de tels littoraux que Jacques Perconte trouve une réponse adéquate, très singulière car non revendicative, aux préoccupations écologiques de notre temps. Car en plaçant au centre de son cinéma la possibilité d'une expérience du beau – qui est le commencement du terrible, dit le poète Rilke – comme première exigence d'une forme de matérialisme esthétique, Jacques Perconte retrouve, à l'endroit de la nature et du monde, une parole que la raison contemporaine donne pourtant comme définitivement perdue.

E21

1. Une documentation abondante et la plupart des films linéaires réalisés par Jacques Perconte sont consultables sur son site : <http://www.jacquesperconte.com>. ↪ E00
2. Jacques Perconte, *Impressions* (2012 / 48'). Le film peut être visionné sur le DVD *Jacques Perconte, Paysages*, édition Re:voir, 2019, 77'. ↪ E02
3. Jacques Perconte, *Patiras* (33'47, 2017). Le film peut être visionné sur le compte viméo de l'artiste : <https://vimeo.com/329218434>. ↪ E03
4. Henri Maldiney, « Dialectique du moi et morphologie du style », *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 90. ↪ E03
5. *Ibid.* ↪ E03
6. *Ibid.* ↪ E03
7. Henri Focillon, *Vie des formes* (1943), Paris, PUF, 1996, p. 57. ↪ E07
8. *Ibid.* ↪ E08
9. *Ibid.* ↪ E08
10. *Ibid.*, p. 59. ↪ E09
11. *Ibid.*, p. 63. ↪ E11
12. Jacques Perconte, *Chuva* (2012, 8'). Le film peut être visionné sur le compte viméo de Jacques Perconte : <https://vimeo.com/50592418>. ↪ E12
13. Idée empruntée à Vincent Deville, qui la développe pour le cinéma de Peter Tcherkassky (voir Vincent Deville, *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, PUR, 2014, p. 135). ↪ E13
14. Henri Maldiney, « Montagne », *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre marine, 2000, p. 44. ↪ E17

F

# **William Miller et son «Good Design» radicalement inventif**

Maxime Favard

En 1943, en pleine Seconde Guerre mondiale, les pôles de domination s'inversent, avec le déclin progressif des forces de l'Axe (Rome-Berlin-Tokyo) au profit des Alliés. Dans ce contexte difficile, mais empreint d'un certain optimisme, le territoire américain voit s'ouvrir une perspective économique et sociale de plein essor. Les grandes usines d'armement embauchent les femmes pour occuper les postes d'ouvrières. « Rosie la riveteuse<sup>1</sup> », cette femme travailleuse qui sert son pays par le travail, devient l'une des icônes du War Production Board qui s'organise à plein régime. Économiquement, les États-Unis sont plongés dans une nouvelle période de croissance qui se traduit par la multiplication des embauches. Le sentiment de mener une vie plus confortable que le reste du monde est partagé par le plus grand nombre, et le pouvoir d'achat des Américains augmente. L'accroissement de l'épargne est sans nul doute lié à deux facteurs : d'une part, le manque de produits de consommation mis à disposition freine les achats, et, d'autre part, les campagnes visant à enrôler les femmes au sein des entreprises industrielles et incitant les hommes à rejoindre le champ de bataille. En 1942, aux États-Unis, est établi, conjointement au War Production Board, l'Office of War Information, une institution à but de propagande ; de l'influence nouvelle de cette double génération de produits et d'images, le parcours du designer William Miller en témoigne le pouvoir. Il s'agit de mettre en évidence dans cet article les efforts que ce designer a opérés tant au niveau d'une manière d'être en marge d'une standardisation des représentations institutionnelles que d'une manière de faire à la marge de la productivité industrielle.

FOO



Fig. 1 — George Rœpp, Office of War Information des États-Unis, 1943. (Archives : Boston Public Library. Arts Department).

## F01 Standardisation des images, standardisation des usages

La manipulation des masses sociales passait par les femmes, « visées » par certaines affiches. Sur l'une d'entre elles, la mention « Find your war job » voisine avec l'image d'une femme vêtue de kaki et néanmoins soigneusement parée de rouge à lèvres et maquillée. L'expression du personnage, « I've found the job where I fit best ! », donne forme à la promesse d'un accomplissement personnel au service de la patrie. Les affiches de propagande à l'attention des hommes entendent s'adresser à des soldats, sur l'une d'entre elles il était écrit : « This is right... Let's go ! ». Le pouvoir politique, en s'appuyant sur les médias dont il a le monopole, impose ainsi un conditionnement des mentalités de la population américaine.

F03 Pendant la Seconde Guerre mondiale, la participation des femmes au développement industriel de guerre fut déterminante ; il n'en reste pas moins que peu après la victoire, le gouvernement américain encourage les femmes à renouer avec leurs occupations et leur rang d'avant guerre. La travailleuse émérite et émancipée redevient celle de la ménagère. Ce conditionnement des mentalités est, non sans ironie, illustré par un nouveau type de produit de conditionnement : le Tupperware. Inventé et commercialisé en 1946 par le chimiste Earl Tupper, le produit rencontre un grand succès grâce à la vente à domicile et aux Tupperware Home Parties. Les publicités d'époque sont éloquentes : ce sont des femmes, et uniquement des femmes qui, au cours de réunions à domicile, assurent la promotion de ce nouveau produit domestique.

F04 Le produit, aussi inventif que facilement utilisable par toutes et tous, illustre un ensemble de conceptions visant à une normalisation des usages qui profite, en dernier ressort, au modèle patriarcal qu'est celui de l'*American Way of Life*. Les images publicitaires qui en vantent les qualités alimentent tout autant un besoin toujours croissant de consommation que les standards liés à un ensemble de relations de domination.

F05 Les designers eux-mêmes ne sont pas épargnés par cette standardisation des images. Une figure importante du design américain durant cette période est William Henry Miller Junior qui, en 1951, changera de nom pour Christian William (Bill) Miller. Designer spécialisé dans la conception de produits à partir de polymères, William Miller travaille au sein de la Gallowhur Chemical Company (GCC). En parallèle de sa jeune carrière de concepteur, c'est aussi un mannequin très demandé dans le milieu artistique, décrit comme « [t]all, ruggedly handsome, and square jawed, he filled out his Coast Guard uniform like the archetype on a navy recruitment poster<sup>2</sup> ». En 1943, Miller entretient une correspondance régulière avec le peintre Paul Cadmus, qui le désigne comme « the most beautiful man I have ever met<sup>3</sup> ». Le cercle de relations de William Miller s'étendait à la « crème de la crème of Manhattan gay society<sup>4</sup> ». Plus qu'un modèle, il était devenu la muse, outre Paul Cadmus, de Noel Coward, George Hoyningen-Huene, Alfred Kinsey, George Platt Lynes, Glenway Wescott, Monroe Wheeler ou encore Philip Wheelwright<sup>5</sup>.



**Fig. 2 —** Publicité télévisuelle (captures d'écran), *Tupperware Home Parties*, 01:14.

Du fait de cette double activité de designer et modèle, les archives de William Miller, conservées dans les bibliothèques de la University of Southern California (USC)<sup>6</sup>, rassemblent un panel d'images aux représentations contrastées.

F06

Sur les photographies officielles publiées dans les médias, un homme tour à tour revêtu d'uniforme de soldat ou d'une blouse de chimiste s'attache virilement et intellectuellement aux efforts de guerre par la recherche et le développement industriels, suivant une posture fidèle à la propagande de l'Office of War Information<sup>7</sup>. Les photographies intimes et œuvres photographiques donnent à l'inverse l'image d'un homme qui assume des poses libérées de tout « uni-forme » sexuellement acceptable.

F07

F08

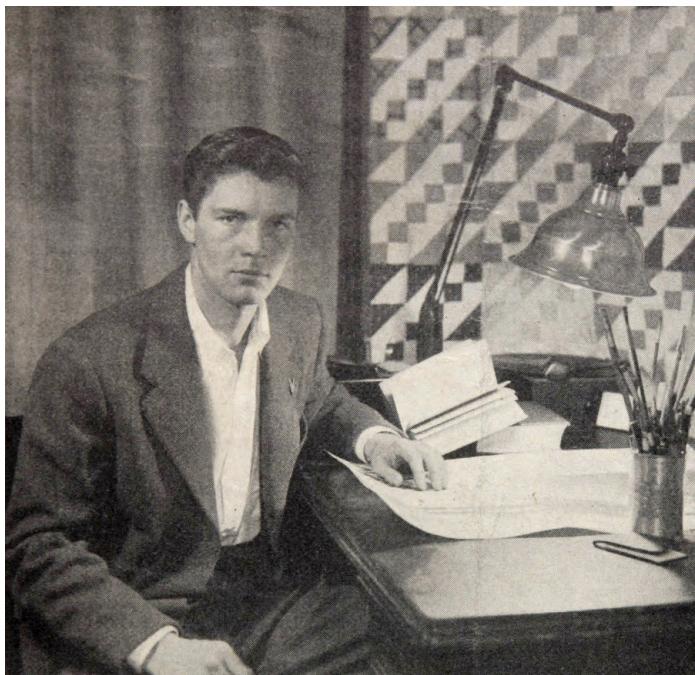
### William Miller : vedette du design industriel américain

F09

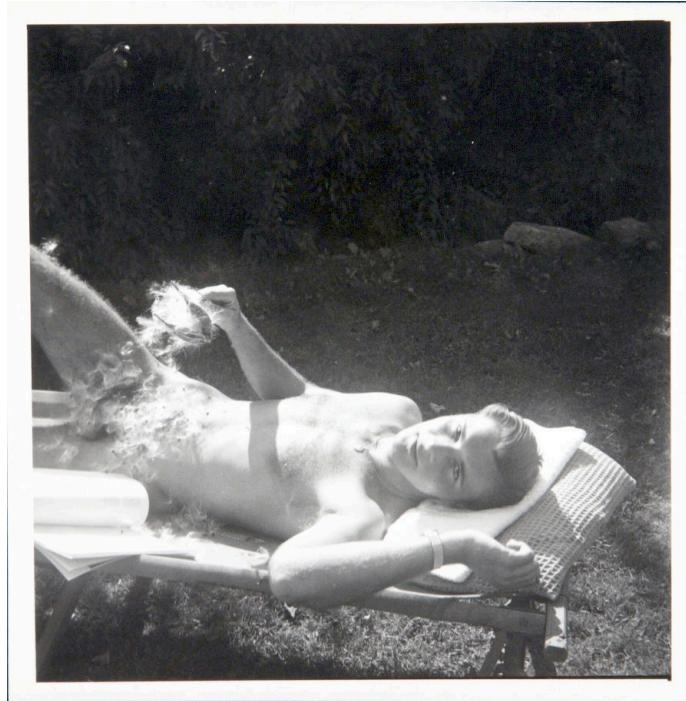
Après une formation de 1938 à 1941 en design publicitaire au sein de la Franklin School of Professional Arts de New York et quelques expériences professionnelles en parallèle au sein de Brunschwig & Fils, Datzenbach & Warren ou encore Lord & Taylor, William Miller s'engage, de 1942 à 1946, au sein du United States Maritime Service (USMS)<sup>8</sup> pour lequel il a participé au projet *SunStill* en tant que designer. Ce projet de recherche et développement concerne un célèbre équipement de dessalement de l'eau destiné à la Air-Sea Agency. William Miller revient, dans un article de presse universitaire, sur l'invention et la conception de ce produit :

F10

*A cousin of the late President Roosevelt's, Richard Delano, first had the idea of the SunStill. He saw dew condense in empty bottles on the beach and on the windows of greenhouses, wondered whether solar energy could be used as power-source to operate a fresh water distiller that could be supplied as safety equipment to men forced down in rafts at sea<sup>9</sup>.*



**Fig. 3** — William H. Miller Jr., « A very wise man, 49 », *Dartmouth Alumni Magazine*, Issue march 1946, p.14. © Dartmouth Alumni Magazine. Photographie Bouchard.



**Fig. 4** — Photographie de William Miller par Glenway Wescott, ca. 1945-1960. © Yale University Library Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Dans les années 1940, des projets plus personnels de William Miller attirent l'attention du MoMA, qui envoie une équipe composée d'un photographe et d'un journaliste au laboratoire de R&D du designer. William Miller leur présente alors les travaux auxquels il a participé pour la GCC mais aussi d'autres projets prototypés pendant son temps libre et ne répondant à aucune commande, mais relevant d'expérimentations et d'une activité toute personnelle de «conception-invention<sup>10</sup>». Profitant d'un environnement technique à la pointe, William Miller défend un «Good Design» radicalement inventif. Il se décrit lui-même comme un explorateur d'une discipline, le design industriel, «a profession full of potential and challenge, unexplored, comparatively unresolved. [...] This is useful work ; viewed sociologically, the work the profession can accomplish in the postwar years in helping plan a new, vigorous American way of life is uncommonly worthwhile and rewarding<sup>11</sup>». Parmi ses projets les plus aboutis et reconnus, un bateau gonflable de type kayak, décrit comme «a vast improvement over the famous prewar German “Folbots,” designed to weigh only a few pounds and fold into a small suitcase when deflated<sup>12</sup>», un chapeau-parasol conçu pour le Quartermaster Corps

de l'US Army et un fauteuil gonflable avec lequel il est photographié par le photographe George Karger pour l'édition de juillet 1944 du magazine *Vogue*. Tout juste âgé de 23 ans, William Miller est considéré comme une vedette (un « Headliner ») du design. Ses travaux sont présentés dans la section « Industrial Design », confiée à Serge Chermayeff, de l'exposition *Art in Progress : 15th Anniversary Exhibitions : Built in the U.S.A.* Sur le communiqué de presse officiel original, on peut lire :

F12

*The newest object to be shown in the exhibition and the one most closely related to developments brought about by the war will be an inflated chair made of a flexible plastic very much stronger than rubber. It consists of an aluminum ring with four legs which support an inflated cushion somewhat the shape and size of a balloon tire. The entire chair frame and cushion when folded and deflated can be carried in a briefcase.*

F13

*Designed primarily for use by our armed forces at bases behind the lines, it gives the comfort and ease of an upholstered spring chair, yet conserves shipping and storage space. The idea and design of the chair were developed by William Miller of the Gallowhur Chemical Corporation during months of experiment in the manufacture of a pocket-size device of inflatable plastic for use by the armed forces to convert sea water into fresh water. After the war not only the chair but other articles of inflated furniture will be made for civilian use<sup>13</sup>.*

F14

Un article du *Time* salue la chaise gonflable de William Miller – « looking surreal, yet feeling practical and comfortable<sup>14</sup> » dont l'apparence massive, une fois l'objet gonflé, contraste avec la légèreté du volume. Semblant flotter dans l'air, cette grande bouée gonflable en PVC discrètement soutenue par un support en aluminium, dont le tout est soutenu par quatre pieds. Le cœur de la bouée, support de l'assise, est quant à lui recouvert d'un filet noué<sup>15</sup>. L'un des intérêts de la partie gonflable est qu'elle résulte d'un transfert des recherches et développements du *Sunstill*. En effet, les principes de formalisation – matériau et technique – des deux projets sont identiques. Le chlorure de polyvinyle (plus connu sous le nom de PVC) utilisé est un thermoplastique exigeant des techniques de soudure particulières. La typologie des factures de la chaise de William Miller démontre ainsi le résultat d'un transfert de découvertes du designer, dont la pratique de « conception-invention » est comme « entraînée » par un environnement technique industriel. Cette chaise, aussi particulière soit-elle, manifeste, par sa matérialité, l'émergence de nouveaux moyens productifs et se lit comme le manifeste, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, de nouvelles conceptions possibles des équipements domestiques.

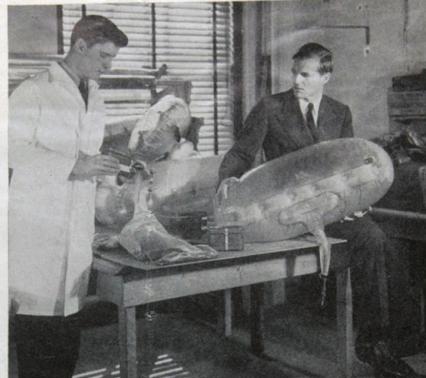
edge and a small but comfortable reputation. Why, then, go back to college?

The answer, of course, is that my most efficient and productive activity in the world seems to lie somewhere between city-planning and architecture, professions which have as their very cornerstone what is called a good liberal education. A first-rate designer (such as Frank Lloyd Wright) must be more than a superlative technician, he must be a philosopher in his own right: to plan the background for a *design of life* (important words, those!) for others, he must know how to live well himself, must in fact be pre-eminently knowledgeable in many fields. Thus to Dartmouth I came, not to a corporation, rather than to a more specialized school.

My focus of interest seems to be circumscribed within the range of a comparatively new field, Industrial Design, a profession full of potential and challenge, unexplored, comparatively unresolved. In other words, my anticipated function in the world will be that of arbiter of form in producing well-designed articles for mass manufacture. This is useful work, viewed sociologically, the work the profession can accomplish in its efforts to help bring about a more vigorous American way of life; it is uncommonly worthwhile and rewarding.

Do I have the requirements for success in this field? Well, I've been to some pains to find out: psychological tests (aptitudes, interests, I.Q., values-scale, and so forth) help a good deal; having worked over a period of eight years at all sorts of jobs helps knowing what occupations are sympathetic above all else. If these are added in addition is a knowledge for the mechanics of construction, and the metaphysics of problems of form, and of their representation, and the perfection of geometric dorian design. Add to these tactful and visual sensuality, pleasure in the incredible (which is a Sense of Magic) and some good-humored affectations (which I prefer to think of as a Sense of Theatre) and you have it.

Working on the *Sunstill* in a very well equipped plastics laboratory and away off campus from the dorms, I was fortunate in being able to develop several plastic products in spare time of a design-invention nature. (This term, because in some senses the two words are almost synonymous—good design must be by definition inventive and invention is often entirely a matter of good design). One of these was a lightweight plastic hat-sunshade developed for the Quartermaster Corps to replace heavy, expensive and space-taking plastic hats in service. It utilized inflation both for excellent dry-air-space insulation and to give it its form, which incidentally was of a very stimulating Buck Rogers appearance. Another project was a kayak-type plastic inflated boat, a vast improvement over the famous pre-war German "Folboats," designed to weigh only a few pounds and fold into a small



DARTMOUTH FRESHMAN'S INVENTIONS. (Top) Bill Miller '49, co-inventor of the Sunstill for converting sea water into drinking water, shows filling the balloon-like device while George Galloway, head of the Galloway Chemical Corporation, looks on. (Bottom) A lightweight plastic chair, made using inflation for insulation, developed for the Quartermaster Corps, to replace heavy, space-taking plastic hats in service. It is also a deflated plastic chair which is both comfortable and sturdy, collapses to the size of a brief case, and is heaven-sent for people on the move.



suitcase when deflated. The most sensational job was what *Time* described as "a chair whose fish-net seat (draped over a pneumatic plastic doughnut) was unrealistically adapted to the most unrealistic sister." I had the great good fortune at twenty-two to have the Museum of Modern Art exhibit models of all these things in their fifteenth anniversary show, "Art in Progress."

We used a word with the *Sunstill*, "Orientation," which described the process by which the face of the still was kept always turned as efficiently as possible towards the activating sun. Some stills needed no orientation, but the most compact designs were productive in direct ratio as they were



well orientated. I mention all this because "orientation" is an excellent word to describe the way in which people get their own distilling surfaces, so to speak, turned as efficiently as possible to the activating source; these notes, in fact, describe the process of orientation of one individual to

Fig. 5 — William H. Miller Jr., « A very wise man, 49' », *Dartmouth Alumni Magazine*, n° mars 1946, p.14.  
© Dartmouth Alumni Magazine.



**Fig. 6 —** « New Headliners... In design », *Vogue*, 1er juillet 1944, p. 85. © Photographie de George Karger.

Nombreux sont alors les designers qui détournent les outils de production du complexe militaro-industriel pour les appliquer au quotidien et contribuent, par là même, à consolider un système de consommation massive.

F15

**Lobbying industriel : du pouvoir de destruction à celui de la reconstruction**  
L'émergence de nouvelles typologies, en matière de production industrielle, et les transferts novateurs dont elles s'accompagnent, sont avant tout le fruit des expérimentations personnelles de certains designers. Pour Frank Lloyd Wright, à qui William Miller vouait une grande admiration, les machines fonctionnent, aux États-Unis, comme des «émancipateurs modernes de l'esprit créateur<sup>16</sup>». Refusant la simple imitation, l'architecte ne peut, selon Wright, se résoudre à la «grammaire des anciens<sup>17</sup>». Ray et Charles Eames, en travaillant, de 1941 à 1945, pour l'armée américaine, mobilisent quant à eux leur inventivité en concevant des attelles et brancards en contreplaqué, au sein de leur entreprise Evans Product. Pour développer les prototypes, Charles Eames bricole une machine qui leur permet de produire des pièces moulées, la *Kazam! Machine*, «équipée d'une pompe de bicyclette qui insuffl[e] de l'air toutes les quatre à six heures dans une membrane gonflable en forme de ballon. Ce dispositif [permet] de pousser les pièces de bois contre un moule en plâtre chauffé à l'électricité qui leur donnait la courbe désirée. La finition se [fait] à la main, avec une petite scie et une lime<sup>18</sup>». Capital pour la victoire, le complexe militaro-industriel qui se développe sur le territoire américain entre 1941 et 1945 devient le moteur de renouveaux pacifiques. En 1946, à Londres, le Council of Industrial Design (COID) organise au Victoria & Albert Museum une exposition intitulée *Britain Can Make It*, entièrement dédiée à la promotion du design comme levier optimiste de l'économie du pays :

F16

F17

*The Council of Industrial Design will hold in the summer of next year a national exhibition of design in all the main range of consumer goods clothing, household furnishings and equipment, office equipment and civil transport... It will represent the best and only the best that modern British industry can produce... [it will be] British industry's first great post-war gesture to the British people and the world<sup>19</sup>.*

F18

À propos de cette exposition, l'historien du design Raymond Guidot écrivait :

F19

*Très pédagogique, cette section, offerte à l'attention du public à peine remis de l'angoisse des bombardements, n'hésite pas à faire l'éloge de la recherche militaire pour les retombées bénéfiques et pacifiques – qu'elle va avoir sur la création de nouveaux objets de la vie quotidienne. Des entrailles d'un avion éventré, placé dans le décor des ruines d'une ville bombardée, on voit, par exemple, sortir des fils qui relient tel ou tel organe de*

F20

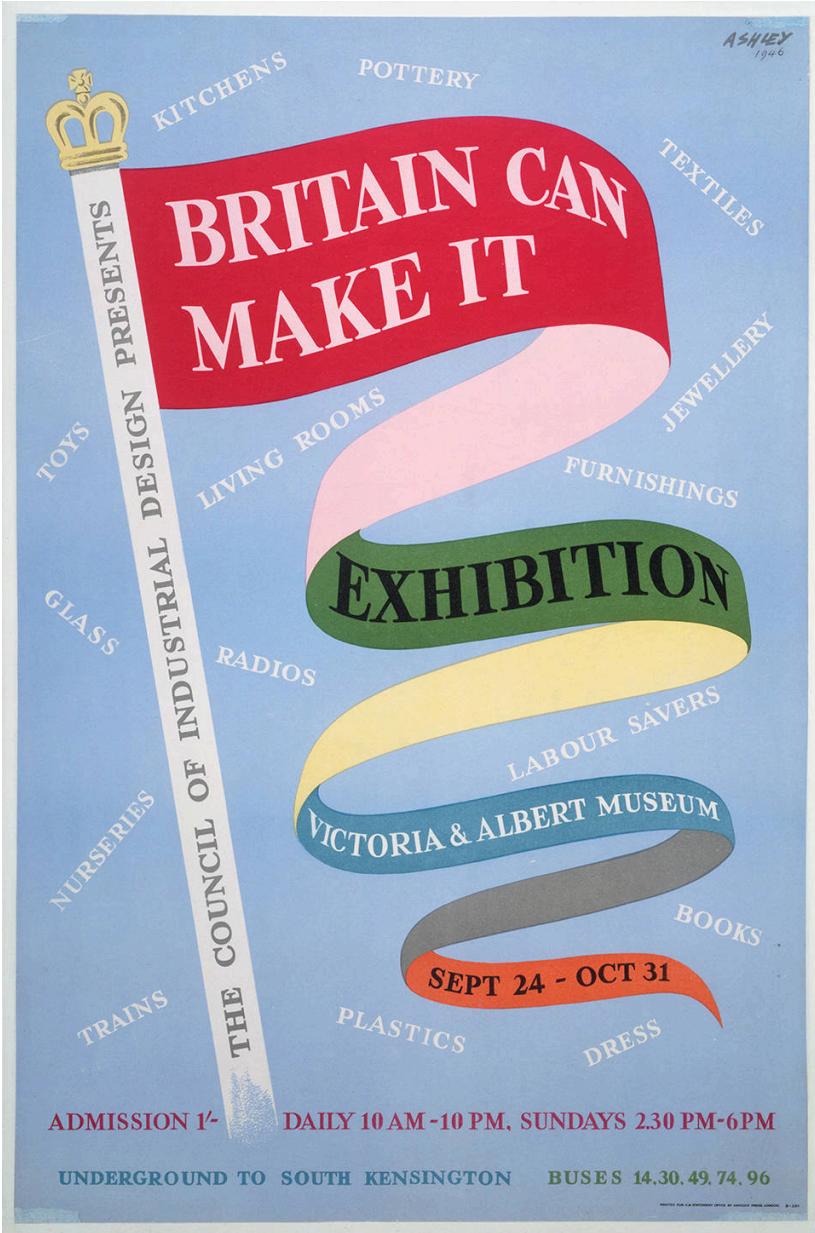


Fig. 7 — *Britain Can Make It*, poster, Ashley Havinden, 1946, Royaume-Uni [Archive : N° CIRC.459-1971].  
© Victoria and Albert Museum, Londres.



**Fig. 8** — Le public anglais fait la queue pour entrer dans l'exposition "Britain Can Make It" au Victoria & Albert Museum de Londres, 1946. [Archive : N° GB-1837-DES-DCA-30-2-26-EZ7].  
© Design Council Archive, University of Brighton Design Archives.

*l'engin dévastateur protégé par du Téflon à une casserole dont l'intérieur revêtu de ce merveilleux produit chimique fera que les aliments ne risqueront plus d'attacher à la cuisson. [...] Si une telle présentation procède d'un certain cynisme, force est de reconnaître qu'elle dit vrai, comme il est vrai que la recherche militaire a de tout temps été facteur de progrès, voire de mutations technologiques<sup>20</sup>.*

F21

S'il est concevable d'apprécier les « mutations technologiques » pour ce qu'elles peuvent apporter comme confort de vie, que ce soit dans les domaines de la santé, de l'alimentation, de l'habitat ou du transport, qu'en est-il réellement du « progrès » entendu comme un « mouvement vers l'avant<sup>21</sup> », un guide idéologique vers la trajectoire d'un idéal ? Pour Georges Duhamel, l'idée moderne de progrès, défendue depuis la révolution industrielle aux États-Unis, mène vers une civilisation machiniste détachée de « tout ordre spirituel ». Pour ce Français façonné par la vieille Europe, les jeunes États-Unis du début du XX<sup>e</sup> siècle, qu'il découvre lors d'un voyage, produisent un choc culturel sans commune mesure. Aux yeux de Duhamel, le développement américain

F22

procède d'une fausse idée du progrès en ce qu'il accorde davantage d'importance aux inventions nouvelles, aux choses matérielles, qu'à l'ordre spirituel<sup>22</sup> :

F23 *Toute invention nouvelle, au fur et à mesure que se développent ses applications, détermine dans l'esprit des multitudes, l'étonnement, l'admiration, l'orgueil. Je pense que le philosophe doit se refuser à ces émotions envirantes et mettre toute son intelligence, tout son discernement à mesurer, à censurer les résultats que chaque découverte détermine dans l'ordre temporel comme dans l'ordre spirituel<sup>23</sup>.*

F24 Moraliste, Georges Duhamel est horrifié par un machinisme américain qu'il pressent être le modèle de l'Europe future. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les excès du machinisme atteignent leur paroxysme dans le système des abattoirs de Chicago, dont l'auteur Siegfried Giedion dresse un tableau de mécanisation à outrance : « tout ce qui touche à Chicago est démesuré. Métropole dynamique à croissance spontanée, elle incarne mieux que tout autre cette vitalité brutale et créatrice propre au dix-neuvième siècle<sup>24</sup> ». Progrès et modernité sont alors indéniablement rattachés à une rationalisation laissant peu de place à l'individu, au profit d'une homogénéisation des subjectivités<sup>25</sup>. De même, dans les États-Unis des années 1940, la mécanisation s'accompagne, tant dans le domaine de la viande que de celui des objets artefactuels, d'une standardisation massive des subjectivités individuelles. L'exercice du pouvoir consiste à encourager la population américaine à « s'accomplir » dans un processus de consommation. L'alliance du développement de la puissance industrielle<sup>26</sup> et de la politique démocratique reposait ainsi sur un équilibre pour le moins ambigu. Simone de Beauvoir rédige son récit *L'Amérique au jour le jour* suite à un séjour aux États-Unis effectué entre 1947 et 1948. Elle y décrit notamment l'optimisme publicitaire affiché dans les rues du pays :

F25 *Sur les affiches, devant les plats de Quakers Oats, le Coca-Cola, les Lucky Strike, quels étalages de dents blanches : le sourire semble un tétanos. La jeune fille constipée sourit d'un sourire d'amoureuse au jus de citron qui relâche ses intestins. J'ai lu sur une pancarte, dans un drug-store : Not to grin is a sin... On pressent la consigne, le système. Cheer up ! Take it easy ! L'optimisme est nécessaire à la tranquillité sociale et à la prospérité économique du pays<sup>27</sup>.*

F26 Ainsi, la propagande de guerre retrouve ses codes dans une communication graphique publicitaire qui constitue l'image de la nouvelle culture populaire américaine. Porté par la manipulation masse-média-tique, le système qui préconise l'optimisme est le même qui impose le consumérisme : « For excellence in War Production. Frigidaire. Division of General Motors<sup>28</sup> ». Bell, Cadillac, Chrysler, Goodyear ou Shell, pour ne citer que certaines des

plus connues, vantent leurs performances industrielles tant au combat sur un champ de bataille qu'en matière de business et de consommation de masse.

### Le « Good Design » de William Miller

F27

Le « Good Design » du designer William Miller, repose sur la notion de « conception-invention ». Cette manière de faire du design en menant des expérimentations au cœur d'un environnement technique et productif industriel lui permet de découvrir de nouveaux produits, susceptibles de faire à leur tour émerger de nouvelles expériences pour l'utilisateur. Plus récemment, en 2010, Pharrell Williams présentait à la galerie Perrotin la chaise *The Tank* dont le piétement fait référence à un engin de combat, tandis que la coque d'assise est une reprise du modèle des *Fiberglass Chairs* de Ray et Charles Eames.

F28

*The tank* se compose d'une assise recouverte d'un cuir poulain pleine fleur soutenue par une chenille et des engrenages en Plexiglas transparents.

Les matériaux et leur association se justifient par le choix singulier de l'artiste<sup>29</sup>, tout comme les couleurs – pour ce modèle, blanc, noir, bleu ou rose. Pharrell Williams convoque l'image de la guerre sans accorder d'intérêt au milieu productif propre à celle-ci. D'un côté, le projet de William Miller, relève de ce qu'on pourrait appeler une formalisation de produit, conçue comme une traduction des compétences et capacités créatives du designer à l'égard de conditions industrielles et de finalités pratiques. De l'autre côté, Pharrell Williams semble céder à un éblouissement consumériste. Le stylisme adopté par l'artiste évacue l'expérience sensible de la conception au profit d'un appauvrissement voire d'une « misère symbolique<sup>30</sup> ». En s'appuyant sur les propos de Frank Lloyd Wright, le philosophe des techniques Pierre-Damien Huyghe rappelle à ce titre l'enjeu du « rythme de la forme » :

*La tâche demeure de chercher à réaliser où il se peut ce qui aura toujours fortement risqué de manquer à l'industrialisation moderne, soit ce que Frank Lloyd Wright appelait « le rythme de la forme ».*

F29

*Cette tâche conduit à traiter d'abord des opérations productives, non des commerces et des usages qui les achèvent. Elle regarde la technique et les capacités productives à l'orée, dans leur créativité encore possible, non à leur fin, dans tel ou tel bout d'une chaîne consommatrice abandonnée à des personnalisations d'apparence<sup>31</sup>.*

Le machinisme américain critiqué par Georges Duhamel ne serait donc, pour certains designers et architectes de l'époque comme pour quelques philosophes d'aujourd'hui, non un frein à l'humanité mais une invitation à l'inventivité formelle, notamment par la recherche et développement. À la peur d'une fascination aveugle à l'égard des techniques répondent ainsi des approches expérimentales de la conception. Ainsi Frank Lloyd Wright écrivait-il dans *L'Avenir de l'architecture*, en 1953:

F30

*Le travail de ces machines doit être transformé et exalté par la flamme intérieure de l'artiste pour prendre place parmi les chefs-d'œuvre de l'Humanité à travers l'immensité des âges. C'est en quoi consiste le devoir du jeune architecte. Bien entendu, l'Amérique aura à traverser toute une série d'expériences d'amateurs. En tant qu'Américains, nous devons nous soumettre aux expériences stupides et bien américaines d'une propagande aux rapides volte-face<sup>32</sup>.*

En 1942, deux organismes se mettent en place aux États-Unis, sous l'égide du président Roosevelt : le War Production Board et l'Office of War Information. Les lobbyings de la production industrielle et de l'information posent dès lors les fondations de la consommation de masse de l'après-guerre. De même, dans un contexte de standardisation massive à l'usage des images et des objets, le designer industriel William Miller et son « Good Design » restent-ils tributaires d'une certaine mythologie de l'*American Way of Life*.

1. La figure de « Rosie la riveteuse » a plusieurs origines, parmi lesquelles la couverture du *Saturday Evening Post* du 29 mai 1943. Cette image, devenue célèbre, est réalisée par Norman Rockwell d'après la pose de Mary Doyle Keefe. La posture de cette figure féminine « masculinisée » aurait pour référence mythologique la figure d'Isaïe peinte en 1509 par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Voir, à ce propos, l'article de Jean-Frédéric Tronche, « Rosie la riveteuse » : un mythe, quatre origines, publié le 23 avril 2015 et disponible en ligne : <https://o.nouvelobs.com/people/20150423.OBS7849/rosie-la-riveteuse-un-mythe-quatre-origines.html#modal-msg>. ↪ F00
2. Hugh Ryan, *When Brooklyn was queer*, New York, St. Martin's Press, 2019, p. 204. ↪ F05
3. Lettre de Paul Cadmus à William Miller, 1<sup>er</sup> décembre 1943, William Miller Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library. Cité dans Hugh Ryan, *When Brooklyn was queer*, New York, St. Martin's Press, 2019, p. 205. ↪ F05
4. Hugh Ryan, *ibid.* ↪ F05
5. D'après les archives de la University of Southern California (USC), en ligne : <https://archives.usc.edu/repositories/9/resources/1770> (consulté le 10/12/2020). ↪ F05
6. Précisément au sein de la section « ONE National Gay & Lesbian Archives ». ↪ F06
7. Les figures du chercheur et du soldat sont couramment reprises notamment pour les images de propagande/publicité publiées dans les numéros des années 1943 et 1944 du *Time*. ↪ F07
8. Précisément Coast Guard Reserve. ↪ F09
9. William H. Miller Jr, « A Very Wise Man, 49 », *Dartmouth Alumni Magazine*, mars 1946, p. 14. ↪ F10
10. *Ibid.*, p.14-15. xplorateurs r sociologique et au service industrielle, e et une période une communication de masse ? ↪ F11
11. *Ibid.*, p.15. ↪ F11
12. *Ibid.*, p.14. ↪ F11
13. Archive du communiqué de presse du MoMA. URL : [www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/926/releases/MOMA\\_1944\\_0012\\_1944-03-21\\_44321-10.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/926/releases/MOMA_1944_0012_1944-03-21_44321-10.pdf) (consulté le 10/12/2020). ↪ F13
14. Henry Robinson Luce, *Time* 43. Cité dans Hugh Ryan, *When Brooklyn was queer*, St. Martin's Press, New York, 2019, p. 205. ↪ F14
15. Les filets étaient couramment utilisés par l'armée américaine, dont certains casques, tel le *US M-1*, pouvaient en être entièrement recouverte. Les mailles permettaient à chaque soldat d'insérer facilement des éléments naturels comme des feuillages pour le camouflage en terrain hostile. Durant la Seconde Guerre mondiale, les premiers casques étaient recouverts d'une maille très large qui, au fur et à mesure des avancées technologiques, s'est rétrécie. Il n'est donc pas incohérent de penser que William Miller ait procédé au détournement d'un tel produit. ↪ F14
16. Frank Lloyd Wright, « Architecture moderne : La machine, le matériau et l'homme », *L'Avenir de l'architecture*, part. II, trad. de l'américain par Marie-Françoise Bonardi, Paris, Éditions Gonthier, « Grand Format Éditions », 1966, p. 76-79. Titre original : « The Future of Architecture », New York, 1953. ↪ F17
17. *Ibid.* ↪ F17
18. Sandra Dachs, Patricia de Muga et Laura Garcia Hintze (dir.), *Objets et mobilier. Charles et Ray Eames, Design d'architectes*, trad. de l'espagnol par Richard Crevier, adapté par Stéphanie Grégoire, Antony, Les Éditions Le Moniteur, 2008 (Édition originale : Barcelone, Ediciones Poligrafa, 2007). ↪ F17
19. ID/361: Summer Exhibition 1946: Policy Committee Minutes. ↪ F18
20. Raymond Guidot, « Les années du conflit planétaire », *Histoire des objets. Chronique du design industriel* (2004), Paris, Hazan, 2013, p. 231. ↪ F21

21. Centre national de ressources textuelles et lexicales, URL : [www.cnrtl.fr/definition/progres](http://www.cnrtl.fr/definition/progres). ↪ F22
22. Georges Duhamel, *Semailles au vent*, Monaco, Éditions du Rocher, 1947, p. 70-71. ↪ F22
23. *Idem*. ↪ F23
24. Siegfried Giedion, « La mécanisation de la mort : la viande », *La Mécanisation au pouvoir*, 1948. Titre original : *Mechanization Takes Command*, in Marc Manjou (dir.), *Azimuts* n° 39, « Animal », Saint-Étienne, École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne / Éditions de la Cité du design, 2013, p. 138. ↪ F24
25. En 1989, Félix Guattari écrivait : « C'est aux premières formes de société industrielle qu'il est revenu de laminer et de sérialiser la subjectivité des classes travailleuses. Aujourd'hui, la spécialisation internationale du travail a exporté vers le Tiers Monde les méthodes de travail à la chaîne. À l'ère des révolutions informatiques, de l'essor des biotechnologies, de la création accélérée, de nouveaux matériaux et d'une "machinisation" toujours plus fine du temps, de nouvelles modalités de subjectivation sont en passe de voir le jour. Un appel plus grand sera fait à l'intelligence et à l'initiative tandis qu'en contrepartie un plus grand soin sera apporté au codage et au contrôle de la vie domestique du couple conjugal et de la famille nucléaire. En bref, en reterritorialisant la famille à grande échelle (par les médias, les services d'assistance, les salaires indirects...), on tentera d'embourgeoiser au maximum la subjectivité ouvrière ». Félix Guattari, *Les Trois Ecologies* (1989), Mayenne, Éditions Galilée, « L'Espace critique », 2011, p. 62-63. ↪ F24
26. Après la guerre, l'enjeu de la société libérale capitaliste américaine sera bien entendu centré sur la puissance économique. ↪ F24
27. Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour* (1947), Paris, Gallimard, 1959, p. 30.. ↪ F25
28. Publicité pour General Motors publiée dans le *Times* du 14 août 1944 (n° 7, p. 7). ↪ F26
29. Pharrell Williams est un auteur-compositeur-interprète, rappeur, producteur et styliste américain. ↪ F28
30. Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 2013. ↪ F28
31. Pierre-Damien Huyghe, « De la mécanisation au design », in Marc Manjou (dir.), *Animal*, *Azimuts* n° 39, Saint-Étienne, École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne / Éditions de la Cité du design, 2013, p. 176. ↪ F29
32. Frank Lloyd Wright, « Architecture moderne : La machine, le matériau et l'homme », *L'Avenir de l'architecture*, part. II, *op. cit.*, p. 208. ↪ F31

G

# **Les Éditions Paul-Martial ou l'art de la mise en page**

Anne-Céline Callens

La naissance de l'ère industrielle et la Révolution française marquent le début de la modernité en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. D'importantes évolutions ont lieu dans les domaines scientifique, technique et artistique. Le début du XX<sup>e</sup> siècle est marqué par la succession de courants avant-gardistes qui élargissent les frontières et s'inscrivent dans une rupture avec le passé : les artistes modernes sont particulièrement novateurs et regardent vers l'avenir. Durant cette période intense de création, l'art interroge notamment les liens entre le texte et l'image : dès le début des années 1910, les cubistes Georges Braque et Pablo Picasso intègrent des mots et papiers imprimés dans leurs toiles ; Sonia Delaunay réalise des projets d'affiches ; Fernand Léger compose ses peintures avec des fragments d'inscriptions.

G00

À cette époque, la publicité en est à ses balbutiements<sup>1</sup>. Le contexte propice de l'industrialisation entraîne une nouvelle consommation à laquelle il faut apporter une visibilité, et les grandes sociétés commencent à miser sur la communication. Si certains dessinateurs et affichistes travaillent pour la publicité au XIX<sup>e</sup> siècle, la profession se structure et gagne véritablement en légitimité au début du XX<sup>e</sup> siècle. Une évolution d'une forme primitive de promotion des objets vers une discipline régulée et contrôlée se dessine. C'est dans ce contexte qu'apparaît une nouvelle discipline : le graphisme, qui englobe à la fois l'art de l'affiche, la création de caractères typographiques et la mise en pages<sup>2</sup>.

G01

Pierre Mac Orlan est le premier à employer le terme de « graphisme » en 1929 dans un article illustré et mis en pages par Alexey Brodovitch<sup>3</sup>, et publié dans la prestigieuse revue *Arts et métiers graphiques*. L'écrivain y évoque les différents signes graphiques nés depuis l'origine de l'homme et destinés « à préciser sa pensée et à tracer les principales lignes imaginaires que doit suivre le génie humain<sup>4</sup> ». Le photographe<sup>5</sup>, le cinématographe et le phonographe, alors outils nouveaux de l'expression, sont pour lui les « grands maîtres de l'écriture sentimentale de ce temps et les plus parfaits témoins de notre vie quotidienne<sup>6</sup> ».

G02

C'est à partir de cet ensemble de termes se terminant en *graphe* que Mac Orlan invoque le néologisme graphisme, dont le principal terrain d'expression serait la publicité :

G03

*Les « graphismes nouveaux » qui peu à peu sont entrés dans le domaine de la rue furent tout d'abord asservis par un besoin qui n'est pas moderne : la publicité. C'est la publicité qui s'empara à leur début des nouveaux procédés de créations cérébrales, qui leur donna la confiance de sa clientèle et qui, en les exposant aux critiques du goût public, les obliga à se modifier jusqu'au moment où ils atteignirent un degré de perfection à la fois plastique et cérébrale qui devait, en retour, transformer la publicité elle-même. [...] L'art décoratif, l'art des signes, l'art des graphismes qui résument et condensent des idées et des matières anecdotiques presque*

G04

*imprévisibles est un art qui, désormais, ne trouvera ses chefs-d'œuvre que dans les espaces dédiés à la publicité<sup>7</sup>.*

G05 Un renouveau de la stylistique publicitaire s'opère à cette période : la réclame disparaît progressivement au profit d'une communication axée sur le visuel ; le texte s'amoindrit pour aller à l'essentiel tandis que l'image devient prégnante. Walter Benjamin prône ce type de langage simple, direct et accessible à tous :

G06 *L'efficacité littéraire, pour être notable, ne peut naître que d'un échange rigoureux entre l'action et l'écriture ; elle doit développer, dans les tracts, les brochures, les articles de journaux et les affiches, les formes modestes qui correspondent mieux à son influence dans les communautés actives que le geste universel et prétentieux du livre. Seul le langage instantané se révèle efficace et apte à faire face au moment présent<sup>8</sup>.*

G07 Tout comme le texte, le dessin publicitaire de l'entre-deux-guerres se simplifie : la représentation de personnages et objets est caractérisée par une géométrisation des formes et l'emploi de larges aplats colorés ; le dessin de caractères typographiques tend lui aussi à l'abstraction. Les grands graphistes de l'époque Francis Bernard, A.M. Cassandre, Jean Carlu, Paul Colin et Charles Loupot – tous membres de l'Union des artistes modernes<sup>9</sup> – travaillent pour des imprimeurs, éditeurs, agences de publicité et renouvellent l'identité visuelle de certaines marques.

G08 Dans un ouvrage intitulé *Mise en page : Theory ans Practice of Layout* et publié en 1931, l'imprimeur parisien Alfred Tolmer présente les récentes tendances du graphisme en France et le caractère nouveau du métier :

G09 *De nos jours, l'art de la mise en pages tire sa force de la libre utilisation des techniques. Avec un appareil photo, une paire de ciseaux, une bouteille d'encre de chine et de la colle, associés à la main du graphiste et à son regard sans préjugé, une composition peut naître et une idée nouvelle s'exprimer grâce à des moyens très simples<sup>10</sup>.*

G10 Moins connu que ses contemporains, Francis Bernard signe un contrat d'exclusivité avec les Éditions Paul-Martial, société d'édition publicitaire créée en 1926 à Paris qui devient l'une des plus reconnues dans le domaine<sup>11</sup>. L'entreprise développe pour ses clients tous types de moyens publicitaires : logotypes, lignes graphiques, encarts, affiches, albums et catalogues, vitrines et stands d'exposition... Elle comprend des ateliers de dessin et de typographie, un studio photographique et une imprimerie. C'est un véritable « réseau de coopération » qu'elle met ainsi en avant dans une publicité de 1929 :

*En édition publicitaire aucun secret. Pour vos moyens imprimés, vous pouvez faire appel à un rédacteur, à un dessinateur, à un photographe, à un photograveur, à un fabricant de papier, à un imprimeur, à un brocheur et à un diffuseur. Voilà – C'est très simple. Et vous croyez que vous dormirez tranquille ? En dissociant votre problème, n'aurez-vous pas multiplié par 8 fois vos soucis ? Depuis la conversation jusqu'à la livraison et même jusqu'à la diffusion nous nous occupons de tout<sup>12</sup>.*

G11

Les créations publicitaires, qui associent langage écrit et langage iconique, nécessitent ainsi une véritable association de techniques et de compétences. Nous analyserons dans cet article les rapports texte/image des publicités de l'entre-deux-guerres, à partir de l'étude des réalisations des Éditions Paul-Martial.

G12

### **L'art de l'affiche**

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec la démocratisation de l'automobile<sup>13</sup> et l'accélération de la vitesse, le panneau publicitaire s'étend pour s'imposer rapidement. Plus que les autres modalités publicitaires, l'affiche doit capter l'attention du passant qui ne cherche pas spontanément l'information. L'image prend alors une portée inédite : « La vie moderne est accordée sur un rythme rapide. On passe vite, on ignore la flânerie, on n'a guère de temps à perdre. Un texte, il faut le lire : c'est trop long. Une image parle tout de suite à l'esprit<sup>14</sup> ».

G13

G14

L'art nouveau qui dominait l'affiche publicitaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est progressivement abandonné au profit de la simplicité. Dès les années 1910, les compositions de Leonetto Cappiello se caractérisent par un dessin épuré aux couleurs intenses. Dans les années 1920, l'affiche se dépouille encore davantage : les grands graphistes membres de l'UAM créent des compositions géométriques et lumineuses qui empruntent aux courants modernistes de l'époque – art déco, cubisme, purisme, école du Bauhaus, constructivisme, futurisme –, associant ainsi l'art à la publicité. Il s'agit pour eux de frapper les esprits rapidement, à travers un dessin synthétique qui illustre le produit ou le service à promouvoir avec un minimum de détails.

G15

Francis Bernard pratique ce langage schématique et coloré typique de l'avant-garde. L'affiche qu'il réalise pour le volant Rougier à la fin des années 1920, fait écho aux peintures puristes d'Amédée Ozenfant, Le Corbusier et Fernand Léger, marquées par des formes simples et dépouillées organisées en constructions équilibrées. Le graphiste explique à ce sujet :

G16

*[Pour] le Volant Rougier [...] Je me suis interrogé : « À quel moment un volant est-il le plus utile à l'automobiliste ? Ce n'est pas assurément dans la ligne droite, c'est dans le virage ». J'ai donc emprunté à la signalisation routière le figuré du tournant dangereux*

G17

*et c'est sur ce fond reproduisant littéralement les panonceaux avertisseurs que j'ai plaqué l'objet-marque<sup>15</sup>.*

- G18 Il use d'un signe plastique universel – relatif au code la route – sur lequel il superpose l'image du volant. Sur le bas de l'affiche, le slogan et le nom de la marque épousent la forme graphique de la flèche. Texte et image se trouvent ainsi étroitement liés.
- G19 Jusque dans les années 1950-1960, l'affiche française est majoritairement dessinée<sup>16</sup>. Durant l'entre-deux-guerres, la photographie est très peu utilisée, ses caractéristiques mimétiques noir et blanc semblant à première vue incompatibles avec la tendance de l'époque basée sur la schématisation colorée. Les Éditions Paul-Martial vont jouer un rôle avant-gardiste en la matière : du fait de sa capacité à concevoir et réaliser elle-même ses publicités grâce à ses nombreux services – notamment un studio photographique –, l'entreprise, contrairement aux autres agences et imprimeurs, intègre régulièrement le médium dans l'affiche.
- G20 Dans cette affiche de Roland Hugon pour les Grands Réseaux de chemins de fer français, un élément photographique recouvre le dessin simplifié d'une locomotive grâce à un procédé de détourage et de collage<sup>17</sup>. Cette image d'un groupe de personnes dialogue avec la silhouette schématique du contrôleur. Le texte du slogan se superpose à l'ensemble dessin + photographie, les lettres creuses du mot « BILLETS » laissant apparaître le orange et les nuances de gris de l'arrière-plan. Une véritable complémentarité est ainsi créée entre photographie, dessin et texte.
- G21 Dans ces affiches pour l'huile à moteur Aeroshell, la photographie se déploie jusqu'à devenir une composante essentielle. Elle tient un rôle didactique et relève d'une mise en scène assumée visant à montrer l'utilisation du produit. Dans l'affiche de gauche, la prise de vue oblique et plongeante offre le meilleur angle pour rendre compte de la manipulation en cours : l'inclinaison du bidon laisse penser que l'huile est en train d'être versée dans le moteur du véhicule ; le figurant a positionné ses mains de telle sorte que le produit soit bien identifiable. Les teintes photographiques du motif détourné contrastent avec l'arrière-plan beige et le rouge du nom de la marque, de l'image du produit et du dessin de flèche.
- G22 Pour ces compositions promouvant les machines à écrire Olympia, la proportion de zones vides équilibre la composition avec finesse. Le motif photographique est une nouvelle fois détourné pour être associé à des fonds colorés et des slogans imposants. La photographie acquiert une réelle valeur plastique. Les nuances de gris contrastent harmonieusement avec les surfaces colorées. L'affiche accorde au mot la puissance de l'image : le texte guide véritablement la composition<sup>18</sup> ; à l'instar des réalisations constructivistes d'El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Alexandre Rodtchenko, Jan Tschichold et Piet Zwart, la disposition du slogan et du nom de la marque en lignes obliques dynamise l'ensemble, le langage écrit se substituant aux lignes et formes graphiques.



Fig. 1 — Francis Bernard, *Affiche publicitaire pour le volant Rougier*, Paris, Éditions Paul-Martial, vers 1928-1929.  
© Droits réservés.

roland  
HUGON

FORMEZ UN GROUPE

51 BILLETS

10 VOYAGEURS

Pour un minimum de  
**10 VOYAGEURS**  
la réduction est de **50%**  
et de **75%** pour les enfants  
Validité : **20 JOURS** (40 JOURS pour les  
Calendriers de vacances)

**GRANDS RÉSEAUX DE CHEMINS DE FER FRANÇAIS**

EDITIONS PAUL-MARTIAL PARIS

Printed in France - 1036

Fig. 2 — Roland Hugon, Affiche pour les Grands Réseaux de Chemins de Fer Français, 1936, lithographie couleur, 100 x 62 cm, Paris, Éditions Paul-Martial. © Collection privée Anne-Céline Callens.



Fig. 3 — Francis Bernard, *Affiches pour les moteurs à haut rendement Aeroshell*, 1933, lithographies couleur, 120 x 80 cm, Paris, Éditions Paul-Martial. © Droits réservés.

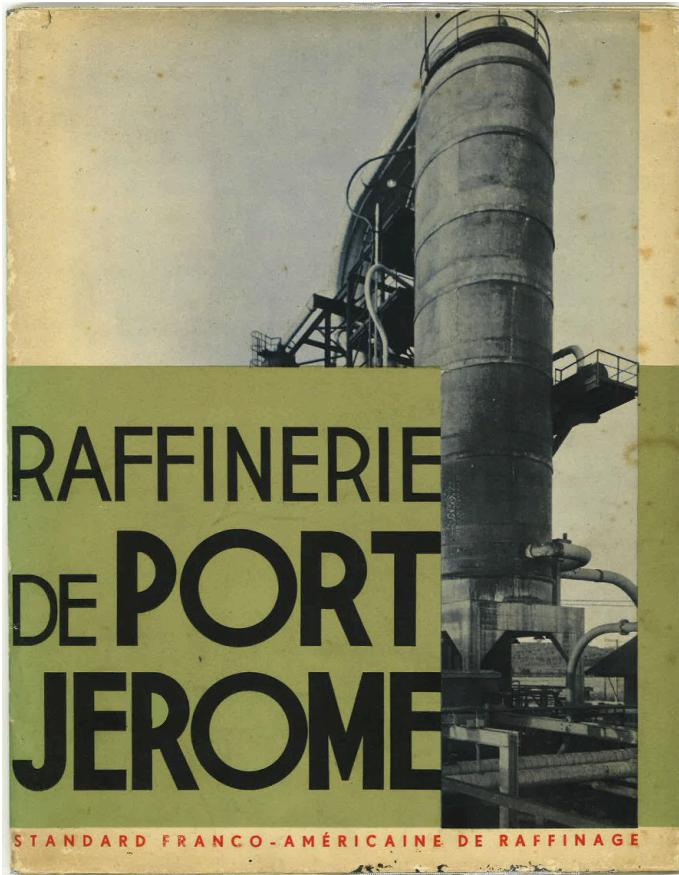


Fig. 4 — Francis Bernard, *Affiches pour la machine à écrire AEG Olympia*, 1935, lithographies couleur, 120 x 80 cm, Paris, Éditions Paul-Martial. © Droits réservés.

- G23 Cassandre confie au sujet de l'importance du texte dans l'affiche :
- G24 *Trop longtemps méconnue ou sous-estimée de nos prédecesseurs, la lettre joue en effet, dans l'affiche, le rôle capital. C'est la grande vedette de la scène murale puisqu'elle, et nulle autre, est chargée de dire au public la formule magique qui fait vendre. Il importe que l'affichiste commence toujours par le texte et le campe, autant que faire se peut, au centre de la composition. C'est autour du texte que doit tourner le dessin et non inversement<sup>19</sup>.*
- G25 La police de caractères s'adapte ici au texte qu'elle est chargée de servir. Elle se veut lisible, sa grosseur variant en fonction de l'importance donnée à l'information. L'affiche de gauche reprend en partie la police avec empattement<sup>20</sup> de la marque qui renvoie à une écriture manuscrite. Dans celle de droite, le graphiste opte au contraire pour des capitales épaisses, fonctionnelles et rationalisées de la famille typographique des linéales<sup>21</sup>. Inspirés des travaux sur le fonctionnalisme du Bauhaus, ce type de caractères conçus selon une esthétique géométrique et abstraite se développe particulièrement dans les imprimés publicitaires des années 1920-1930. Francis Bernard fait ici montrer d'une conception architecturale de l'affiche : il traite la typographie et la mise en pages comme le ferait un architecte moderniste d'un bâtiment en trois dimensions.
- G26 **Albums, catalogues et dépliants publicitaires**
- G27 Les albums et catalogues publicitaires, qui s'introduisent dans l'espace privé des foyers, ne suscitent « pas seulement le regard, mais également les mains qui feuillettent<sup>22</sup> ». Ils impliquent en cela « une réception moins brutale » que l'affiche et « une lecture à la fois plus intime et plus attentive du message publicitaire<sup>23</sup> » : il ne s'agit plus de frapper en un fait optique et de provoquer une adhésion spontanée, mais de jouer au contraire de subtilité, d'« insinuer, suggérer, séduire<sup>24</sup> ». Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les entreprises qui commencent à miser sur la publicité commandent ce type d'imprimés pour promouvoir leur activité :
- G28 *Les fabricants et les commerçants compriront [qu'il s'agissait de] la marque même du ton de leur maison. C'est, en effet, souvent par l'aspect d'un prospectus ou d'un dépliant que le client juge de l'esprit ou de l'élégance d'un établissement, qu'il se fait une idée de son genre de marchandises<sup>25</sup>.*
- G29 Dans *Arts et métiers graphiques*, le critique et typographe Maximilien Vox<sup>26</sup> fait à plusieurs reprises référence à « la collection des belles et fortes plaquettes » des éditions Paul-Martial qui ont « élevé l'édition publicitaire à la hauteur de l'édition d'art et de l'édition scientifique<sup>27</sup> » :

*Les Éditions Paul-Martial, en deux ans, ont édité d'importants ouvrages — albums et catalogues — qui apportent un langage nouveau dans la propagande industrielle [...] Les éditeurs, — tout en prenant un style personnel pour chacun de leurs commettants — ont publié des documents qui correspondent bien à leur destination<sup>28</sup>.*

G30



**Fig. 5** — Couverture de catalogue publicitaire pour la Standard Franco-Américaine de Raffinage : *Raffinerie de Port Jérôme*, photographies d'Henri Lachéroy, Paris, Éditions Paul-Martial, vers 1935, 48 pages © Collection privée Marc-Antoine Beaufils.

G31

Les entreprises du domaine industriel constituent la majorité de la clientèle de l'éditeur qui se fait une solide réputation dans le milieu<sup>29</sup>. Il conçoit, pour chacune d'elles, des imprimés personnalisés qui reflètent l'identité de la marque : format, type d'impression (similigravure typographique<sup>30</sup>, héliogravure<sup>31</sup>, offset<sup>32</sup>), grammage du papier, couverture (épaisseur de cartonnage, éléments en creux ou en relief)... Chaque détail fait de ces albums et catalogues des objets individualisés et prestigieux, au tirage limité, destinés à une clientèle ciblée. Le sujet industriel semble conduire à un style graphique bien spécifique qui différencie les réalisations des Éditions Paul-Martial de celles de ses concurrents — notamment l'imprimeur Dræger, qui travaille pour l'industrie du luxe et de la mode<sup>33</sup>.

G32

Un soin particulier est accordé aux pages de couvertures. Pour ce catalogue de la Standard Franco-Américaine de Raffinage sur la Raffinerie de Port Jérôme, un jeu visuel est créé avec le bandeau vert horizontal au centre qui, du côté gauche, se superpose à la photographie, et est recouvert par cette même image sur la droite. Le texte relatif au site représenté dans l'album est inscrit en grandes lettres capitales noires qui renvoient aux teintes du cliché. Le nom de l'entreprise, inscrit en rouge sur un bandeau horizontal crème sur le bas de la page, se fait quant à lui plus discret.

G33

Dans le cas de cet imprimé pour la Fermeture Éclair<sup>34</sup> conçu par Francis Bernard, le nom de la marque apparaît à la fois sur le logo en haut à droite de la page et de manière inversée sur le dessin de curseur. Celui-ci englobe astucieusement les dents métalliques de la glissière de sorte que les deux bouts de tissu bleu se rejoignent pour dévoiler le nom de la marque. Ce catalogue sera exposé au sein du pavillon de la publicité de l'exposition internationale de 1937 qui consacrait notamment des emplacements aux industriels et commerçants. Les créations graphiques conçues par les Éditions Paul-Martial font partie des campagnes sélectionnées pour représenter les productions des techniciens français de la publicité lors de cette grande manifestation<sup>35</sup>.

G34

Contrairement à ce qui se pratique couramment à cette période – en particulier pour les catalogues de vente par correspondance –, le soin accordé à la mise en pages ne se limite pas à la seule couverture. L'exemple de ce feuillet intérieur du catalogue de la Compagnie des freins et signaux Westinghouse atteste d'une véritable recherche de composition pour l'ensemble des pages des imprimés réalisés. La disposition des images est choisie avec soin. Le noir et blanc des clichés est mis en valeur par le bleu du texte qui se répercute également dans les formes graphiques (flèches, points, filets). Celles-ci sont ajoutées sans surcharger pour autant la disposition. Elles recouvrent, entourent ou s'insèrent par petites touches dans les photographies, de façon à créer un ensemble uniifié et harmonieux. Généralement de plus petit format que les albums et catalogues, les brochures et dépliants édités par l'entreprise promeuvent les enseignes et produits en quelques feuillets seulement.

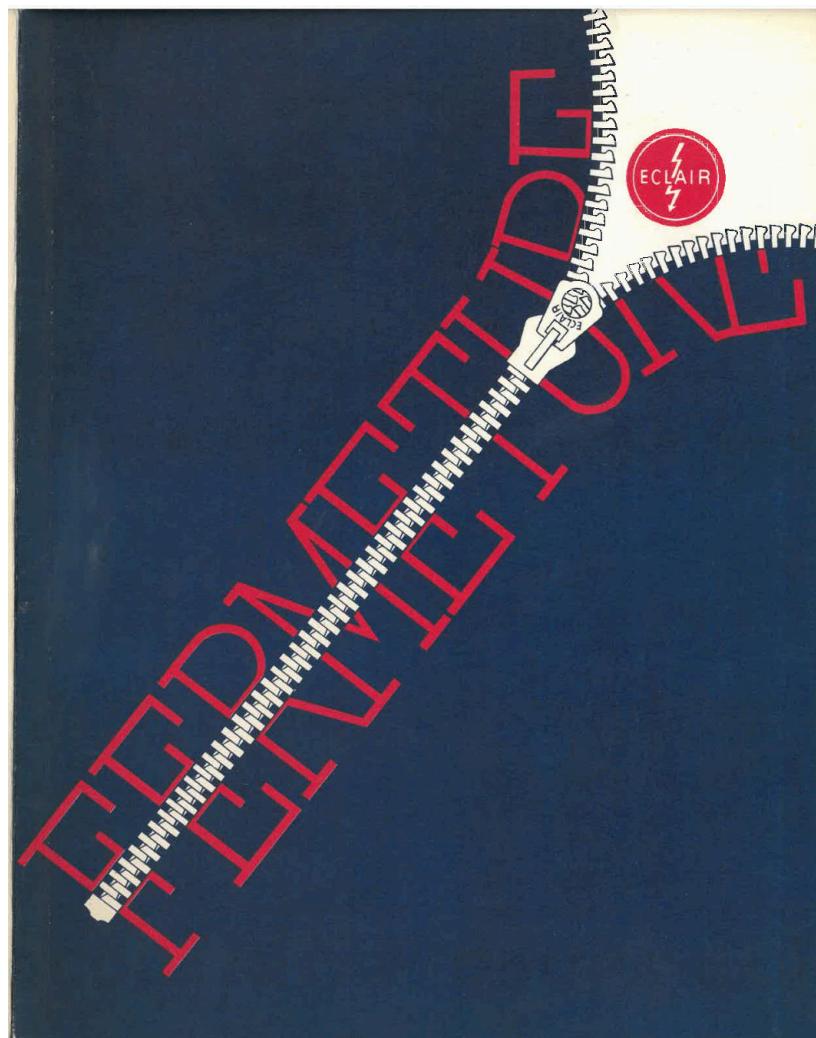
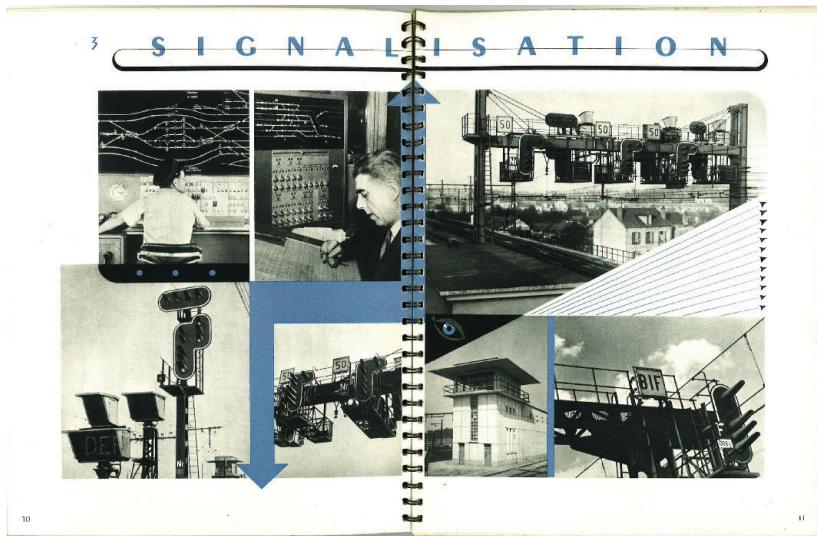


Fig. 6 — Francis Bernard, *Couverture de catalogue promotionnel pour la Fermeture Eclair*, Paris, Éditions Paul-Martial, 1935, 21 x 27 cm © Ville de Paris / Bibliothèque Forney.



**Fig. 7** — Double page intérieure du catalogue publicitaire pour la Compagnie des freins et signaux Westinghouse : *L'électrification de la ligne Paris-Lyon*, photographies de Boyer (Lyon), Broncard, Desboutin, Édition Artistique Dijon, Guy Le Boyer, Papillon, Paul-Martial, Revue Générale des Chemins de Fer, Westinghouse, Paris, Éditions Paul-Martial, non daté, 54 pages © Collection privée Marc-Antoine Beaufils.

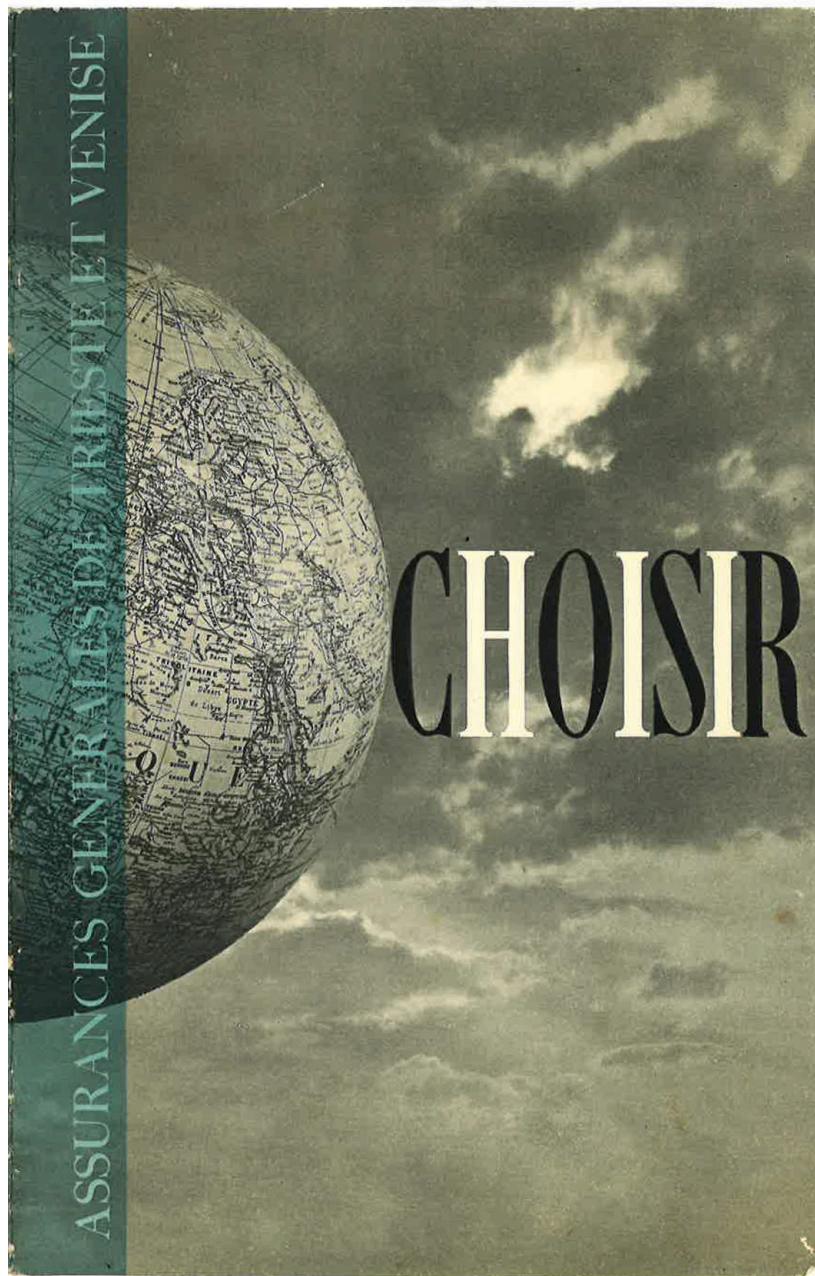


Fig. 8 — Couverture de dépliant publicitaire pour les Assurances Générales de Trieste et Venise : *Choisir*, Paris, Éditions Paul-Martial, non daté © Collection privée Marc-Antoine Beauflis.

G35 Destinés à un plus large public, vraisemblablement tirés à davantage d'exemplaires et moins coûteux à produire, ces imprimés font également preuve d'un réel souci de mise en pages. En atteste la couverture de cette brochure pour les Assurances générales de Trieste et Venise : le lettrage noir et blanc du slogan « Choisir » contraste avec le photomontage d'une mappemonde et d'un ciel auquel il se superpose ; le nom de la marque est inscrit à gauche sur un bandeau vertical vert qui laisse apparaître la photographie par un jeu de transparence.

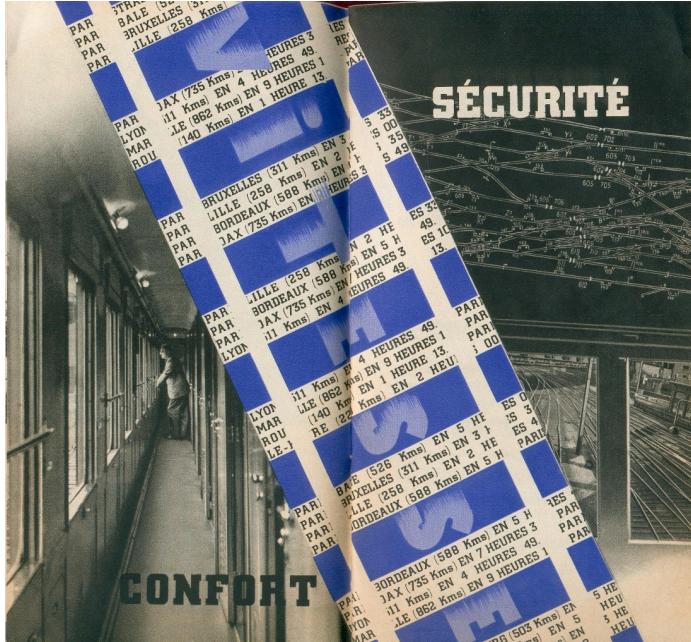
G36 Cette brochure promotionnelle pour la Compagnie PLM<sup>36</sup> et les Grands Réseaux de chemins de fer français est issue d'une collaboration entre Paul-Martial et Maximilien Vox. La composition de cette double page est guidée par les deux lignes obliques en réserve<sup>37</sup> qui instaurent une forte dynamique. Elles figurent les rails tandis que les bandes bleues incarnent les traverses en bois d'une voie ferrée. Le dessin du mot VITESSE n'est pas clairement circonscrit : les fûts<sup>38</sup> et diagonales<sup>39</sup> de chaque lettre se poursuivent en une multitude de filets symbolisant le mouvement. Dans cette composition, une réelle complémentarité entre texte et image est une fois de plus instaurée : tout concourt à l'idée de vitesse.

### G37 Lignes graphiques

G38 Au-delà de supports promotionnels ponctuels, les Éditions Paul-Martial créent parfois des lignes graphiques complètes pour certains clients. Il en va ainsi de l'Office technique pour l'utilisation de l'acier, organisme promouvant la réalisation d'architectures et de meubles en acier<sup>40</sup>. Dès 1929, l'OTUA développe une importante communication à travers la réalisation de stands d'exposition conçus par l'architecte et décorateur René Herbst, et de nombreux imprimés (brochures, affiches, revues) dont la mise en pages est confiée aux graphistes Francis Bernard, A. M. Cassandre et Jean Carlu<sup>41</sup>.

G39 Les Éditions Paul-Martial conçoivent l'identité visuelle de l'OTUA à la fin des années 1920: logotype, revues, affiches, stands d'exposition... Le dessin du logo est confié à Francis Bernard : la silhouette schématisée de ce constructeur s'inscrit dans la lignée des réalisations géométriques de l'époque, mais aussi dans une mouvance des marques à miser sur un « personnage type », qui s'ancre facilement dans les mémoires, pour asseoir leur identité visuelle<sup>42</sup>.

G40 Le graphiste conçoit également le style des revues *ACIER* et *FER BLANC*<sup>43</sup> dont il assure la direction artistique entre 1929 et 1931. Il crée la maquette de la couverture de la revue *ACIER* à partir d'une grille standard qu'il décline à chaque numéro. Le bleu vif des lettres capitales du titre et du logo contraste avec l'arrière-plan photographique représentant un assemblage de plaques en acier. Ces éléments demeurent tandis que le texte et les illustrations insérés sur le bandeau horizontal au centre de la page varient d'une publication à l'autre. Le fait d'accorder une telle place à la photographie pour des couvertures de revue est alors audacieux.

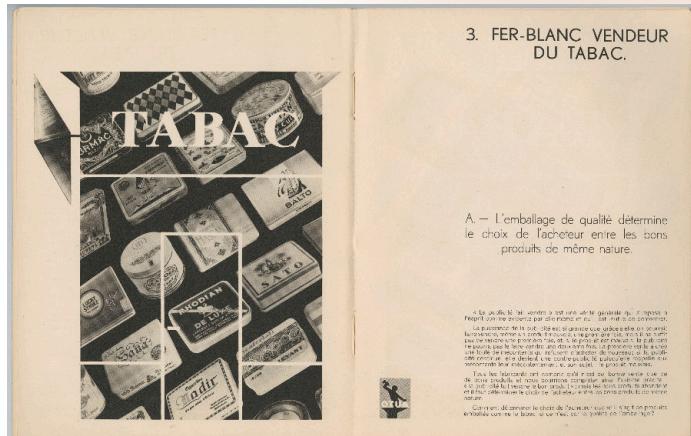


**Fig. 9 —** Paul-Martial et Maximilien Vox, Page intérieure de brochure publicitaire pour les Grands Réseaux de Chemins de Fer Français : *Comment voyager à prix réduits*, dessins d'André Giroux, 1935, broché, 22 x 11, 5 cm, Paris, Éditions Paul-Martial, 32 pages © Collection privée Marc-Antoine Beaufils.



**Fig. 10 —** Francis Bernard, logo de l'OTUA, 1929 (à gauche) © Droits réservés / Francis Bernard, Affiche publicitaire pour l'OTUA : *Exposition de l'habitation de 1929*, Paris, Éditions Paul-Martial, 1929 (à droite) © Droits réservés.

La conception de la revue *FER BLANC* est guidée par un même souci de mise en pages. Dans cette double page, les larges marges et espaces vides concourent à ce que l'ensemble de la composition soit aéré et que les éléments « respirent ». La photographie de la page de gauche a été découpée de façon à épouser la forme de la silhouette d'un briquet Zippo. Le mot « TABAC » ainsi que plusieurs filets horizontaux et verticaux sont en réserve. Le texte traite du packaging à travers une réflexion sur l'importance de la qualité de l'emballage du produit dans le processus de vente. Pour illustrer cela, un jeu visuel sur le motif du contenant est créé entre le photomontage de boîtes de cigarettes et le dessin schématique de l'enveloppe du briquet.



**Fig. 11** — Double page intérieure de la revue *Fer Blanc*, n°2, *Fer-Blanc protecteur et vendeur du tabac*, publié par l'OTUA, Paris, Éditions Paul-Martial, vers 1928 © Collection du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.

L'entreprise des Éditions Paul-Martial, qui a pour objet la « création et l'exploitation d'un fonds de commerce consistant dans la création, l'édition et la vente de tous moyens publicitaires sous toutes formes<sup>44</sup> », diversifie également son activité en créant des stands d'exposition. Elle conçoit ainsi ce stand promotionnel pour l'OTUA en 1930. Les différents numéros de la revue *ACIER* sont disposés dans une vitrine sur des présentoirs. Des plaques d'acier découpées formant le nom de l'organisme sont disposées en hauteur de manière à être visibles de loin. Un grand panneau occupe l'essentiel de la largeur du mur. Couvertures et pages intérieures de la revue *ACIER* ont été dissociées pour être présentées côté à côté, comme le seraient des planches autonomes exposées sur des cimaises. Deux grands photomontages verticaux encadrent ces trois frises superposées.

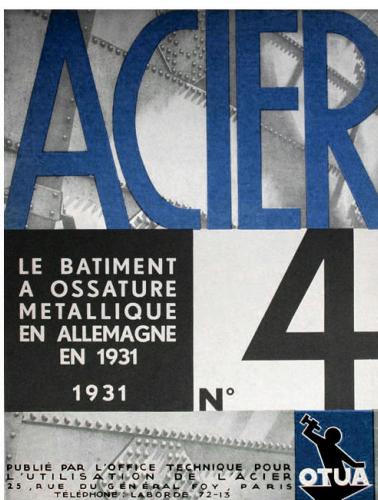
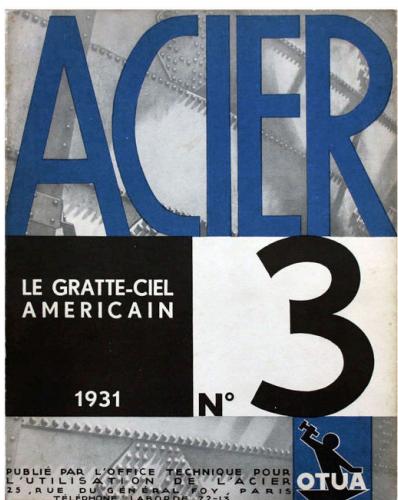
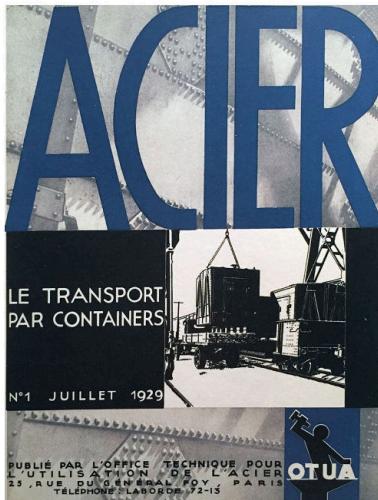
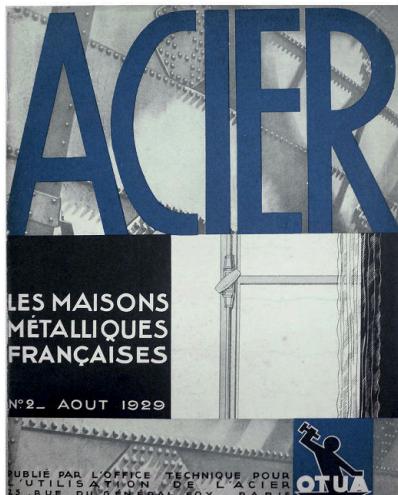


Fig. 12 — Francis Bernard, Couvertures de la revue *Acier* publiée par l'Office technique pour l'Utilisation de l'Acier, 1929 à 1931, Paris, Éditions Paul-Martial © Droits réservés.



**Fig. 13** — Anonyme, Stand d'exposition de l'OTUA réalisé par les Éditions Paul-Martial, tirage sur papier baryté au gélatino-argentique, Paris, Éditions Paul-Martial, 1930, Inv. 30.1121 © Collection du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.

G43

La réflexion menée sur l'agencement du texte et de l'image pour la conception des imprimés trouve dans l'espace tridimensionnel du stand d'exposition un nouveau terrain d'expérimentation. Dans le domaine publicitaire tout particulièrement, texte et image sont pensés en termes de complémentarité et constituent des éléments d'égale importance. Qu'il s'agisse d'affiches, catalogues, brochures ou dépliants, le langage écrit est traité au même niveau que l'image. Maximilien Vox résume ainsi la dualité entre langage écrit et langage iconique, qui s'exprime dans le « rapport de la publicité à l'édition : l'une sollicite l'œil, l'autre l'intelligence. Le problème de la page de titre moderne est de satisfaire du même coup l'une et l'autre exigences<sup>45</sup> ».

1. Voir Anne-Marie Chessel, *La Publicité. Naissance d'une profession, 1900-1940*, Paris, CNRS, « Histoire contemporaine », 1998 et Marc Martin, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992. ↪ G01
2. Voir Michel Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Les Arts décoratifs, 2008 et Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005. ↪ G01
3. Photographe et graphiste russe réfugié à Paris en 1918. Dans les années 1920, il conçoit des affiches, maquettes de livres et magazines et des décors de Ballets russes. Immigré aux États-Unis au début des années 1930, il sera directeur artistique du magazine *Harper's Bazaar* de 1934 à 1958. Voir, à ce sujet, Gabriel Bauret, *Alexey Brodovitch*, Paris, Assouline, « Portfolio », 1998. ↪ G02
4. Pierre Mac Orlan, « Graphismes », *Arts et métiers graphiques*, n° 11, 15 mai 1929, p. 646. ↪ G02
5. Texte blanc sur fond rouge dans l'article. ↪ G02
6. Pierre Mac Orlan, « Graphismes », art. cit., p. 647. ↪ G02
7. *Ibid.*, p. 649, p. 652. ↪ G04

8. Walter Benjamin, *Sens unique* (1928), trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, « Domaine étranger », 1988, p. 139. ↗ G06
9. Voir Arlette Barré-Despond, *Union des artistes modernes* (1986), Paris, Éditions du Regard, 2018. ↗ G07
10. Alfred Tolmer, *Mise En Page : The Theory and Practice of Lay-Out*, London, The Studio, 1931, n. p. ↗ G09
11. Avec les éditeurs Charles Mendel et Alfred Tolmer. ↗ G10
12. Publicité pour les Éditions Paul-Martial publiée dans *Arts et métiers graphiques*, n° 11, 15 mai 1929, CXXVII. ↗ G11
13. Le nombre de voitures de tourisme qui circulent sur les routes de France passe de 550 en 1895 à 1, 3 millions en 1934. Franck Michel, « L'auto(asservissement) mobile. La bagnole, de l'autonomie à la dépendance. Un voyage à bout de la voiture, sur les traces (de pneus...) de la 628-E8 d'Octave Mirbeau », 2008, en ligne : [http://docs.wixstatic.com/ugd/ef6038\\_79b71b87bf44a99adb8e5aba09eb3b.pdf](http://docs.wixstatic.com/ugd/ef6038_79b71b87bf44a99adb8e5aba09eb3b.pdf). ↗ G14
14. Laure Albin Guillot, *Photographie publicitaire*, Paris, Gauthier-Villars, « Nouvelle Bibliothèque Photographique », 1933, p. 5. ↗ G14
15. Francis Bernard, « Francis Bernard, artiste-affichiste », *L'Affiche et les arts de la publicité*, n° 62, février 1930, p. 241. ↗ G17
16. Amélie Gastaud, *La Photographie publicitaire en France, de Man Ray à Jean-Paul Goude*, Paris, Les Arts décoratifs, 2006, p. 6. ↗ G19
17. Le motif est isolé sur le négatif photographique en étant minutieusement détourné au pinceau. La partie du support – film celluloïd souple ou plaque de verre – qui ne doit pas être reproduite est recouverte par de la gouache. ↗ G20
18. Voir Jan Tschichold, *La Nouvelle typographie. Un manuel pour des créateurs de leur temps*, édition originale allemande publiée par Bildungsverband des Deutschen Buchdrucker en juin 1928 ; trad. de l'allemand par Philippe et Françoise Buschinger, Genève/Paris, Entremonde, 2016. ↗ G22
19. A. M. Cassandre par Pierre Andrin, « Les Maîtres d'hier et d'aujourd'hui : A. M. Cassandre », *L'Affiche, revue mensuelle illustrée des arts, de l'imprimerie et de la publicité*, n° 24, décembre 1926, p. 153. ↗ G24
20. Trait de prolongement du jambage des lettres. ↗ G25
21. Selon la classification Vox-Atypi, les linéales sont faites de lignes, uniformes ou modulées, qui peuvent être plus ou moins épaisses, du très maigre au très gras. Elles se caractérisent par l'absence d'empattement (police « sans serif »). ↗ G25
22. Dominique Baqué, « L'édition publicitaire », in *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 362. ↗ G27
23. *Ibid.* ↗ G27
24. *Ibid.* ↗ G27
25. Louis Chéronnet, « La publicité, art du XX<sup>e</sup> siècle. Département des imprimés », *L'Art vivant*, 1er novembre 1927, p. 896. ↗ G28
26. Samuel William Théodore Monod, dit Maximilien Vox, est à la fois graveur, illustrateur, dessinateur, typographe, éditeur, journaliste et critique d'art. Il est mondialement connu pour avoir créé, en 1954, la classification des caractères typographiques Vox-Atypi : ce modèle pédagogique de reconnaissance et d'identification des caractères et des lettres demeure aujourd'hui encore le seul agréé par l'Association typographique internationale (Atypi). Dans les années 1930, Maximilien Vox travaille comme directeur artistique et conseiller typographique pour la compagnie PLM, client important des Éditions Paul-Martial. En 1938, il crée le standard typographique de la SNCF qui est considéré comme l'une des premières chartes graphiques françaises. Il dessine alors le tout premier logo de la compagnie, qui sera repris au sein de la première affiche publicitaire de la SNCF réalisée par Paul-Martial et Marcelle Hirtz, directrice artistique des Éditions Paul-Martial. ↗ G29
27. Interview de Paul-Martial par Maximilien Vox, *Arts et métiers graphiques*, hors-série « Publicité », 1936, p. 92. ↗ G29
28. Maximilien Vox, « Propagande industrielle », *Arts et métiers graphiques*, hors-série « Publicité », 1934, p. 68-69. ↗ G30
29. Elle répond aux commandes de nombreuses entreprises des domaines de la métallurgie, du bâtiment et travaux publics, de la construction mécanique, de la fabrication textile, de l'extraction d'énergie et de l'industrie pharmaceutique. ↗ G31
30. Procédé de composition et d'impression utilisant des caractères et des formes en relief. ↗ G31
31. Technique d'impression à plat qui commence à être utilisée à partir des années 1930 et permet une bonne qualité de reproduction des clichés (ou d'image de la lettre). ↗ G31
32. Méthode de gravure en creux sur plaques ou cylindres de cuivre particulièrement exigeante apparue au début des années 1920. Contrairement aux deux autres procédés qui sont plus courants car moins coûteux, l'héliogravure est onéreuse et réservée à des documents prestigieux. ↗ G31
33. Voir à ce sujet Alain Dräger, *Les pages d'or de l'édition*, Paris, Dräger, 2019. ↗ G31
34. À l'instar du Caddie, de l'Escalator, du Jacuzzi, du Velux ou encore du Frigidaire, cette marque de fermeture à glissière est devenue un substantif dans le langage courant. ↗ G33
35. Voir les archives photographiques René Herbst conservées à la Bibliothèque Forney, en ligne : <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001742926/0071/v0001.simple.selectedTab=otherdocs>. ↗ G33
36. Compagnie des chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée. ↗ G36
37. Partie de la page rendue visible par l'absence d'impression. ↗ G36
38. Partie verticale d'un caractère appelée aussi hampe, haste ou montant. ↗ G36
39. Partie inclinée d'un caractère. ↗ G36

40. En 1934, l'OTUA collabore notamment avec l'Union des artistes modernes pour un travail d'aménagement de paquebots : la technicité de l'OTUA se couple à la créativité de l'UAM lors de la réflexion sur la création des formes et matériaux. Voir Arlette Barré Despond, « La rencontre UAM-OTUA », *Union des artistes modernes*, op. cit., p. 100-103. ↪ G38
41. Michel Wlassikoff, op. cit., p. 74-75. ↪ G38
42. De nombreux personnages publicitaires sont créés à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : la Vache qui rit, Bibendum, Banania, Nectar le livreur de vins Nicolas, l'épicier Casino, le bonhomme Dubonnet, le serveur St Raphaël, le personnage Monsavon, la Marie mécanique du Salon des arts ménagers, etc. Voir, à ce sujet, Carlo Rim, « Types populaires d'aujourd'hui... », *Vu*, n° 170, 17 juin 1931, p. 885. ↪ G39
43. Cassandre reprend la direction artistique de la revue *Acier* en 1931, qui sera ensuite confiée à Jacques Nathan-Garamond, dans les années 1950-1960. ↪ G40
44. Actes de la société Hæffelin & Cie enregistrés le 26 avril 1926, Archives de Paris. ↪ G42
45. Maximilien Vox, *Mémoires*, cité in Frédérique Contini (dir.), *Maximilien Vox, un homme de lettre*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée par la mairie de Paris (direction des Affaires culturelles), à la mairie du 7<sup>e</sup> arrondissement, salle du Vieux-Colombier, du 7 décembre 1994 au 7 janvier 1995, Paris, Agence culturelle de Paris, 1995, p. 63. ↪ G43



H

# **Cartographier et représenter les complexités : entretien avec Léonore Bonaccini et Xavier Fourt**

Gwenaëlle Bertrand

*Léonore Bonaccini, tu es professeure agrégée, tu enseignes les humanités modernes, les pratiques et médiations plastiques au pôle Design de l’École supérieure de design et des métiers d’arts d’Auvergne (ESDMAA) à Yzeure. Xavier Fourt, tu es doctorant en sociologie au centre Maurice-Halbwachs de l’EHESS, depuis 2006, avec Ewen Chardronnet, vous dirigez le journal La Planète Laboratoire. Léonore et Xavier, vous êtes membres du groupe d’artistes Bureau d’études et développez un travail collectif croisant art, théorie et critique qui se traduit notamment par la réalisation de cartographies ([www.bureaudetudes.org](http://www.bureaudetudes.org)). Conscients des limites d’une approche exclusivement réflexive, vous travaillez depuis 2009 à la mise en place d’un lieu d’expérimentation sociale en milieu rural, à Saint-Menoux, dans l’Allier ([www.fermedelamhotte.fr](http://www.fermedelamhotte.fr)).*

H00

**Gwenaëlle Bertrand —** Vous évoquez souvent la difficulté d’établir des cartes, soit parce qu’elles orientent le discours, soit parce qu’elles mobilisent des informations trop synthétiques ou encore, parce que les sujets développés regroupent des connaissances multiples et complexes qui, réduites à des signes communs, pourraient suggérer des rapprochements plutôt que des distinctions. C’est le cas avec votre carte *L’Empire de personne* (fig. 1), dessinée en 1999 et pour laquelle vous expliquez que les États-Unis et la France apparaissent sous le même pictogramme « État » et que cette parenté visuelle masque les « différences historiques, géographiques, démographiques, religieuses, militaires<sup>1</sup> ». Connaissant ces limites visuelles, pourquoi continuer à représenter la pluralité des relations en établissant des cartes ?

H01

**Léonore Bonaccini et Xavier Fourt —** Des cartes de la Terre ont été établies avec la conquête du monde par les puissances européennes, au point qu’on peut les considérer comme des outils de colonisation. Plus récemment, les images de la planète bleue sont devenues les icônes d’une nouvelle époque ; des représentations orientées par une culture, par ses dispositifs techniques qui sont aussi des dispositifs de puissance.

H02

Il existe cependant plusieurs manières de figurer la Terre et la représentation naturaliste est une idée orientée de l’objectivité. Continuer à faire des cartes pour problématiser cette question d’un monde ou, plus précisément, d’un système commun de coordonnées est important même s’il est mis en tension par différents points de vue et conflits. On a identifié les limites de la simplification graphique depuis une quinzaine d’années sans savoir comment procéder autrement. Cette prise de conscience est survenue en 2006 (fig. 2) quand nous avons fait ces cartes sur l’État. Nous nous sommes rendus compte, à l’époque, que nous faisions des cartes dont l’ontologie était déterminée par l’État. Un État qui préconfigurait la façon dont on se représente le monde, ses acteurs, ses enjeux, ceux qui existent et ceux qui n’existent pas. Il nous a fallu, ensuite, douze ans de plus pour entrevoir comment procéder autrement. Nous avons fait différentes tentatives cartographiques et d’enquêtes visant à sortir de l’individualisme métaphysique et du naturalisme en cartographie, mais cela s’est soldé par différents échecs. Nous avons décidé de

H03

nous déplacer en milieu rural, pour nous situer, avoir un point d'ancrage depuis lequel envisager une cartographie à l'échelle 1:1 et approfondir la méthodologie. Ce déplacement et une immersion d'une dizaine d'années nous ont permis de commencer à comprendre comment procéder autrement dans la mise en œuvre d'une cartographie. Aujourd'hui, l'objectif se reconfigure vers une manière de faire des cartes qui ne sépare pas les objets et les sujets sans tomber, pour autant, dans une nouvelle mythologie. La représentation est un outil de composition, d'instauration, d'institution d'un monde commun, d'une société et de ce qui la constitue.

H04      **GB.** — Si, comme vous le dites, la représentation est un outil d'institution d'un monde commun, alors comment éviter le piège d'un ordre nouveau que vous décrivez vous-mêmes comme « un nouvel appareil de reproduction – capable de contraindre les acteurs récalcitrants à se soumettre à son nouveau régime, de forcer leur coopération, ou du moins les affaiblir et les neutraliser<sup>2</sup> » ?

H05      **LB. & XF.** — L'idée principale est d'effectuer un retournement critique des données : comment utiliser les données non pas comme un outil d'hétérogouvernement mais d'autogouvernement, d'autoréflexivité. C'est la démarche générale adoptée depuis le début : comment utiliser une représentation collective – comme moyen et outil stratégique pour reconfigurer la société, dans le sens d'une réalité mise en débat – qui puisse être problématisée par ses protagonistes ?

H06      **GB.** — Vous émettez des doutes, des craintes quant à l'utilisation de données visuelles, vous définissez « l'esthétique des données » comme « un outil de gouvernement », comment parvenez-vous à les utiliser, à vous les apprivoier ?

H07      **LB. & XF.** — On utilise assez peu de données. On utilise plutôt des informations. Les données peuvent être traitées quantitativement, elles peuvent être massifiées avec plus d'aisance que les informations. Les informations sont moins abstraites. La force d'une information – sa portée sociale et politique – tient notamment dans la façon dont elle va être contextualisée. Une information qui est convenue, donc banale dans un certain contexte (et il s'agit aussi d'une écologie de l'information) produit, dans un autre contexte, une prise de conscience, c'est-à-dire un certain effet social et cognitif.

H08      **GB.** — Cet effet cognitif se joue-t-il dans vos choix esthétiques ? Vos cartes sont chargées d'une multitude d'informations, elles ne sont pas synthétiques, elles font état de complexités, elles sont parfois colorées, parfois en noir et blanc. Que traduisez-vous à travers ces choix d'ordre graphique ?

H09      **LB. & XF.** — Le recours à la couleur – souvent en bichromie – ou au noir et blanc a été effectué sous contrainte budgétaire. Le noir et blanc est issu de la tireuse de plan, très peu coûteuse, elle permet de grands tirages avec des fichiers.tiff ainsi que le passage en photocopie. Pour 3000 exemplaires, la bichromie permet de faire des tirages à petit budget sans la pauvreté du noir et blanc.

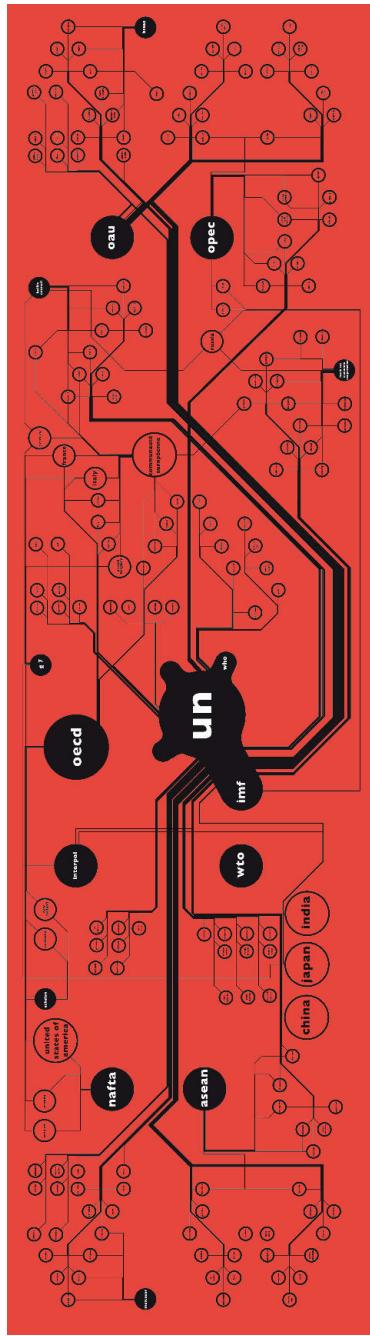
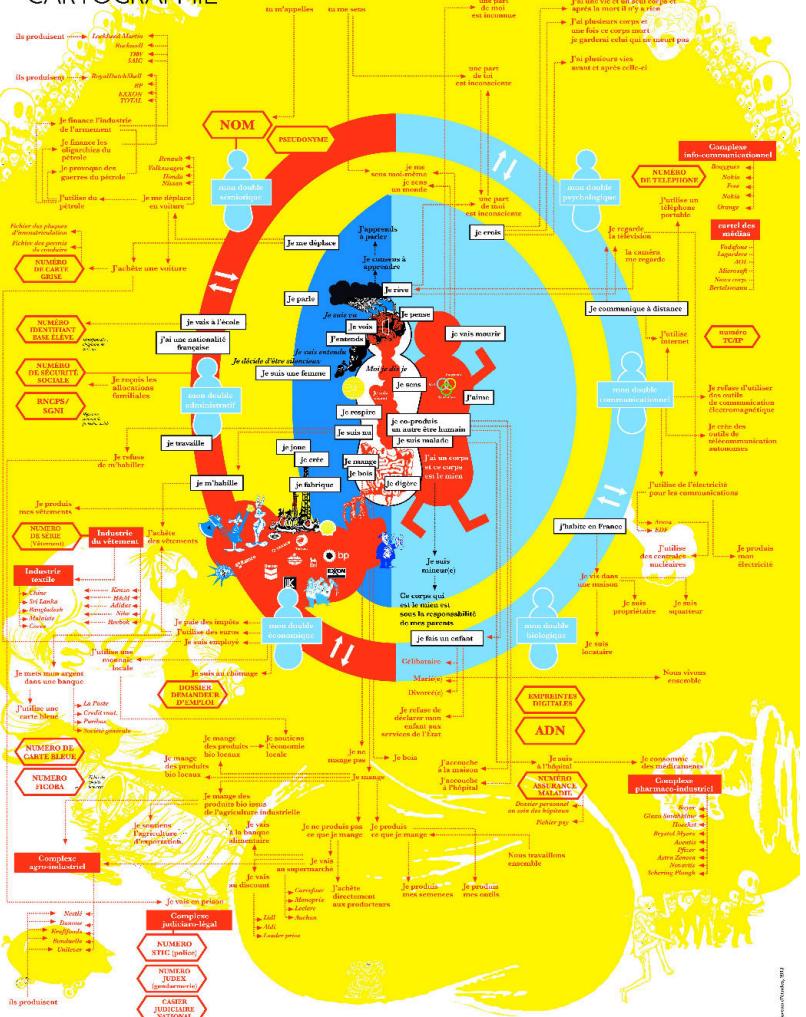


Fig. 1 — Carte *L'Empire de personne*, 1999. © Bureau d'études.

# ÉCONOMIE DU MOI

## CARTOGRAPHIE



**Fig. 2** — Carte *Économie du moi*, 2006-2008. © Bureau d'études.

La couleur, quant à elle, est devenue moins chère à partir de 2004-2005, notamment dans les tirages imprimés. L'aspect budgétaire avait des conséquences esthétiques, ce dont nous avons toujours été conscients : l'esthétique n'est pas qu'une pratique idéalisée, elle est aussi matérielle, contrainte par des budgets, des formats, des poids postaux, etc.

H10

Nous avons choisi de représenter la complexité pour montrer que celle-ci n'est pas une abstraction, elle est affaire de noms, de lieux, de règles. S'il existe un système de coordonnées pour les représentations géographiques, faisant que chaque point de la planète est doté d'une identité, il n'en est pas de même pour les sociétés. Le but des cartes que nous produisions était de sortir de la simplification. La figuration de la société est toujours compartimentée, entre des organigrammes de l'État, des figurations de réseaux, des interrelations de noeuds d'influence, etc. Mais comment tout cela forme-t-il ensemble une carte, qui vient se coupler et s'adosser à des réseaux techniques et symboliques ? Nos cartes sont évidemment des bricolages. La tâche est immense. Finalement, on peine à figurer réellement les mondes dans lesquels nous sommes. Le risque est d'y substituer en permanence des mythes et des récits qui viennent recouvrir les stratifications multiples des mondes dans lesquels nous nous trouvons. Le système électoral, par exemple, vient masquer l'État profond dans sa permanence, les actions politiques collectives sont insérées voire incarcérées dans des écheveaux juridico-techniques et réglementaires qui les entravent et les orientent. En nommant la complexité, on sort de l'abstraction et de la simplification. La représentation graphique a l'avantage sur le texte de proposer une communication visuelle qui passe par les sens, d'où le rôle de la couleur et des signes, dans certaines cartes. Les premières cartes ont commencé à circuler au début des années 2000, elles ont rencontré un intérêt auprès des mouvements alternatifs car elles proposaient autre chose que du texte et du slogan (fig. 3). La carte a ses propres chemins et temporalités de lecture. Elle peut être distribuée de la main à la main, affichée, projetée sur une piste de danse, etc.

H11

**GB.** — Cette communication visuelle, qui passe par les sens, comme vous venez de l'expliquer, met aussi en jeu l'écrit. Donnez-vous à voir dans le but de donner à lire une autre histoire du monde ?

H12

**LB. & XF.** — Notre approche de la cartographie se clarifie seulement maintenant, progressivement. Avec le recul, plusieurs traits importants apparaissent. Notre approche n'est pas systématique mais encyclopédique, c'est-à-dire que nous ne supposons pas un système cohérent pour en déduire ensuite le sens des différentes parties. Nous procémons par clarification progressive, par ajustements successifs, par ajouts. Il y a de l'imperfection, de l'hétérogénéité, de la révision intégrées dès le départ. Souvent, dans les représentations instituées, un effet de cohérence est recherché à travers la structure graphique : on fait comme si un système bien maîtrisé existait. Cela masque en quelque sorte la matérialité de l'organisation sociale qui est nécessairement raboteuse, c'est-à-dire imparfaite, hétérogène et en permanente transformation.

H13

Dans la première phase de nos recherches, il y a eu une différence importante entre les cartes de réseaux (de personnes, de propriétés, de clubs, etc.) et les cartes de l'État (fig. 4 et 5). Dans les premières, on peut repérer des lieux de contrôle. Cela permet de sortir de l'illusion démocratique et, par conséquent, de faire monter l'exigence démocratique, comme cela s'est fait dans le mouvement des Gilets jaunes. Dans les cartes, on se rend compte du contrôle des médias et on apprend à adopter une distance critique. Mais cela peut aussi favoriser des contre-médias qui construisent d'autres dispositifs d'oppression ou de manipulation (*fake news*).

Dans les cartes de réseaux, l'enjeu est de mettre en évidence l'existence de «conspirations», c'est-à-dire, de milieux sociologiquement assez cohérents, assez affinitaires, où prévalent des solidarités stratégiques, des renvois d'ascenseurs, des coopérations entre pouvoirs, par exemple, médiatiques, politiques et financiers. C'est ce genre de «conspirations», donc de stratégies communes à des personnes, groupes ou milieux situés à différents endroits dans l'organisation sociale, qui est susceptible de soutenir la mise en place de certains personnages politiques.

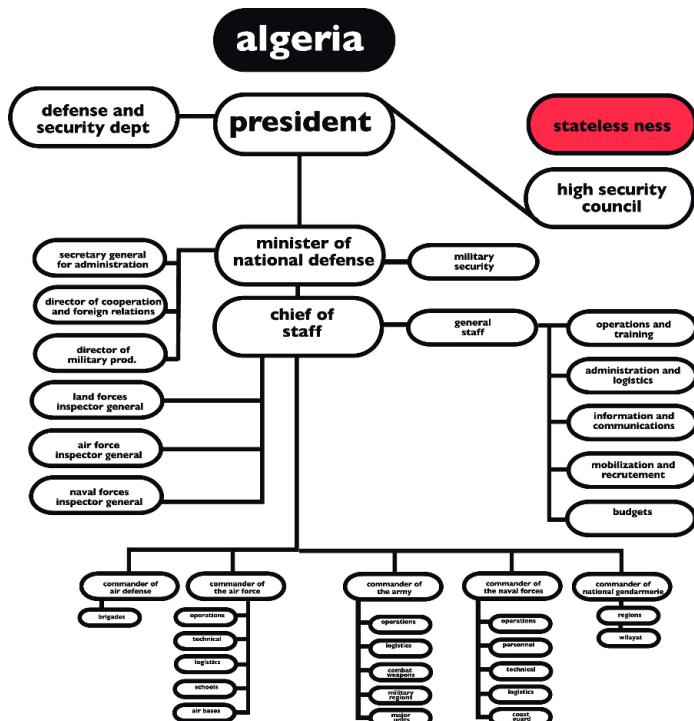


Fig. 3 — Carte de l'État État Algérien. © Bureau d'études.



*"First of all they've got to start by knowing how the system works... We can advise them on how they should put their argument on paper. We can advise them on which people in the committee would be interested... So that way you build a map for them, a sort of road map of where they need to go, who they need to talk to and what they need to know... We don't do the lobbying... What we do is to give the company the information so that they can go and make the case for themselves."*

Alan Watson, European Chairman of the world's largest public relations firm, Burson-Marsteller

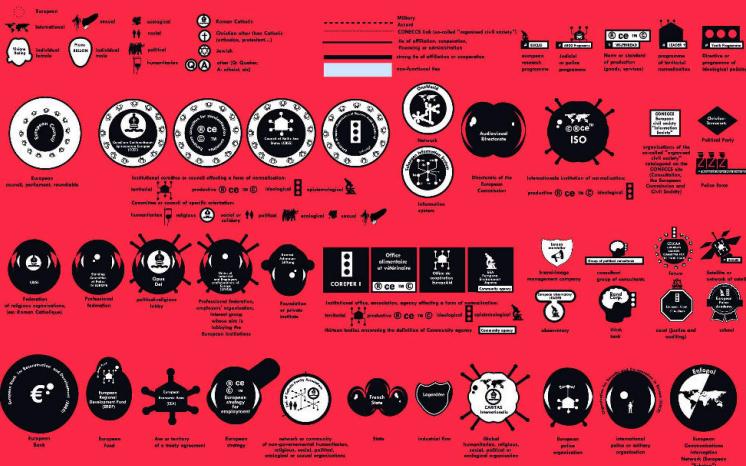


# EUROPEAN NORMS OF WORLD-PRODUCTION

*Absent from the local landscape, invisible to the naked eye, a labyrinth of laws and standards lends tangible form to our existence. The European Union, like the North American Free Trade Area which it mirrors, is an attempt to produce the world we live in. The instruments it uses are norms: industrial standards, territorial models, ideological guidelines, truth criteria. These become the second nature of an expanding, accelerating drive to make this vast, unpredictable human region into a playground for capitalism.*

*Sophisticated services have now arisen to lead corporations through the tangle of agencies that their own lobbies helped to create, as a smokescreen to hide and further their interests. This map is a radical opposite to such a secretive, pay-per-view approach to the European institutions. The aim of this research is to help open the public eye – and our own eyes first of all – to the ways that private businesses and privileged individuals and others, to shape the policies of the Brussels bureaucracy, while making use of every bit of regulation, law and every shred of ministerial belief to protect their agendas. Of course, what you see here is not even half of it – just the paper-thin surface of the huge iceberg that we're all about to drown in.*

*Who are we then? Take your pick. Among the pearls of EU normality is the phrase "organized civil society". The dream of the technocrats is to create a perfect fit between all these regulatory agencies, standards bureaux, relay networks, implementation teams, and you the perfect European worker-consumer. Of course you'll have a voice in everything concerning your profession, religion or ethnicity. Today there are approximately 1 representative in parliament for every 600,000 Europeans. So who's producing here? Who's dreaming? We prefer the other side of the map. Autonomous existences. Solidarity and the taste of freedom.*



*Concept: Blitero, Francesca, Niz, Brian, Bureau d'études. Data collection and cartography by Bureau d'études with the collaboration of Blitero, Francesca, Niz. Introduction, correction and translation by Bureau d'études.*

*Map 1 was composed with data from European institutional sites along with other sources (Corporatewatch, CEO, transnational.org, etc.)*

*Map 2 was composed with data from the European Commission database on "organized civil society."*

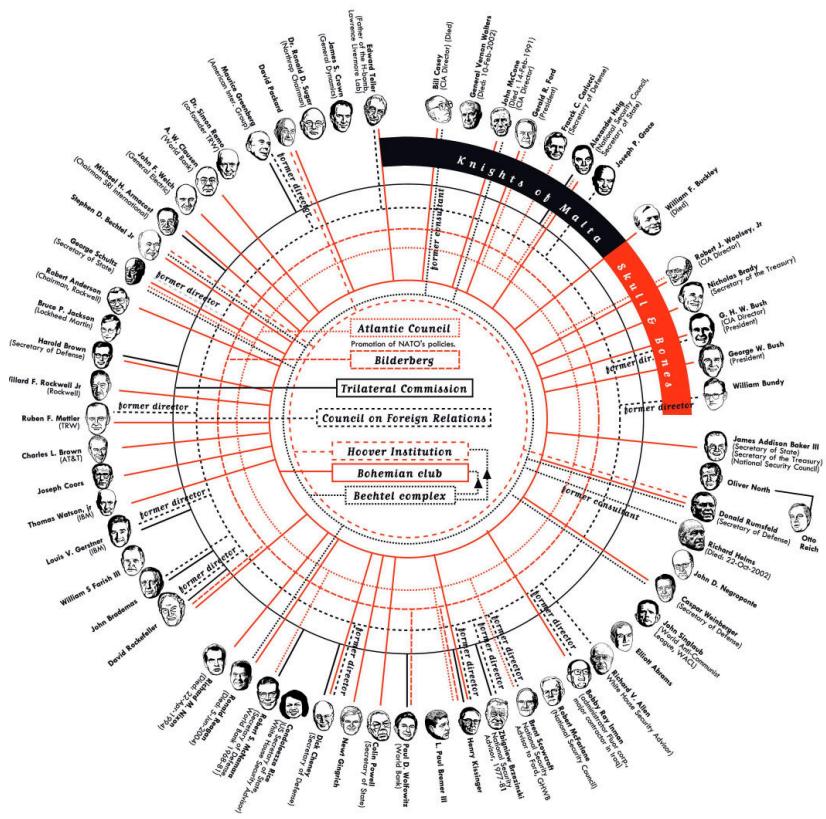
*Map 3 was composed from data gleaned at international encounters and on the internet.*

*This publication was printed with the amiable support of MUTE (UK), Posse (Italy), and many individual contributions*

*You can send relevant facts to: cartographie@autistica.org*

[www.univerte-tangente.fr.it](http://www.univerte-tangente.fr.it)

Fig. 4 — Carte European norms of world-production, 2003. © Bureau d'études.



**Fig. 5** — Carte de réseaux *Bohemian Club*, 2006. © Bureau d'études.

H16 Là, se dessine bien une autre histoire du monde. Mais cela est devenu plus banal de dire ça aujourd’hui que dans les années 1990-2000, où les analyses des structures du pouvoir étaient devenues assez rares et très minoritaires.

H17 La structure graphique adoptée dans les cartes de réseau que nous avons réalisée au début des années 2000 est inspirée de la géographie du pouvoir avec ses centres, ses périphéries et ses constellations. Il y a eu différentes expérimentations graphiques sur la manière de construire les pictogrammes : dans certaines, assez descriptives, le pictogramme est une carte d'identité – c'est le cas, par exemple, de la carte du *Gouvernement mondial* de 2004 (fig. 6).

H18 D'autres sont plus évocatrices, comme la carte *Governing by Network* (fig. 7). Cependant, tous ces essais demeurent insatisfaisants. C'est maintenant

que le travail est en train de décanter et que les partis pris s'éclaircissent dans leurs fondements théoriques.

L'autre histoire du monde que tu évoques est celle issue de l'enquête sur l'État français. Là, apparaissent des structures qui sont cartographiées pour la première fois. Cela donne une sensation immersive : cela ne figure pas une classe, une « clique » qui est autre que nous mais un complexe dans lequel nous sommes pris, auquel nous participons.

Le choix graphique qui a été adopté est ici celui d'un moteur démonté : différentes pièces s'agencent les unes avec les autres, comme dans les schémas éclatés de moteurs de voiture (fig. 8).

**GB.** — Ce choix vous permet-il de dessiner ce que vous nommez, dans certains de vos textes, un « plan de montage » technique, social et politique pour une nouvelle autonomie<sup>3</sup> ?

**LB. & XF.** — Les cartes sur l'État français sont, en quelque sorte, des premières recherches pour ensuite établir un plan de montage, dans la mesure où pour se réapproprier les appareils dans lesquels nous nous trouvons, il faut déjà les percevoir. C'est la raison pour laquelle ces cartes sont montrées comme des plans de montage de moteur de voiture ; une première étape pour comprendre comment cela fonctionne, avant de ressaisir ces appareils. L'idée avec ces cartes de l'État dans sa relation à l'agroalimentaire était de s'en servir de supports autour desquels regrouper les acteurs concernés pour discuter et problématiser les structures dans lesquelles nous nous trouvons impliqués. Nous avons fait la tentative d'instaurer de tels groupes de travail en 2006-2007 à propos de l'agroalimentaire mais nous avons échoué à l'époque. Depuis 2019, nous reprenons ce même projet de différentes façons, notamment par des enjeux qui concernent l'agriculture ou la santé publique (fig. 9). Nous nous demandons par exemple comment faire pour organiser le biocontrôle. Quels sont les différents modes d'organisation socioproductifs du biocontrôle ? Comment faire pour que l'instauration d'un mode de gouvernance s'effectue par les acteurs concernés et en tenant compte des conflits, des luttes d'intérêts entre les parties prenantes ?

**GB.** — Dès lors, est-ce que cette visibilité des forces aide à prendre conscience des multitudes ? Je pense notamment à une conscience des complexités ou au « défi de la complexité » selon les mots d'Edgar Morin<sup>4</sup> ?

**LB. & XF.** — Le terme de « complexité » est arrimé à la théorie des systèmes. Sur ce point, l'opposition entre Niklas Luhmann<sup>5</sup> et Jürgen Habermas<sup>6</sup> est importante pour nous, au sens où nous accordons plus d'importance à une approche située des questions sociales qui intègre une dimension existentielle, sans être subordonnée à une lecture systémique, dont l'inconvénient est de masquer l'épaisseur des mémoires collectives et de l'histoire. La formation d'une conscience des multitudes requiert ce que Habermas appelle un espace de communication sans contrainte ni réduction à un système. Cet espace social commun n'est pas universel, abstrait et parfait, mais formé d'un agrégat en recomposition, une sorte d'encyclopédie.

H19

H20

H21

H22

H23

H24

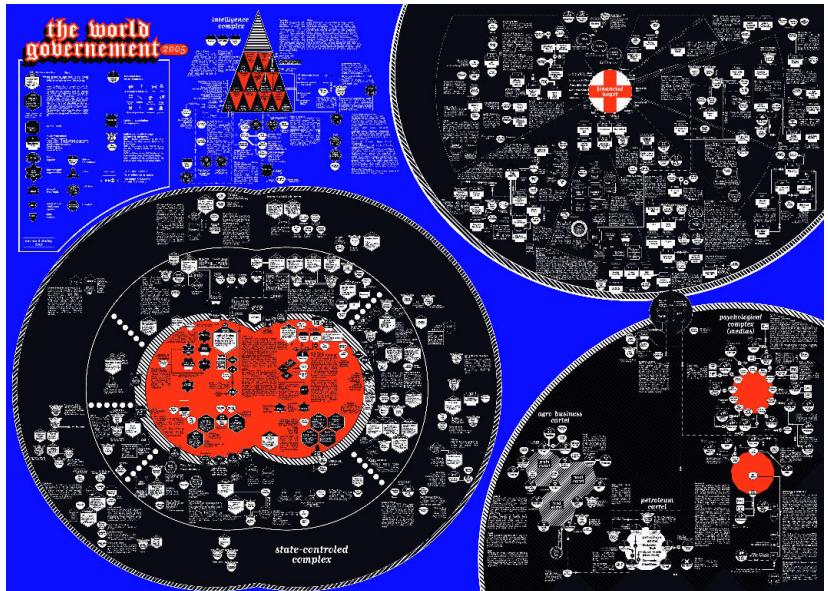


Fig. 6 — Carte de l'État *The world governement*, 2004. © Bureau d'études.

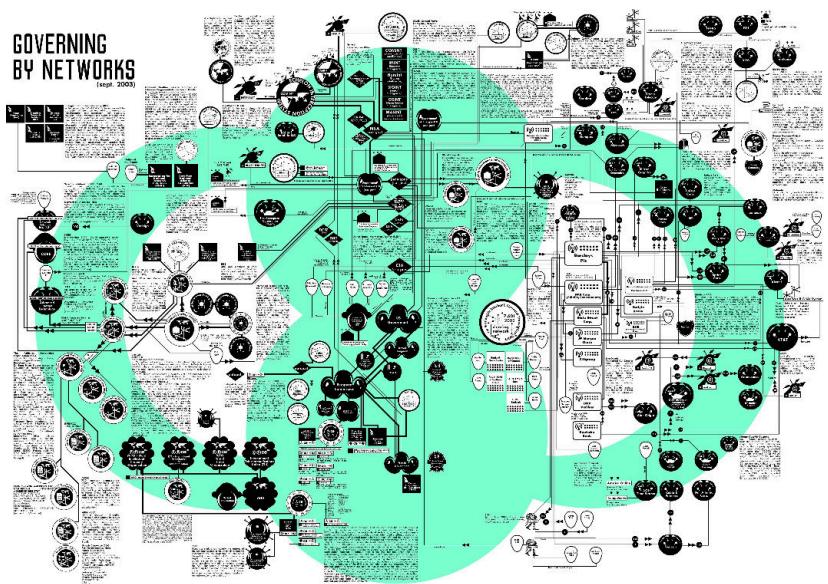
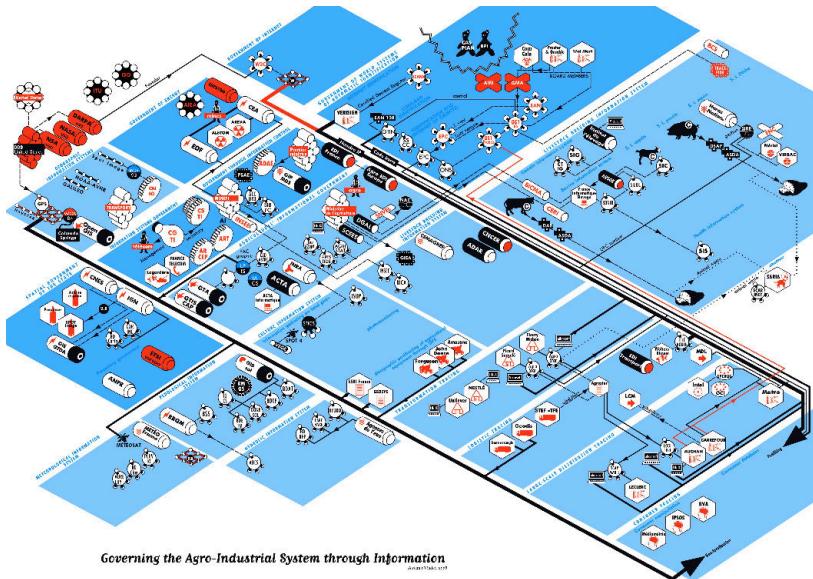
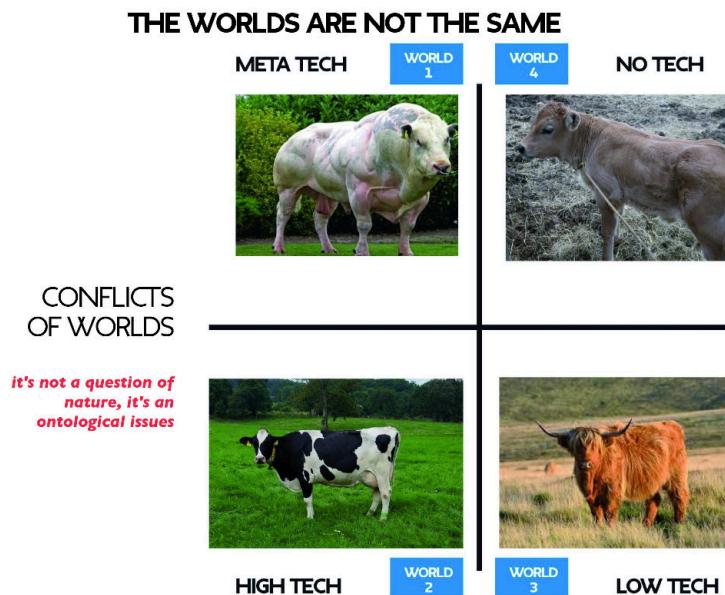


Fig. 7 — Carte de l'État *Governing by Network*, 2005. © Bureau d'études.



**Fig. 8 —** Carte de l'État *Governing the Agro-food Industry through Information*, 2006. © Bureau d'études.



**Fig. 9** — Carte *Quatre types de monde*, 2019. © Bureau d'études.

## RETHINKING ONTOLOGY IN THE INQUIRY (EXAMPLE OF AN INQUIRY ON A NON CONVENTIONAL FARM IN FRANCE)

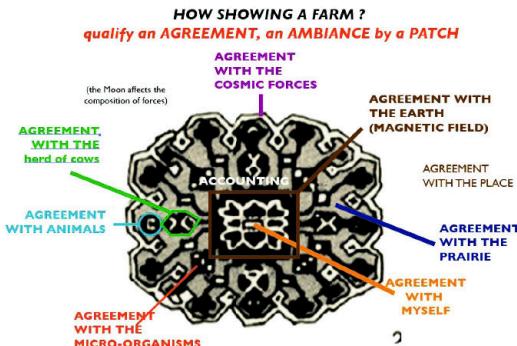


Fig. 10 — Carte Motif de tapis, 2018. © Bureau d'études.

H25 La cartographie a une capacité de montrer cette encyclopédie avec toute son hétérogénéité. Elle pourrait se substituer à la segmentation sociale, très prégnante, où chacun est enfermé dans un système de coordonnées sociales sans percevoir les autres mondes sociaux qui l'environnent. Elle pourrait remplir une fonction de passage entre les mondes, selon la même logique que l'encyclopédie : ne pas former un système cohérent où chaque chose est à sa place et où il y a une place pour chaque chose, mais révéler une complexité en train de s'agencer avec des zones de clarté, des éclairs et des zones obscures qui forment, ensemble, un espace social.

H26 **GB.** — Peut-on dire que c'est cette volonté de révéler l'hétérogénéité et le mouvement qui vous amène à concevoir une machine de resymbolisation à la façon d'« un lieu de transmission sociale et de mutualisation d'expressions, de savoirs ou de compétences<sup>7</sup> » ? Qui porte la lourde tâche de protéger et d'opposer les points de vue ? Quelles sont les valeurs éthique, épistémologique et esthétique de cette machine ? Vos cartes sont-elles des produits issus d'une machine de resymbolisation ?

H27 **LB. & XF.** — On pourrait sans doute établir plusieurs épistémologies d'une telle machine de resymbolisation. L'une de celles que nous avons repérées récemment, après avoir longtemps cherché, est celle qui se libère de l'individualisme métaphysique qui est, la plupart du temps, à la base des cartes que nous avons faites et qui repose sur trois grands paramètres : les identités, les

liens ou relations, et les positions dans un champ de forces. Comment poser graphiquement les choses, de façon à ne pas instaurer des « corps » séparés les uns des autres comme s'ils ne participaient pas d'une même réalité ? Comment éviter de séparer les corps avant de les raccorder par des liens ? Cela a donné lieu à un premier prototype, conçu à partir d'entretiens réalisés avec un éleveur et un viticulteur. Ce prototype est destiné à figurer ce qui se produit dans la pratique, en évitant de recourir à une structure mythologique comme celle qu'on trouve dans l'étude de Pierre Bourdieu<sup>8</sup> sur la maison kabyle.

On voit là que l'épistémologie est également une éthique et une politique : elle montre la façon d'être ensemble, d'habiter. Sur l'esthétique, qui recoupe la question épistémologique, on s'oriente vers la question du motif comme configuration à la fois cognitive et sensible rendant compte d'un contexte (fig. 10). Elle s'expérimente ou prend place dans les nombreuses situations actives que nous avons rencontrées, que ce soit dans les milieux militants ou artistiques engagés. Elle se met à exister dès qu'une pluralité d'expressions se confronte dans une tentative de représentation commune.

**GB.** — Vous expliquez que cette machine de resymbolisation, qui produit des motifs, requiert une écologie des machines, mais aussi une écologie de l'information<sup>9</sup>. Qu'entendez-vous par là ?

**LB. & XF.** — Depuis la révolution agraire au néolithique, il s'est produit en l'humain un décalage, une séparation de plus en plus flagrante entre le déroulement des transformations du corps biologique, resté à l'échelle du temps géologique, et le déroulement des transformations des outils lié au rythme des générations successives<sup>10</sup>. La rupture sensorielle entraînée par la généralisation des dispositifs de perception distante, comme la télévision, a provoqué une rupture dans la faculté d'habiter<sup>11</sup>. C'est ce qu'exprime cette remarque de Leroi-Gourhan : « Le savoir-faire du conducteur de bulldozer [...] nécessite autant l'intelligence de coup de main et d'apprentissage sur le tas que celui d'un ébéniste ou d'un potier<sup>12</sup> ». Il y a un décalage entre les puissances que nous manipulons au quotidien à travers nos objets, nos machines, et la conscience que nous avons de ces puissances : nous ne percevons pas la puissance que nous manipulons à travers nos objets mondialisés. Ce décalage est flagrant dans les « *flash crashes* » de 2009-2010 dont parle notamment Fredric Jameson en ces termes :

*One can electronically substitute one entire national working class for another, halfway around the globe, wiping out industry after industry in the home country and dissipating accumulated months of value-producing labor overnight. By the same token, the very bills themselves can quickly be reduced to worthless scraps by trading against the currency in question and reducing its former value to the approximate zero of undesirability on the world's currency markets<sup>13</sup>.*

Les objets sont ici antisociaux. Ce ne sont pas des objets camarades – pour reprendre l'expression d'Alexandre Rodtchenko – nous ne les comprenons

H28

H29

H30

H31

H32

pas. L'usage que nous en faisons est délié de leur socialité. Un objet tel qu'un téléphone ou une paire de chaussures est un objet mondial qui agence des usines, des ouvriers, des chaînes logistiques, répartis dans plusieurs endroits du monde. Resocialiser les objets, c'est saisir comment ce social est distribué et le prendre en compte, se sentir solidaire de ce social distribué. C'est ce qu'on appelle la resymbolisation. Cette resymbolisation est critique parce qu'elle n'est pas seulement descriptive, elle est basée sur une solidarité de condition et elle met en œuvre un jugement, une télologie. C'est la puissance du film *Genèse d'un repas* de Luc Moullet<sup>14</sup> qui saisit concrètement la trajectoire d'un aliment concret depuis son lieu d'extraction jusqu'à l'assiette. Il s'agit là d'un processus de resymbolisation.

H33 **GB.** — Dans ce processus de resymbolisation, le local permet de lier des expériences de la vie (boire, manger, dormir) à celles de la société (échanges privés et collectifs) et finalement, ce lien nous ramène à l'expression « objets camarades<sup>15</sup> », qu'entendez-vous exactement par cette dernière ?

H34 **LB. & XF.** — L'objet est un acteur social. Il ne doit pas être étranger. Il incorpore toutes les situations sociales et productives qui l'ont vu naître et qui sont marquées dans son pedigree. Un objet produit localement peut donner à lire (en partie tout au moins) sa genèse, son émergence, les rapports sociaux qui y sont incorporés. Il acquiert une certaine transparence qui fait de lui un objet réellement politique, libéré de l'aliénation propre aux objets opaques, obscurs, issus de chaînes de production que nous ne percevons pas. Quand on achète un litre de lait où l'on voit sur l'emballage une vache dans un champ et qu'en grattant un peu, on découvre que ce lait ne vient pas de vaches dans des champs mais élevées dans des stabulations gérées selon des régimes concentrationnaires et sous perfusion, notre rapport au produit change, le monde change. On saisit, en effet, qu'on incorpore un certain genre de paysage, un certain genre de machines et d'antibiotiques lorsqu'on ingère ce lait. À l'inverse, la jouissance qu'on a quand on boit du lait de ferme, c'est qu'on perçoit, souvent inconsciemment, les qualités multiples d'un paysage qui vont s'incorporer dans la viande, dans le lait. L'objet est alors camarade parce qu'il est dans le même monde que nous et que la façon dont il est affecté, nous affecte aussi.

H35 **GB.** — Pourtant vous parlez d'un « renoncement des humains à gouverner leurs conditions de vie » et d'un « développement sans précédent des appareils administratifs<sup>16</sup> », deux conditions certainement antinomiques aux objets camarades. Est-ce là un renoncement ou une perte d'action ?

H36 **LB. & XF.** — Ce renoncement est perceptible dans l'incapacité des organisations humaines de grande échelle à réformer leur fonctionnement pour éviter l'effondrement prévisible des sociétés industrielles telles qu'elles ont fonctionné depuis la révolution industrielle. Le *motto* « il n'y a pas de croissance infinie dans un monde fini » n'est pas intégré et il n'est pas sûr du tout qu'il puisse l'être. La foi dans la capacité à s'organiser collectivement au niveau d'une planète, en tenant compte des différentes parties prenantes qui ont des positions inégales (rêve qui a été porté après la Seconde Guerre mondiale

par l'Unesco peut-être, entre autres), semble appartenir au passé. Il s'agit maintenant, pour reprendre l'énoncé de Dennis Meadow<sup>17</sup>, «d'organiser dans l'urgence des microsystèmes résilients», c'est-à-dire que la tentative d'organiser, au niveau mondial, une gestion raisonnée des ressources en tenant compte de la grande accélération dans laquelle nous nous trouvons, a échoué. On sait maintenant qu'il faut se préparer à des chocs divers, notamment climatiques, comme on l'éprouve depuis plusieurs années en Allier où les sécheresses deviennent récurrentes et où un déficit hydrique menace les activités agricoles d'élevage et de maraîchage. Aujourd'hui, les modèles de ferme d'élevage pour la viande ou le lait sont extrêmement fragiles et soumis aux aléas de marchés eux-mêmes fragilisés.

Tout cela se produit alors que se multiplient dans le monde, depuis des décennies voire des siècles, les luttes contre l'organisation de la production industrielle. L'écrasement de résistances et de luttes qui renaissent sans cesse commence à être documenté par les historiens. Peut-être est-il plus juste de parler de différence de puissance d'action que de perte d'action. Le niveau de l'action s'effectue à des échelles qui ne semblent pas atteindre ce que Lewis Mumford<sup>18</sup> appelle la mégamachine, ou Alain Gras<sup>19</sup>, les macrosystèmes techniques.

**GB.** — La faute en revient-elle aux savants qui disposent des savoirs et aux technosciences qui s'imposent sur la production agricole par «la chimie et la biologie agricoles<sup>20</sup>» ? Comment se défaire de l'injonction à l'innovation et au progrès ?

**LB. & XF.** — Nous défendons une vision pluraliste de la modernité, au-delà de la seule modernité classique, telle qu'elle a été formulée dans le contexte européen entre le XVIII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. Il n'y a donc pas simplement les modernes et les antimodernes, les réactionnaires. Il existe aussi une modernité réactionnaire mais ces différentes catégories demeurent celles de la modernité classique ; d'un côté, la ville – moderne, scientifique, artistique, éclairée – ; de l'autre, la campagne – réactionnaire, magique, préscientifique. Si nous défendons une idée de progrès, ce n'est certainement pas une vision positiviste du progrès. Nous tirons les enseignements de l'histoire coloniale et de la façon dont, au nom du progrès, elle a pu exterminer des savoirs, des populations et des cultures considérées comme archaïques, antimodernes, etc.

Un développement technoscientifique qui échappe à l'espace public peut-il être considéré comme éclairé ? Une rationalité instrumentale qui ne donne pas lieu à débat, qui se construit dans des temporalités multigénérationnelles voire séculaires ou millénaires, comme l'industrie nucléaire et ses effets sur la Terre pour des dizaines de milliers d'années, autrement dit bien au-delà des civilisations humaines connues, peut-elle être qualifiée de progrès ? Personne ne peut affirmer une telle chose. Le progrès que nous posons à la base de tout notre travail est un progrès social qui suppose non l'imposition d'une cosmologie sociale sur une autre, mais leur rencontre problématique.

H37

H38

H39

H40

H41 L'injonction au progrès et à l'innovation, au sens positiviste du terme, rencontre aujourd'hui les limites de la Terre. Limites physiques, sociales et temporelles qui rendent incertaines les promesses d'innovations de rupture, qui permettraient de sortir de l'impasse dans laquelle nous sommes. Cela ne signifie pas que l'innovation ou l'expérimentation disparaissent ou perdent sens, mais qu'elles doivent être remaniées en fonction des enjeux du temps, des limites physiques, sociales et temporelles dans lesquelles nous nous trouvons. Innovation et expérimentation seront indispensables dans le monde inconnu post-holocène dans lequel nous entrons mais sans doute pas dans un cadre qui subordonne la montée en singularité et en généralité.

H42 **GB.** — Que dire, aujourd'hui, de cette impasse entre l'État et l'innovation scientifique ? Selon vous, « l'État, à la fois machine des machines et système des systèmes, est la clé et le bord ultime de cet enfermement progressif suscitant le sentiment de ne plus pouvoir agir sauf pour renforcer l'État, d'être saisi par un futur déjà passé, d'être soumis à l'obligation de participer pour ne pas être frappé d'obsolescence, d'accepter les règles du jeu sans changer le jeu. Cet État fonctionne comme un champ intégrant la quasi-totalité de la société et agissant dans la totalité du milieu mondial<sup>21</sup> ».

H43 **LB. & XF.** — C'est le constat qui pouvait ressortir des cartes qu'on a faites sur les relations de l'État à l'agroalimentaire : la sensation que si on refuse les rapports de domination qui agissent à tous les niveaux, de l'école jusqu'à l'abattoir, alors l'action s'effectue aux marges.

H44 Mais les niveaux de crise dans lesquels nous sommes montrent à présent une pluralisation des situations et une sorte d'aveuglement, d'effondrement d'un monde commun. Le mouvement des Gilets jaunes (dans la continuité d'autres mouvements tels que Nuit debout ou le mouvement contre la loi travail en France), montre la limite du pouvoir d'État toujours plus aveugle à la base qui le constitue. Cet État mondialisé a oublié trop de gens, trop d'arbres, trop d'espèces du vivant, or le réel n'est pas homothétique à son administration.

H45 Face à cela, ce ne sont pas des sociétés autarciques qu'il faut mais, pour reprendre l'expression récente de Dennis Meadows<sup>22</sup>, des microsystèmes résilients. Ces microsystèmes, qu'on peut appeler aussi des microsociétés qui intègrent une composante multi-espèces, ne sont pas autarciques mais plus ou moins autosuffisants, et demandent un nouveau genre de trame politico-administrative permettant de composer avec l'hétérogénéité et l'expérimentation. Ces microsociétés sont plus ou moins autosuffisantes, parce qu'elles dépendront nécessairement, dans le petit monde qui est désormais le nôtre, de la maintenance collective d'appareillages techniques instaurée à un niveau régional, comme le relève Philippe Bihouix dans *L'Âge des low tech*<sup>23</sup>. *Grosso modo*, l'organisation publique future pourrait s'orienter vers un archipel de sociétés qui s'entremêlent mais avec certains équipements et certaines infrastructures communes.

H46 **GB.** — Dans cette nouvelle configuration publique, la cartographie sera-t-elle un outil ?

**LB. & XF.** — La visualisation permet une photographie à un instant *t* de la complexité. Elle dévoile les stratégies gouvernantes, les programmes. Elle permet aussi de mettre en évidence un monde commun, des formes communes, des gabarits. Ce que fait la carte, c'est montrer des proximités, des cohabitations, un monde commun, des structures et des points de tensions dans les structures. Nos cartes restent des tentatives. Il faut toujours tester, expérimenter l'échelle 1:1, avec les acteurs et les structures concernés, sur une durée, et en tirant des enseignements, au regard d'un objectif à atteindre qui soit légitime pour toutes les parties prenantes.

H47

**GB.** — Lors d'un entretien, en 2008, vous distinguez deux types de cartographie, celle qui représente et celle qui met en mouvement depuis soi, les individus et leurs modes de vie<sup>24</sup>, cependant, comment faites-vous pour éviter de subordonner le territoire à sa représentation ? Comment éviter « ce fantasme gestionnaire où la carte étant le territoire, l'action sur la carte est également action sur le territoire<sup>25</sup> » ? Dans une cartographie en acte, comment éviter le risque d'une réalité figée dans sa représentation ?

H48

**LB. & XF.** — Il s'agit ici d'une question de gouvernance, de relations entre la carte et le collectif associé. Éviter cet écueil est le but que nous poursuivons depuis dix ans. D'une part, avec des cartographies « en conflits », rendant compte d'acteurs en opposition qui, par conséquent, construisent le monde de différentes façons, selon des intérêts distincts. D'autre part, nous cherchons à comprendre comment les cartes peuvent être simultanément mises en travail et faire l'objet de débats. Par exemple, nous avons réalisé trois cartes, selon trois points de vue différents sur la politique du biocontrôle (fig. 11). La définition du biocontrôle varie selon les acteurs qui la met en œuvre et leur philosophie politique, si on peut dire. Ce faisant, ils élaborent des dispositifs, des régimes de gouvernance spécifiques en filières, par territoires et par collectifs situés. Avoir une représentation claire des enjeux est essentielle dans chacune de ces approches. L'intérêt, ensuite – et c'est un vrai enjeu politique –, c'est de comprendre dans quelles arènes les différents mondes et les différentes façons de construire des mondes peuvent se rencontrer, s'ils le peuvent, ou s'il ne s'agit toujours que de guerres dans l'obscurité. Les mondes du biocontrôle ne produisent pas la même réalité. La carte, par collectifs situés, est une carte échelle 1:1 hors d'un fantasme gestionnaire, en surplomb. Cela pourrait fabriquer un nouveau type de trame politico-administrative. Enfin, il s'agit aussi, non pas seulement de former des cartes critiques mises en travail par les parties prenantes, mais de former des cartes qui permettent d'appréhender les pratiques concrètes, de la façon la plus adéquate à la pratique effectivement mise en œuvre. Il s'agit de produire des outils d'évaluation, de notation et de jugement, différents des outils de mesure. Par exemple, identifier tous les acteurs, humains et non humains, enchevêtrés, qui contribuent ensemble à la conduite d'une ferme. Le mode de représentation est destiné ici à sortir de l'individualisme métaphysique et à figurer l'interdépendance entre-reliant des plans et des « théâtres » d'action. Ces outils de jugement sont des sortes de gabarits.

H49

## WORLDS OF BIOCONTROL

**Imagine several ways of doing things, of organising  
a (agricultural) society based on biocontrol**

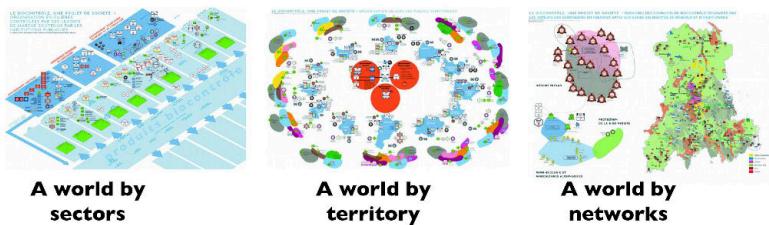


Fig. 11 — Carte Biocontrôle, 2019. © Bureau d'études.

- H50      **GB.** — Concernant cet enjeu de former des cartes et des modes de représentation, en 2011, vous rédigez un texte intitulé *Éléments pour une archéologie de l'ordinateur*. Quel(s) rapport(s) entretenez-vous avec les ordinateurs lorsque vous concevez vos cartes ? Si la simulation par ordinateur « est une expression du vide », « une reconstruction du monde médiatisée par des outils, des machines, des interfaces<sup>26</sup> », peut-on cependant en sortir ?
- H51      **LB. & XF.** — Nous sommes dans un rapport « artisanal » à l'ordinateur. C'est-à-dire que nous n'en faisons pas un usage conscient et critique, même si nous avons écrit sur le sujet. Nous n'avons pas encore fait le choix de travailler autrement. Nous en faisons beaucoup usage, et tout notre travail de carte est dépendant de cette machine, notamment pour l'accès aux bases de données mais aussi pour la conception et la diffusion. Nous ne savons pas encore comment travailler autrement, mais nous sommes conscients des limites techniques, cognitives et sociales de l'ordinateur. Techniques, du fait de la déplétion des ressources qui peut impacter à court terme la poursuite du Web<sup>27</sup>. Cognitives, parce que cet outil reste ancré dans un monde de pensée encore très textuel même avec la dimension hypertexte. Sociale, parce que l'infrastructure de l'internet, quoiqu'elle arrive au niveau local, ne donne pas lieu à une gouvernance locale de l'infrastructure d'internet. De plus, tout travail sur

l'ordinateur est une simulation. Ce qu'on voit sur l'écran est une simulation. Nos recherches essaient mais n'arrivent pas à être à la mesure de ces questions, malheureusement. Mais nous y travailloons !

**GB.** — À travers vos actions, vous expérimitez aussi une forme de résilience culturelle, écartant dès lors la « condition d'artiste-VRP<sup>28</sup> » et dénonçant ce que vous nommez « le fétichisme des œuvres d'art [qui] imite le fétichisme de la marchandise<sup>29</sup> ». Que permet l'art ?

H52

**LB. & XF.** — Récemment, nous avons, au cours d'une présentation<sup>30</sup>, distingué quatre types de mondes. Chacun de ces mondes produit un type de sol, un type de corps, un type de végétaux et tout un ensemble de relations sociales, de dispositifs techniques associés. Il en va de même pour la culture. Le *white cube* participe du même monde que le laboratoire *in vitro* et que la culture hors sol. Une vache qui grandit dans un champ n'est pas dans un régime hors sol. Chaque type de monde instaure une forme du corps, du sensible et de la vie. La résilience culturelle est celle qui est imprégnée d'un milieu de telle sorte que ce milieu permette une vie sociale entre les parties prenantes qui le constituent sans que cela se réduise à une image posée sur un dispositif productif qui demeurerait voilé ou implicite. Il est une fois de plus question de la relation entre la gouvernance, la façon dont les différents agents d'une vie sociale, d'une forme de vie cohabitent ainsi que des formes symboliques qui y sont, ou non, associées. Ce qui fait œuvre, c'est la capacité de faire monde, c'est-à-dire de mettre en adéquation une matrice symbolique avec un milieu de telle sorte que cela permette l'expression critique des parties prenantes, y compris non humaines – l'expression des parties prenantes non humaines se manifestant dans des maladies ou, à l'inverse, dans des relations de plaisir.

H53

Pour nous, il faut sortir de la définition restrictive de l'art ou de la culture comme secteur de production et comprendre l'art et la culture de façon élargie comme forme de vie, où les arts sont multiples et contribuent à aménager un espace habitable : art du jardin, art de la ferme, art agricole, art thérapeutique, arts mécaniques, arts sociaux, etc.

H54

Dans le Bocage bourbonnais, la ferme sur laquelle nous nous trouvons est un lieu où sont mises en œuvre différentes formes d'art qui sont aussi des formes de vie. Les « artistes », au sens moderne du terme, n'ont pas le monopole des pratiques artistiques sur le lieu. Ils les partagent, en collectif, avec des maraîchers, des constructeurs, des commerçants, etc. qui chacun à sa manière, met en œuvre une forme d'art. À cela s'ajoutent les arts qu'on met en œuvre en commun : art diplomatique, art de la gouvernance, etc. Cela contribue à former une culture commune.

H55

**GB.** — La « république du vivant<sup>31</sup> » est-elle cette culture commune ? L'avez-vous cartographiée ?

H56

**LB. & XF.** — Comme on peut le voir dans plusieurs cultures paysannes, les animaux, les végétaux ne sont pas hors de la vie sociale. Les cultures paysannes sont à la fois urbaines et multi-espèces, une campagne est un certain genre de ville où l'environnement est un espace productif multi-espèces. Un équilibre social, politique et économique est construit entre ces espèces et

H57

leur environnement d'existence<sup>32</sup>. Cette société paysanne a plus ou moins disparu, mais on peut considérer ici qu'elle existe encore à titre de vestige qui imprègne les structures des paysages, la façon dont ils sont composés, dont l'eau circule dedans, dont les chemins sont tracés, etc. Cela forme l'assise pour la réinvention d'une sorte de république du vivant où la composition des espèces s'opère sur la base de la formation d'un espace de vie commune. C'est l'un des enjeux importants du contexte actuel de déplétion des ressources, d'effondrement de la diversité des espèces et du réchauffement climatique. Un lieu de réinvention d'une modernité qui a pris naissance dans les campagnes au Moyen Âge, et qui peut se former d'une manière nouvelle aujourd'hui. Comment ces campagnes peuvent-elles être réinventées aujourd'hui de telle sorte qu'elles ne s'effectuent pas sur la base d'une rupture ontologique entre les espèces ?

H58

**GB.** — Peut-on réellement sortir d'une conception anthropocentrale ?

Comment l'inséparation des espèces peut-elle être garante d'un commun plus enviable et sommes-nous à même de penser pour le non-humain ?

H59

**LB. & XF.** — Une première manière de répondre est de renvoyer à la pluralité d'ontologies dotée chacune d'une manière spécifique d'instaurer la réalité, de distinguer les humains et les non-humains. On renvoie ici au livre *Par-delà nature et culture*<sup>33</sup> dans lequel Philippe Descola énonce différentes façons d'instaurer la réalité – pas nécessairement naturalistes – et qui tiennent plutôt à des attachements, à des manières de composer des collectifs, de faire société. On peut faire société avec d'autres êtres que des anthropoïdes au sens naturaliste. L'anthropocentrisme est d'abord une vision naturaliste.

Ces ontologies diverses ne sont pas inexistantes dans nos pays comme en témoigne notamment la culture anthroposophique. Il ne s'agit cependant pas nécessairement d'opposer ou de renvoyer dos à dos une conception mythique et une conception scientifique du monde, mais de considérer qu'il existe d'autres rationalités que celle propre à la conception scientifique du monde moderne. La politique partagée se produit à travers les luttes, les règles, les normes, les usages établis pour protéger des abris et des espaces habitables. Même dans une perspective anthropocentrique, cela demande de tenir compte d'une pluralité d'espèces puisque les humains sont eux-mêmes des collectifs d'espèces comme en témoigne leur microbiote, et ils n'existent pas séparément des bactéries sans lesquelles ils ne peuvent vivre.

1. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Vers une carte du parti capitaliste international. Une cartographie du gouvernement mondial » (2005), in Bureau d'études (dir.), *Un atlas des priorités. Cartographier les pouvoirs, cartographier les communs, Zones refuges, non paginé. URL : https://bureaudetudes.org/2015/04/23/atlas-of-agendas-mapping-the-power-mapping-the-commons-2015. Livret français rédigé à partir de l'ouvrage publié en anglais, Bureau d'études, *An Atlas of Agendas Mapping the Power, Mapping the Commons*, Eindhoven, Onomatopee 88, 2015. ↪ H01*
2. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Le gouvernement mondial. Vue synoptique » (2004), *Un atlas des priorités, op. cit.* ↪ H04
3. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Machines de resymbolisation. Réflexions à partir du travail d'Öyvind Fahlström » (2004), *Un atlas des priorités, op. cit.* ↪ H21
4. Edgar Morin, *Le Défi de la complexité*, conférence lors de la 7<sup>e</sup> édition de l'Unexpected Sources of Inspiration (USI), Paris, 16-17 juin 2014. ↪ H23

5. Niklas Luhmann, *Politique et complexité. Les contributions de la théorie générale des systèmes*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1999. ↪ H24
6. Jürgen Habermas, *Droit et démocratie*, trad. de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1997. ↪ H24
7. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Machines de resymbolisation. Réflexions à partir du travail d'Öyvind Fahlström » (2004), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H26
8. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de *Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Librairie Droz, 1972. ↪ H27
9. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Machines de resymbolisation. Réflexions à partir du travail d'Öyvind Fahlström », *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H29
10. Leroi-Gourhan, cité dans Michel Tibon-Cornillot, *Les Corps transfigurés. Mécanisation du vivant et imaginaire de la biologie*, Paris, Seuil, 1992, p. 286. ↪ H30
11. Joëlle Mesnil, « Technique et inconscient : rôle des mécanismes projectifs dans la réappropriation symbolique des éléments extériorisés dans la technique » (1981), accessible en Creative Commons depuis 2010 à l'adresse : [https://fr.scribd.com/fullscreen/31784150?access\\_key=key-q60bb8hm1w2zytgmov1](https://fr.scribd.com/fullscreen/31784150?access_key=key-q60bb8hm1w2zytgmov1). ↪ H30
12. Leroi-Gourhan, cité dans Michel Tibon-Cornillot, *Les Corps transfigurés*, op. cit. ↪ H30
13. Fredric Jameson, « The End of Temporality », *Critical Inquiry*, vol. XXIX, n° 4, Chicago The University of Chicago Press, 2003, p. 705. ↪ H31
14. Luc Mouillet, *Genèse d'un repas*, film-documentaire, 16 mm et vidéo, 117', 1978. ↪ H32
15. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Localiser. L'art et la culture des communs » (2013), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H33
16. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Qu'est-ce que l'État ? » (2006), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H35
17. Dennis Meadows, « Il est trop tard pour le développement durable », in Agnès Sinaï (dir.), *Penser la décroissance. Politiques de l'Anthropocène*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013. ↪ H36
18. Lewis Mumford, *Le Mythe de la machine. Technique et développement humain* (1966), trad. de l'anglais par Grégory Cingal, Paris, Fayard, 1974. ↪ H37
19. Alain Gras, *Grandeur et dépendance. Sociologie des macro-systèmes techniques*, Paris, PUF, 1993. ↪ H37
20. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Qu'est-ce que l'État ? » (2006), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H38
21. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Archéologie de l'État » (2006), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H42
22. Dennis Meadows, « It is too late for sustainable development », conversation avec Christiane Grefe lors du symposium *40 Years "Limits to Growth"* organisé par la Fondation Volkswagen à Herrenhausen, le 27 au 29 novembre 2012. Voir l'interview de Dennis Meadows par Christiane Grefe à l'adresse : [www.youtube.com/watch?v=uYNlhjOZ7DU](http://www.youtube.com/watch?v=uYNlhjOZ7DU). ↪ H45
23. Philippe Bihouix, *L'Âge des low tech. Vers une civilisation techniquement soutenable*, Paris, Seuil, 2014. ↪ H45
24. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Vers des terres franches. Entretien avec les commissaires anonymes » (2008), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H48
25. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Esthétique d'administration » (2006), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H48
26. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Éléments pour une archéologie de l'ordinateur », *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H50
27. José Halloy, « La numérisation de l'économie est-elle durable », dans *La Revue nouvelle*, n° 4, « Algorithmocratie », 2017, p. 54-61. ↪ H51
28. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Vers des terres franches. Entretien avec les commissaires anonymes » (2008), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H52
29. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Localiser. L'art et la culture des communs » (2013), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H52
30. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Fonctions pour un territoire d'existence », colloque *Dzing Dzing. Ce qui nous préoccupe : recherche design en école d'art* organisé au sein de la XI<sup>e</sup> Biennale Internationale Design Saint-Étienne 2019. Cité du design, 2 avril 2019. ↪ H53
31. Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, « Solidarité et communs sont pratiquement absents des villes » (2009), *Un atlas des priorités*, op. cit. ↪ H56
32. Voir, par exemple, Alessandro Stanziani, « Čajanov, Kerblay et les shestidesiatniki : une histoire globale ? », *Cahiers du monde russe*, 45/3-4, 2004. ↪ H57
33. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005. ↪ H59

# **Le design comme angle mort des algorithmes de curation**

Nolwenn Maudet

Il y a trop d'information sur le Web. Afin de choisir celles qui seraient les plus pertinentes, la plupart des plateformes numériques ont mis en place des algorithmes pour éditorialiser le contenu qu'elles nous présentent.

100

Ces algorithmes de curation peuvent prendre la forme d'algorithmes de recommandation, comme c'est le cas pour YouTube ou Amazon, ou bien d'algorithmes de filtrage, comme sur les fils de Facebook ou d'Instagram. Cette volonté d'utiliser des algorithmes de curation s'inscrit dans une tendance plus large à la personnalisation.

La personnalisation est la modification de fonctionnalités ou d'interfaces pour adapter un produit ou un service à chacun de ses utilisateurs. Alors que la customisation est effectuée directement par la personne, la personnalisation est effectuée par le système. Pour mettre en place une personnalisation effectuée par des algorithmes, il faut connaître ce que les personnes voudraient voir, ou pas. Ainsi, le mécanisme principal utilisé pour personnaliser est celui des inférences à partir des comportements passés des utilisateurs. Avec l'émergence de cette personnalisation automatisée, les algorithmes de curation sont graduellement devenus des objets publics et de nombreux scandales ont émergé. On leur reproche notamment de créer des bulles de filtre<sup>1</sup>, d'augmenter la polarisation politique vers les extrêmes ou d'être biaisés envers les minorités<sup>2</sup>.

101

L'approche traditionnellement mobilisée pour résoudre ce problème a été de tenter d'améliorer les algorithmes, soit en utilisant plus de données, en obtenant plus de retours de la part des utilisateurs, ou bien en expliquant les décisions prises. Ces approches sont centrées sur l'algorithme mais ne prennent pas en compte le fait que cet algorithme agit dans un contexte bien plus large, celui d'une interface graphique qui joue un rôle crucial mais trop souvent ignoré.

102

Cet article interroge les choix de conception autour de ces algorithmes de curation. En particulier, je m'intéresse à la manière dont ces algorithmes sont articulés, ou non, avec les interfaces graphiques à travers lesquelles ils effectuent leur travail. J'utilise le design pour révéler et explorer cette relation en proposant des interfaces alternatives<sup>3</sup> : des propositions conceptuelles qui ouvrent d'autres interactions possibles. Le but n'est pas de proposer des solutions définitives mais au contraire de questionner l'invisibilité et l'isolation actuelle des algorithmes en montrant combien de petites décisions de conception ont un effet sur la qualité et les limitations des algorithmes de curation.

103

## Méthodologie

104

Pour comprendre les limites des algorithmes de curation et pouvoir développer des alternatives, il faut d'abord comprendre les pratiques actuelles. Dans la première phase de ce travail de recherche, je me suis attachée à analyser les différentes manières dont les personnes interagissent, ou non, au quotidien avec les algorithmes de curation qu'elles rencontrent sur diverses plateformes. Ces récits complètent un corpus de recherche sur les théories populaires

105

développées autour des algorithmes<sup>4</sup>. Ce sont ces récits qui forment la base de mon travail de design en nourrissant des alternatives qui permettent de réfléchir de manière critique aux modalités d'interaction avec les algorithmes de curation.

106

J'ai interviewé 16 participants d'horizons et d'expertises différents. Les participants et participantes ont de 23 à 40 ans et sont de nationalités française, néerlandaise, italienne, chinoise et japonaise. 5 participants se considèrent comme experts sur le Web, 6 se considèrent comme ayant un niveau moyen et 5 considèrent qu'ils ont un niveau faible. J'ai conduit des entretiens semi-structurés qui ont chacun duré entre 1 heure et 1 h 30.

J'ai commencé avec des questions concernant la perception et les interactions avec les algorithmes de curation de différentes plateformes que les participants utilisent régulièrement. J'ai également questionné les participants sur leurs habitudes de découverte de contenu et d'information, la manière dont ils gèrent le « trop-plein d'information » et je leur ai demandé de comparer les différents systèmes de curation qu'ils ont l'habitude de côtoyer. Pour cette étude, j'ai choisi de ne pas me focaliser sur une plateforme en particulier mais, au contraire, sur la façon dont différents algorithmes de curation dans différents contextes affectent les réactions et les stratégies d'une même personne.

Les plateformes qui ont été évoquées pendant ces entretiens incluent : YouTube, Spotify, Facebook, Twitter, Instagram, Pinterest, Netflix, Deezer, Wechat, Goodread, Youporn et Tinder.

107

J'ai analysé les interviews en utilisant une « analyse thématique<sup>5</sup> », c'est-à-dire que j'ai identifié des catégories d'histoires de manière inductive en me focalisant sur la manière dont ces histoires pouvaient nourrir un travail de design : en palliant des carences ou bien en s'inspirant de stratégies déjà déployées par les participants. Comme le but de cette étude est avant tout de nourrir un travail de design, on ne présente pas les résultats de manière chiffrée, parce que la fréquence ne détermine pas la valeur d'une histoire. De même, pour préserver l'anonymat des participants, je les nomme par une unique lettre. Dans un contexte de design critique, des histoires dissonantes et des perspectives uniques sont tout aussi intéressantes que les histoires les plus communes. À partir des entretiens, j'ai identifié quatre problématiques récurrentes. Pour chacune, je présente d'abord les récits des participants, avant d'introduire et de discuter une proposition alternative qui explore comment un travail de design sur l'interface graphique permettrait de révéler, d'enrichir et de mieux contrôler les algorithmes de curation.

108

#### **Alternative n° 1 - Réintroduire de la nuance, dépasser les listes et les grilles**

109

L'un des problèmes identifiés par les participants était l'aspect binaire des algorithmes de curation : soit ils mettent en avant un contenu, soit ils le cachent. *M*, par exemple, rechigne à interagir avec l'algorithme de Netflix parce qu'il « ne saurait pas ce qu'il raterait s'il utilisait le pouce baissé ». Trois participants (*R*, *M* & *O*) ont également rapporté visiter régulièrement les profils de leurs amis sur les plateformes afin de s'assurer qu'ils n'avaient rien manqué, parce

qu'ils savent que l'algorithme ne leur montre pas tout. R, par exemple, a réalisé, après plusieurs mois, que l'algorithme d'Instagram ne lui avait pas montré les publications d'une de ses amies et qu'elle avait ainsi raté des moments importants.

L'approche principale pour contrer la binarité collatérale des algorithmes de curation a été d'apporter de meilleures explications sur les choix opérés afin d'aider les gens à comprendre pourquoi certains contenus sont sélectionnés. Cependant, expliquer pourquoi les algorithmes de curation cachent certains contenus est également un problème en soi. La limitation des algorithmes actuels n'est pas uniquement due à la nature ou la qualité de l'algorithme mais également à la manière dont les contenus sont présentés sur la plupart des plateformes. En effet, les contenus, qu'il s'agit de tweets, de publications sur Facebook ou bien de photos sur Instagram, sont tous présentés sous le même format : en liste (le fil de Facebook, la *timeline* de Twitter, les vidéos suggérées par YouTube) ou en grille (les profils Instagram, les produits du catalogue Amazon)

Je propose ici une première alternative pour questionner la liste en tant que moyen ubiquitaire de présenter l'information. Il serait en effet possible de présenter le contenu qui n'a pas été retenu par l'algorithme de curation dans la marge, en utilisant une taille de corps typographique plus petite ou bien en affichant uniquement l'avatar de l'auteur. Le contenu sélectionné occuperait quant à lui la partie la plus large de l'interface. Ce type de mise en page peut sembler familier. En effet, il s'agit de la mise en page traditionnelle que l'on retrouve par exemple dans les journaux imprimés. L'information la plus importante est souvent mise en avant en joignant une image ou bien en agrandissant la taille de la police de caractères utilisée, tandis que les informations jugées moins importantes *a priori* peuvent être minimisées et reléguées aux marges. Cependant, parce qu'il ne s'agit pas là d'un choix binaire, toute l'information reste accessible au lecteur, permettant d'éviter ce que R décrit comme « le côté pervers des réseaux sociaux [...] Parce que tu ne sais jamais ce que tu ne vois pas ».

Bien entendu, son manque d'accessibilité est une limite de cette alternative. Il ne s'agit bien évidemment pas de l'implémenter telle quelle, mais celle-ci permet en revanche de mettre en avant le rôle crucial que la mise en page et les différents outils du design graphique peuvent jouer pour proposer une éditorialisation plus nuancée. Dans les livres également, par exemple, nous avons entraîné nos yeux afin qu'ils puissent automatiquement discriminer les notes de bas de page, ce qui permet de présenter des réflexions annexes qui peuvent facilement être ignorées par les lecteurs pressés. On peut également imaginer comment ce type de mise en page ouvre des possibilités d'actions de la part des lecteurs. Il devient en effet possible de glisser-déposer le contenu du centre vers les marges pour indiquer au système que ce type de contenu nous intéresse moins. L'inverse fonctionne également pour signifier à l'algorithme qu'un contenu nous est particulièrement important.

110

111

112

# ● MY NEWS FEED

## Highlighted article 1

this is the selected article being highlighted in the feed, including images and text. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod



## Highlighted article 2

this is the selected article being highlighted in the feed, including images and text. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod



### NON-SELECTED ARTICLES

Smaller title and no images

**Fig. 1** — Dans cette alternative, en explorant des mises en page plus complexes du contenu, l'algorithme peut proposer des sélections nuancées sur lesquelles l'utilisateur peut agir.

Cette alternative fait écho à la stratégie personnelle de *L*. Plutôt que d'utiliser les plateformes numériques dominantes pour s'informer, il a créé son propre lecteur RSS pour lequel il a développé deux flux parallèles. Le premier ne présente que les titres et concerne les articles de presse et de blog ; le second présente uniquement des photos et est dédié aux blogs de photographie qu'il suit. *L* a ainsi adapté son contexte de réception au type de contenu afin de faciliter sa navigation. *M* a également mentionné le fait que sur les différentes plateformes qu'il utilise, « il y a beaucoup de contenu qui ne sert absolument à rien, je ne fais rien avec, mais il fait partie de la décoration de mon

environnement numérique, il doit être là parce que sinon on dirait que ce n'est pas chez moi ». Cette alternative peut nous aider à développer ce type d'interfaces graphiques nuancées qui n'invisibilisent pas complètement certains contenus mais les utilisent comme un type de décoration en leur donnant le poids visuel adéquat.

### Alternative n° 2 - Diviser les algorithmes pour mieux les gouverner

l14

L'une des tensions les plus fortes réside dans le fait que les participants veulent, dans certains contextes, être maîtres de leur flux d'information alors qu'ils sont tout à fait satisfaits de se laisser guider sur d'autres plateformes ou dans d'autres contextes. Ainsi, *N* accueille avec plaisir les recommandations de YouTube pour de nouvelles vidéos, mais est très énervé quand Spotify choisit la prochaine chanson pour lui. Ce type de tension a été identifiée depuis longtemps mais les réponses qui y ont été apportées ont principalement été d'améliorer l'algorithme en complexifiant le modèle et les inférences afin de le rendre plus sensible au contexte. Un second problème est largement revenu dans les récits : la tension entre le confort et la découverte. *T* m'a raconté l'histoire d'une chanson découverte grâce à son cousin. Spotify n'aurait pas pu la lui recommander parce que c'est « un genre de musique inspiré des années 1930 » et qu'elle n'écoute pas du tout ce genre de musique. *C* s'est également plainte que l'algorithme de YouTube ne lui recommandait que de la musique d'Afrique de l'Ouest alors qu'elle était plutôt attirée par les chansons françaises à ce moment-là. Elle avait l'impression d'être dans un cercle vicieux car elle avait tendance à cliquer tout de même sur les recommandations de YouTube, renforçant ainsi l'algorithme dans son choix de ne lui présenter que des musiques d'Afrique de l'Ouest.

l15

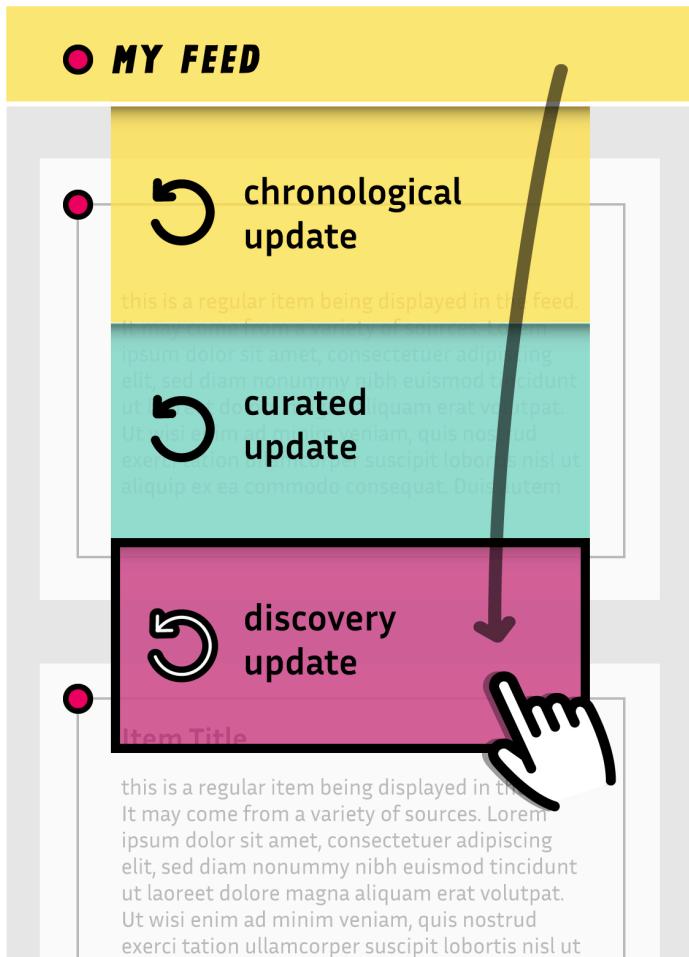
Tenter de créer un algorithme de curation unique qui pourrait répondre à des désirs toujours divergents et contradictoires est une tâche vouée à l'échec. Elle est d'une complexité consternante, en particulier lorsque l'on pense que les principaux intéressés pourraient simplement indiquer leurs intentions. Plutôt qu'un algorithme unique, ce que montrent les récits des participants et participantes, c'est que des algorithmes différents correspondent à des moments, des situations ou bien même des humeurs différentes. Si l'on accepte l'idée de séparer les algorithmes en plusieurs variantes simplifiées pour répondre à différents types de navigation, on redonne alors le contrôle aux lecteurs et aux lectrices.

l16

Suivant cette approche, on repense l'interaction de *tirer pour actualiser* qui est l'une des principales façons de convoquer l'algorithme de curation en demandant explicitement plus de contenu. En décomposant cette interaction unique en plusieurs déclencheurs qui appellent chacun un type différent d'algorithmes de curation, on redonne la maîtrise du contexte au lecteur. Tirer un petit peu ne déclenche pas d'algorithme mais actualise simplement le fil en présentant les nouveaux contenus de manière chronologique. Tirer un petit peu plus déclenche un algorithme de curation similaire à celui utilisé aujourd'hui et qui infère les préférences à partir des activités de lecture précédentes. Tirer

l17

encore un peu plus déclenche un autre type d'algorithme de curation qui se concentre quant à lui sur des découvertes faisant appel à la sérendipité en affichant des contenus de sources jusque-là inconnues. Cette alternative n'a pas pour but de résoudre le problème des algorithmes de curation de manière directe, mais il remet le pouvoir dans les mains des lecteurs en leur permettant d'utiliser, ou non, différents types d'algorithmes en fonction de la situation et de l'humeur. Cette approche est différente d'un changement de paramètre dans l'optique de régler un algorithme unique car elle propose une manière de changer les paramètres, ou même la nature de l'algorithme, à la volée.



**Fig. 2** — Dans cette alternative, le geste de tirer pour actualiser déroule plusieurs choix, il est possible d'actualiser sans algorithme, en utilisant l'algorithme actuel ou bien en utilisant un algorithme de découverte.

Être capable de déclencher différents algorithmes en fonction du contexte aiderait à prendre en compte les contextes d'usage extrêmement divers révélés par les participants. Par exemple, le lecteur de flux RSS de *S* est extrêmement rassurant pour elle « car il n'y a pas de “vous aimerez peut-être ceci” et que personne ne va me pousser du contenu ». À l'inverse, *A* adore le fait qu'Instagram hiérarchise le contenu qui lui est présenté. Elle pense que ça lui permet de se détacher de l'application car l'application lui montre ce qu'elle aime en premier et qu'elle « n'a plus besoin de scroller indéfiniment ». De la même manière, *R* et *M* ont également mentionné la manière dont ils « laissent parfois l'algorithme gagner » sur YouTube et cliquent sur les vidéos recommandées qu'ils n'avaient pourtant aucune intention de voir ou d'écouter ce jour-là, comme *M* qui succombe une énième fois aux vidéos de “George Michæl” proposées par l'algorithme : « Ok, je suppose qu'aujourd'hui c'est le jour de “George Michæl” ».

I18

### Alternative n° 3 - Matérialiser l'historique

Ce problème d'insensibilité au contexte est également apparu en ce qui concerne l'historique. *S* par exemple raconte comment l'un de ses anciens collègues lui a fait découvrir plusieurs morceaux de musique électronique, un style qu'elle n'avait jamais exploré auparavant. À ce moment-là, et grâce aux recommandations de YouTube, elle a eu l'impression de découvrir un nouveau monde. Le problème, c'est que lorsqu'elle a voulu profiter de nouveau de ce qu'elle avait l'habitude d'écouter, elle a pris conscience que « aussi tôt que j'écoute quelque chose de différent, il cesse de me suggérer les mêmes morceaux et je perds ce qu'il m'avait suggéré auparavant ». Pour faire face au même problème, *C* explique comment elle se force à écouter certains types de musique périodiquement pour forcer l'algorithme à lui recommander plus de ce type de contenu. *T* était également déçue par le fait que, lorsqu'elle utilise YouTube pour mettre de la « musique de fête », après quelques recommandations adaptées, l'algorithme ramène toujours les chansons qu'elle écoute la plupart du temps, même si celles-ci ne sont pas du tout dans l'ambiance de la soirée. Enfin, *S* explique comment ce problème l'a amenée à arrêter d'utiliser Pinterest parce que même cinq ans après son mariage, la plateforme lui suggérait toujours des robes de mariée.

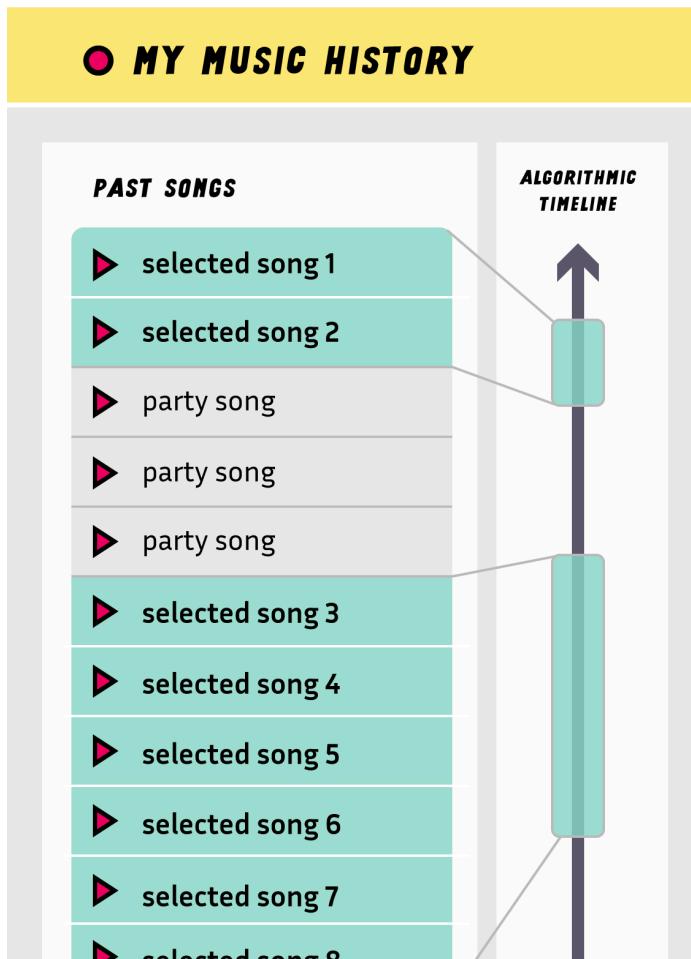
I19

I20

Basé sur ces histoires et stratégies, je développe une alternative qui se concentre sur l'historique dans le contexte de la musique. Comme mentionné par la plupart des participants, la musique est un type de contenu hautement contextuel qui varie selon les moments de partage entre amis, de réécoute et de découverte. À chacun de ces moments, l'algorithme doit pouvoir proposer des recommandations adaptées. On propose alors de réifier l'historique d'écoute, c'est-à-dire faire de cet historique une visualisation interactive. Les personnes peuvent alors désélectionner certaines chansons afin qu'elles ne soient pas considérées par l'algorithme pour ses suggestions, ou bien, à l'inverse, revisiter ses écoutes passées et les sélectionner pour commencer un cycle de recommandation à partir de ces morceaux spécifiques. Cette alternative

I21

complémente la précédente car dans les deux cas, elle donne les moyens de sélectionner ou de manipuler les algorithmes en contexte. C'est par exemple ce que  $N$  attend d'un système de recommandation car les algorithmes généraux «ne fonctionnent pas pour moi parce que j'écoute trop de styles de musique différents». À l'inverse de ses playlists qui lui offrent des atmosphères variées mais spécifiques, l'algorithme de Deezer mélange du hard rock avec de la musique calme, ce qui l'empêche de développer «une humeur particulière».



**Fig. 3** — Dans cette alternative, il est possible de sélectionner ou bien de désélectionner des morceaux de musique spécifiques pour permettre à l'algorithme de faire des recommandations contextualisées.

## Alternative n° 4 - Expliciter les inférences

I22

À cause de la séparation entre les algorithmes de curation, d'un côté, et l'interface graphique de l'autre, il est impossible, pour les utilisateurs d'un service de communiquer directement avec les algorithmes. *S* explique : « Je passe mon temps à essayer de contrôler ce que je vois et c'est très frustrant parce que je ne peux pas le faire avec la nuance que j'aimerais ». Il y a en effet beaucoup de collisions entre les fonctionnalités présentes sur les plateformes et la manière dont elles sont utilisées comme inférences par l'algorithme. Chaque interaction avec la plateforme est jugée de la même manière, alors que les participants y assignent des sens très différents. *R* : « Je souhaitais juste sauvegarder cette séquence de yoga pour garder le lien, mais lorsque je suis revenue sur Pinterest, il a commencé à me montrer plein de trucs liés au yoga ». Pour elle, le fait d'épingler ce contenu signifiait le conserver alors qu'il avait été interprété par l'algorithme comme : « Donne-m'en plus ! » *T* raconte également comment l'algorithme de YouTube lui recommandait toujours les mêmes deux chansons : « Pendant un moment, j'écoutais la première tous les jours, mais la seconde, c'est uniquement parce qu'il se trouvait que c'était la suivante sur la liste [...] mais maintenant, l'algorithme pense que c'est aussi ma préférée ».

I23

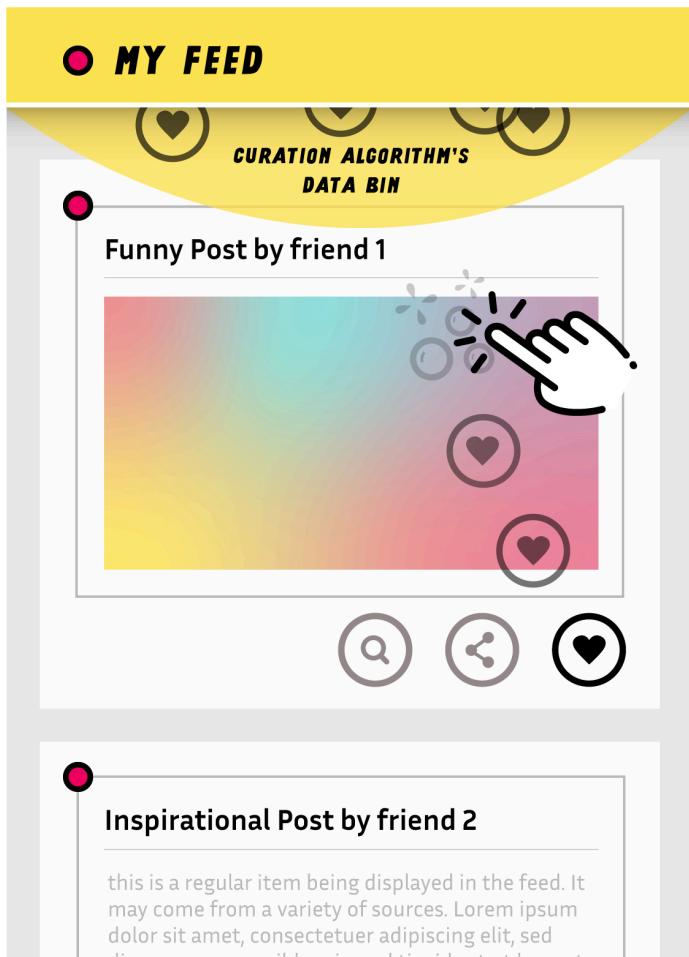
Pour contrer ces problèmes de communication, les participants tentent d'influencer l'algorithme en réassignant certaines fonctionnalités de l'interface. Par exemple, *R* raconte qu'elle s'était rendu compte que l'algorithme ne lui montrait plus les postes de gens qu'elle suivait. Elle a ainsi décidé d'utiliser le *like* sur Instagram non pas comme un signe d'appréciation d'une image en particulier, mais parce qu'elle veut « vraiment être sûre qu'il me montre les publications de cette personne ». Les participants modifient ainsi leurs manières d'interagir en ligne dans le seul but d'envoyer le bon message aux algorithmes de curation. Par exemple, *M* explique « Je passe des chansons même si à la radio elles ne m'auraient pas dérangé, mais comme ce n'est pas exactement ce que je recherche, j'espère que l'algorithme lira ça comme : "moins de ce type de musique" », tout en précisant qu'il ne sait pas si ce comportement a véritablement un effet.

I24

Dans cette alternative, on propose de révéler la collection d'information par les algorithmes. En utilisant une nouvelle fois la réification, on transforme des actions auparavant invisibles en objets interactifs. Par exemple, lorsque l'on clique sur le bouton « j'aime », une version translucide de cette information se dirige vers le haut de l'application, pour représenter le fait d'envoyer cette information à l'algorithme. Comme cette transmission d'information est ralentie, elle permet aux personnes de la toucher pour la supprimer, par exemple. Cette alternative questionne ainsi la notion de vie privée puisque le consentement face au partage des données devient ainsi perpétuellement révocable en contexte. Plusieurs participants souhaitaient également avoir accès à de plus nombreux types de recommandations. Par exemple, *M* utilise un VPN pour localiser son Spotify en France parce que la musique est éditorialisée différemment dans ce pays. Cette stratégie n'est pour l'instant pas acceptée par

I25

Spotify car la plateforme le déconnecte constamment. Pour enrichir cette alternative, on peut étendre le principe du partage d'information avec l'algorithme à d'autres types d'information, simplement en glissant ces informations vers un réceptacle dédié. Dans ce contexte, glisser l'avatar d'une personne pourrait signifier : « Je veux voir toutes les publications de cette personne » alors qu'y glisser un hashtag pourrait signifier : « Je veux voir les publications liées à ce sujet ».



**Fig. 4** — Dans cette alternative, chaque action utilisée par l'algorithme est d'abord révélée à l'utilisateur qui peut choisir de ne pas la partager ou bien de la modifier.

## Conclusion

Lorsque l'on observe les plateformes numériques actuelles, c'est comme si les designers avaient d'abord créé l'interface et les interactions ; et puis, après coup, y auraient rajouté un algorithme de curation. Les algorithmes forment une couche séparée, sans existence visuelle ni possibilité directe d'interaction. Au contraire, parce qu'ils n'ont pas de place dans l'interface, ils réassignent les fonctionnalités existantes pour en extraire des données qu'ils utilisent ensuite pour générer des inférences.

I26

I27

Ce travail montre notamment comment les algorithmes de curation ont co-évolué avec la simplification des interfaces en se rendant nécessaires pour contrer l'appauvrissement de l'organisation visuelle de l'information sur le Web. Il me semble que ce n'est pas un hasard si ces algorithmes de curation ont d'abord été adoptés par des plateformes comme Amazon ou Facebook qui affichent leur contenu sous forme de grille ou de liste. L'architecture de l'information et la mise en pages sont des éléments cruciaux dans la manière dont les algorithmes fonctionnent aujourd'hui. En refusant d'utiliser les outils d'organisation offerts par le design graphique et le design d'interaction, on doit se restreindre à des manières extrêmement limitées d'interagir avec le contenu et les algorithmes. Les problèmes actuels sont ainsi à rechercher autant dans un manque de design que dans un défaut des algorithmes.

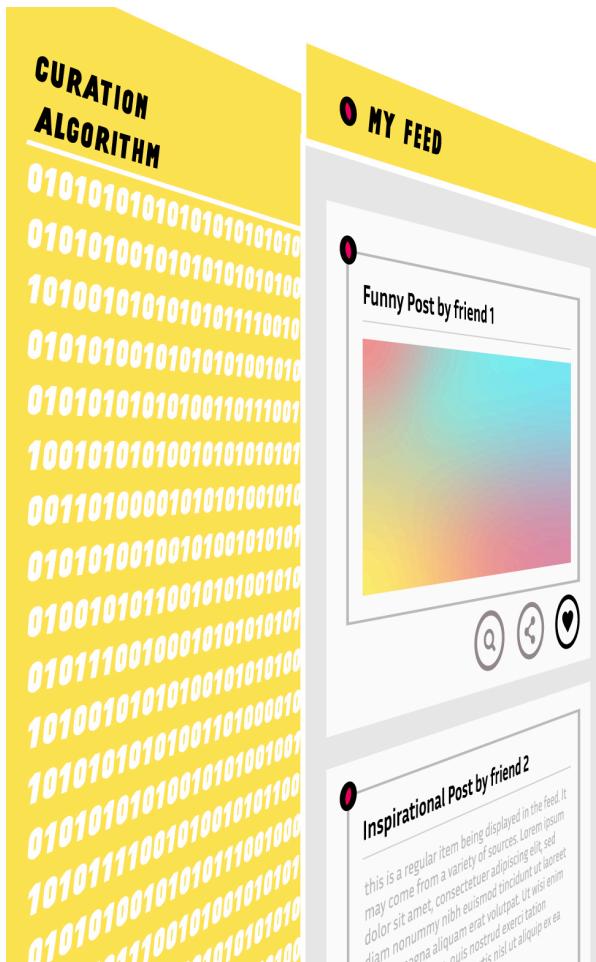
I28

Avec ces quatre alternatives fictives, j'ai seulement effleuré la surface d'une possible intégration des algorithmes de curation dans les interfaces. Bien entendu, les alternatives proposées ici ne sont pas destinées à être implémentées telles quelles. Elles sont en soi extrêmement limitées et peuvent créer leurs propres biais car elles ne modifieraient qu'à la marge l'architecture des plateformes existantes. Dans le contexte de ce projet, j'ai délibérément choisi de proposer des changements minimaux pour montrer qu'ils pouvaient déjà complètement transformer notre regard. Pourtant, je sais que l'espace de conception est bien plus vaste et qu'il faut explorer des alternatives bien plus radicales.

I29

Il me faut également mentionner le fait que ce projet et ces alternatives ont été développés à partir de l'hypothèse selon laquelle un véritable partenariat avec les algorithmes serait possible. J'ai délibérément laissé de côté le fait que l'objectif, pour les designers qui développent ces algorithmes, est bien souvent très différent des objectifs des personnes qui vont les utiliser<sup>6</sup>. Si l'on envisage de développer de telles alternatives en situation réelle, alors cette question devient centrale et il devient nécessaire de questionner le modèle d'affaire de la plateforme qui déploie l'algorithme. Pourtant, et malgré cette situation, de nombreux autres acteurs, aux modèles d'affaire très différents, peuvent vouloir déployer des algorithmes de curation et il est crucial qu'ils puissent prendre conscience des marges de manœuvre et des alternatives possibles.<sup>7</sup>

I30



**Fig. 5** — Il y a un découplage total entre l'interface et les algorithmes de curation, empêchant toute communication directe entre les utilisateurs et l'algorithme. Ce dernier doit donc se contenter de tirer des inférences à partir d'actions qui ne lui sont pas destinées.

1. Eli Pariser, *The Filter Bubble : What the internet is hiding from you*, New York, Penguin Press, 2011. ↵ I01
2. Engin Bozdag, « Bias in Algorithmic Filtering and Personalization », *Ethics and Information Technology*, vol. XV, n° 3, 2013, p. 209-227. ↵ I01
3. Gaver Bill et Martin Heather, « Alternatives : Exploring information appliances through conceptual design proposals », *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems – CHI '00*, La Haye, ACM Press, 2000, p. 209-216. ↵ I03
4. Michael DeVito, Darren Gergle et Jeremy Birnholz, « "Algorithms ruin everything": #RIPTwitter, Folk Theories, and Resistance to Algorithmic Change in Social Media », dans *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems - CHI '17*, Denver (CO), ACM Press, 2017, p. 3163-3174. ↵ I05
5. Victoria Clarke et Virginia Braun, « Thematic Analysis », *The Journal of Positive Psychology*, vol. XII, n° 3, 2017, p. 297-298. ↵ I07
6. Shoshana Zuboff, « Big Other : Surveillance Capitalism and the Prospects of an Information Civilization », *Journal of Information Technology*, vol. XXX, n° 1, 2015, p. 75-89. ↵ I30
7. Je tiens à remercier l'ensemble des participantes et des participants qui ont donné de leur temps pour que ce projet puisse voir le jour. ↵ I30

J

# **Notes sur nos sous-politiques culturelles**

Jacopo Rasmi

L'hiver dernier, le Zurich Center for Creative Economies (ZCCE) m'a demandé de participer à une réflexion commune sur la transformation contemporaine des politiques institutionnelles ainsi que sur la structure économique du secteur culturel, dans le cadre d'un symposium intitulé *State of the Arts* et organisé à la Gaité Lyrique à Paris. Je leur ai répondu en proposant d'aborder la question sous l'angle des paradigmes écologiques et du contexte audiovisuel : deux domaines que j'explore depuis quelques années.

J00

Avant de nous demander comment mettre à jour nos politiques culturelles dans le cadre de notre ère numérique et écologique, je crois que nous devrions d'abord remettre en question l'idée même de « politique culturelle » et toutes ses connexions possibles et indésirables aux règles gouvernementales et bureaucratiques<sup>1</sup> qui lient étroitement l'État et le marché. Même si les résultats positifs pour le secteur culturel d'une politique bien orientée doivent être pris en considération, mis en évidence et défendus, notre objectif ici sera d'essayer de défier et de déplacer la notion générale - devrions-nous dire le « dispositif » ? - de « politique culturelle » en adoptant le point de vue des media soutenables (*sustainable media*)<sup>2</sup>.

J01

Qu'appelons-nous « médias », pour commencer ? Toutes les infrastructures responsables de la sélection et de la distribution des contenus culturels ainsi que de la disposition de notre attention quotidienne ; elles représentent une dimension primordiale de ce qu'on appelle la « culture » et sa politique<sup>3</sup>. Ces médias sont si importants que l'on pourrait envisager leur action non seulement en termes de liaison et de livraison (*infra*, à savoir « entre » ) d'éléments déjà existants mais aussi - et surtout - en termes de formatage préalable de l'écosystème concret par lequel les « contenus » deviennent accessibles<sup>4</sup>. Ainsi, les media - en tant qu'*a priori* technique de nos systèmes socio-culturels - doivent être compris comme des intra-structures (*intra*, c'est-à-dire « à l'intérieur » ) agissant du dedans comme une force puissante façonnant l'ensemble du milieu social<sup>5</sup>.

J02

## Vers des infrastructures écologiques

J03

Que peuvent signifier les termes « soutenabilité » ou « écologie » lorsqu'ils sont appliqués au domaine des media ? Le lien le plus immédiat que nous pouvons établir entre les opérations médiatives et les questions écologiques est strictement matériel. Par exemple, nous pourrions prêter attention aux déchets électroniques générés par nos smartphones ou à l'énergie nécessaire pour faire fonctionner les serveurs du *cloud*. De nombreuses études ont mis en lumière les empreintes invisibles mais concrètes de nos réseaux de communication, notamment numériques<sup>6</sup>. Mais la relation entre les media et l'écologie peut être comprise d'une manière plus complexe. Les travaux du philosophe français Félix Guattari nous donnent quelques pistes intéressantes sur la manière d'articuler ce champ de relations plus profondes et plus enchevêtrées.

J04

En particulier, Guattari<sup>7</sup> pourrait nous aider à dépasser l'idée immédiate selon laquelle l'écologie ne consiste qu'à prendre soin de nos environnements matériels - ou « naturels ». Cette idée n'est pas fausse en elle-même, mais nous

J05

devrions élargir son champ d'action en recadrant l'environnement matériel comme n'étant qu'une dimension d'une écologie multiple, à laquelle nous devrions ajouter nos environnements sociaux et mentaux (au minimum).

- J06        *Pour moi, la défense des espèces matérielles, des espèces naturelles, des espèces végétales et animales est inséparable de celles des espèces incorporelles. Je prends toujours l'exemple du cinéma d'auteur, des valeurs de solidarité, des univers de la fraternité, de socialité et du voisinage, de chaleur humaine et d'inventivité. Ce sont aussi des espèces en voie de disparition, qui doivent être défendues<sup>8</sup>.*
- J07        Guattari suggère que le paradigme écologique demeure trop étroit s'il n'inclut pas cette structure triple et imbriquée qui réunit le milieu «naturel», la société et la subjectivité. Par conséquent, les changements urgents que l'écologie exige doivent traverser toutes ces couches.
- J08        Si le mouvement écologique était censé protéger notre environnement matériel de l'exploitation capitaliste et de la gestion verticale, il est désormais également responsable de la défense de nos environnements sociaux et psychiques contre des logiques de domination et d'extraction de valeur tout aussi dangereuses. Dans un tel cadre conceptuel et politique, Guattari nous invite à considérer que toute transition vers la «soutenabilité» doit inclure une transition sociétale où les media sont plutôt dirigés et contrôlés par des monopoles vers des sociétés où ils pourraient être gérés de manière plus ouverte et autonome par un large ensemble de communautés et leur ample éventail d'usages. Dans la situation actuelle d'organisation «mass-média», renouvelée une fois de plus par les géants de l'internet que McKenzie Wark<sup>9</sup> qualifie de “vectoriels”, nous devrions - selon Guattari - lutter pour construire un environnement «post-média» qui intra-structurerait différemment et plus écologiquement nos mondes culturels.
- J09        **Des médias post-croissance**
- J10        Comme nous l'avons dit au début, nous pensons que combler le fossé entre les pratiques médiatiques et les théories écologiques ouvre un champ intéressant pour critiquer et transformer le débat autour des politiques destinées à façonner nos cultures. La boîte à outils conceptuelle que l'environnementalisme a définie pour penser et agir au sein de nos écosystèmes peut et doit être appliquée aux infrastructures culturelles qui enregistrent, stockent, traitent et distribuent l'information - c'est-à-dire les media.
- J11        Nos politiques pourraient-elles, par exemple, envisager et favoriser un certain degré de «sauvagerie» dans le développement des médias, de la même manière que nous le faisons dans nos relations avec nos environnements (naturels)? En ce sens, les écologies médiatives pourraient nous pousser à reconnaître et à protéger les espaces précieux de croissance spontanée, d'enchevêtrement et de multiplication des outils et des pratiques. Nos médias répondent-ils - équitablement et attentivement - aux besoins hétérogènes de

tous les acteurs participant à leurs milieux (de l'artiste aux publics) ? Dans ce cas, nous pourrions dire qu'ils sont durables. Ou bien sont-ils encouragés à exploiter les éléments qui participent à leur environnement afin d'accumuler une valeur privée et financière sur un mode capitaliste, qui opère également dans le champ attentionnel et cognitif ?<sup>10</sup> Nos media valorisent-ils et alimentent-ils la biodiversité culturelle, c'est-à-dire une pluralité de formes de vie sociales et mentales ? Ou contribuent-ils au contraire à l'homogénéisation qui s'opère trop souvent au sein des « plantations » des médias de masse - même dans le contexte de l'internet où l'espoir de « longue traîne »<sup>11</sup> révèle ses limites. Nos media sont-ils non polluants ou sont-ils responsables de la pollution de l'espace entre nous et en nous ? La pollution ne consiste pas seulement à brûler des combustibles fossiles pour produire de l'électricité pour nos vidéos en *streaming*, mais aussi à remplir constamment nos environnements attentionnels de publicités agressives ou de notifications continues... Toutes ces questions devraient influencer la manière dont notre politique culturelle construit les environnements dans lesquels nos organismes médiiaux opèrent.

Les mouvements écologiques sont de plus en plus conscients des problèmes (dangereux) du modèle de croissance qui régit notre développement social et économique depuis la révolution industrielle. Une conscience extrême de son insoutenabilité peut être trouvée parmi plusieurs groupes qui ont analysé et dénoncé la menace d'effondrement global cachée dans nos programmes de croissance : du mouvement francophone de la collapsologie au militantisme international des jeunes de *Friday for future*. Dans quelle mesure la leçon critique de ces mouvements significatifs peut-elle s'enraciner dans le champ médial actuel ? De Facebook à YouTube, les économies de la création et de la communication d'aujourd'hui semblent être guidées par un horizon de croissance qui nous pousse à augmenter sans cesse nos *followers*, nos commentaires, nos *likes*, nos financeurs et qui nous donne les instruments pour atteindre et mesurer ces processus d'expansion. Statistiques, formations en marketing, gestion de la communication, interfaces addictives... Nos politiques culturelles devraient pouvoir contrer cette tendance au lieu de la soutenir.

Que diriez-vous d'un média post-croissance, comme alternative à ces approches d'expansion, de conquête et de capitalisation dans le domaine de la communication ? Ces media mettraient en place des petits circuits, où la perte d'audience, de vélocité et de moyens financiers serait contrebalancée par le gain de publics plus engagés et plus solidaires, mais aussi par le renforcement de la proximité entre spectateurs, producteurs et distributeurs de contenus. Ils seraient plus légers, plus lents et moins addictifs. Et ils incarneraient et testeraient également des « alter-économies »<sup>12</sup> ouvrant de nouveaux espaces d'auto-organisation, d'entraide et de redistribution de la valeur et du travail.

### **Des sous-politiques culturelles (*cultural underpolicies*)**

Quel type de politiques - le cas échéant - conviendrait à ces écologies post-médiatiques et alimenterait leur développement ? Il s'agit d'une question

J12

J13

J14

J15

assez délicate qui devrait être envisagée en dehors des seules perspectives de l'État et du marché - c'est-à-dire les deux pôles qui (sur)déterminent habituellement ce domaine. Il est ici utile d'abandonner la perspective gouvernementale si profondément ancrée dans nos mentalités. Le travail singulier de deux importants penseurs américains du mouvement *black*, Stefano Harney et Fred Moten<sup>13</sup>, pourrait nous aider à sortir du chemin habituel en nous donnant une compréhension différente de l'organisation socio-politique.

J16 En particulier, leur concept de « sous-communs » (*undercommons*) est une tentative puissante de rendre visible une capacité d'auto-organisation que chaque communauté, au niveau de la base, détient et exerce dans des expérimentations spontanées, réciproques et continues, en dehors de la portée des structures institutionnelles et commerciales.

J17 *Ici, la gestion rencontre des formes de ce que nous appellerons la planification qui résistent à tous ses efforts pour imposer une contrainte de rareté en s'emparant des moyens de reproduction sociale. Dans les sous-communs du domaine de la reproduction sociale, les moyens, c'est-à-dire les planificateurs, font toujours partie du plan. Et le plan consiste à inventer les moyens dans une expérience commune lancée depuis n'importe quelle cuisine, n'importe quelle arrière-cour, n'importe quel sous-sol, n'importe quelle salle, n'importe quel banc de parc, n'importe quelle fête improvisée chaque nuit. Cette expérience permanente de l'informel, menée par et sur les moyens de reproduction sociale, comme le devenir des formes de vie, est ce que nous entendons par planification*<sup>14</sup>.

J18 La couche d'environnement socio-politique que Harney et Moten appellent « sous-communs » ne peut être déterminée ou programmée d'en haut, dans le cadre externe de la gestion. Au contraire, elle est définie en interne par une logique qu'ils appellent « planification » (*planning*). La planification devient particulièrement visible dans les communautés, telles que celle afro-américaine, qui ont historiquement dû vivre en marge de la société et de ses institutions et qui ont donc dû construire leurs propres structures clandestines et mobiles.

J19 Ces concepts pourraient facilement être appliqués au domaine culturel qui nous intéresse. L'idée d'une sphère de planification qui échappe au contrôle de la gestion pourrait nous rapprocher des écologies « post-médiaitiques » que nous avons commencé à esquisser. De la notion de sous-communs, nous pouvons dériver le concept de « sous-politiques » (*under-policies*) qui nous permettrait de penser des expériences culturelles qui ne tombent pas sous la logique de l'administration institutionnelle ni sous les principes de rentabilité du marché. De telles sous-politiques culturelles n'ont pas lieu *à l'intérieur* du système ni *en dehors*: nous devrions plutôt les penser *à côté* et *derrière* ces structures dominantes. De la même manière, ces sous-politiques ne sont pas censées s'engager dans un combat frontal avec les organismes dominants en

tant que *contre*-politiques, ce qui leur ferait perdre un temps et une énergie précieux dans une bataille probablement perdue d'avance face à des ennemis beaucoup plus puissants. Elles ne collaborent pas non plus avec ces derniers en tant que *macro*-politiques, dans un vocabulaire deleuzien. Elles ne travaillent pas de manière binaire et contraignante. La question n'est pas de savoir si l'on est contre ou pour les politiques culturelles. Les sous-politiques fonctionnent au-delà, à travers et en dépit du système dominant qui organise et finance les activités culturelles dans nos sociétés.

### Ceci n'est pas un manifeste

Malgré le registre de ce que nous avons dit jusqu'à présent, ce document n'est pas un manifeste ni un programme explicite énumérant avec précision des critères et des définitions, comme cela est habituel dans la tradition militante ou intellectuelle. Ce serait contradictoire et incohérent par rapport aux principes qui sous-tendent les expériences que nous défendons. En fait, les sous-politiques n'ont pas besoin d'un schéma précis, à l'instar des programmes qui sont produits dans le cadre de l'élaboration ordinaire des politiques dans le domaine culturel et qui peuvent être traduits en règles précises et en budgets pointilleux au niveau décisionnel et gouvernemental. Notre modeste texte ne définira pas des «sous-politiques *pour* des media soutenables». Nous préférons parler, à ce propos, de «sous-politiques culturelles *des* media soutenables» ou de «sous-politiques culturelles *dès* media soutenables». Nous pourrions inviter le lecteur à envisager notre proposition plus comme un «diagramme» que comme un manifeste, un diagramme que nous dessinons pour donner du sens aux variétés complexes des phénomènes et événements vivants tels qui nous apparaissent<sup>15</sup>.

Dans une telle perspective, il devient nécessaire de s'orienter vers des cas particuliers, situés, qui, de multiples façons, incarnent ce que nous appelons les «sous-politiques culturelles». Ce qui suit est un catalogue ouvert et inachevé d'exemples. Les exemples, comme Agamben l'a déclaré à plusieurs reprises<sup>16</sup> sont ces opérateurs de pensée qui comblent l'écart entre l'universalité et la particularité, ou plutôt entre l'idée et les situations vécues. Les exemples d'écologies post-médiatiques que nous allons introduire brièvement représentent quelques-uns des points possibles pour définir un périmètre des sous-politiques actuelles. Le concept d'«immédiation»<sup>17</sup> - c'est-à-dire des médiations flexibles qui s'adaptent à des conditions particulières et éphémères - pourrait également être utilisé pour définir les structures que nous rassemblons.

### Open DDB, une plateforme en Creative Commons

Le premier cas que nous souhaitons aborder est une aventure italienne qui se déroule depuis 2013 à Bologne. Financée principalement par le *crowdfunding* mais aussi par le soutien ponctuel d'une subvention privée (pour l'internationalisation), Open DDB a tenté de mettre en place une infrastructure vouée à la «distribution par le bas» - la traduction littérale de leur nom «Distribuzioni Dal Basso». Cette initiative est née de l'auto-organisation de

J20

J21

J22

J23

J24

créateurs culturels - notamment le collectif de cinéastes SMK - confrontés à l'absence d'institutions et de ressources qui pourraient permettre à des contenus «mineurs» (dans leur cas, le documentaire et le cinéma militant) de circuler et de rencontrer des publics. La difficulté de la diffusion correspondait à une pénurie de fonds soutenant la création de ce type de «contenus» dont la fabrication repose souvent sur l'autoproduction ou d'autres formes d'économies alternatives<sup>18</sup>.

J25 La plateforme rassemble un catalogue multimédia allant du cinéma - le secteur central - à la musique et aux livres. Les contenus sont fournis directement par leurs auteurs et sont sélectionnés par une équipe éditoriale engagée. Tous les contenus doivent être enregistrés sous une licence Creative Commons qui permet un type particulier d'échange basé sur le principe du don. Pour accéder à des contenus sur la plateforme Open DDB, l'utilisateur est invité à donner autant qu'il le souhaite ou le peut. Il peut ensuite utiliser librement le contenu dans le périmètre défini par la licence CC choisie par son auteur. La plateforme suggère bien entendu un montant moyen qui assure la pérennité du circuit.

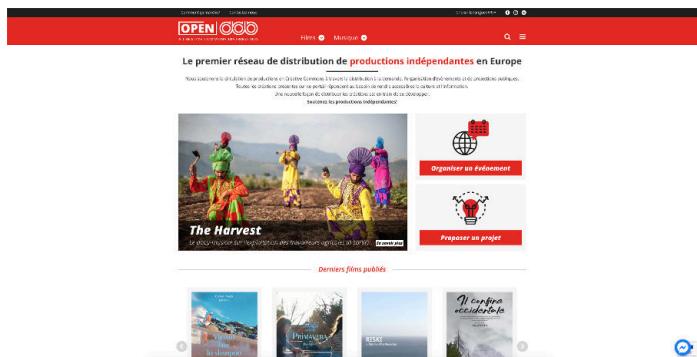


Fig. 1 — Interface de la plateforme Open DDB.

J26 La soutenabilité du circuit ne se mesure pas à l'aune du profit ou de l'extraction de valeur privée, mais est plutôt développée comme une prise en charge équitable des besoins et des intérêts de tous les membres du réseau (public, media, créateurs) sur le long terme. Après avoir prélevé la redevance nécessaire à la plateforme pour continuer à fonctionner, le don des utilisateurs va directement aux auteurs des contenus afin de leur permettre de poursuivre leur pratique créative basée sur l'autonomie. La plateforme exprime un désir de rapprochement entre le spectateur et l'auteur, les faisant collaborer étroitement.

Le même principe explique la tentative d'aller au-delà du numérique afin de développer un programme d'événements en présence. Open DBB promeut ainsi les projections des films du catalogue dans un contexte collectif et évènementiel. La plupart du temps, elles sont organisées par des communautés engagées : des associations et des syndicats de travailleurs aux squats ou aux salles indépendantes. Entre la diffusion numérique et l'organisation d'événements, l'objectif principal d'Open DDB est de créer un maillage solide de relations d'entraide qui tente d'amener le domaine culturel et créatif au-delà de la dynamique de la production industrielle et de l'économie de consommation vers un écosystème convivial<sup>19</sup>.

J27

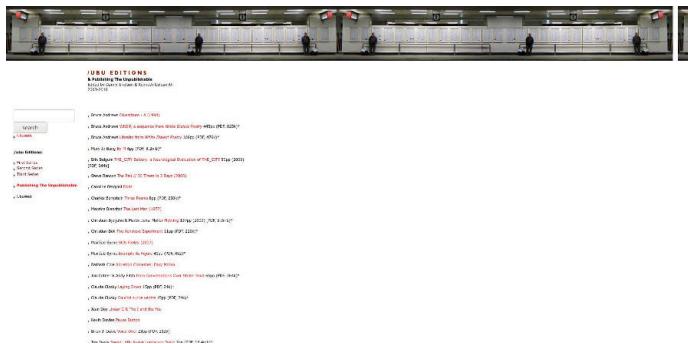


Fig. 2 — Interface de la plateforme UbuWeb.

## UbuWeb, une distribution non marchande

Traversant l'océan et remontant aux années 1990, un autre exemple intéressant de (alter)plateforme de distribution est l'expérience d'UbuWeb. Créé aux États-Unis en 1996, il existe toujours 25 ans plus tard<sup>20</sup>. Sur UbuWeb, l'utilisateur peut accéder à un large éventail d'œuvres culturelles rares - des vidéos aux textes, principalement de mouvements d'avant-garde ou expérimentaux - qui n'ont pas de distributeur officiel ou qui ne circulent que dans les espaces particulièrement étroits et élitistes des musées et des galeries. Dans les deux cas, la plupart des contenus de la plateforme n'ont pas de grande valeur commerciale. C'est un modèle qui a été en partie reproduit, plus tard, par la plateforme Dérives. Tv dans le contexte francophone.

J28

J29

UbuWeb ne demande pas d'argent au public pour utiliser la plateforme. Mais elle ne paie pas les droits pour le contenu qu'elle héberge et distribue. Elle s'appuie sur une économie sans argent qui ne reconnaît aucune contrainte de propriété. Par conséquent, UbuWeb travaille dans une zone grise de piratage (soft) qui pourrait être dénoncé comme « illégal » du point de vue des codes de propriété dominants. Suivant une logique parfaitement cohérente, cette

J30

économie sans argent détermine également le travail d’hébergement et d’édition de la plateforme : UbuWeb est entièrement géré de manière bénévole par un réseau bienveillant et spontané qui n’est pas lié à des salaires ou à des directives institutionnelles ou hiérarchiques.

J31 L’un des principaux défis de cette organisation réside dans les serveurs dont la plate-forme a besoin pour continuer à assurer ses services d’archivage et de diffusion - un problème assez coûteux. Au fil des ans, ces infrastructures ont été fournies par des institutions alliées, principalement des universités, dans le cadre d’un échange informel, ce qui implique une situation de nomadisme précaire et d’incertitude. L’objectif de la plateforme n’est pas de survivre à tout prix ou d’étendre ses activités et ses publics : aucune publicité n’est faite, le site fait obstacle aux « araignées » de Google... UbuWeb représente une expérience en cours à la limite, et dans l’ombre, du système actuel (étatico-marchand), une expérience qui se poursuivra tant que son réseau de soutien sera capable de la soutenir et de la défendre. Le choix d’un codage simple et d’une interface directe constitue une stratégie essentielle pour préserver cette autonomie et la faire durer. La simplicité permet d’éviter de confier la gestion de l’infrastructure numérique à des experts extérieurs. En outre, elle permet d’éviter tout mécanisme d’addiction visuelle.

J32 **Le Cinéma Voyageur, une diffusion cinématographique ambulante**

J33 Le troisième et dernier exemple de sous-politique dans le domaine culturel nous vient de France : le Cinéma Voyageur, une infrastructure de distribution non commerciale de films datant de 2009. Chaque été, depuis dix ans, Cinéma Voyageur part pour une tournée de plusieurs mois, principalement dans les zones rurales françaises, afin de toucher des publics excentrés et marginaux qui n’ont généralement pas accès à des espaces cinématographiques appropriés. En effet, la plupart des spectateurs du Cinéma Voyageur vivent à la campagne ou en banlieue. Au lieu de leur demander de se déplacer vers les institutions culturelles existantes dans les villes, c’est la distribution du film qui vient à eux. Cependant, il ne s’agit pas d’une simple livraison, d’une reproduction de celle que ces personnes vivent quotidiennement avec la télédiffusion ou les services à la demande. Tout d’abord, le Cinéma Voyageur programme ses projections et ses débats avec ses spectateurs eux-mêmes - ou, du moins, une partie d’entre eux. Dans sa pérégrination nomade, il ne s’installe que là où quelqu’un peut accueillir et coprogrammer l’événement. Chaque projection est donc coorganisée par des personnes (une association, une petite mairie, une famille...) situées dans un contexte spécifique.

J34 Deuxièmement, le catalogue des films transportés par cette joyeuse caravane – qui aime rappeler que la diffusion du cinéma est née dans les infrastructures itinérantes de la foire - est entièrement composé de films enregistrés sous des licences libres (des Creative Commons déjà citées au Copyleft), et qui proviennent principalement de productions indépendantes<sup>21</sup>. Cette condition libère immédiatement Cinéma Voyageur des budgets onéreux et des contraintes de budget et de programmation : ils peuvent projeter n’importe

lequel de leurs films à tout moment, en improvisant la projection chaque soir en fonction des lieux où ils se trouvent, des spectateurs qu'ils rencontrent et de la volonté et des envies de l'équipe.

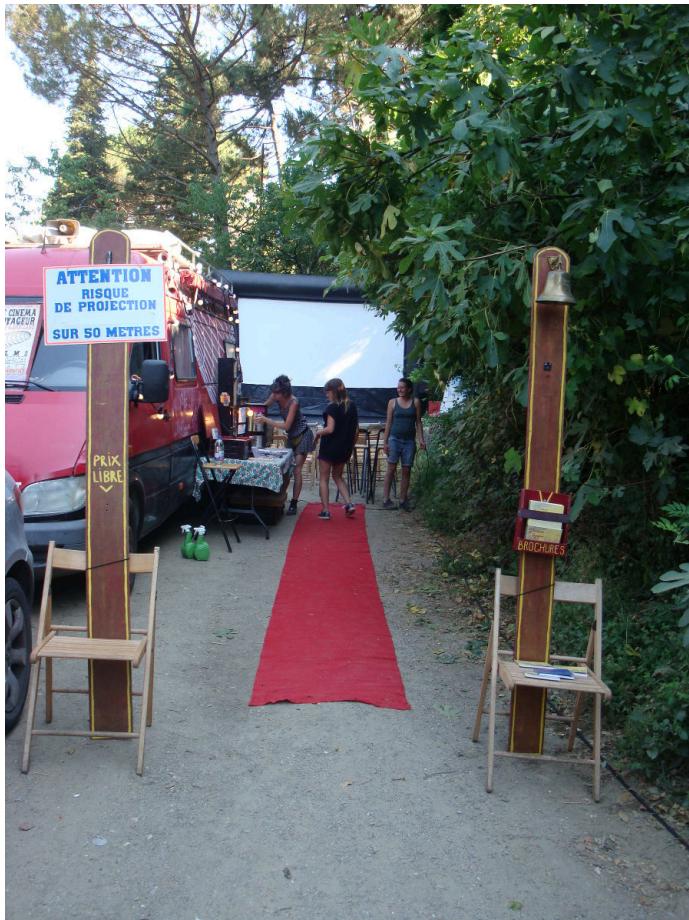


Fig. 3 — Une projection éphémère du Cinéma Voyageur.

Comme dans le cas d'Open DDB, le modèle des licences libres, issu notamment de la culture numérique, permet à l'initiative de distribution de s'inscrire dans une économie du don où le principe le plus important est celui de l'attention réciproque et de la soutenabilité.

J35

L'accès à chaque projection est gratuit et un don est suggéré. L'argent gagné n'est pas utilisé pour payer des salaires ou des droits de propriété, mais uniquement pour couvrir les coûts quotidiens de l'opération (le carburant, les

J36

moyens techniques, la nourriture...). En fait, aucun des travaux fournis n’implique de rémunération : tout repose sur l’entraide et l’auto-organisation. Ce type d’engagement est surtout nourri par un intérêt partagé pour la culture mineure (critique et expérimentale) et la possibilité de rassembler autour d’eux des publics imprévisibles, au-delà des circuits élitistes. Même si la partie la plus significative du travail du Cinéma Voyageur est de montrer des œuvres cinématographiques en quête de visibilité (formats courts, genres non-fictionnels, productions indépendantes...), ils ont également développé une librairie ambulante, la Distro. Après la projection, elle expose et vend des petites éditions peu accessibles, allant du livre au fanzine.



Fig. 4 — Une projection éphémère du Cinéma Voyageur.

J37

### À suivre

J38

Ces trois exemples sont issus de notre propre expérience : nous les avons rencontrés, nous les avons utilisés, nous avons connu les personnes qui se cachent derrière, parfois nous avons même collaboré avec eux... Tous les trois ont en commun la tentative d’intructurer différemment notre espace culturel (1) en distribuant des contenus mineurs qui ne bénéficient pas du circuit commercial, ni du soutien institutionnel, (2) en testant des processus d’auto-organisation par le bas, (3) en façonnant des manières de devenir des spectateurs différentes et plus impliquées, (4) en testant des économies qui ne sont pas basées sur les ventes et les salaires et, *last but not least*, (5) en choisissant des cadres juridiques dans lesquels les codes de la propriété privée sont affaiblis. Le catalogue des manières dont une « sous-politique culturelle » peut se manifester ne vient que d’être inauguré...

1. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. L'integrale*, Macerata, Quodlibet, 2018. David Graeber, *Bureaucratie. L'utopie des règles*, Paris, Les liens qui libèrent, 2015. ↪ J01
2. Nous employons l'expression « media » (pluriel) plutôt que celle, plus courante, de « médias » car cette dernière tend plutôt à indiquer les médias de masse alors que nous souhaitons faire référence, par l'orthographe « media », plus amplement à tout instrument ou situation d'enregistrement, manipulation et transmission de contenus culturels ou informations. ↪ J01
3. Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999. ↪ J02
4. Jussi Parikka, « Media ecologies and imaginary media. Transversal expansions, contractions and foldings », *Fiberculture journal*, n° 17. 2011. ↪ J02
5. Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017. ↪ J02
6. Fabrice Flipo et al., *Écologie des infrastructures numériques*, Paris, Hermès, 2007. ↪ J04
7. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989. ↪ J05
8. Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Paris, Éditions Lignes, 2013. ↪ J06
9. McKenzie Wark, *Un manifeste hacker*, Paris, Criticalsecret, 2006. ↪ J08
10. Georg Franck, « Capitalisme mental », *Multitudes*, n°54, 2013. ↪ J11
11. Chris Anderson, « The long tail », *Wired*, October 2004. ↪ J11
12. Brian Massumi, « Réévaluer la valeur pour sortir du capitalisme », *Multitudes*, n° 71, 2018. ↪ J13
13. Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe, New-York, Port Watson, Minor Compositions, 2013. ↪ J15
14. *Ibid.*, p. 74. ↪ J17
15. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986. ↪ J21
16. Giorgio Agamben, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2008. ↪ J22
17. Jacopo Rasmi, « Machines à écriture indiciaire. Écologies attentionnelles et immédiations documentaires » in Yves Citton et Estelle Doudet (ed.s), *Archéologie des média et écologies de l'attention*, Grenoble, UGA éditions, 2019. ↪ J22
18. Claudio Cadei, « Une plateforme de distribution digitale autogérée : Open DDB », *La Revue Documentaires*, n°30, 2019. ↪ J24
19. Ivan Illich, *La convivialité*, Paris, Seuil, 2016. ↪ J27
20. Kenneth Goldsmith, « Le manifeste polémique d'UBUWEB », *Multitudes*, n° 75, 2019. ↪ J29
21. Mathieu K., *Avec une caméra*, Grenoble, Le Monde à l'envers, 2013. ↪ J34

K

# Les *dramalités* spatiales et architecturales de Trump

Sophie Suma



Fig. 1 — You're Fired. Crédit photo : BBC News, 12 July 2017.

## Entrée

En 2004, dans le générique du premier épisode de la première saison du *reality show* intitulé *The Apprentice* (NBC, 2004-2014), Donald Trump présente New York comme sa ville. Cette séquence introductory montre Trump dans sa limousine parler d'affaires et de pouvoir, passant devant les différents immeubles qu'il a fait construire où le sigle Trump est affiché sur toutes les façades. Après avoir listé l'ensemble de ses conquêtes professionnelles et fait l'inventaire des entreprises qu'il a développées dans les secteurs de l'immobilier, de la mode, de l'aéronaval ou du loisir, Trump annonce avoir besoin d'un «apprenti», un nouveau collaborateur. Au cœur de Manhattan sur la Cinquième Avenue, on découvre la *Trump Tower*, le lieu où il faut être, selon lui. La musique de fond n'est autre que *For the Love of Money* de The O'Jays (1973), ce qui donne quelques indices supplémentaires sur le ton de la série, où les candidats sont remerciés un par un à la fin de chaque épisode par cette sentence devenue célèbre : «*You're fired!* », tu es viré !

Alors que l'on commence à comprendre l'objectif de l'émission, ce premier épisode de *The Apprentice* accueille les candidats qui logeront dans la tour le temps de l'aventure. Aussi, Trump organise la visite de l'intérieur du bâtiment, des espaces de travail et des salles de réunion, ainsi que de ses propres appartements du dernier étage. Immenses et luxueuses, les pièces se

K00

K01

K02

succèdent et font apparaître un florilège d'ornements dorés et ostentatoires. Sont disposés fontaines et jets d'eau, lustres et meubles de style classique, puis du marbre rose sur presque tous les murs. Tout ici semble être fait sur mesure. Trump présente ce lieu comme le symbole de la réussite professionnelle et de sa domination du monde des affaires. La *Trump Tower* fait sa fierté et par l'entremise de l'émission de téléréalité, il la montre au monde en invitant le public dans l'intimité de ces espaces habituellement clos.

K03

Voici une illustration de ce que le producteur Mark Burnett<sup>1</sup> (président de MGM Television, créateur et coproducteur de *The Apprentice*) a défini comme une *dramalité* (en anglais, *dramality*), néologisme associant les mots *drame* et *réalité*, soit les deux éléments constituant le nouveau paradigme de la réalité vue par la télévision<sup>2</sup> des années 1990. Cette *dramalité* télévisuelle mettant en scène Donald Trump sur le petit écran bien avant qu'il ne soit président des États-Unis n'est pas ici choisie au hasard, car l'analyse de cette émission donne aussi à voir la manière dont il considère l'espace, l'architecture et le territoire américains. Les apparitions répétées de Trump depuis plus d'une décennie dans *The Apprentice*, ont certainement fait pénétrer l'idéologie de Trump dans les sphères populaires et politiques<sup>3</sup>, mais elles nous donnent aussi la définition de la *dramalité*.

K04

Une *dramalité* télévisuelle semble s'établir à travers trois procédés différents dominants : la théâtralisation, en dramatisant des faits et des émotions «authentiques» (au plus proche d'un réel référentiel) ; la popularisation, en montrant des objets et des personnes dans leurs activités quotidiennes ; la transgression, en détournant les codes sociaux et la bienséance. Si la *dramalité* est avant tout un genre télévisuel, son fonctionnement semble aussi apparaître dans la manière dont Trump médiatise ses activités politiques, et théâtralise ses déplacements ou ses apparitions publiques. Aussi, ses descentes en escalator de la *Trump Tower* depuis *The Apprentice* jusqu'au jour de l'officialisation de sa candidature aux présidentielles 2016 démontrent le rapport étroit qu'il entretient avec la dramaturgie. Il popularise son idéologie en dévoilant facilement ses préférences aux médias, comme lorsqu'il accueille à la Maison Blanche les Tigers de l'Université de Clemson avec des piles de Big Mac de chez McDonald's – devant lesquels il pose fièrement pour l'unes des photos officielles. Ici, la *junk food*, habituellement montrée du doigt, est validée puisqu'américaine. De même, pour certains, l'impopulaire mur frontalier est devenu l'emblème de la préservation des valeurs états-unienennes. Le *Trump's Border Wall* acquière même le statut d'objet *star* du nationalisme trumpien. Enfin, Donald Trump transgresse les codes démocratiques et les mythes de l'histoire américaine. Le décret intitulé « Make Federal Buildings Beautiful Again » et le spectacle du 4 juillet 2019 au Lincoln Memorial de Washington illustrent sa politique architecturale. Au gré des mises en scène de son propre personnage, Trump ne semble pas cacher ce qu'il est depuis bien longtemps : une figure nationale du divertissement américain<sup>4</sup>. Devenu une caricature de lui-même jouant son propre rôle dans des films, des séries, et quatre ans durant à la présidence, Trump est prévisible, certes. On remarque cependant que c'est

peut-être bien à travers l'analyse critique de ses *dramalités* spatiales et architecturales qu'apparaît plus nettement la vision antidémocratique d'un président qui n'a de toute évidence pas fait passer les intérêts des Américains<sup>5</sup> avant les siens, tout en annonçant un nationalisme certain, dont plusieurs manifestations durant son mandat auront peut-être des répercussions après son départ de la Maison Blanche. Reste à savoir à quel point les *dramalités* trumpiennes vont désormais influencer les activités architecturales et la gestion des espaces sur le territoire américain.

### **Théâtraliser : les médias comme espace de représentation**

Au lieu de qualifier ses émissions de téléréalité (*reality show*) ou de *real life soap*, Mark Burnett utilise le terme *dramalité* (*dramality*). Issus du grec, le mot *drama* renvoie au terme *action*, lui-même tiré du latin *actio* ou *agere* qui signifie *agir*. Quant au terme *réalité*, il est tiré du latin *realis, res* qui signifie *chose*<sup>6</sup>. C'est bien connu, la téléréalité met en action les *choses* du quotidien. Au théâtre, le drame est le genre fictionnel intermédiaire entre la tragédie et la comédie. La première, à la conclusion toujours funeste, est l'opposée de la seconde, au dénouement toujours heureux. Situé entre les deux, le drame, quant à lui, met en jeu des conflits et des représentations sociales sur un ton grave ou sérieux. Pour construire le concept de *dramalité*, Burnett s'inspire largement de la pratique de la dramaturgie qui consiste à construire des récits à partir de faits réels ou imaginés, les deux étant présents dans la téléréalité. Avec *Survivor* (CBS, 2000 – *en production*), son objectif était de créer un modèle d'émission basé sur la mise en scène d'émotions, en immergeant un groupe de personnes dans un contexte particulier : un pays étranger, parfois, des zones sauvages ou extrêmes. Il s'agissait de rendre encore plus dramatique des situations déjà complexes, où les participants devaient faire des choix individuels et collectifs en prenant en compte des enjeux circonstanciels et des contraintes contextuelles. Ici, le jeu, avec gagnants et perdants, est le motif principal de l'action, la visibilisation de l'effort et des sensations intimes des candidats est la finalité du récit. Il s'agit d'aller jusqu'au bout du spectacle, sans ménager les nerfs des participants. D'après ce modèle, les émotions et l'espace sont deux facteurs déterminants de la *dramalité*.

En associant *drame* et *réalité*, Burnett veut innover et montrer au public ce que vivent les candidats sur le moment. L'équilibre des deux n'est possible qu'en souscrivant à la prétendue transparence des faits, qui est l'argument principal de la téléréalité – bien que toutes les scènes soient scénarisées, sélectionnées, coupées et montées. Or l'impression d'authenticité est importante pour l'adhésion du public : tout est donc organisé pour « faire comme si c'était vrai ». La réalité-vérité de la *dramalité* est dramatisée, théâtralisée, elle est dominée par le récit et fantasme les actions quotidiennes. Or, comme le suppose François Jost à propos de la téléréalité, « la vérité est moins dans les images que dans le regard que nous décidons de porter sur elles<sup>7</sup> ».

K05

K06

K07

K08 Deux mois après l'annonce de la candidature de Trump à la présidence (le 8 août 2015), le journaliste Jonathan Capehart s'entretient avec la journaliste Omarosa Manigault<sup>8</sup> – qui travaillait alors encore pour Trump. Au fil de l'échange, celle-ci associe *The Apprentice* aux débats politiques du président, en supposant qu'une vingtaine de millions de téléspectateurs qui le regardent à la télévision discuter de politique aujourd'hui est un événement comparable aux 18 millions de personnes qui ont regardé les premières saisons de *The Apprentice* depuis leurs téléviseurs. Elle précise que ce qui se passait dans l'émission de téléréalité n'était pas qu'un simple divertissement, que c'était la «réalité» et que les Américains sont actuellement toujours aussi fascinés par Trump qu'à l'époque. Selon Manigault, les gens peuvent suivre Trump parce qu'il est «authentique» et qu'il annonce «une nouvelle réalité»<sup>9</sup>. Cette nouvelle réalité est peut-être celle des représentations de Trump, c'est-à-dire des mises en scène de la vie politique dans les espaces urbains et architecturaux. C'est cette même réalité qui fait de lui un producteur d'émissions de télévision<sup>10</sup> tout autant que de spectacles politiques.

K09 Si la télévision et les *reality shows* ont participé à créer l'image de Trump, en retour, leur fonctionnement médiatique et scénographique a largement inspiré son système de communication. Ses descentes impériales depuis l'escalator principal du hall de la *Trump Tower* illustrent bien la construction d'un effet théâtral. Il se met en scène dans le décor qui, selon lui, est le plus représentatif de son pouvoir. Qu'elles soient sur fond de musique claironnante pour aller saluer les candidats de *The Apprentice* et leur annoncer leur prochaine mission, ou d'applaudissements et de cris, comme ce fut le cas le mardi 16 juin 2015 alors qu'il allait annoncer aux Américains sa candidature à la présidence 2016<sup>11</sup>, ces lentes descentes sont des mises en scène, des spectacularisations pensées pour les médias, et pour un public qu'il veut convaincre et impressionner. L'escalator de la *Trump Tower* active l'espace de la *dramalité* de Trump. Il est l'objet de la tension dramatique nécessaire pour mettre en scène sa parade.

K10 Or Trump sait depuis longtemps travailler avec les médias de masse. À la toute fin des années 1970 déjà, alors que la *Trump Tower* n'est encore qu'un projet, il détaille le futur bâtiment à la presse et à la télévision<sup>12</sup> en parlant de l'aura de la tour dans la ville et de l'économie qu'elle va produire. Mais cette dernière fait polémique auprès des critiques d'architecture et des journalistes. Alors que Trump annonce vouloir construire la future plus haute tour de New York pour équilibrer l'horizon avec celles du *World Trade Center*, le critique du *Chicago Tribune* Paul Gapp émet des doutes, dans un article, quant à la pertinence d'un tel projet autre que pour flatter l'ego de son constructeur. Très mécontent, Trump intente un procès au journaliste en prétextant que cette calomnie pourrait avoir des répercussions négatives sur les ventes des espaces du futur bâtiment. En octobre 1984, après la livraison de l'immeuble, un article du célèbre critique d'architecture Paul Goldberger pour le *New York Times*<sup>13</sup> fait remarquer que ce procès était ridicule car un critique d'architecture ne pouvait pas à lui seul faire du tort au marché de l'immobilier en émettant un jugement

négatif à propos d'un immeuble. Il suppose alors que le procès intenté par Trump ne fut qu'une stratégie pour faire parler de lui et de sa tour. Goldberger semblait avoir saisi de quelle manière Trump utilisait déjà à l'époque les médias de masse à son avantage. Quelques années plus tard, ces derniers deviennent effectivement son espace de représentation principal.

Avant d'être le quarante-cinquième président, millionnaire depuis sa naissance, Trump occupait déjà les journalistes. En tant qu'héritier et promoteur immobilier, il a toujours fait partie des sujets favoris de la presse et de la télévision avides d'histoires de *self-made men* à relayer ou à inventer. Il a en effet grandi avec la presse et la télévision et a finalement su tirer parti de cette relation. En 1992<sup>14</sup>, il était l'invité du *talk-show* de Charlie Rose pour discuter de son retour (« *The Trump Come-back* ») sur la scène médiatique après plusieurs déboires financiers à cause de la faillite de ses casinos et de certaines de ses entreprises. Alors que Rose montre à la caméra l'ensemble des magazines (*New York Magazin*, *Casino Magazin*, etc.) dont il fait alors la couverture, Trump raconte le récit de sa crise financière, puis de sa remontée et des stratégies appliquées. Le journaliste évoque ensuite la question de l'image médiatique que Trump semble entretenir. Rose suppose même qu'il aime être adulé par le public qui lui renvoie l'image de l'homme de pouvoir qu'il veut absolument incarner. Trump répond qu'il est toujours bon pour ses affaires que le public l'adore. Rose essaie de savoir jusqu'où cette adoration pourrait le conduire, peut-être vers un éventuel projet de candidature à la présidence des États-Unis dont il aurait entendu parler, mais Trump dément vouloir se présenter un jour au poste de président...

K11



Fig. 2 — Donald Trump annonce qu'il se présente à la présidence des États-Unis à la Trump Tower de New York. Crédit photo : NBC News, 16 June 2015.

K12 Or 1992, l'année où l'on voit Trump à la télévision et dans les journaux se refaire une santé financière, marque également l'apparition du *reality show* de la chaîne MTV, *The Real World* (1992-2017)<sup>15</sup>, que l'on peut considérer comme le premier de sa génération. Quelques années plus tard, c'est bien *The Apprentice* à New York qui donne à Trump la célébrité dont il a besoin au début des années 2000, alors que ses entreprises sont encore endettées. Ce « maître de l'art de la négociation<sup>16</sup> », comme il aime le répéter, y est présenté en tant que spécialiste des affaires. Il s'exprime fièrement tout en exerçant son pouvoir sur les candidats qui sont malmenés devant des milliers de téléspectateurs. Ils sont souvent « virés » par Trump sur un coup de tête pour des raisons qui échappent au public, alors que, grâce au montage des scènes, Trump est présenté comme un mentor hors pair. Cette émission de téléréalité a magnifié et mis en scène la figure de Trump en héros qui aurait tout compris des choses du monde et des systèmes économiques et politiques américains.

K13 On n'oublie pas que depuis quarante ans Trump joue son propre rôle dans de nombreuses fictions cinématographiques. La télévision lui a donné la popularité qui lui manquait en transformant ses travers pervers en de formidables compétences de leader et a suscité l'intérêt du peuple américain, favorisant indéniablement son élection à la présidence de 2016<sup>17</sup>. Car il est en effet plus facile de voter pour quelqu'un que l'on a vu apparaître dans son salon depuis des décennies que pour une personne politique dont on n'a peut-être même jamais entendu le nom. Comme le suppose Dork Zabunyan, « dans cette bataille, l'audimat vient couronner le vainqueur ou humilier les perdants<sup>18</sup> », et il a raison de penser que Trump entretient ainsi stratégiquement « une omniprésence dans les imaginaires collectifs<sup>19</sup> ».

#### K14 **Populariser : le mur comme symbole**

K15 Trump a construit sa première campagne sur la réunification et la consolidation des valeurs américaines (*America First*) et sur la revalorisation de son économie et de son rayonnement mondial (*Make America Great Again*). Il s'agissait de préserver les richesses des États-Unis délocalisées à l'étranger et de freiner la mondialisation. Dans le but de conserver valeurs et richesses à l'intérieur même du territoire américain, il a ainsi remis en question le capitalisme phagocyté par les élites néolibérales qui pousse au contraire à délocaliser et à exporter. Aussi, l'un des points du programme encourageait la solidification de la barrière frontalière avec le Mexique pour protéger les travailleurs américains et ralentir la criminalité<sup>20</sup>. Trump avait besoin d'un symbole pour représenter son programme : c'est là précisément que le mur fait son entrée. L'organisme We Built the Wall a rassemblé plus de partisans que prévu, prêts à investir financièrement dans le projet. Aujourd'hui encore, plusieurs sondages montrent qu'une majorité d'Américains souhaitent que ce mur soit terminé pour ralentir l'immigration<sup>21</sup> et renforcer les valeurs américaines. Le *Trump's Border Wall* a donc vu le jour à la suite de cette promesse. En montrant l'avancement des travaux de construction du mur

régulièrement dans les médias et en parlant de sa légitimité dans les réseaux sociaux, Trump a transformé une idée autoritariste en un symbole populaire.

K16

Avant d'être l'un des présidents des États-Unis, Trump est un promoteur immobilier spécialisé dans la construction de grandes structures. Transformer ce mur en édifice remarquable fut donc une opportunité de faire valoir ses compétences en matière de construction ou d'architecture. Lors d'une conférence dans l'Iowa datant du 25 août 2015, durant la campagne présidentielle, Trump déclarait que ce projet de construction était « facile » pour lui, constructeur de longue date : « Très facile. Je suis un constructeur. C'est facile. J'ai déjà construit des bâtiments qui existent, puis-je vous dire ce qui est plus compliqué ? Ce qui est le plus compliqué, c'est de construire un bâtiment de 95 étages. OK ? <sup>22</sup> » « *Secure the border! Build a wall!* <sup>23</sup> », écrit-il sur son compte *Twitter* depuis 2014. Durant son mandat, le symbole fédérateur de Trump est devenu celui de l'antidémocratie.

Depuis les années 1990, et avec les projets consécutifs de George Bush père, Bill Clinton, puis George W. Bush Jr. et Barack Obama, plus de mille kilomètres de barrières s'étendent le long de la frontière mexicaine, de la Californie aux portes du Texas. Morcelée sous plusieurs administrations, sa réalisation est d'ailleurs inégale, tantôt faite de grillages, de blocs de béton, de rondins de bois et de barbelés. Si les voitures sont en parties arrêtées, les individus passent sans trop de difficultés, notamment en empruntant la frontière texane au-delà du Rio Grande.

K17

L'administration Trump a alors motivé le financement extravagant de 5,3 milliards de dollars, dans le but de renforcer les portions de murs ou de barrières existantes présentement trop fragiles ou délabrées pour assurer leur fonction. Mais l'objectif final était bien de construire un mur d'environ 1900 miles pour couvrir le territoire actuel qui en est dépourvu. Désormais, la grande barrière frontalière sépare physiquement – mais aussi socialement – de plus en plus le Mexique des États-Unis dans le but de limiter l'immigration des mexicains sur le territoire américain. Ce projet est celui d'une architecture liberticide. Si le mur – l'un des éléments principaux de l'architecture, au même titre que la structure, la toiture, les fondations ou les ouvertures (fenêtres et portes) – est un objet architectural banal, selon l'architecte et philosophe Richard Scoffier, le cloisonnement est aussi « un marquage instinctif de l'espace<sup>24</sup> » qui relève d'une interprétation architecturale des limites spatiales, et un marqueur de tensions politiques et idéologiques<sup>25</sup>. Chaque type de mur marque une appropriation de l'espace, et remplit une double fonction de protection des personnes et de délimitation des lieux. Contre toute attente, le mur de Trump fut très populaire. Or cette popularité pourrait presque faire oublier qu'il constitue un genre d'architecture nationaliste qui conserve, contient et maintient l'ordre.

K18

La légitimité de la construction du *Trump's Border Wall* est particulièrement bien mise en récit par le président lui-même, sur le site de la Maison Blanche<sup>26</sup>, dans un texte intitulé « Remarks by President Trump During Visit to the Border Wall, San Diego, CA ». Il s'agit de la transcription d'une

K19

visite de Trump à l’Otay Mesa Border Wall Site de San Diego (Californie), datant du 18 septembre 2019. En appui, les chaînes de télévision *Fox News*, *Fox Business* et *WH. Gov* (chaînes sympathisantes) montrent des images d’un président sérieux, remerciant les responsables du chantier en compagnie des policiers de la Border Patrol et de quelques membres de son administration. On note par ailleurs l’absence de représentants du gouvernement mexicain. À la fin de sa prestation, il appose sa signature sur le mur en quittant les lieux. C’est sa fierté envers le projet de construction le plus ambitieux de sa vie qui est ici mise en scène et institutionnalisée à travers son statut de président.

K20

Mais associé à la police des frontières ICE<sup>27</sup>, le *Trump’s Border Wall* est aussi le symbole du racisme et de la diminution des libertés individuelles<sup>28</sup>. La monumentalité de son architecture et de l’idéologie dont il procède écrase le paysage et évacue la possibilité d’une frontière démocratique. Il coupe court aux discussions qui pourraient permettre d’imaginer d’autres solutions pour réguler l’immigration<sup>29</sup>. Selon W.J.T. Mitchell, la transformation des paysages est l’une des stratégies de l’impérialisme<sup>30</sup>. Ce projet n’est finalement que le symbole de l’idéologie de Trump, car il ne fera pas revenir les entreprises américaines délocalisées au Mexique ou en Chine pour des raisons économiques, de même qu’il ne pourra pas empêcher les étrangers de venir travailler sur le sol américain. Bien que Trump bénéficie d’une popularité culturelle, l’ancien président a certes tenu un discours populiste mais aucunement eu l’intention d’exercer une politique sociale qui aurait pu favoriser la création de dispositifs économiques et sociaux en faveur du peuple<sup>31</sup>. On voit bien que le mur n’est ici qu’un écran et que ni le nationalisme spatial induit par le mur frontalier, ni l’architecture qu’il promeut<sup>32</sup> ne sont en réalité représentatifs du peuple américain.

K21

### **Transgresser : l’architecture comme instrument**

K22

Mais qu’est-ce que Trump connaît de l’architecture finalement ? On note tout d’abord un manque de considération pour les valeurs artistiques et historiques des immeubles qu’il n’hésite pas à détruire pour construire les siens. En 1980, pour démarrer le chantier de la *Trump Tower*, il ordonne la démolition du *Bonwit Teller Building* (1827-1980), le bâtiment art déco qui occupe alors cet emplacement de la 5<sup>e</sup> Avenue. Or les façades de cet immeuble comportaient de très précieux bas-reliefs sculptés par René Chambellan et une grille conçue par Otto J. Teegan. En 1979, il promet au Metropolitan Museum of Art, qui lui en avait fait la demande<sup>33</sup>, de conserver grilles et bas-reliefs. Selon les experts du musée, leur valeur historique était très importante. Mais ils seront finalement complètement détruits au marteau-piqueur<sup>34</sup>. Trump ne voulait tout simplement pas repousser les délais du chantier pour récupérer ces éléments, dénués à ses yeux de toute valeur artistique et historique, à l’heure où sa tour ne devait rien moins que redessiner le nouveau visage de New York<sup>35</sup>.

K23

Le 18 décembre 2020, alors qu’il est encore Président et sous prétexte que « l’architecture moderne a été, globalement, un échec<sup>36</sup> », Trump signe le décret « Make Federal Building Beautiful Again » qui stipule que, désormais,

les bâtiments fédéraux devront être de style néoclassique. Il fut cependant annulé par le Président Joe Biden à son arrivée. L'officialisation d'un tel décret de nos jours aurait été un retour en arrière considérable pour l'expression architecturale américaine. En s'appuyant sur l'exemple de l'architecture des « pères fondateurs » des États-Unis, comme le Capitol (1793-1812) ou la Maison Blanche (1792-1800), ce texte nie le caractère colonial de cette époque historique. Selon l'article du périodique *Architectural Record* du 4 février 2020 – qui rend pour la première fois publique la proposition de décret en la mettant en ligne le 4 février 2020 – c'est bien Trump, derrière le National Civic Art Society (NCAS), qui pense ce texte. Son objectif est de réformer et réviser le précédent décret intitulé « Principes directeurs pour l'architecture fédérale » voté sous le mandat du président John Fitzgerald Kennedy en 1962. Ce premier texte stipule que les bâtiments fédéraux doivent être conçus en prenant en compte les évolutions stylistiques du contexte contemporain et sans définir de style officiel national.

À l'inverse, le nouveau décret a pour objet d'inciter les architectes à s'inspirer presque exclusivement du style classique<sup>37</sup> pour répondre aux concours et concevoir leurs futurs bâtiments. Une instrumentalisation de l'histoire vise à établir que les plus « beaux » bâtiments des États-Unis seraient de style néoclassique et les plus « laids » (dont le *Seagram Building*, le *J. Edgar Hoover FBI Building*, le *Hubert H. Building* ou le *Humphrey Health and Human Services Building*, etc.), de style contemporain ou moderniste. Le texte évoque donc la question esthétique du beau et du laid en architecture – question ambiguë qu'aucune théorie architecturale n'aura su éclaircir<sup>38</sup> jusqu'à présent. De plus, il s'appuie sur un sondage proposé au public en 2007 par l'American Institute of Architects qui a permis de classer les 150 bâtiments préférés des Américains<sup>39</sup>. Le sondage cité est un peu trop bien choisi car il révèle que les bâtiments contemporains figurent tout en bas du classement, quand ils n'en sont pas purement et simplement absents.

Dans le texte officiel paru le 21 décembre sur le site internet de la Maison Blanche intitulé « Executive Order on Promoting Beautiful Federal Civic Architecture<sup>40</sup> » qui acte le décret, Trump se réfère aux choix architecturaux des premiers Présidents. Pour les monuments fédéraux, comme par exemple, le Capitole, les grands dirigeants de l'Amérique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles commandent effectivement aux architectes des bâtiments aux formes inspirées de l'architecture classique de l'Antiquité grecque<sup>41</sup>. Ces choix évoquaient alors l'esprit des Lumières qui, dans la continuité des évolutions intellectuelles de la Renaissance et de l'humanisme, voyaient l'architecture de l'Antiquité comme l'origine de la beauté et de l'harmonie des formes. Mais pouvons-nous encore faire de tels choix aujourd'hui ? Au regard de ses propres projets architecturaux, selon Trump l'architecture n'est qu'un moyen de représenter le pouvoir des États-Unis et le sien dans l'espace public (*landmark*)<sup>42</sup> : il n'est donc pas étonnant que ce décret prenne une forme autoritaire en condamnant l'usage d'autres styles. En détournant l'attention sur une question esthétique, il transgresse la règle démocratique visant à laisser la

K24

K25

possibilité aux voix de s'exprimer, et menace de diminuer la liberté d'expression architecturale sur le territoire en matière d'architecture publique<sup>43</sup>. Si le classicisme de l'architecture officielle du gouvernement américain du XIX<sup>e</sup> siècle pouvait rendre hommage au génie inaugural de l'architecture antique, la vision architecturale défendue par Trump et le NCAS dans ce décret relève d'un conservatisme architectural puritain, qui efface des siècles d'esclavagisme<sup>44</sup>.

K26 Pour éviter ce retour en arrière, cette action contre-démocratique, Jane Frederick, la présidente de l'American Institute of Architects (AIA), Robert Ivy, le directeur de la Fellow of the American Institute of Architects (FAIA), et plusieurs députés et architectes ont rédigé et déposé le *Democracy in Design Act*<sup>45</sup>. Mais cette action n'a malheureusement pas conduit au dialogue. Nous voilà retournés cinquante ans en arrière ; lorsque des auteurs comme Jane Jacobs<sup>46</sup>, Charles Jencks<sup>47</sup> ou encore Peter Blake<sup>48</sup> (et bien d'autres) furent contraints d'adresser leurs critiques contre-élitistes pour démocratiser l'architecture en proposant de considérer d'autres formes que le moderniste européen du début du XX<sup>e</sup> siècle. Leur but était d'empêcher la domination exclusive d'un seul style architectural. Ces auteurs – pour la plupart architectes, critiques, historiens – et d'autres qui au contraire défendaient l'exercice d'un fonctionnalisme architectural universel, s'étaient alors opposés dans la controverse<sup>49</sup>. Or le texte du NCAS ne promeut pas une architecture inclusive, bien au contraire. On peut par ailleurs interpréter l'inauguration du nouveau pavillon de tennis de la Maison Blanche<sup>50</sup> en décembre dernier (projet mené par Melania Trump et le National Park Service - NPS<sup>51</sup>), comme l'institutionnalisation anticipée du décret.

K27 Mais ce n'est pas la première fois depuis son élection que l'ancien président transgresse les règles de la bienséance ou détourne les symboles démocratiques. Car c'est bien la violence de l'affrontement des récits libertaires avec de nouvelles images propagandistes que Trump scénarise et spatialise, le 4 juillet 2019, au Lincoln Memorial, en programmant un défilé d'armement, de chars blindés, de vols d'avions de chasse et de *Air Force One*, à Washington au-dessus du National Mall Park. Il programme une sorte de 14 juillet à la française, alors qu'en Amérique du Nord, cette fête populaire n'a rien de militaire, on y honore modestement le jeudi 4 juillet 1776 (jour de la signature de la Déclaration de l'indépendance des États-Unis vis-à-vis de l'Angleterre) par des discours, concerts, actions culturelles et collectives. Trump est accusé par des membres du Congrès, par la presse<sup>52</sup>, et par plusieurs personnalités médiatiques, de détourner la fête nationale du 4 juillet. Ce spectacle transgressif est vu comme une stratégie visant à montrer la puissance de son gouvernement et la force de son armée. En choisissant de faire son discours en bas des marches du Lincoln Memorial, Trump ne célèbre pas le mythe associé à ces monuments de façon désintéressée pour défendre les libertés individuelles comme a pu le faire Martin Luther King en 1963 avec son discours *I Have a Dream*, il exerce une violence symbolique qui transgresse le mythe démocratique américain.



Fig. 3 — Le 4 juillet de Trump. Crédit photo : The New York Times, 4 July 2019.

K28

Comme de nombreux hommes politiques avant lui, Trump utilise les ressorts du *storytelling*, c'est-à-dire la mise en récit du fait politique, le pouvoir de la *Story* : une narration constante de l'histoire des hommes et des femmes en train de faire de la politique<sup>53</sup>. Or il double cette pratique, depuis longtemps utilisée aux États-Unis, d'une confusion permanente qui ne permet plus de dissocier les faits et la fiction, le vrai et le faux, par une succession de mises en scène spectacularisées, de détournements, de coups de théâtre et de transgressions. Chez Guy Debord, le « spectacle », qui relève de la représentation, se substitue au réel par la permanence de l'illusion qu'il parvient à susciter. Le spectacle, à la fois *fait* et image sociale, *est* la réalité<sup>54</sup>. Or les performances médiatiques de Trump sème le trouble sur la réalité en la transgressant<sup>55</sup>. C'est ce que Damien Le Guay dit aussi des *reality shows* quand il précise que «la téléréalité ne perçoit pas le monde, elle le représente à sa manière. Elle ne rend pas compte de la complicité de la réalité, elle la simplifie à outrance, lui donne une violence sociale, une conflictualité, une cruauté qui fait douter de la possible cohabitation des hommes les uns avec les autres<sup>56</sup>». En effet, avec Christian Salmon, on peut penser que si la téléréalité est un divertissement «Trump en a fait un instrument de conquête du pouvoir<sup>57</sup>». J'ajoute que Trump déplace la *dramalité* de l'écran télévisuel à ses activités politiques et qu'ainsi il crée de nouvelles conditions de communication publique. Convaincre n'est plus le seul motif, il est désormais accompagné de principes de détournement et de transgression compris comme de nouveaux effets médiatiques où les anciennes règles de la bienséance n'ont plus cours.

## Sortie

K29

Le mur de la honte et le nouveau décret ont pour effet de mettre en péril l'expression démocratique de l'espace et de l'architecture sur le sol américain, et, par suite, les libertés individuelles et collectives. De plus, ces deux

K30

événements architecturaux marquent, dans l'histoire du pays, un retour en force du nationalisme spatial. La mise en scène de l'idéologie de Trump en matière de visibilisation des frontières et l'institutionnalisation de sa vision architecturale ne semblent pourtant pas représentatives de la société américaine et des américains, mais seulement d'une partie de la population qui ne comprend le personnage trumpien qu'au prisme de sa puissance médiatique.

K31 La *dramalité* trumpienne se manifeste ici de trois manières spécifiques : la théâtralisation des événements du quotidien, et la popularisation en même temps que la transgression des symboles architecturaux. On l'a vu, les différents choix de Trump sont largement tributaires d'une culture de la téléréalité qui s'est construite dans le monde médiatique du début des années 1990, au moment où Trump s'est lui-même rétabli dans l'univers des affaires et le champ politique. C'est cette même culture visuelle, ce même pouvoir médiatique incarné par la télévision, la presse et plus tard par les réseaux sociaux qui ont fait de lui le champion de l'*entertainment*. Les formes et l'aspect de ses bâtiments, les décors de ses lieux de résidence ou de travail, l'occupation des espaces, les scénarisations de ses apparitions, et ses réformes architecturales scandaleuses suggèrent l'exercice d'une conception événementielle pensée pour être vue, et révèlent une instrumentalisation de l'architecture à des fins commerciales et propagandistes. C'est grâce à sa fortune, à ses projets immobiliers et à la télévision mais surtout à des stratégies de dramatisation particulièrement étudiées, que Trump est extrêmement populaire aujourd'hui. Il a bel et bien opéré un glissement de la spectacolarisation télévisuelle vers la vie politique<sup>58</sup>.

K32 Ses bâtiments et leurs agencements luxueux, ou ses mises en scène spectacularisées quand il s'adresse au public, renvoient à l'image du «mytholeptique<sup>59</sup>», celui qui ne cesse de se mettre en scène en scénographiant le monde pour tirer parti d'une société en crise. Il utilise les gens, les espaces et l'architecture en organisant la transgression des récits habituels pour en recomposer de nouveaux, plus avantageux, afin d'étendre sa propre idéologie. Mais quelle est alors l'éthique de cette réappropriation de l'espace et de l'architecture par Trump ? Selon Chris Younes et Thierry Paquot, «l'éthique participe à la relation à autrui et au monde<sup>60</sup>». Le cadre perceptif de Trump qui produit des bâtiments élitistes, qui défend une architecture conservatrice, qui détourne des monuments historiques, ou qui transforme un projet de barrière frontalière en un événement architectural par le design d'un mur infranchissable, c'est la stratégie politique par la prise de pouvoir. On le voit bien alors qu'il encourage ses partisans à investir et à casser le Capitol pour empêcher l'officialisation de l'investiture de Joe Biden<sup>61</sup>. Le rapport qu'il entretient avec l'architecture s'apparente à celui qu'il cultive avec le monde, une forme d'instrumentalisation excessive qui vise à faire de l'espace américain celui d'un État-nation craint et puissant dont il serait le leader incontesté.

K33 L'Amérique et le monde entier le regarde à travers ses *dramalités* qu'il promeut comme un producteur de fiction. Une fiction qui raconte toujours et encore le mythe du *self-made man*. Mais le plus inquiétant se lit peut-être dans

l'institutionnalisation de sa propre vision architecturale qui conduit peu à peu l'Amérique vers un nationalisme spatial certain, déjà illustré dans l'histoire et malheureusement à de nombreuses reprises par une poignée de grands dictateurs. Quels seront alors les effets des événements ici discutés sur l'avenir architectural des États-Unis ? Les *dramalités* trumppiennes mettant en scène des discours, des objets et des espaces populaires vont-elles devenir l'une des nouvelles modalités de l'expression politique ? S'il n'est évidemment pas le seul à spectaculariser le fait politique ni à instrumentaliser l'architecture à des fins idéologiques, Trump semble par ailleurs être le premier président des États-Unis à fragiliser la frontière entre fiction et réalité dans l'activité politique et à emmener son public bien loin dans la dramaturgie où espace et architecture tiennent le second rôle, tout à côté de lui.

1. Voir Mark Burnett, *Survivor : The Ultimate Game*, Londres, TV Books, 2000 et Mark Burnett, Martin Dugard, *Survivor II : The Field Guide*, Londres, TV Books, 2001, p. 9. ↪ K03
2. François Jost, *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin, 2005. ↪ K03
3. Christian Salmon, *L'Ère du clash*, Paris, Librairie Arithème Fayard, 2019. ↪ K03
4. Jim Hoberman, *Make My Day: Movie Culture in the Age of Reagan*, New York / Londres, The New Press, 2019. ↪ K04
5. Paul Jorion, *La Chute de la météorite Trump, un objet populiste mal identifié*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2019. ↪ K04
6. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993. ↪ K06
7. François Jost, *L'Empire du loft (la suite)* [2002], Paris, La Dispute, 2007, p. 50. ↪ K07
8. Elle participe à plusieurs émissions de *The Apprentice*. Puis elle est employée par Trump durant sa campagne de 2015. Après avoir été nommée assistante du président, elle est licenciée en 2018 et publie *Unhinged*, un ouvrage qui dénonce de certains problèmes survenus à la Maison Blanche sous le mandat du président Trump. ↪ K08
9. Jonathan Capehart, « One year ago, Trump descended that Escalator and took political discourse down with him », 16 June, 2016, : [www.washingtonpost.com/blogs/post-partisan/wp/2016/06/15/one-year-ago-trump-descended-that-Escalator-and-took-political-discourse-down-with-him](http://www.washingtonpost.com/blogs/post-partisan/wp/2016/06/15/one-year-ago-trump-descended-that-Escalator-and-took-political-discourse-down-with-him). ↪ K08
10. Même une fois président des États-Unis, Trump est resté coproducteur de *The Celebrity Apprentice*. ↪ K08
11. Fabrizio Calvi, *Un parrain à la maison blanche*, Albin Michel, Paris, 2020. ↪ K09
12. Marylin Bender, « The Empire and Ego of Donald Trump », *The New York Times*, 7 août 1983. ↪ K10
13. Paul Goldberger, « Architecture View: Can a critic really control the marketplace ? », *The New York Times*, 14 Oct. 1984. ↪ K10
14. Interview de Donald Trump par Charlie Rose, *Charlie Rose : The Power of Questions*, PBS, vendredi 11 June. 1992: <https://charlierose.com/videos/14730>. ↪ K11
15. Trente-trois saisons seront tournées en tout, le reality show le plus long de l'histoire. ↪ K12
16. Voir Donal Trump, Tony Schwartz, *Trump : The Art of the Deal* (1987), New York, Ballantine Book, 2015. ↪ K12
17. Paul Jorion, *La Chute de la météorite Trump, un objet populiste mal identifié*, op. cit. ↪ K13
18. Dork Zabunyan, *Fictions de Trump. Puissances des images et exercices du pouvoir*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2020, p. 32. ↪ K13
19. *Ibid.*, p. 33. ↪ K13
20. Voir Michael Magcamit, « Explaining the Three-Way Linkage Between Populism, Securitization, and Realist Foreign Policies », *World Affairs* n° 3, autumn 2017, p. 6-35. ↪ K15
21. Farah Stockman, « Why they loved him », *The New York Times*, 16 Oct. 2020: [www.nytimes.com/2020/10/16/opinion/trump-working-class-economy.html](http://www.nytimes.com/2020/10/16/opinion/trump-working-class-economy.html). ↪ K15
22. La conférence de Donald Trump, retransmise par CNN : [www.youtube.com/watch?v=tJ6UojhAbdw](https://www.youtube.com/watch?v=tJ6UojhAbdw). ↪ K16
23. À la suite des récents événements de rébellion de masse encouragés par Trump, son compte Twitter est aujourd'hui suspendu. Voir : Kate Conger, Mike Isaac, "Twitter Permanently Bans Trump, Capping Online Revolt", *New York Times*, 8 Jan. 2021: <https://www.nytimes.com/2021/01/08/technology/twitter-trump-suspended.html> ↪ K16
24. Richard Scoffier, *Le Mur, cours #1 Où commence l'architecture ?*, conférence donnée à l'Université populaire du Pavillon de l'Arsenal, Paris, le 12 mars 2011: [www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-tv/conferences/universite-populaire/9036-le-mur.html](http://www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-tv/conferences/universite-populaire/9036-le-mur.html). ↪ K18
25. Voir Wendy Brown, *Murs. Les murs de séparations et le déclin de la souveraineté étatique*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009. ↪ K18

26. Voir « Remarks by President Trump During Visit to the Border Wall, San Diego, CA », 18 Sept. 2019: [www.whitehouse.gov/briefings-statements/remarks-president-trump-visit-border-wall-san-diego-ca/](http://www.whitehouse.gov/briefings-statements/remarks-president-trump-visit-border-wall-san-diego-ca/). ↪ K19
27. « ICE » pour Immigration and Customs Enforcement : l'agence fédérale de police aux frontières des États-Unis. ↪ K20
28. Voir T.C. Boyle, *The Tortilla Curtain*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1995. ↪ K20
29. De plus, la construction du mur dans la totalité du projet pourrait dégrader des sites protégés, sans que l'administration Trump soit inquiétée, une loi de 2005 permettant au président d'utiliser son autorité afin de contourner un certain nombre de règles environnementales. Voir Simon Romero, « Tribal Nation Condemns "Desecration" to Build Border Wall », *The New York Times*, 26 Feb. 2020: [www.nytimes.com/2020/02/26/us/border-wall-cactuses-arizona.html](http://www.nytimes.com/2020/02/26/us/border-wall-cactuses-arizona.html). ↪ K20
30. W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994. ↪ K20
31. Jonathan Martin, Maggie Haberman « Trump Relies on Populist Language, but He Mostly Sides With Corporate Interests » *The New York Times*, 23 July. 2019, : [www.nytimes.com/2019/07/23/us/politics/trump-working-class.html](http://www.nytimes.com/2019/07/23/us/politics/trump-working-class.html). ↪ K20
32. Ses bâtiments sont des produits hors de prix destinés à un public fortuné, la *Trump Las Vegas* a tout de même l'apparence d'un lingot d'or... ↪ K20
33. Christopher Gray, « The store that slipped through the cracks », *The New York Times*, 3 Oct. 2014. ↪ K22
34. Harry Hurt III, *Lost Tycoon : The Many Lives of Donald Trump*, Echo Point Books & Media, Brattleboro, Vermont, 1993. ↪ K22
35. Callum Borchers, « Donald Trump hasn't changed one bit since his first media feud in 1980 », *The Washington Post*, 18 March. 2016. ↪ K22
36. Cathleen McGuigan, « Will the White House order new federal architecture to be classical ? », *Architectural Record*, 4 Feb. 2020: [www.architecturalrecord.com/articles/14466-will-the-white-house-order-new-federal-architecture-to-be-classical](http://www.architecturalrecord.com/articles/14466-will-the-white-house-order-new-federal-architecture-to-be-classical). ↪ K23
37. Le projet de décret semble également promouvoir l'usage des styles néo-méditerranéen, néocolonial espagnol, néo-gothique et néo-roman, en revanche le modernisme, le déconstructivisme, le brutalisme et l'architecture contemporaine sont exclus de la liste. ↪ K24
38. Voir Mickaël Labbé, *Textes clés de philosophie de l'architecture*, Paris, Vrin, 2017. ↪ K24
39. Voir AlArchitecte, *The News of America's Community of Architects*, vol. XIV, « AIA Reveals Public's Choice America's Best Architecture », 9 Feb. 2007: [https://info.aia.org/aiarchitect/thisweek07/0209/0209n\\_150bldgs.htm](https://info.aia.org/aiarchitect/thisweek07/0209/0209n_150bldgs.htm). ↪ K24
40. Voir <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/executive-order-promoting-beautiful-federal-civic-architecture/> ↪ K25
41. Dans le texte de Leo von Klenze, *Recueil de projets d'architecture*, l'auteur considère l'architecture de la Grèce antique comme un art universel pouvant être utilisé dans le monde entier. Voir Adrian von Buttar, *Leo von Klenze*, Munich, C. H. Beck, 1999. ↪ K25
42. Kevin Lynch, *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, 1998[1960]. ↪ K25
43. Voir Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, New York, Vintage Publishing, 1985 ; et *The Testaments*, Londres, Chatto & Windus, 2019. ↪ K25
44. Samia Henni, *Colonial Ramifications*, e-flux architecture [en ligne]: <https://www.e-flux.com/architecture/history-theory/225180/colonial-ramifications/> ↪ K25
45. H.R.7604. Democracy in Design Act, 116th Congress (2019-2020) : [www.congress.gov/bill/116th-congress/house-bill/7604? s=1&r=1.](http://www.congress.gov/bill/116th-congress/house-bill/7604? s=1&r=1.) ↪ K26
46. Jane Jacobs, *Déclin et survie des grandes villes américaines*, Marseille, Parenthèse, 2012 [1961]. ↪ K26
47. Charles Jencks, *Le Langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1985 [1977]. ↪ K26
48. Peter Blake, *Form Follows Fiasco*, Paris, Le Moniteur, Paris, 1980 [1974]. ↪ K26
49. Voir François Chaslin, « L'affranchissement des Posts », *Nouveaux plaisirs d'architecture*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1985, p. 34-39. ↪ K26
50. White House Grounds, Tennis Pavilion. ↪ K26
51. United States Department of the Interior National Park Service. ↪ K26
52. Peter Jaminson, Samantah Schmidt, Hanna Natanson, Steve Hendrix, « Trump's Fourth of July celebration thrills supporters, angers opponents », *The Washington Post*, 5 July, 2019: [www.washingtonpost.com/local/fourth-of-july-celebrations-to-draw-thousands-to-the-nations-capital/2019/07/03/a6d2adb8-9da1-11e9-b271-ed2942173d70\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/local/fourth-of-july-celebrations-to-draw-thousands-to-the-nations-capital/2019/07/03/a6d2adb8-9da1-11e9-b271-ed2942173d70_story.html). ↪ K27
53. Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007. ↪ K28
54. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967. ↪ K28
55. Christian Salmon, *L'Ère du clash*, op. cit. ↪ K28
56. Damien Le Guay, *L'Empire de la télé réalité*, Paris, Presse de la Renaissance, 2005, p. 140. ↪ K28
57. Christian Salmon, *L'Ère du clash*, op. cit., p. 321. ↪ K28
58. Voir l'analyse des « fictions » de Trump par Dork Zabunyan, *Fictions de Trump*, op. cit. ↪ K31
59. Ce néologisme de Christian Salmon renvoie à la figure de Donald Trump. Voir Christian Salmon, *L'Ère du clash*, op. cit., p. 333. ↪ K32
60. Chris Younes, Thierry Paquot, *Éthique, architecture, urbain*, Paris, La Découverte, 2000. ↪ K32
61. Voir Timothy Snyder, « L'Amérique au bord de l'abîme », 13 Jan. 2021, *The New York Times Magazine*: <https://www.nytimes.com/2021/01/13/magazine/trump-capitole-fascisme-racisme.html>. ↪ K32

0-9  
 150: K24  
 15th: F11  
 1776: K27  
 1792: K23  
 1793: K23  
 1800: K23  
 1812: K23  
 1827: K22  
 1900: K18  
 1910: G00, G15  
 1920: G15, G16, G25, G39  
 1926: G10  
 1929: G02, G10, G38, G40  
 1930: G25, G42, I15  
 1931: G08, G40  
 1937: G33  
 1938: F09  
 1940: F11, F24  
 1941: F09, F17, F17  
 1942: F00, F09, F32  
 1943: F00, F05  
 1944: F11  
 1945: F17, F17  
 1946: F03, F09, F17  
 1947: F24  
 1948: F24  
 1950: A07, G19  
 1951: F05  
 1953: F30  
 1960: A17, D00, D21, D21, G19  
 1962: K23  
 1963: B00, K27  
 1964: D21, D21  
 1970: C27, K10  
 1973: K01  
 1979: K22  
 1980: K22, K22  
 1983: A02  
 1984: K10  
 1990: B03, D25, E00, H16, J29, K03, K17, K31  
 1992: K11, K12, K12  
 1996: B05, J29  
 1997: B04, B05, B06  
 1999: B04, D00, H01  
 2000: B21, B21, H11, H16, H17, K06, K12  
 2001: A17, D00, D02, D02, D05, D08, D12, D19, D21, D21, D22, D23, D25, D27  
 2002: B01, B08  
 2003: B09, B21  
 2004: B22, H10, H17, K01, K01  
 2005: A02, B01, B01, B11, B24, H10  
 2006: B09, H00, H03, H22  
 2007: H22, K24  
 2008: H48  
 2009: B01, B22, H00, H30, J33  
 2010: F28, H30  
 2011: H50  
 2012: A12, B01  
 2013: J24  
 2014: B09, K01, K16  
 2015: A17, K08, K09, K16  
 2016: K04, K09, K13  
 2017: K12  
 2019: H22, K04, K19, K27  
 2020: K23, K23, K23  
 3000: H09  
 3d: C20, C22, C23  
 61: K32  
 72000: C18  
 95: K16  
 A  
 Abandonné: G15  
 Abandonnée: F29  
 Abandonner: A17, J15  
 Abattoir: H43  
 Abattoirs: F24  
 Abdiquer: E15  
 Abîmer: D04  
 Abolition: E19  
 Abondance: C04  
 Abord: A03, B01, B06, C16, C29, C41, E00, F29, G04, H59, I05, I07, I27, I28, J01, J33, K22  
 Aborde: A17, B08  
 Abordés: A11  
 About: F12  
 Aboutis: F11  
 Abris: H59  
 Abrise: C18  
 Absence: B09, D12, J24, K19  
 Absente: A12  
 Absents: K24  
 Absolu: E17  
 Absorbé: B06  
 Absorbées: C34  
 Absorber: B05  
 Absorbés: D25  
 Absorption: C16, C18, D16, D19  
 Abstraction: G07, H11, H11  
 Abstrait: H24  
 Abstraite: G25  
 Abstraites: H07  
 Accastillage: E03  
 Accède: A15  
 Accéder: E00, J25, J29  
 Accélération: G14, H36  
 Accéléré: C00  
 Accent: C36  
 Accents: E16  
 Acceptable: F07  
 Accepte: C36, C36, I16  
 Acceptée: I25  
 Accepter: C05, H42  
 Accès: A12, A13, B01, C14, E02, H51, I25, J33, J36  
 Accessibilité: I12  
 Accessible: G05, I11  
 Accessibles: E00, J02, J36  
 Accidentelle: E03  
 Accompagné: D02, D10, K28  
 Accompagnant: F17  
 Accompagnier: A12  
 Accompagnés: D10  
 Accomplir: F24  
 Accomplish: F11  
 Accomplissement: F02  
 Accordé: G32, G34  
 Accordée: G14  
 Accordent: A09  
 Accorder: F28, G40  
 Accords: H24  
 Accroissement: F00  
 Accroissements: E09  
 Accueille: I15, K02, K04  
 Accueillir: E03, J33  
 Accumulant: C06  
 Accumulated: H31  
 Accumuler: J11  
 Accusé: K27  
 Accusent: E15  
 Achat: F00  
 Achats: F00  
 Achète: H34  
 Achévit: F29  
 Achopper: C15  
 Achuar: C25, C26, C26, C26, C26  
 Acides: C06  
 Aciér: D21, G38, G38, G40, G40, G40, G42, G42, G42  
 Acquière: K04  
 Acquier: C16, C42, D19, G22, H34  
 Acquise: D12  
 Acrobat: A02  
 Act: K26  
 Acte: D14, E03, E04, E12, E13, H48, K25  
 Acteur: B24, H34  
 Acteurs: A03, A08, H03, H04, H22, H22, H47, H49, H49, H49, I30, J11  
 Actio: K06  
 Action: A07, C06, C06, C13, C27, C34, E08, G06, H35, H37, H37, H37, H43, H48, H48, H49, J02, J05, K06, K06, K26, K26  
 Actionnés: C33  
 Actions: C26, H11, H52, I12, I25, K07, K27  
 Active: K09  
 Activeé: C21  
 Activent: C23  
 Activer: C10  
 Actives: G06, H28  
 Activité: C06, C32, E06, E11, F06, F11, G27, G42, K33  
 Activités: A17, C18, C32, H36, I17, J19, J31, K04, K04, K04, K28  
 Actualise: I17  
 Actualiser: I17  
 Actualité: D21  
 Actuel: H57, J12, J31, K18  
 Actuelle: I03, J08  
 Actuelles: A17, C28, I05, I27, J22  
 Actuals: I10, I28  
 Acupuncture: C18  
 Adaptant: C01  
 Adapté: I13  
 Adaptées: I20, I21  
 Adaptant: J22  
 Adapter: A11, A12, A17, I01  
 Administratifs: H35  
 Administration: H44, J19, K18, K19  
 Administrations: K17  
 Administrative: H45, H49  
 Admiration: F17, F23  
 Adobe: A02, A02, A02, A02, A02, A03, A03, A06  
 Adoptant: J01  
 Adopté: F28, H20  
 Adoptée: H05, H17  
 Adoptés: I28  
 Adoption: K11  
 Adorer: D08  
 Adosser: H11  
 Adresse: K32  
 Adressée: B16  
 Adresser: F02, K26  
 Adulé: K11  
 Adore: I18, K11  
 Adoré: D08  
 Adrессе: K32  
 Adressée: B16  
 Adresser: F02, K26  
 Adverte: E02  
 Aérez: G41  
 Aériens: C15  
 Aéronaval: K01  
 Aeroshell: G21  
 Affabilir: H04  
 Affaiblir: J38  
 Affaire: H11, I30, I30  
 Affaires: K01, K02, K11, K12, K31  
 Affectant: D14  
 Affecte: B14, H34  
 Affectent: I06  
 Affecter: D27  
 Affecterait: A13  
 Affectés: E00  
 Affects: D04  
 Afférents: E15  
 Affichant: I11, I17  
 Affiché: F24, K01  
 Affichée: H11  
 Affichent: I28  
 Affiches: F02, F02, F25, G00, G06, G10, G21, G38, G39, G43  
 Affichiste: G24  
 Affichistes: G01  
 Affinitaires: H15  
 Affinité: C36  
 Affichettes: F02, F02, F25, G00, G06, G10, G21, G38, G39, G43  
 Affronter: E02  
 Africano: J18  
 Afrique: I15, I15  
 Again: K04, K15, K23  
 Against: H31  
 Agamben: J22  
 Age: H45, H57  
 Agence: H32  
 Agencement: G43  
 Agencements: A17, K32  
 Agencent: A04, H20  
 Agencer: A11, H25  
 Agences: G07, G19  
 Agency: F09  
 Agents: H53  
 Agere: K06  
 Âges: F31  
 Agi: D21  
 Agr: C01, C05, C38, H42, J10, K06  
 Agissait: E13, G28, K06, K15  
 Agissant: C18, H42, J02  
 Agissantes: A17  
 Agisse: D21, G43  
 Agissent: A17, H43  
 Agissons: C01  
 Agit: A03, A12, B04, B06, B24, B24, C12, C12, C13, E00, F00, G15, G27, H07, H32, H36, H49, H49, H49, H49, H59, I02, I10, I11, I11, I12, J15, J33, K06, K19  
 Agitation: C42  
 Agitées: D07  
 Agraire: H30  
 Agraires: C00  
 Agrandissant: I11  
 Agréable: C38  
 Agrégat: H24  
 Agrégée: H00  
 Agrément: E08, E13  
 Agressées: B10  
 Aggressives: J11  
 Agricole: H38, H54  
 Agricoles: H36, H38  
 Agriculture: C00, C06, H22  
 Agroalimentaire: H22, H22, H43  
 Agroalimentaires: C05  
 Aia: K26  
 Aide: A07, C37, H23  
 Aider: I10, I13, J05, J15  
 Aiderait: I18  
 Aidés: A17  
 Aime: E19, I18, I25, J34, K11, K12  
 Aimerais: I23  
 Aimerez: I18  
 Air: F09, F14, F17, K27  
 Aire: B21, B22  
 Airs: B25, B29  
 Aisance: H07  
 Ajoute: K28  
 Ajoutées: G34  
 Ajoutent: H55  
 Ajouter: A08, J05  
 Ajouts: H13  
 Ajustements: H13  
 Alain: H37  
 Alarm: B04  
 Albert: F17  
 Album: G32  
 Albums: G10, G26, G27, G30, G31, G34  
 Alchimie: C10  
 Aléas: H36  
 Alerté: A13  
 Alexandre: G22, H32  
 Alexey: G02  
 Alfred: F05, G08  
 Algorithmme: I02, I02, I09, I09, I09, I10, I11, I12, I15, I15, I15, I16, I16, I17, I17, I17, I17, I17, I18, I18, I18, I20, I20, I21, I21, I21, I23, I23, I23, I23, I24, I24, I24, I25, I25, I27, I30  
 Algorithms: A11, A12, A13, A17, A17, I00, I00, I00, I00, I00

I00, I01, I01, I02, I03, I03, I03, I03, I05, I05, I05, I05, I06, I06, I07, I09, I10, I10, I11, I14, I16, I16, I17, I17, I17, I18, I21, I21, I23, I23, I24, I25, I27, I28, I28, I29, I28, I29, I30, I30, I30

Algorithmique : A13  
Algorithmiques : A03, A12, C15  
Algue : C06, C06, C14  
Aliénation : H44  
Alignement : D02, D14  
Aliment : H32  
Alimentaire : C13  
Alimentation : C22, F22  
Alimentent : B11, F04, J11  
Alimenterait : J15  
Aliments : F21  
Alté : D00, D16, D19  
Alt : F05, F18  
Alliance : F24  
Alliées : J31  
Allier : H00, H36  
Alliés : F00  
Allongé : D19  
Alter : J13, J29  
Altérité : C36  
Alternatif : C39  
Alternatifs : H11  
Alternative : C13, I07, I08, I11, I12, I13, I13, I14, I17, I19, I21, I21, I22, I25, I25, J13  
Alternatives : A17, I03, I05, I05, I29, I29, I29, I30, I30, I30, J24  
Aluminium : F14  
Aluminium : F12  
Alunissage : D10  
Amanite : C30  
Amateurs : F31  
Amazon : I00, I10, I28  
Amazonie : C27  
Ambiance : I20  
Ambigu : F24  
Ambiguë : D12, K24  
Ambitieux : K19  
Ambulante : J32, J36  
Âme : C29  
Amédée : G16  
Amélioration : C04  
Améliorer : I02, I15  
Aménager : H54  
Âmène : H26  
Amenée : I20  
Amenier : J27  
America : K15, K15  
Américain : D14, F00, F03, F05, F08, F17, F22, F24, F30, K04, K04, K13, K15, K18, K20, K20, K25, K27, K30, K32  
Américaine : D21, F02, F17, F24, F26, G32, J18, K04, K04, K23, K30  
Américaines : F31, K15, K15, K20  
Américaines : F00, F31, J15, K03, K04, K08, K09, K12, K15, K15, K24, K30  
American : F04, F11, F32, K24, K26, K26  
Amérique : F24, F31, K25, K27, K33, K33  
Ameublit : C06  
Ami : B24  
Amibe : C14  
Amies : I09  
Amis : I09, I21  
Amma : C42  
Amoindrir : A12  
Amoindrit : G05  
Amollit : B06  
Amour : C36, C36, C37, C39  
Amoureuse : F25  
Amoureux : C35  
Amphithéâtre : B17  
Ample : J08  
Amplifier : A12  
Amplifiés : C38  
An : F12, F12, F12, F13  
Analogie : C43, D19, E00  
Analogies : D21

Analogue : D12  
Analysant : D07  
Analysé : D03, I07, J12  
Analyser : I05  
Analyserons : G12  
Analyses : C42, E04, H16  
Anamnèse : C03  
Anatomie : C22  
Ancestral : C16  
Ancien : A17, K20, K27  
Ancienne : A07, C12  
Anciennes : K28  
Anciens : C37, F17, I20  
Anrage : H03  
Ancré : H51  
Ancrée : J15  
Ancrer : C06  
And : D21, F05, F10, F11, F11, F11, F12, F12, F12, F12, F13, F13, F14, F18, F18, F18, F18, H31, H31, K24  
Anecdotes : G04  
Anglais : K03  
Angle : G21, J00  
Angleterre : K27  
Angoisse : B28, B28, F20  
Aniconique : D12  
Animales : J06  
Animaux : C14, H57  
Animistes : C08, C22, C26  
Anne : A17  
Année : K12  
Années : A07, A15, A17, B01, B24, C27, D00, D11, D21, D21, D25, E00, F11, F24, G00, G15, G15, G16, G19, G25, G39, H03, H03, H11, H16, H17, H36, H40, I15, J00, J29, K03, K10, K10, K12, K12, K17, K31  
Annexes : C37, I12  
Anniversary : F11  
Annontant : A17, C28, K04  
Annonce : D12, D14, K01, K08, K08, K10  
Annoner : B06, K09, K09  
Annulé : K23  
Anodin : E18  
Anomalie : D00  
Anonymat : I07  
Anonyme : B24, D04  
Anonymes : B27  
Another : H31  
Ans : A02, A03, C27, F11, G08, G30, H03, H49, I06, I20, J29, J31, J33, K04, K13, K26  
Anthologies : A14  
Anthropique : C39  
Anthropocentrisme : H58, H59  
Anthropocentrisme : H59  
Anthropoides : H59  
Anthropologues : A13  
Anthropophithèques : D07  
Anthroposphique : H59  
Antibiotiques : H34  
Anticipant : D02  
Anticipation : C16  
Anticipée : K26  
Anticiper : C16  
Antidémocratie : K16  
Antidémocratique : K04  
Antimodernes : H39, H39  
Antinomiques : H35  
Antique : D12, D12, K25  
Antiques : A17, C02  
Antiquité : K25, K25  
Antisciaux : H32  
Août : K08, K16  
Apercevoir : B09  
Aperçu : A09  
Apestantur : D14  
Aplanis : D07  
Aplat : E13  
Aplats : G07  
Apollo : C37, C38, C39  
Apollon : C36  
Apparaissent : C10, H01, H13, H19, J21  
Apparait : A17, C37, D00, D07, D07, D10, D10, D14, D19, E00, E13, G01, G33, K04  
Apparaît : C26, D02, D16, D16, E10, G20, G55, K02, K04, K13  
Appareil : D15, D19, D19, G09, H04  
Appareillage : E04, E04  
Appareillages : H45  
Appareils : C22, E15, H22, H22, H35  
Apparence : D02, D17, D21, E03, F14, F29  
Apparences : D16  
Apparent : E13  
Apparente : B23, K32  
Apparenter : E02  
Appartient : D12, D12, D14, K12  
Apparitions : D00, D14, K03, K04, K31  
Appartements : K02  
Appartenant : C14, C30  
Appartenir : H36  
Apparition : E03  
Apparu : I20  
Appauvrissement : E13, F28, I28  
Appel : G11, I17  
Appelait : F29  
Appelé : C27  
Appelée : B25, E15  
Appeler : F28, H45  
Appelés : C18  
Appelle : C02, C06, C10, D04, H24, H32, H37, J02  
Appellent : I17, J18, J18  
Appeliers : J17  
Appelons : J02, J22  
Applaudissements : K09  
Application : B09, I18, H37, I25  
Applications : A12, A12, F23  
Appliquée : C01, J10  
Appliquées : B04, K11  
Appliqueur : F15  
Appliqués : J04, J19  
Apport : C15  
Apporée : E04  
Apporées : E13, I15  
Apportent : G30  
Apporter : F22, G01, I10  
Apports : C06  
Appose : K19  
Apposés : B05  
Appréciation : I24  
Apprécient : A11, F22  
Appréhender : A11, A16, A17, B08, E08, E11, H49  
Appréhendés : A11  
Appréhension : B14, E15  
Apprenaient : C22  
Apprend : B24, H14  
Apprennent : C22  
Apprenti : K01  
Apprentice : A17, K01, K02, K03, K03, K04, K08, K08, K09, K12  
Apprentissage : C14, C16, C42, H30  
Apprentissages : C07  
Appris : C04, C39  
Apprivoisement : C37  
Approche : B01, C16, C18, C18, D14, H00, H13, H13, H24, I02, I10, I17, I17  
Approcher : D14, E04, E18  
Approches : F30, H49, I02, J13  
Approfondir : H03  
Appropriation : C20, K18  
Approprier : H06  
Appropriés : J33  
Approprions : C27  
Approximate : H31  
Appui : K19  
Appui : J30, K24  
Appuient : C27  
Appuyant : F02, F28, K23  
Apte : A17, D25, G06

Aptes : A12, A17  
Araignées : J31  
Arbre : C10, C12, C26  
Arbres : H44  
Archaique : D12  
Archaiques : H39  
Archéologie : H50  
Archetype : F05  
Archipel : H45  
Architecte : A12, F17, F31, G25, G38, K18  
Architectes : F30, K24, K25, K26, K26  
Architects : K24, K26, K26  
Architectural : K18, K23, K25, K25, K26, K26, K26, K30, K31, K32, K32, K32, K32, K33  
Architecturale : D21, G25, K04, K18, K23, K24, K25, K25, K30, K31  
Architecturales : K04, K04, K31  
Architecturaux : K08, K25, K25, K30, K31  
Architecture : F30, I28, I29, K03, K10, K10, K10, K16, K18, K18, K20, K20, K21, K22, K23, K23, K24, K25, K25, K25, K26, K26, K30, K31  
Architectures : G38  
Archivage : J31  
Archives : F06  
Arénas : H49  
Arêtes : D07  
Argent : A17, J30, J30, J30, J36  
Argument : K07  
Arme : D12  
Armed : F13, F13  
Armée : F17, K27  
Armenement : F00, K27  
Armes : C41, C41  
Army : F11  
Around : H31  
Arraché : B09  
Arrachés : B06  
Arraissonné : E00  
Arraissonnement : E20  
Arrangements : A11  
Arrêtées : K17  
Arrêter : I20  
Arrimé : H24  
Arrivé : H51  
Arrivée : D05, K23  
Arrivent : H51  
Art : A00, A17, B01, B09, B17, B22, C43, D21, D21, D21, D21, D24, E06, E08, F11, G00, G01, G04, G04, G04, G04, G09, G13, G15, G15, G15, G29, H00, H52, H52, H54, H54, H54, H55, H55, H55, H55, K12, K22, K22, K23  
Artifact : D08, D10  
Artifacts : F24  
Arthur : D00, D12, D21  
Article : A12, A13, D00, E03, F00, F09, F14, G02, G12, I03, K10, K10, K23  
Articles : F13, G06, I13  
Articulation : A11  
Articuler : A11, J04  
Articulés : I03  
Artificialité : E15  
Artificielle : D18  
Artisanal : H51  
Artist : A17, A17, B00, B00, B01, B01, B01, B01, B04, B04, B06, B16, B18, B20, B22, B24, B25, D23, E00, E00, E03, E03, E04, E06, F28, F31, H52, J11  
Artistes : A16, A17, A17, B01, B03, C01, D21, G00, G07, H00, H55  
Artistique : A04, A17, B03, B04, B11, C02, C10, C18, C43

D21, D21, E00, E06, F05, G00, Auditifs : C38  
G40, H39, K22  
Artistiques : B01, D21, H28, Auditives : C38  
H55, K22  
Arts : A16, A16, F09, G02, Augmente : F00  
G29, H00, H54, H54, H54, Augmentent : C06  
H55, J00  
Ascenseurs : H15 Augmenter : C25, I01, J12  
Ashtanga : C18 Aune : E00, J26  
Asmr : C38, C38 Autarquies : H45, H45  
Aspect : C37, G28, H10, I09, Auteur : A03, A08, A12, A12,  
K31 J26, D25, F24, I11, J06, J25,  
J26  
Aspects : C12 Auteurs : A11, D03, D21, J25,  
J26, K26, K26  
Aspirations : C10 Authentique : K07  
Aspire : B27 Authentique : K08  
Assassinat : B05 Authentiques : K04  
Asséchement : C15 Autogouvernement : H05  
Assemblage : G40 Automatique : A07  
Asseoir : G39 Automatisation : A12  
Asservis : G04 Automatisation : A07, A09, I01  
Assiette : H32 Automobile : G14  
Assignment : I23 Automobilest : G17  
Assimiler : C16, E09 Autonome : C23, J08  
Assise : F14, F28, F28, H57 Autonomes : G42  
Assistée : A01, A02 Autonomie : A12, H21, J26,  
J31  
Associant : B01, G15, K03, K07 Autonomus : C38  
Association : C15, F28, G12, Autoproduction : J24  
J33 Autopsies : B00, B01  
Associations : J27 Autopsie : B00, B09  
Associe : K08 Autopsies : B06  
Associer : D16 Autopsies : B00, B01  
Associées : C33, H53 Autorellexivité : H05  
Associent : G12 Autoreparables : C16  
Associés : A00, G09, H53 Autorisons : C08, C43  
Assumant : D16 Autoritaire : K25  
Assume : F07 Autoritariste : K15  
Assumée : G21 Autorité : D08, D19  
Assumer : C10 Autosuffisantes : H45  
Assurances : G35 Autosuffisants : H45  
Assurant : D12 Autre : A13, B21, B24, B24,  
C07, C15, C16, C17, C21  
Assurer : F03 D11, E03, E15, E15, E19,  
E19, E20, F00, F24, F28, G24,  
G40, G43, G43, H07, H11,  
H12, H16, H19, H19, H39,  
H40, H49, I17, I23, J29, K01,  
K10  
Atelier : B01 Autres : A11, A12, C10, C22,  
C28, C34, D07, E03, E04, F11,  
G14, H19, H14, H18, H20,  
H25, H27, H36, H44, H59,  
H59, I03, I15, I15, I25, I30,  
J24, K20, K25, K26, K26, K26,  
K28  
Attache : F07 Autrice : A17, A17, A17, A17  
Attaquée : I05 Avantage : H11, K10  
Attachments : H59 Avantgardeuse : C04  
Attacher : F21 Avantageux : K32  
Attaque : C05 Atteindre : B04, C15, C30, H37,  
H47, J12  
Attelent : A04 Avenir : F30, G00, K33  
Attelles : F17 Aventure : J4, K02  
Attend : I21 Avenue : K01, K22  
Attendre : D10 Averé : D10  
Attente : D19, K18 Avertisseurs : G17  
Attention : A12 Augave : F30, H44  
Attention : A17, B00, C38, C39, Auglement : B27, H44  
D14, E03, F02, F11, F20, G14, Avides : K11  
J02, J04, J35, K25 Avion : F20  
Attentionnel : J11 Axe : D14, D16, F00  
Attentionnels : J11 Axé : G05  
Attentionne : G40 Ayahuasca : C27, C27  
Attirer : D10  
Atteste : G34, G35  
Attiré : D14 Bachimont : A13  
Attirée : I15 Back : K11  
Attirerent : F11 Bactéries : C12, C32, H59  
Attrayant : C39 Baisse : I09  
Attribuer : D23 Bal : B09  
Attributs : D21 Balbutiant : C37  
Audacieux : G40 Balbutié : C21  
Audience : J13 Babiliements : G01  
Audimat : K13 Balles : B05, B06  
Audiovisuel : J00 Ballet : D14  
Audiovisuelles : E00 Ballon : F17  
Balloon : F12  
Banal : H16, K18  
Banale : H07  
Banaliser : B04  
Banc : J17  
Bandeaue : G32, G32, G35, G40  
Bandes : D02, D14, G36  
Banlieue : J33  
Baño : B22  
Baptême : B22  
Barack : K17  
Barbelés : K17  
Baroque : B01, B27  
Barrière : K15, K18, K32  
Barrières : K17, K18  
Barthes : D09  
Basé : J21, J25, K06  
Basée : G19, H32, J26  
Basées : J38  
Bases : F13, H51  
Basilique : E19  
Basso : J24  
Bataille : F00, F26, J19, K13  
Bateau : E00, E02, E03, E04,  
E15, F11  
Bâti : B24  
Bâtiment : G25, K02, K10, K10,  
K16, K22  
Bâtiments : K16, K23, K23,  
K24, K24, K24, K24, K25, K31,  
K32, K32  
Bauhaus : G15, G25  
Be : F10, F10, F12, F12, F12,  
F13, F18, H31  
Beach : F10  
Béance : D25  
Béante : D19  
Beauté : K25  
Beautiful : F05, K04, K23, K25  
Beauvoir : F24  
Beaux : K24  
Bépié : A17  
Behind : F13  
Beige : G21  
Bel : K31  
Bell : F26  
Belle : E08  
Belles : G29  
Bénéfice : K20  
Bénéficiant : J38  
Bénéfiques : F20  
Bénévole : J30  
Benjamin : G05  
Berlin : F00  
Bernard : G07, G10, G16, G25,  
G33, G38, G39  
Bertrand : A00, A17, D17, H01  
Besoin : D07, F04, G04, I18,  
J21, J31, K01, K12, K15  
Besoins : C04, C25, J11, J26  
Best : F02, F18, F18  
Bétón : K17  
Biais : A03, A11, A12, A13, I29  
Biaises : I01  
Bibliothéques : F06  
Bichromie : H09, H09  
Bicyclette : F17  
Biden : K23, K32  
Bidon : G21  
Biennale : B01, B22  
Biennales : B01  
Bienséance : K04, K27, K28  
Bienvillant : J30  
Big : K04  
Bihoux : H45  
Bill : F05, K17  
Billets : G20  
Bills : H31  
Binaire : I09, I11, J19  
Binarié : I10  
Bio : C14, C14, C14  
Biocontrôle : H22, H22, H49,  
H49, H49  
Biodiversité : C26, J11  
Bioinformatique : C16  
Biologie : H38  
Biologique : A17, C20, H30  
Biologiques : C15  
Biomimétisme : C01  
Black : D21, D21, D21, D23,  
D25, D25, J15  
Blake : K26  
Blanc : B09, F28, G19, G34,  
G35, G40, G41, H08, H09,  
H09, H09  
Blanche : K04, K04, K19, K23,  
K25, K26  
Blanches : F25  
Blesse : E02  
Bleu : F28, G33, G34, G40  
Bleue : D14, H02  
Bleues : G36  
Blindés : K27  
Blob : C14, C16  
Block : D21, D25  
Blocs : K17  
Blog : I13  
Blogs : I13  
Blouse : F07  
Board : F00, F00, F32  
Bocage : H55  
Bohler : C00, C42  
Boire : H33  
Bois : F17, G36, K17  
Bolisson : C13, C30, C30, C32,  
C37  
Boit : H34  
Boite : B26, D17, J10  
Boites : G41  
Bologne : J24  
Bombardée : F20  
Bombardements : F20  
Bon : I24, K11  
Bonaccini : A17, H00, H02  
Bonheur : C04  
Bonwit : K22  
Bord : D00, D12, D14, H42  
Border : K04, K15, K16, K19,  
K19, K19, K19, K20  
Bottles : F10  
Boucle : B22  
Bouée : F14, F14  
Boulevantes : A17  
Bourbonnais : H55  
Bourdieu : H27  
Bout : P29, K06  
Bouteille : G09  
Bouton : A00, I25  
Bouts : G33  
Bowman : D00, D07, D12, D14,  
D14, D16, D16, D16, D19  
Box : D21, D23, D25  
Brancards : F17  
Branche : C12  
Branches : C18, C18  
Brane : B25, D21  
Braque : G00  
Break : F05, F20, H09  
Bretigny : B01, B09, B16, B22,  
B24  
Breuvage : C27  
Bricolages : H11  
Bricole : F17  
Briefcase : F12  
Briquet : G41, G41  
Britain : F17  
British : F18, F18, F18  
Brocheur : G11  
Brochure : G35, G36  
Brochures : G06, G34, G38,  
G43  
Brodovitch : G02  
Brought : F12  
Brouillard : B21  
Bruit : B13, B13  
Brûler : J11  
Bruno : A13  
Brunschwieg : F09  
Brutale : B22, F24, G27  
Brute : C10  
Bubb : D19  
Budget : H09, J34  
Budgetéaire : H09, H10  
Budgets : H10, J21, J34  
Bug : C00  
Build : K16  
Building : K22, K23, K24, K24,  
K24, K24

Buildings : K04  
Built : F11, K15  
Bulldozer : H30  
Bulle : B21  
Bulles : B21, B21, B21, B21, I01  
Bureau : H00  
Bureaucratiques : J01  
Bureaudettes : H00  
Burnett : K03, K06, K06, K07  
Bush : K17, K17  
Business : F26, K19  
Buy : F00, F13, H11, H12, H49, I03, I07, I17, I24, J38, K15, K18, K18, K26  
Buvard : C16, C16  
By : F12, F13, F13, F13, H18, H31, H31, K19

**C**  
Câbles : C16  
Cac : B16  
Cache : D27  
Cachee : D02, J12  
Cachet : I09, I10, J38  
Cacher : K04  
Cadaudreille : A17  
Cadavaires : B05  
Cadavériques : B21  
Cadave : B03, B05, B05, B06, B08, B25  
Cadavres : B00, B00, B03, B09, B05, B11, B14, B18, B27  
Cadencent : D02  
Cadillac : F26  
Cadmus : F05, F05  
Cadrant : D10  
Cadre : D16  
Cadres : J38  
Caïda : B11  
Calcul : A11, C16  
Calculs : A12  
California : F06  
Californie : K17, K19  
Callens : A17  
Calme : I21  
Calomnie : K10  
Camarade : H34  
Camarades : B18, H32, H33, H35  
Camera : D19  
Campagne : H39, H57, J33, K15, K16  
Campagnes : F00, G33, H57, H57  
Campe : G24  
Can : F11, F12, F17, F18, H31, H31  
Canada : C15  
Canaux : C18, C18, C34  
Candidats : K01, K02, K06, K07, K09, K12  
Candidature : K04, K08, K09, K11  
Capable : H04, I18, J31  
Capacité : A11, A13, B28, B28, C15, D26, D27, E04, G19, H25, H35, H53, J16  
Capacités : A12, C14, F28, F29  
Capehart : K08  
Capital : F17, G24  
Capitales : G25, G32, G40  
Capitalisation : J13  
Capitalisme : K15  
Capitaliste : J08, J11  
Capital : K23, K32  
Capitole : K25  
Cappiello : G15  
Capsule : D14  
Caption : A03, A17  
Captioné : E03, E04  
Capter : E04, G14  
Capteurs : C32  
Capturé : E15  
Capturer : E13  
Caractère : A12, D00, D00, D23, D25, D27, G08, K23  
Caractères : G01, G07, G25, G25, I11

Caractérisée : G07  
Caractérisent : G15  
Caractéristiques : C16, G19  
Caravane : J34  
Carbone : C06  
Carburant : J36  
Carence : E13  
Carcènes : I07  
Caressée : C37  
Caresser : D07, D10  
Cargo : E15  
Caricature : K04  
Carlu : G07, G38  
Carrier : F12  
Carrière : F05  
Carte : H01, H11, H11, H17, H17, H18, H47, H48, H49, H49, H49, H51  
Cartel : B09, B21  
Cartels : B04  
Cartes : B04, B04, B04, H01, H01, H02, H03, H03, H03, H03, H04, H11, H11, H11, H11, H14, H14, H15, H17, H22, H22, H22, H26, H27, H43, H47, H49, H49, H49, H50, H50, H50  
Cartographie : A17, H03, H03, H03, H13, H25, H46, H48, H48  
Cartographiée : H56  
Cartographiées : H19  
Cartographies : H00, H49  
Cartographiques : A17, E18, H03  
Cartonnage : G31  
Cas : A06, B22, C15, C16, E15, G33, H01, H17, I00, I21, J11, J15, J22, J24, J24, J29, J35, K09  
Casino : K11  
Casinos : K11  
Cassandra : G07, G23, G38  
Casser : K32  
Casseroile : F21  
Catálogo : B06  
Catálogo : B06, B14  
Catalogue : G32, G33, G34, I10, J22, J25, J27, J34, J38  
Catalogues : G10, G26, G27, G30, G31, G34, G34, G43  
Catégories : H39, I07  
Catholique : B27  
Causalité : A12  
Calmomie : K10  
Camarade : H34  
Camarades : B18, H32, H33, H35  
Camera : D19  
Campagne : H39, H57, J33, K15, K16  
Campagnes : F00, G33, H57, H57  
Campe : G24  
Can : F11, F12, F17, F18, H31, H31  
Canada : C15  
Canaux : C18, C18, C34  
Candidats : K01, K02, K06, K07, K09, K12  
Candidature : K04, K08, K09, K11  
Capable : H04, I18, J31  
Capacité : A11, A13, B28, B28, C15, D26, D27, E04, G19, H25, H35, H53, J16  
Capacités : A12, C14, F28, F29  
Capehart : K08  
Capital : F17, G24  
Capitales : G25, G32, G40  
Capitalisation : J13  
Capitalisme : K15  
Capitaliste : J08, J11  
Capital : K23, K32  
Capitole : K25  
Cappiello : G15  
Capsule : D14  
Caption : A03, A17  
Captioné : E03, E04  
Capter : E04, G14  
Capteurs : C32  
Capturé : E15  
Capturer : E13  
Caractère : A12, D00, D00, D23, D25, D27, G08, K23  
Caractères : G01, G07, G25, G25, I11

Caractérisée : G07  
Caractérisent : G15  
Caractéristiques : C16, G19  
Caravane : J34  
Carbone : C06  
Carburant : J36  
Carence : E13  
Carcènes : I07  
Caressée : C37  
Carerer : D07, D10  
Cargo : E15  
Caricature : K04  
Carlu : G07, G38  
Carrier : F12  
Carrière : F05  
Carte : H01, H11, H11, H17, H17, H18, H47, H48, H49, H49, H51  
Cartel : B09, B21  
Cartels : B04  
Cartes : B04, B04, B04, H01, H01, H02, H03, H03, H03, H04, H11, H11, H11, H14, H14, H15, H17, H22, H22, H22, H26, H27, H43, H47, H49, H49, H50, H50, H50  
Cartographie : A17, H03, H03, H03, H13, H25, H46, H48, H48  
Cartographiée : H56  
Cartographiées : H19  
Cartographies : H00, H49  
Cartographiques : A17, E18, H03  
Cartonnage : G31  
Cas : A06, B22, C15, C16, E15, G33, H01, H17, I00, I21, J11, J15, J22, J24, J24, J29, J35, K09  
Casino : K11  
Casinos : K11  
Cassandra : G07, G23, G38  
Casser : K32  
Casseroile : F21  
Catálogo : B06  
Catálogo : B06, B14  
Catalogue : G32, G33, G34, I10, J22, J25, J27, J34, J38  
Catalogues : G10, G26, G27, G30, G31, G34, G34, G43  
Catégories : H39, I07  
Catholique : B27  
Causalité : A12  
Calmomie : K10  
Camarade : H34  
Camarades : B18, H32, H33, H35  
Camera : D19  
Campagne : H39, H57, J33, K15, K16  
Campagnes : F00, G33, H57, H57  
Campe : G24  
Can : F11, F12, F17, F18, H31, H31  
Canada : C15  
Canaux : C18, C18, C34  
Candidats : K01, K02, K06, K07, K09, K12  
Candidature : K04, K08, K09, K11  
Capable : H04, I18, J31  
Capacité : A11, A13, B28, B28, C15, D26, D27, E04, G19, H25, H35, H53, J16  
Capacités : A12, C14, F28, F29  
Capehart : K08  
Capital : F17, G24  
Capitales : G25, G32, G40  
Capitalisation : J13  
Capitalisme : K15  
Capitaliste : J08, J11  
Capital : K23, K32  
Capitole : K25  
Cappiello : G15  
Capsule : D14  
Caption : A03, A17  
Captioné : E03, E04  
Capter : E04, G14  
Capteurs : C32  
Capturé : E15  
Capturer : E13  
Caractère : A12, D00, D00, D23, D25, D27, G08, K23  
Caractères : G01, G07, G25, G25, I11

Cesse : D14, E13, E13, H37, I20, J12, K32  
Chaîne : A02, A02, A03, A05, A11, A11, A12, A13, B22, B29, C18, F29, K12  
Chaines : A04, H32, H34, K19, K19  
Chair : B06, F12, F12, F13, F13, F13  
Chairs : B06, F28  
Chaise : F14, F14, F14, F28  
Chakras : C18, C33  
Chaleure : J06  
Challenge : F11  
Chamanisme : C27, C43  
Chambellan : K22  
Chambre : D00, D16, D19, D19, D19, D19, D19  
Champ : D16, D21, F00, F26, H27, H34, H42, H53, J04, J05, J10, J11, J12, K31  
Champion : C06, C06, C06, C06, C07, C07, C10, C10, C10, C12, C14, C14, C30, C30  
Championnons : C06, C06, C06, C07, C10, C12, C14, C14  
Champion : K31  
Champs : C10, H34  
Change : E17, H34, H34  
Changement : I17  
Changer : A12, H42, I17  
Changeria : F05  
Chanson : I15, I15  
Chansons : C37, I15, I20, I21, I23, I24  
Chantier : K19, K22, K22  
Chapeau : F11  
Chapitre : D02, D08, D14, E06  
Chapitré : E02  
Chapitres : D00  
Chardronnet : H00  
Charge : J26  
Chargeé : G24, G25  
Chargeées : H08  
Charfes : A01, A02, A02, E20, F17, F17, F28, G07, K26  
Charlie : K11  
Chamel : C36  
Charmelle : B22  
Charognes : B03  
Chars : K27  
Charte : C13  
Chasse : K27  
Chaufé : F17  
Chaussures : C13, H32  
Cheer : F25  
Chefs : F31, G04  
Chemical : F05, F13  
Chemin : C15, J15  
Cheminement : E03  
Cheminier : E04  
Cheminis : C02, C23, G20, G36, H11, H57  
Chenille : F28  
Cherhat : B27  
Cherchant : D16  
Cherché : H27  
Chercher : E10, F29  
Chercheurs : A16, A16, A16  
Chercheuse : A00  
Cherhons : H49  
Chère : H10  
Chérif : C36  
Chermayeff : F11  
Chevelu : C38  
Chicago : F24, F24, K10  
Chiffree : I07  
Chimie : H38  
Chimique : F21  
Chimiques : C13, C34  
Chimiste : F03, F07  
Chine : G09, K20  
Chinoise : C18, C28, I06  
Chlorure : F14  
Choc : B08, F22  
Chocs : H36  
Chœurs : D14  
Choisi : A09, H11, I06, I29, K24  
Choisi : A11, G34, J25, K03  
Choisir : G35, I01  
Choissaint : J38, K27  
Choisit : I15  
Choix : A13, A17, C22, D00, F28, H08, H08, H20, H21, H51, I03, I10, J11, J15, J31, K06, K25, K25, K25, K31  
Choquantes : B04  
Choquer : B04  
Chose : B01, B27, D01, D02, D11, E18, E15, E20, E21, H11, H25, H25, H40, I20, K06  
Choses : B29, F22, H27, K06, K12  
Chrétienne : C10  
Chris : K32  
Christian : F05, K28  
Chromatique : E13  
Chronologique : I17  
Chrysler : F26  
Chuchotements : C38  
Chuva : E12, E13, E13  
Ciblée : G31  
Cicatrices : B06  
Ciel : G35  
Cigarettes : G41  
Cimaises : G42  
Ciment : B24, B24, D08  
Cinéaste : E00, E03, E03, E04, E04  
Cinéastes : J24  
Cinéma : A16, A17, A17, D03, D03, D14, D21, D27, E02, E03, E03, E04, E08, E13, E21, J06, J24, J25, J32, J33, J33, J33, J33, J34, J34, J36  
Cinématosope : D02  
Cinématographe : G02  
Cinématographique : D03, D05, D14, D21, E03, E10, J32  
Cinématographiques : J33, J36, K13  
Cinéphile : D03  
Cinq : A03, C27, I20  
Cinquante : K26  
Cinquième : K01, K11  
Circadiens : C22  
Circroissant : G36  
Circonstanciels : K06  
Circuit : J25, J26, J38  
Circuits : J13, J36  
Circulation : A06, C07, C18  
Circule : H57  
Circulent : J29  
Circuler : H11, J24  
Ciseaux : G09  
Citation : C42  
Cité : A06, A26  
Citées : J34  
Citer : F26  
Citoyens : C01  
Citron : F25  
Civic : K23, K25  
Civil : F18  
Civilian : F13  
Civilisation : F22  
Civilisations : H40  
Claire : H49  
Claironnante : K09  
Clandestines : J18  
Clarification : H13  
Clarifie : H13  
Clarke : D00, D12, D21  
Clarité : H25  
Classement : K24  
Classe : E09, E10, K24  
Classicisme : K25  
Classification : A11  
Classifications : C06, C26  
Classique : C34, H39, H39, K02, K24, K24  
Clé : H42  
Cleaning : B24  
Clemson : K04  
Cliché : G32  
Clichés : G34  
Client : G28  
Clientèle : G04, G31, G31

Clients : G10, G38  
Climatique : C14, H57  
Climatiques : H36  
Clinton : K17  
Cliques : H19, I25  
Clinent : I18  
Cliquer : I15  
Cloisonnement : K18  
Clos : K92  
Closely : F12  
Clothing : F18  
Clôture : E15  
Cloud : J04  
Clubs : H14  
Co : I28  
Coast : F05  
Coca : F25  
Cocaina : B04  
Cocaine : B04, B04  
Codage : J31  
Code : A13, A13, G18  
Codes : A13, C32, F26, J30, J38, K04, K04  
Codex : A12  
Codification : A13  
Codifie : C34  
Codifier : B17  
Coéquipiers : A04  
Cœur : C00, D00, E12, F14, F28, K01  
Cofondateur : A02  
Cognitif : A12, H07, H08, J11  
Cognitifs : G38  
Cognitive : H28  
Cognitives : A12, H51, H51  
Cohabitation : A17, C20, C20, K28  
Cohabitations : H47  
Cohabitent : H53  
Cohérence : H13  
Cohérent : H13, H25  
Cohérente : J30  
Cohérents : H15  
Cohésion : C06  
Coid : F17  
Coincidence : E03  
Cola : F25  
Colin : G07  
Collaborateur : K01  
Collaboration : A00, D00, G36  
Collaboré : J38  
Collaborent : J19  
Collaborer : J26  
Collage : G20  
Collapsologie : J12  
Collatérale : I10  
Collatérales : C18  
Coll : G09  
Collector : A11  
Collectif : A00, B03, B03, B03, B04, B05, B08, B18, C02, H00, H49, H55, J24, J27  
Collectifs : H33, H49, H49, H59, H59, K06, K13  
Collection : A09, A09, G29, I25  
Collective : C14, H05, H45  
Collectives : H11, H24, K27, K30  
Collègues : I20  
Collisions : I23  
Collosos : D12, D16  
Colombie : B04  
Colonial : K23  
Coloniale : H39  
Colonisation : A13, C06, C15, C19, C20, C23, H02  
Coloré : G16  
Colorée : G19  
Colorées : C33, G22, H08  
Colorés : D14, G07, G22  
Colosos : D12, D12, D12, D12  
Colossois : D25  
Combat : F26, F28, J19  
Combinaison : C06  
Combine : C20  
Combines : C27, C38  
Comblent : J22  
Combler : J10  
Combustibles : J11  
Come : K11  
Comédie : K06  
Comfort : F13  
Comfortable : F14  
Commande : F11  
Commandant : G27, K25  
Commandes : D14  
Commémorer : D12  
Commencé : E03, E15, H11, I06, I23, J19  
Commencement : E21  
Commencent : E04, G01, G27  
Commencer : H03, I21, J02  
Commencons : C43  
Commentaires : J12  
Commentateurs : D17, D22  
Commerce : G28, G33, H55  
Commerce : G42  
Commerce : F29  
Commercial : J38  
Commercial : A03, J29, J33  
Commercialies : J16, K31  
Commercialisé : F03  
Commettants : G30  
Commons : J23, J25, J34  
Commun : A15, B24, B27, C00, E00, H03, H04, H24, H44, H47, H47, H55, H58, J38  
Communauté : C22, C26, C42, D12, D12, J16  
Communautés : G06, J08, J18, J27  
Commune : A07, B26, D21, F22, H28, H55, H56, H57, J00, J17  
Communes : H15, H45, H47, I07  
Communicants : C18  
Communication : C06, C15, C20, D12, F26, G01, G05, G38, H11, H12, H24, I24, J04, J12, J12, J13, K09, K28  
Communicationnelles : C05, C14  
Communiqué : D10, F11  
Communiquée : D12  
Communiquer : I23  
Communs : A17, H01, J16, J17, J18, J19  
Compagnie : G34, G36, K19  
Company : F05  
Comparable : C18, K08  
Comparatively : F11  
Comparer : I06  
Compartimenté : H11  
Compartimentée : G11  
Compartimentées : F28, G12, H26, K13, K16  
Complément : C07  
Complémentaire : G20, G36, G43  
Complémentaire : I21  
Complète : A02  
Complète : I05  
Complètes : G38  
Complex : A15, C02, C12, C15, C21, F15, F17, H19, J04  
Complexes : A12, C16, H01, J21, K06  
Complexité : I15  
Complexité : C15, H11, H11, H23, H24, H25, H47, I16  
Complexités : H08, H23  
Complicité : K28  
Complicité : A06, K16, K16  
Comportaient : K22  
Comporte : A15  
Comportement : I24  
Comportements : I01  
Composante : G21, H45  
Composants : C26  
Composé : J34  
Composée : F11  
Composer : H45, H59  
Composés : D07, H57  
Composition : C30, G09, G22, G22, G24, G34, G36, G36, G41, H03, H57  
Compositions : G15, G15, G22  
Compréhension : C27, J15  
Comprend : B06, D05, G10, K30  
Comprendre : B01, C10, C22, E06, E08, E15, H03, H22, H49, H49, H54, I05, I05, H10, K02  
Comprendre : D02, H32  
Compression : E00, E13, E15, E15  
Compriment : G28  
Compris : E15, H53, J02, K12, K28  
Comprise : E00, E03, J04  
Comptables : C26  
Compte : D14, G21, H03, H14, H22, H28, H32, H36, H49, H59, I02, K06, K16, K23, K28  
Computable : A07  
Computational : A13  
Concéde : D21  
Concéder : C25  
Concentration : C34  
Concentrationnaires : H34  
Concentre : B09, I17, I21  
Concentrer : B08  
Concentrés : B18  
Concentrons : C12  
Concept : C36, E06, J16, J19, J22, K06  
Concepteur : F05  
Conception : A00, A02, A04, A17, F05, F09, F11, F14, F28, F28, F30, G25, G41, G43, H51, H58, H59, H59, H59, I03, I29, K31  
Conceptions : C15, C22, F04, F14  
Concepts : A11, C37, J19  
Conceptuel : J08  
Conceptuelle : D00, J10  
Conceptuelles : I03  
Concern : E00, F09, I13, I20  
Concernent : H22  
Concernés : H22, H22, H47  
Concerts : K27  
Concevable : F22  
Concevant : F17  
Concevez : H50  
Concevoir : C16, G19, H26, K24  
Conchoïdaux : D07  
Conclure : C40  
Conclusion : D26, K06  
Conçoit : B18, G31, G40, G42  
Concoivent : G39  
Concurrent : G41  
Concours : K24  
Concours : E18, G36  
Concret : H32, J02  
Concrète : A17  
Concrètes : H49, J04  
Concu : A02, C21, F11, G33, H27  
Conque : A09, F28, K22  
Conques : G33  
Concurrents : G31  
Concuss : B27, G25, G38, K23  
Condamnant : K25  
Condense : F10  
Condensement : G04  
Conditionne : C13, E15  
Conditionnement : F02, F03, F03  
Conditionnent : E04  
Conditions : A03, C04, C13, D03, F28, H35, H55, J22, K28  
Conducteur : A17, C14, C16, H30  
Conduire : E13, E13, G31, K11  
Conduisant : C38  
Conduit : D04, E03, E13, F29, I06, K26, K33  
Conduite : H49  
Conduits : E07  
Conférent : A17  
Conférence : K16  
Conférir : C30  
Confiance : A16, C05, G04  
Confié : G39  
Confier : F11, G38  
Confier : D21, J31  
Configuration : D19, H28, H46  
Confirmer : B23  
Conflictualité : K28  
Conflicts : B04, C41, H03, H22, H49, K06  
Confondre : B05, B24  
Conformité : A12  
Confort : F22, I15  
Confortable : F00  
Confrontant : B03  
Confrontation : C37  
Confronte : B09, B13, B14, B22, H28  
Confronter : B04  
Confrontés : J24  
Confusion : K28  
Congrès : K27  
Connaissance : B21, C07, C10, C26, D12, E00  
Connaissances : C04, H01  
Connaissant : H01  
Connait : B24, K22  
Connaitre : B03, I01  
Connectant : C39  
Connecticut : D21  
Connexions : C42, C43, J01  
Connu : F14, G10, J38, K06  
Connue : C27  
Connues : C21, F26, H40  
Conquête : C02, C04, H02, J13, K28  
Conquêtes : K01  
Consacrait : G33  
Consacrant : D21  
Consacre : D19, D25  
Conscience : A15, C05, C07, C30, H03, H07, H23, H23, H24, H30, I20, I30, J12  
Consciences : B03  
Conscient : A03, H51  
Conscients : H00, H10, H51, J12  
Conscutifs : K17  
Consecutive : D12  
Consent : A12, D19  
Consentement : E13, E13, I25  
Conséquence : A12  
Conséquences : C05, E00, H10  
Consequent : H14, H49, J07, J30  
Consequentes : A11  
Conservation : C29  
Conservatisme : K25  
Conservatrice : K32  
Conserve : B11, K18  
Conservées : F06  
Conserver : B20, I23, K15, K22  
Conserves : F13  
Considerable : K23  
Considerant : D00  
Consideration : J01, K22  
Consideré : K03  
Considerées : H39, I21  
Considerent : I06, I06, I06  
Considerer : B08, C22, D21, E06, H02, H57, H59, J08, K12, K26  
Consigne : F25  
Consistance : B25, B27, B27, B27, B29  
Consistant : G42  
Consiste : E03, E03, E19, E19, F24, F31, J05, J11, J17, K06  
Consistent : C21  
Consists : F12  
Consolidant : C14  
Consolidation : K15  
Consolider : F15  
Consummateur : B04  
Consummation : C14, F00, F04, F15, F24, F26, F32, G01, J27  
Consommatrice : F29

Consommée : C27  
 Conspirations : H15, H15  
 Constante : C25, E20, K28  
 Constat : H43  
 Constate : D27  
 Constaté : C05, D12  
 Constellations : H17  
 Constername : I16  
 Constitée : F25  
 Constituant : K03  
 Constitué : C27  
 Constituée : B10  
 Constitut : B21, G31, G43, H53  
 Constituer : E04  
 Constitutif : D22  
 Constitutifs : B06  
 Constructeur : G39, K10, K16, K16, K16  
 Constructeurs : H55  
 Constructif : C41  
 Construction : A07, C10, C37, K09, K15, K16, K16, K16, K19, K19  
 Constructions : G16  
 Constructivisme : G15  
 Constructivistes : G22  
 Construire : H17, H49, J08, J18, K01, K06, K06, K10, K16, K18, K22  
 Construisent : H14, H49  
 Construit : H40, H57, J11, K15, K16  
 Construite : K31  
 Consumer : F18  
 Consommérisme : F26  
 Consomérisme : F28  
 Contact : B02, B05, B05, B05, B05, B06, B09, B20, B21, B22, B22, B22, B24, B24, B29, B29, C37, D00, D08, D12, D16, E03, E03, E11, E11, E13  
 Contaminé : B29  
 Contemplatif : E02  
 Contempiatifs : E00  
 Contemplation : D19, D22  
 Contempler : D21  
 Contemporain : B01, B09, E02, K23, K24  
 Contemporaine : C00, E00, E21, J00  
 Contemporaines : C10, D21  
 Contemporains : B01, G10, K24  
 Contentant : G41  
 Conteneurs : A12  
 Contenir : B17, D19  
 Contenu : A12, E00, I00, I06, I09, I11, I11, I12, I12, I12, I13, I13, I17, I18, I18, I20, I21, I23, I28, I28, J25, J30  
 Contenue : D25  
 Contenus : A00, A06, A11, A12, A12, A13, A15, A16, A17, A17, I10, I10, I10, I13, I17, J02, J02, J13, J24, J24, J25, J25, J25, J26, J29, J38  
 Contes : C10  
 Contexte : A11, A17, F00, F32, G01, G01, H07, H28, H39, H57, I02, I07, I13, I15, I17, I18, I20, I21, I25, I25, I29, J00, J11, J27, J29, J33, K06, K23  
 Contextes : I06, I15, I15, I18  
 Contextualisée : H07  
 Contextuel : I21  
 Contextuelles : K06  
 Content : C18, K18  
 Content : C30  
 Continue : B12  
 Continuer : H01, H03, J26, J31  
 Continues : J11, J16  
 Continuité : C26, H44, K25  
 Contournements : C20  
 Contradictoire : J21  
 Contradiatoires : E02, I16  
 Contraignante : J19  
 Contraignent : D27  
 Contraindre : H04  
 Constraint : D21  
 Contrainte : E13, H09, H10, H24, J17, J30  
 Contraintes : J34, K06  
 Constraints : K26  
 Contraints : A12, B06, B27, D02, E08, E11, E15, G25, G27, I03, I06, I27, J11, J18, K15, K26, K26  
 Contraires : E02  
 Contraste : B21, F14, G35, G40  
 Contrastées : F06  
 Contrastent : G21, G22  
 Contrat : G10  
 Contrebalançée : J13  
 Contrepliqué : F17  
 Contre : I10, I24, I28, J12  
 Contribue : H55  
 Contribuent : F15, H49, H54, J11  
 Contrôle : A03, A03, H14, H14, I16, J19  
 Contrôlée : G01  
 Contrôler : I07, I23  
 Contrôlés : J08  
 Contrôleur : G20  
 Controvorse : K26  
 Convaincre : E03, K09, K28  
 Convaincue : B18  
 Conventionnelles : C08  
 Convene : H07  
 Convergence : C23, E15, E15  
 Conversation : G11  
 Convert : F13  
 Convertir : B17  
 Convierrait : J15  
 Convenient : D00  
 Convivial : J27  
 Convocation : D02  
 Convogue : B27, E19, F28  
 Convoyer : I17  
 Convulsions : D12  
 Coopération : G10, H04  
 Coopérations : H15  
 Coordonnées : E17, H03, H11, H25  
 Coorganisée : J33  
 Coproducteur : K03  
 Coprogrammer : J33  
 Copyleft : J34  
 Coque : E03, E15, F28  
 Corbusier : G16  
 Corporation : F13  
 Corporelle : C29  
 Corporelles : B06, B08, B09, C22  
 Corps : A17, B01, B01, B01, B01, B01, B01, B02, B05, B05, B05, B06, B06, B06, B08, B09, B09, B09, B15, B22, B22, B24, B25, B27, B27, B27, B28, B28, B28, B29, B29, C18, C18, C18, C18, C18, C18, C22, C22, C22, C22, C22, C29, C32, C32, C34, C37, C38, C38, D13, D14, D23, D25, D26, F11, H27, H27, H30, H53, H53, I11  
 Corpus : C21, I05  
 Correcteur : A08  
 Corrélations : A16, C22  
 Correspondait : J24  
 Correspondance : F05, G34  
 Correspondant : C33  
 Correspondent : G06, G30, I16  
 Corrobore : C28  
 Corruption : B18  
 Corten : D21  
 Cosa : B22  
 Cosmétiques : C13  
 Cosmique : D08, D14  
 Cosmologie : H40  
 Cosmos : C32, D16  
 Côte : G42, G42  
 Côtés : E21  
 Côtoyer : I06  
 Couche : D16, I27, J18  
 Couches : J07  
 Could : F10, F10  
 Couler : B24  
 Couleur : D05, D14, D21, D22, H09, H10, H11  
 Couleurs : B14, C33, E13, F28, G15  
 Council : F17, F18  
 Country : H31  
 Coup : A09, G43, H30, I27, K12  
 Coupe : K20  
 Coupée : C38  
 Coupées : K07  
 Coupler : C15, H11  
 Coups : K28  
 Cour : J17  
 Courage : A17  
 Courants : G00, G15  
 Courber : F17  
 Couronne : K13  
 Cours : B06, E00, F03, G21, H53, J31, K28  
 Courts : J36  
 Cousin : F10, I15  
 Coûteuse : H09  
 Coûteux : G35, J31  
 Coûts : J36  
 Couverture : G31, G34, G35, G40, K11  
 Couvertures : B09, B09, B09, B09, G32, G40, G42  
 Couvrir : J36, K18  
 Coward : F05  
 Craignons : B13, B29  
 Craindre : B29  
 Crain : K32  
 Craine : A12  
 Crainties : H06  
 Crâne : C38  
 Crashs : H30  
 Crânt : C39, G42  
 Crâtre : F17, K03  
 Crâtreurs : J24, J26  
 Crâtil : J27  
 Crâtion : C06, C16, C43, C43, D21, D21, E00, F20, G00, G01, G42, G42, J12, J24, K20  
 Crâtions : G04, G12, G33  
 Crâtive : J26  
 Crâties : F28  
 Crâtivité : F29  
 Crâtrice : F24  
 Crâtrées : C36  
 Crâdits : B04  
 Crâe : B06, B21, C06, C26, G40, K28  
 Crâée : G10, G20  
 Crâent : C06, G15, G38  
 Crâer : A17, B05, G34, I01, I16, I29, J27, K06, K09  
 Crâme : F05, F05, G32  
 Crâpusculaire : D04  
 Creusé : D11  
 Creusée : D10  
 Creuses : G20  
 Crime : B05, B09, B24  
 Crimes : B04  
 Crimnalité : B13, K15  
 Criqui : D23  
 Crisis : K09  
 Crisis : D12, H44, K11, K32  
 Critère : A15  
 Critères : A16, J21  
 Critiqué : F30  
 Critiquer : J10  
 Critiques : D21, G04, H49, K10, K26, K26  
 Crois : J01  
 Croisant : H00  
 Croiser : A15  
 Croissance : C06, C13, C15, C23, C29, C32, F00, F24, H36, J09, J11, J12, J12, J12, J13  
 Croissant : D02, D08, D10, F04  
 Crowd funding : J24  
 Croynage : C32  
 Croyances : A17, C02, C07, C08, C10  
 Croyez : G11  
 Cru : D11  
 Cruauté : K28  
 Crucial : I02, I12, I30  
 Cruciaux : I28  
 Cruel : B22  
 Cruels : B03  
 Cube : D04, H53  
 Cubes : D27  
 Cubiques : D21  
 Cubisme : G15  
 Cubistes : G00  
 Cuir : C13, C38, F28  
 Cuisine : J17  
 Cuisson : F21  
 Culiacan : B00  
 Culminant : D08  
 Cultive : K32  
 Cultural : J14  
 Culture : A17, B27, C10, C12, F26, H02, H53, H53, H54, H54, H55, H56, H59, H59, J02, J35, J36, K31, K31  
 Cultrel : F22, J00, J01, J19, J21, J27, J33, J38  
 Culturelle : H52, H53, J01, J01, J11, J11, J38, K20  
 Culturelles : A17, J01, J10, J12, J14, J19, J19, J19, J19, J21, J21, J22, J29, J33, K27  
 Cultures : A17, C08, J02, J02, J08, J24  
 Cultures : C32, H39, H57, H57, J10  
 Curation : A17, A17, I00, I00, I01, I03, I03, I05, I05, I05, I06, I06, I07, I09, I10, I10, I11, I16, I17, I17, I17, I17, I17, I23, I24, I27, I28, I28, I29, I30  
 Currency : H31, H31  
 Curseur : G33  
 Cushion : F12, F12  
 Customisation : J01  
 Cut : D10, D16  
 Cyanobactérie : C06  
 Cycle : C43, D19, I21  
 Cynisme : F21  
  
 D  
 Dat : J24  
 Dalle : B24, D14  
 Damien : P28, K28  
 Dangerueuses : J08  
 Dangeroux : G17, J12  
 Dangers : A13  
 Danse : C34, H11  
 Daphné : C35, C36, C36, C36, C37, C39  
 Datant : J33, K16, K19  
 Date : K16  
 Datées : A09  
 Datzenbach : F09  
 Dave : D07, D12, D14, D14, D16, D16, D16, D19  
 Dbb : J27  
 Ddb : J23, J24, J25, J27, J35  
 Débat : H05, H40, J10  
 Débats : H49, J33, K08  
 Déboires : K11  
 Debord : K28  
 Début : A06, D02, D21, D25, F22, G00, G00, G00, G01, G04, G14, G27, H05, H11, H17, J10, K12, K26, K31  
 Décentrer : C02  
 Déchargeur : B17  
 Déchets : J04  
 Déchirantes : B17  
 Décidant : E00  
 Décidé : H03, I24  
 Décidons : K07

Décisif : E08  
Décisionnel : J21  
Décisions : I02, I03  
Déclarait : K16  
Déclaration : D21, K27  
Déclaré : J22  
Déclenche : I17, I17, I17  
Déclencheur : I18  
Déclencheurs : I17  
Déclin : F00  
Décline : G40  
Déco : G15, K22  
Décoctions : B18  
Décomposant : I17  
Décomposition : B06  
Déconnecte : I25  
Décor : F20, K09  
Décorateur : G38  
Décoratif : G04  
Décoration : I13, I13  
Décors : K31  
Décorifiés : A07  
Découpe : D14  
Découpee : G41  
Découpées : G42  
Découvert : C16  
Découverte : D00, D10, F23, I06, I15, I15, I21  
Découvertes : F14, I17  
Découverts : B09  
Découverre : B06, D02, F22, H34, K01  
Découvrir : E10, F28, I20, I20  
Décret : K04, K23, K23, K23, K23, K24, K25, K25, K26, K30  
Décrire : D03, E03  
Décrit : E19, F05, F11, F11, F24, I11  
Décris : C26  
Décrivez : H04  
Déçue : I20  
Dédie : I13, I25  
Dédiee : F17  
Dédies : A12, A12  
Dédies : A02, G04  
Déduire : H13  
Deerer : I06, I21  
Défaillance : C05, E18  
Défaiances : E13  
Défaire : H38  
Défaut : I28  
Défend : F11, K32  
Défendaient : K26  
Défendons : H39, H39, J21  
Défendre : J31, K27  
Défendue : F22, K25  
Défendues : J06  
Défendus : J01  
Défense : C06, J06, J08  
Défendante : B04  
Défiant : H23  
Déficit : H36  
Défier : J01  
Défigure : E02  
Défigurent : E00  
Défigurer : E11  
Défilé : K27  
Défini : A15, C17, J25, K03  
Définie : J10, J18  
Définir : A03, J22, J22, K23  
Définira : J21  
Définissent : C14  
Définissez : H06  
Définitt : A09  
Définition : A13, E10, H49, H54, K03  
Définitives : J21  
Définitive : B24  
Définitives : I03  
Défis : A01, J31  
Défialet : F11, F12  
Défunt : B06, B09, D09, D12  
Défunts : D12  
Dégagée : B18  
Dégager : B18  
Dégoût : B14, B21  
Degré : E00, G04, J11  
Délabrées : K18  
Délais : K22  
Délaisant : B04  
Delano : F10  
Delauay : G00  
Déléteries : A13  
Deleuzien : J19  
Délicate : J15  
Déléié : H32  
Délitimation : K18  
Délitrantes : B17  
Délocalisées : K15, K20  
Délocaliser : K15  
Demandant : D25, I17  
Demandé : F05, I06, J00  
Demandant : H45  
Demandant : J01, J33  
Demandans : H22  
Démarche : B03, H05  
Démarrer : K22  
Dément : K11  
Démésuré : F24  
Demeure : F29, J07  
Demeurent : C36, G40, H18, H39  
Demeurerait : H53  
Democracy : K26  
Démocratique : F24, H14, H14, K20, K25, K26, K27, K30  
Démocratiques : K04, K27  
Démocratisation : G14  
Démocratiser : K26  
Démographiques : H01  
Démolition : K22  
Démonts : C29, C29  
Démonté : H20  
Démontre : A17, F14  
Démontrent : K04  
Démoulage : B06  
Démultiplié : C43  
Dennis : H36, H45  
Dénonce : J12, J30  
Dénoncé : B29  
Dénoncément : K06  
Densité : C26  
Dents : B25, G33  
Dénues : K22  
Départ : B03, H13, K04  
Département : B00  
Dépassant : C15  
Dépassé : C42  
Dépassements : D00  
Dépasser : B01, C36, E08, I08, J05  
Dépend : A03, C00, C17  
Dépendant : H51  
Dépendront : H45  
Dépit : J19  
Déplace : K28  
Déplacement : H03  
Déplacements : C21, K04  
Déplacer : H03, J01, J33  
Déplément : H51, H57  
Dépliant : G28  
Dépliants : G26, G34, G43  
Déploye : C14, G21, I80  
Déploiement : D03, E19  
Déployera : A03  
Déployée : B01  
Déployées : I07  
Déployer : D00, I30  
Dépollués : C06  
Déporté : D14  
Déposé : K26  
Déposer : I12  
Dépolluée : D12, D25, G15  
Dépolluées : G16  
Dépourvu : K18  
Déprogrammant : C36  
Députés : K26  
Dérangé : I24  
Dérangeantes : B29  
Dérivant : D00  
Dérivée : E15  
Dérivées : C13  
Dérivier : J19  
Dérives : J29  
Dermis : B05, B09  
Dernier : A02, B01, C21, C23, C36, D08, D14, D14, D16, F04, J00, J33, K02, K26  
Dernière : D14, D16, D19, H33, K10  
Dernières : B24  
Derniers : C06, J19, K10  
Déroule : D10, J24  
Dérolement : D02, D03, H30, H30  
Descente : D10  
Descentes : K04, K09, K09  
Descola : C26, H59  
Descriptive : H32  
Descriptives : H17  
Desélectioneer : I21  
Deséquilibre : C17, C18, C32  
Deséquilibres : C18  
Desérité : B23  
Desétabillement : E15  
Desétabilit : E18  
Deshydrater : C13  
Design : A00, A02, A16, A17, F05, F08, F09, F11, F11, F11, F11, F13, F17, F18, F18, F18, F19, F27, F28, F28, F32, H00, H00, I03, I05, I07, I07, I07, I07, I07, I12, I28, I28, K26, K32  
Désignat : D12  
Désignant : D02, D14  
Désigne : D16, E08, E11, F05  
Désigné : F11, F13  
Désigner : B06, C10, D12, D27  
Désignera : D07  
Designers : A00, C10, C13, F05, F15, F17, F30, I27, I30  
Désignés : D00  
Désintéressée : K27  
Désir : B22, C36, C37, J26  
Désiré : F17  
Désirs : C05, I16  
Désordre : C17  
Désorganisation : E15  
Désorientation : E18  
Déspecialisation : A15  
Déspecialisier : A10  
Desalement : F09  
Deschattant : C16  
Dessein : G07, G07, G10, G15, G15, G20, G20, G20, G21, G24, G33, G36, G39, G41  
Desinant : E03  
Desinat : G11  
Desinatateurs : G01  
Desissine : G01, H16  
Desissine : G19, H01  
Desinner : H21  
Desinsons : J21  
Destin : B13, B28  
Destination : D14, E20, G30  
Destiné : F09, H27, H49  
Destinée : B06  
Destinées : C32, I29, J10  
Destinés : G02, G31, G35  
Destruktion : F16  
Destruktion : E09  
Destruktion : C04  
Destrukturer : C43  
Détache : C29  
Détachée : F22  
Détacher : I18  
Détail : E13, G31  
Détaille : K10  
Détallée : A17  
Détails : A06, B06, B06, B18, G15  
Déterminante : F03  
Déterminants : K06  
Détermine : C14, F23, F23, I07, J30  
Déterminée : E08, H03, J18  
Déterminent : J15  
Déterminisme : D08, D08  
Détiens : J16  
Détourage : G20  
Détouré : G21, G22  
Détourant : K04, K25  
Détourne : K27, K32  
Détournement : K28  
Détournements : K28  
Détourment : F15  
Détourner : A12, B03, K27  
Détoxification : C13  
Détruire : C00, K22  
Détruit : A11  
Détruits : K22  
Deux : A17, B12, B25, C11, C12, C12, C16, C16, C17, C18, C21, C27, C32, C37, D02, D12, D14, D21, E15, E15, F00, F14, F32, G07, G12, G19, G30, G33, G36, G42, H35, H48, I13, I21, I23, J00, J15, J15, J29, K03, K06, K06, K06, K07, K08, K30  
Deuxième : C27  
Devaient : K06  
Devait : G04, K22  
Désastateur : F21  
Developed : F13  
Developments : F12  
Développé : C17, C26, I13, J36  
Développée : J26  
Développées : I05, K01  
Développement : C14, C23, C25, F03, F07, F09, F22, F24, F30, H35, H40, J11, J12, J15  
Développements : F14  
Développent : F23, I30  
Développer : A03, A03, F17, G06, I05, I13, I21, I30, J27  
Développera : A02  
Développés : A03, A04, A07, H01, I30  
Développeurs : A00  
Développez : H00  
Devenir : B01, B05, C20, G21, J17, J38, K33  
Devenu : D16, F05, H16, K04, K04, K16  
Devenue : B01, C04, E00, H10, K01  
Devenues : H02, H16  
Devenus : I01  
Device : F13  
Devient : H36, J02, K10  
Devient : B11, B15, B28, C16, D08, D26, E02, E13, E13, E19, E21, F00, F17, G05, G10, I12, I25, I30, I30, J18, J22  
Deviner : D25  
Dévoilant : K04  
Dévoile : D07, H47  
Dévoilent : C43  
Dévoiler : G33  
Devoir : F31  
Dévolu : C23  
Devons : A13, A13, F31  
Dévotion : C37  
Devraient : J11, J12  
Devrait : A12, J15  
Devriions : C01, J01, J01, J05, J05, J08, J19  
Devront : K23  
Dew : F10  
Diagonales : G36  
Diagramme : J21, J21  
Dialectique : D00, D27, E03  
Dialogue : C37, C37, G20, K26  
Dictateurs : K33  
Didactique : A17, G21  
Didi : B27, D25  
Diego : K19, K19  
Dieu : D08  
Dieux : C30  
Différemment : C26, I25, J08, J38  
Différence : H14, H37  
Différences : H01  
Différencie : G31  
Différent : A12, C16, I17, I20, I30  
Différente : I17, J15  
Différentes : A03, A11, B21, B22, C14, C27, D14, D14, H03, H13, H17, H20, H22, H36, H39, H49, H49, H55, H59, I05, I06, I13, I16, J38

Différents : A03, A08, A11, A15, B03, C12, C39, D00, D27, G02, G42, H03, H03, H15, H22, H49, H49, H53, I06, I06, I06, I12, I16, I16, I17, I18, I21, I23, I30, K01, K04, K31  
 Difficile : C05, F00  
 Difficulté : A13, H01, J24  
 Difficultés : K17  
 Diffuse : B13, B21, B29  
 Diffuseur : G11  
 Diffusion : A02, A11, C13, G11, H51, J24, J27, J31, J32, J34  
 Digérant : C32  
 Dilue : E20  
 Diluer : A17, E00  
 Dilués : B27  
 Dilution : E21  
 Dimension : E00, E00, E20, E21, H24, H51, J02, J05  
 Dimensionnels : E19  
 Dimensions : A17, D02, D21, D23, E08, G25  
 Diminuer : K25  
 Diminution : K20  
 Dioxyde : C06  
 Diplomatie : H55  
 Diplômée : B00  
 Directe : I17, I27, J31  
 Directeur : B09, K26  
 Directeurs : K23  
 Direction : A00, D08, D08, G40  
 Directives : J30  
 Directs : C38  
 Dirigé : E08  
 Dirigeant : D16  
 Dirigeants : K25  
 Dirigés : D00, J08  
 Dirigez : H00  
 Discernement : F23  
 Discipline : F11, G01, G01  
 Disciplines : C16  
 Discours : A12, H01, K20, K27, K27, K27, K33  
 Discovery : D12  
 Discret : B13, G32  
 Discrète : B27  
 Discriminer : I12  
 Discussions : K20  
 Discuter : H22, I07, K08, K11  
 Discutes : K33  
 Disparaissant : B28  
 Disparaissante : C30  
 Disparaissante : H41  
 Disparaît : G05  
 Disparaire : D16, E02, E13  
 Disparition : D16, D18, D19, J06  
 Disparu : A02, D12, D12, D16, H57  
 Disparus : B29  
 Dispersion : B29  
 Dispersions : C07  
 Disponibles : A03  
 Dispose : A11  
 Disposées : G42  
 Disposent : H38  
 Disposés : G42, K02  
 Dispositif : A08, A09, A16, B11, B21, D19, D19, E15, F17, H53, J01  
 Dispositifs : A03, B21, C38, H02, H02, H14, H30, H49, H53, K20  
 Disposition : F00, G22, G34, G34, J02  
 Dissipating : H31  
 Dissipation : D14  
 Dissociant : G11  
 Dissociées : G42  
 Dissocier : D12, K28  
 Dissolution : C06  
 Dissonantes : I07  
 Dissoudre : E15  
 Dissout : A11, E15  
 Distance : B01, B06, E09, H14  
 Distante : H30  
 Distiller : F10  
 Distinctes : C21  
 Distinctions : C26, H01  
 Distincts : H49  
 Distingué : H53  
 Distinguier : H59  
 Distinguée : H48  
 Distribuant : J38  
 Distribue : H03  
 Distribuée : H11  
 Distribuées : C04  
 Distribuent : E19, J10  
 Distributeur : J29  
 Distributeurs : J13  
 Distribution : A17, J02, J24, J28, J29, J33, J33, J35  
 Distribuzioni : J24  
 Distro : J36  
 Divergents : I16  
 Diverses : D00, H59, I05  
 Diversité : G42  
 Diversité : A16, E07, H57  
 Divertissement : K04, K08, K28  
 Divin : B27  
 Divinatoires : C27  
 Divise : D00  
 Diviser : I14  
 Division : F26  
 Dix : A09, A16, B12, D14, F24, H49, J33  
 Dixaine : H03  
 Dixaines : C04, H40  
 Doctorant : H00  
 Documentaire : J24  
 Documentaire : H37  
 Documents : G30  
 Doigt : D07, D27, K04  
 Doigts : C34  
 Dois : B17  
 Doit : B01, C41, D03, D04, E04, E04, F23, F31, G02, G06, G14, G24, H34, I13, I21, I28, J08, J10  
 Doivent : H41, J01, J02, J06, J07, J25, K23  
 Dollars : K18  
 Domaine : A16, F24, G04, G10, G31, G43, J04, J13, J15, J17, J19, J21, J27, J33  
 Domains : F22, G00, J00  
 Domestic : C26, F03  
 Domesticates : F14  
 Domicile : B00, F03, F03  
 Dominait : G15  
 Dominant : J19  
 Dominantes : I13, J19  
 Dominants : J19, J30, K04  
 Domination : F00, F04, H43, J08, K02, K26  
 Dominée : K07  
 Don : J25, J26, J35, J36  
 Donald : A17, K01, K03, K04  
 Donna : G04  
 Donnait : F17  
 Donnant : I13, J15  
 Donne : A09, A13, A17, B06, B12, D19, E03, E06, E21, F02, H19, H40, H51, I21, I23, J12, K01, K03, K12, K28  
 Donnée : G25  
 Données : A03, A06, A11, E13, H05, H05, H06, H06, H07, H07, H51, H52, I25, I27  
 Donnent : D27, E03, E03, E15, F07, J04, K03  
 Donner : A12, A13, B27, B27, B27, C22, E13, E19, H12, H34, J21, J25  
 Donnés : C21  
 Donne : H12  
 Dores : K02  
 Dork : K13  
 Dormir : H33  
 Dormirez : G11  
 Dos : H59, H59  
 Doté : D07, H11  
 Dotés : B05  
 Double : C34, D12, E13, F00, F06, G36, G41, K18, K28  
 Doubles : D16  
 Douleur : D10  
 Doute : D22, F00, H27, H41  
 Douter : K28  
 Doutes : H06, K10  
 Douze : H03  
 Down : F10  
 Dr : D00, D00, D07, D10, D10, D10  
 Draeger : G31  
 Drama : K06  
 Dramatique : J17, K03, K03, K03, K04, K04, K06, K06, K06, K07, K09, K28, K31  
 Dramalités : K04, K04, K33, K33  
 Dramality : K03, K06  
 Dramatique : K06, K09  
 Dramatiques : C27  
 Dramatisant : K04  
 Dramatisation : K31  
 Dramatisée : K07  
 Dramaturgie : K04, K06, K33, K33  
 Drame : C00, K03, K06, K06, K07  
 Dramas : B13  
 Drap : B09  
 Draps : B05  
 Dream : K27  
 Dresse : D00, D10, E00, F24  
 Dressed : D12, D16  
 Dresser : D12  
 Drogues : C29  
 Droits : J30, J36  
 Drug : F25  
 Dû : B09, B20, J18, J18  
 Dualité : G43  
 Dudit : C30  
 Due : C29, H10  
 Duhamel : F22, F22, F24, F30  
 Duo : A17, A17  
 Durables : J11  
 Duré : I06  
 Durée : H47  
 Durer : J31  
 Dura : D14  
 During : F13, K19  
 Dynamiques : A17, C20, C22, C23  
 Dynamise : G22  
 Dynastie : C29  
 Dysharmonique : C18

**E**  
 Eames : F17, F17, F28  
 Earl : F03  
 Ease : F13  
 Easy : F25  
 Eau : B21, B21, B22, B22, B24, B29, C06, C06, C18, E03, E15, F09, H57, K02  
 Eaux : B18, B20, B20, B21, B21, B21, B24, B24, B24, B29, E03  
 Ebéniste : H30  
 Éblouissement : F28  
 Ébranlement : E20  
 Écart : J22  
 Écartant : H52  
 Échange : B11, C36, E20  
 Échangeant : A17  
 Échéant : J15  
 Échéant : I15  
 Échec : I16, K23  
 Échecs : H03  
 Échelle : H03, H30, H36, H47, H49  
 Échelles : H37  
 Écheveaux : H11  
 Écho : G16, I13  
 Échoué : H22, H36  
 Éclair : G33

Éclaircir : K24  
 Éclaircissent : H18  
 Éclairé : H40  
 Éclairée : D10, H39  
 Éclairs : D14, H25  
 Éclater : B21  
 Éclates : H20  
 Éclipsant : D14  
 Ecila : A00  
 École : A00, G15, H00, H43  
 Écologie : H07, H29, H29, J04, J04, J05, J05, J07  
 Écologies : J11, J15, J19, J22  
 Écologique : J01, J07, J08  
 Écologiques : C25, E21, J00, J03, J04, J10, J12  
 Économétisme : C01  
 Économie : A13, A13, A17, D21, E02, E08, F17, J27, J30, J30, J35, K10, K15  
 Économies : J12, J13, J24, J38  
 Économique : F00, F25, H57, J00, J12  
 Économiques : C05, C25, K12, K20, K20  
 Économiser : C04  
 Écosystème : A03, A12, C07, C39, J02, J27  
 Écosystèmes : C00, C07, J10  
 Écoule : B05, D14  
 Écoulements : B06  
 Écoutais : I23  
 Écoute : C37, C43, I15, I20, I20, I21, I21  
 Écouter : I18, I20, I20  
 Écoutes : I21  
 Écran : D14, D16, E20, H51, K03, K20, K28  
 Écrase : B13, K20  
 Écrasement : H37  
 Écrin : B27  
 Écrire : A02, A05, A08, A12, G22  
 Écrit : A17, A17, D00, D04, D07, D19, E03, F02, G12, G22, G43, G43, H12, H51, K16  
 Écriture : A03, A11, D21, G02, G06, G25  
 Écrivain : G02  
 Écrivain : F19, F30  
 Écuelle : H49  
 Edgar : A11, H23, K24  
 Édifice : K16  
 Édité : G30  
 Édités : G34  
 Éditeur : A03, A08, G31  
 Éditeurs : G07, G30  
 Édition : A03, A04, A11, A15, A16, F11, G10, G11, G29, G29, G29, G42, G43, J30  
 Éditions : A17, G10, G12, G19, G29, G30, G31, G33, G38, G39, G42, J36  
 Éditorial : A11, A11  
 Éditoriale : A03, A11, A11, A12, A12, A13, J25  
 Éditoriales : A12  
 Éditorialisation : A00, I12  
 Éditorialisé : I25  
 Éditorialiser : I00  
 Efface : E20, K25  
 Effective : E00  
 Effectivement : H49, K10, K25  
 Effectuant : D16  
 Effectué : P24, H09  
 Effectuée : I01, I01, I01  
 Effectuent : H57, I03  
 Effectuer : H05  
 Effervescente : C32  
 Effet : A11, B21, D00, D10, D18, D19, D21, E13, E15, E16, F14, G24, G28, H07, H08, H13, H33, I03, I10, I11, I11, I12, I23, I24, J33, K09, K11, K13, K28, K30  
 Effets : C27, C37, D24, E00, E13, E21, H40, K28, K33  
 Efficace : G06  
 Efficacité : E18, G06

Effleuré : I29  
Effleurer : D07  
Effondrement : H36, H44, H57, J12  
Efforcé : C00  
Efforceur : A13  
Effort : K06  
Efforts : F00, F07, J17  
Égal : B28  
Égale : E09, G43  
Égard : F28, F30  
Égarement : D21  
Égide : F32  
Ego : K10  
Égouts : B20  
Ehess : H00  
El : B04, B21, B22, B22, G22  
Élaboration : A11, J21  
Élaborant : H49  
Élargi : C26, E03  
Élargie : H54  
Élargir : J05  
Élargissent : G00  
Élargit : E06  
Élection : K13, K27  
Électoral : H11  
Électrique : F17, J11  
Électriques : C16, C32  
Electronically : H31  
Électronique : I20  
Électroniques : A02, J04  
Élegance : G28  
Élément : A17, C22, E00, E02, G20  
Éléments : B05, B06, C06, C18, C37, C39, E03, G31, G40, G41, G43, H50, I28, J02, J11, K03, K18, K22  
Élevage : H36, H36  
Elève : D12, G29  
Élevées : H34  
Éleveur : H27  
Éliminé : C41  
Éliminer : C41  
Élites : K15  
Élitisées : J29, J36, K26, K32  
Éloge : F20  
Éloignant : B08  
Éloquentes : F03  
Émanations : B27  
Émancipateurs : F17  
Émancipée : F03  
Emballage : G41, H34  
Embarcation : E03  
Embarquée : E03, E04  
Embauchant : F00  
Embauches : F00  
Embléme : A17, D02, E00  
Emblème : K04  
Embrasser : C02, E07  
Émergé : I01  
Émergeant : D10  
Émergence : E02, F14, F17, H34, I01  
Émerger : F28  
Émerite : F03  
Émet : K10  
Émettant : K10  
Émettez : H06  
Émile : A00  
Émise : D14  
Émises : D00  
Émission : A17, K02, K02, K03, K06, K08, K12  
Émissions : K06, K08  
Emmener : K33  
Émotionnel : C34  
Émotions : C22, C28, C37, F23, K04, K06, K06  
Empara : G04  
Emparant : J17  
Emparer : A17  
Empathie : C20  
Empattement : G25  
Empêche : A11, A13, I21  
Empêcher : D07, K20, K26, K32  
Empire : H01  
Empiriques : C02  
Empirisme : C17  
Emplacement : K22  
Emplacements : G33  
Emplissons : C43  
Emploi : G07  
Employé : D02  
Employée : C10, C27  
Employées : A11  
Employer : A11, D25, G02  
Emporiant : D14  
Emporé : D00  
Emporter : E13  
Empreinte : F00  
Empreintes : B06, B06, J04  
Empruntant : K17  
Emprunté : G17  
Emprunteur : G15  
Empty : F10  
Encadrent : G42  
Écart : G10  
Enchaînant : D07  
Enchaîner : E09, E10  
Enchâssent : D14  
Enchevêtrées : J04  
Enchevêtrément : J11  
Enchevêtrées : H49  
Encobijados : B09  
Encontre : C05  
Encourage : C07, F03, K32  
Encourageait : K15  
Encourager : F24  
Encouragés : J11  
Encore : G09  
Encyclopédie : H24, H25, H25  
Encyclopédique : H13  
Endettées : K12  
Endroit : A03, E21  
Endroits : H15, H32  
Énergétique : C18, C18, C32, C34  
Énergétiques : C05, C18  
Énergie : C04, C06, C06, C10, C18, C18, J04, J19  
Énergies : C07, C22, C34  
Energy : F10  
Énervé : I15  
Enfants : B21, C10  
Enfermé : H25  
Enfermement : H42  
Enfermer : A03  
Enferre : D12, D21  
Enfilades : C10  
Enfoncent : D10  
Enfouie : D11, D11  
Engage : C39, E04, E20, F09  
Engagée : J25  
Engagées : J27  
Engagement : J36  
Engager : J19  
Engagés : H28, J13  
Engendrant : B03  
Engin : F21, F28  
Englobe : G01  
Engloutir : C16  
Engloutis : D25  
Engouement : C27  
Engouffrer : D27  
Engouffrés : C01  
Engrais : C06  
Engrenages : F28  
Engrène : G33  
Énième : I18  
Énigmatique : D00, D16  
Envirantes : F23  
Enjeu : A15, F28, H15, H49, H50  
Enjeux : H03, H22, H41, H49, H57, K06  
Ennemi : J19  
Énoncé : H36  
Énorme : E15  
Enquête : H19  
Enquêteur : D00  
Enquêtes : H03  
Enracine : E13  
Enraciner : J12  
Enregistrent : J10  
Enregister : E00, E13  
Enregistres : C32, J25, J34  
Enrichir : I07, I25  
Enrôler : F00  
Enseignant : A00  
Enseignante : A00  
Enseignants : A16  
Enseignements : H39, H47  
Enseignent : C07  
Enseignes : G34, H00  
Ensevelie : D12  
Ensorcelé : C36  
Entame : D21  
Entend : B13, B25  
Entendent : F02  
Entendez : H29, H33  
Entendons : J17  
Entendre : D07, D16, E11, E13  
Entendu : F22, F31, I12, I29, J25, K11, K13  
Entière : F12, H31  
Entité : C20, C20, C20  
Entités : A17, C11, C18, C26, C26  
Entouraient : B09  
Entoure : B05, C43  
Entouré : B09, G34  
Entrade : J13, J27, J36  
Entrailles : F20  
Entrainé : I12  
Entraînante : F14, H30  
Entravent : H11  
Entrée : C27, K00, K15  
Entremêlent : H45  
Entremêles : C21  
Entremise : K02  
Entreprise : A02, F17, G10, G19, G32, G34, G42  
Entreprises : A02, F00, G27, G31, K01, K11, K12, K20  
Entrer : A06  
Entretien : B06, I06, I06, I07  
Entretenez : H50  
Entretenu : K11  
Entretenu : B09  
Entretien : A02, A17, A17, A17, H48  
Entretiennent : C26  
Entretiens : B06, D00, D00, D07, D14, D16, D21, D27, E17, E17, E17, E19, E19, E20, G27, G43, H24, H24, H25, H40, H54, H57, H57, I29, J11, J38, K03, K05, K06, K09, K10, K18, K18, K25, K30, K32, K32, K33  
Espaces : A17, C02, E02, E02, G04, G41, H59, J11, J13, J29, J33, K02, K02, K04, K08, K10, K31, K32, K33  
Espèce : C04, D16  
Espèces : C06, H44, H45, H57, H57, H57, H57, H59, H59, J06, J06, J06, J06, J06  
Espérée : I24  
Espoir : J11  
Esprit : A17, C32, F17, F23, G14, G28, K25  
Esprits : C29, G15  
Esquisser : J19  
Essai : A09  
Essaie : K11  
Essaient : H51  
Essais : H18  
Essayer : I23, J01  
Essayons : E09  
Essence : B07, B11, B18, B24, B25, B25, D14, D25  
Essentiel : A11, A11, B08, D03, D07, G05, G42  
Essentielle : B18, G21, H49, J31  
Essentielle : C21  
Essor : F00  
Esthétique : B27, E00, E02, E03, E16, E19, E19, E20, E20, E21, G25, H06, H10, H26, H28, K24, K25  
Esthétiques : E19, H08, H10  
Estimée : G24

Estompent : E20  
Estrade : B06, B14  
Estudio : B05  
Établi : F00  
Établies : H02  
Établir : C41, H01, H22, H27, J04, K04, K24  
Établis : H59  
Établissant : H01  
Établissement : C41, G28  
Établit : A17, C36  
Étage : K02  
Étages : K16  
Étalages : F25  
Étape : H22  
État : B03, C29, C30, C38, D03, H01, H03, H03, H03, H08, H11, H11, H14, H19, H22, H22, H42, H42, H42, H43, H44, H44, J01, J15, K32  
Étatico : J31  
États : A17, F00, F00, F17, F22, F22, F24, F24, F32, H01, J29, K03, K04, K11, K15, K16, K18, K23, K24, K25, K27, K28, K33, K33  
Été : A11, B04, B24, B24, C06, D10, D10, D21, D22, E21, F21, G41, G42, H02, H09, H10, H20, H36, H39, I02, I06, I10, I11, I15, I15, I15, I23, I28, I30, J29, J31, J33, K23, K23  
Étend : G14  
Étendant : F05  
Étendent : K17  
Étendre : C04, I25, J31, K32  
Éthique : H26, H28, K32, K32  
Étienne : A00, A00  
Étiquetage : A07  
Étonnant : K25  
Étonnement : F20  
Étranger : H34, K06, K15  
Étrangères : E13  
Étrangers : C16, K20  
Étres : C16, H59  
Étroit : J07, K04  
Étroits : J29  
Étude : A17, B00, B01, B01, C16, C26, C39, E07, G12, H27, I06, I07  
Études : A16, H00, J04  
Étudié : C14, C14  
Étudiée : C16  
Étudiées : K31  
Étudierons : B01  
Eucaryotes : C12  
Europe : F22, F24  
Européen : H39, K26  
Européennes : H02  
Évacuant : C17  
Évacue : F20, K20  
Évacuées : B20  
Évaluation : H49  
Évanouissant : E13  
Évanouissent : E15  
Evans : F17  
Evant : D26  
Éveiller : C36  
Événement : E20, J33, K08, K32  
Événementiel : J27  
Événementielle : K31  
Événements : J21, J27, J27, K30, K31, K33  
Éventail : J08, J29  
Éventré : F20  
Éventuel : K11  
Ever : F05  
Évidant : B28  
Évidement : D22, D25, D25  
Évidence : C02, C04, C15, F00, H15, H47, J01, K04  
Évident : A11  
Évidente : D21  
Évidentes : A12  
Évitant : H27  
Évite : C15  
Éviter : A13, B03, H04, H27, H36, H48, H48, H49, I11, J31, J31, K26  
Évocateur : C21  
Évocation : C32, D05  
Évocatrices : C38, H18  
Évolué : I28  
Évoluer : A15, C02  
Évolution : A12, C04, G01  
Évolutions : G00, K23, K25  
Évoquaient : K25  
Évoque : C34, D03, E03, E20, G02, K11, K24  
Évoquées : I06  
Évoquer : B01, B20, E19  
Évoques : H19  
Évoquez : H01  
Ewen : H00  
Exacts : C12  
Exalté : F31  
Examen : D21  
Examinateur : D00  
Examiné : D10  
Examiner : D21  
Excellence : B01, E19, F26  
Excellent : E04  
Exceptés : J33  
Excès : C04, E20, F24  
Excessif : E02  
Excessive : K32  
Exclusive : K26  
Exclusivité : G10  
Excut : E17  
Executive : K25  
Exemplaires : G35, H09  
Example : A03, A03, B21, D25, E12, F20, G34, H11, H15, H17, H22, H49, I09, I09, I11, I12, I18, I20, I21, I24, I24, I25, I25, J04, J06, J11, J29, J33, K23, K25  
Exercant : K12  
Exerce : J16, K27  
Exercer : K20  
Exercise : F24, K26, K31  
Exhibant : B04, D14  
Exhibition : F12, F18  
Exhibitions : F11  
Exhumation : D27  
Exhumé : D07, D10  
Exige : J07  
Exigent : F14  
Exigence : E21, H14  
Exigences : G43  
Existait : H13  
Existantes : I27, I29, J33, K18  
Existants : J02  
Existé : C06, C26, C27, C29, H03, H11, H39, H57, H59, J29  
Existence : C04, H15, H57, I27  
Existent : H03, H03, H59, K16  
Existentielle : E16, H24  
Exister : H28  
Exorcismes : C29  
Expansion : C23, J12, J13  
Expérience : A12, B14, C07, C26, C26, C26, C37, C42, C42, C43, D03, D03, D05, D08, D19, D19, D26, E00, E02, E18, E19, E19, E19, E20, E21, F28, J17, J17, J29, J31, J31, J38  
Expériences : A12, A17, C14, C15, C16, C42, F09, F28, F31, F31, H33, J19, J21  
Experiment : F13  
Expérimental : A17, C02, C13  
Expérimentale : A16, D03, J36  
Expérimentales : F30  
Expérimentant : C18  
Expérimentation : A16, G43, H00, H41, H41, H45  
Expérimentations : C16, F11, F17, F28, H17, J16  
Expérimentaux : J29  
Expérimente : H28  
Expérimer : A11, H47  
Expérimentez : H52  
Expertises : I06  
Experts : A11, I06, J31, K22  
Explications : I10  
Explication : A17  
Explicite : J21  
Explicite : D21  
Expliciter : I22  
Expliquant : I02  
Explique : A11, A17, B16, G16, I20, I20, I23, I24, J27  
Expliquent : C15, C16  
Expliquer : H12, H10  
Expliquez : H01, H29  
Exploration : E02, G42, J08  
Explorées : C38  
Explorant : B04  
Exploré : C25, J11  
Explorateur : C14, C17, D00, F11  
Explorateurs : D10  
Exploration : C15, D00, D14, D16, E00, E13  
Exploratoire : D03  
Exploré : I20  
Exploré : C16  
Explorer : A03, D00, E02, I03, I29  
Exponentielle : C13  
Exporter : K15  
Exposant : G04  
Expose : D08, E17, G33  
Exposées : D21, G42  
Exposer : B27, E13  
Exposés : D02  
Exposition : B01, B09, B14, B21, B21, B22, B26, D21, D21, D21, F11, F17, F19, G10, G33, G38, G39, G42, G43  
Expositions : B01  
Expression : A13, C10, C32, E02, E10, F02, G02, G03, H32, H33, H45, H50, H53, H53, K23, K25, K30, K33  
Expressions : H26, H28  
Expressive : E21  
Expressives : C36  
Exprime : G43, H30, J26, K12  
Exprimer : A11, G09, K25  
Exérieure : C05  
Exérieurs : J31  
Exterminer : H39  
Externalisée : C15  
Externe : C18, J18  
Externes : A11, C18, C32  
Extraction : A12, H32, J08, J26  
Extraire : I27  
Extraterrestres : D08  
Extravagant : K18  
Extrême : J12  
Extremes : I01, K06  
Extrémité : D10  
Extrinsèque : E15  
Extrinsèques : E04  
**F**  
Fabricant : G11  
Fabricants : G28  
Fabrication : E00, J24  
Fabriqué : B09  
Fabriquer : H49  
Façades : K01, K22  
Facebook : I00, I06, I10, I10, I28, J12  
Faces : D14  
Faciliter : A02, I13  
Facon : C13, C23, C36, D00, D08, D08, D10, D25, G34, G41, H03, H07, H26, H27, H28, H34, H39, H49, H53, H54, H57, J06, K27  
Façonnant : J02, J38  
Façonné : F22  
Façonner : J10  
Façons : H22, H49, H49, H59, I17, J22  
Facteur : F21  
Facteurs : F00, K06  
Facto : D14  
Factures : F14  
Faculté : H30  
Faïa : K26  
Faible : I06  
Faillite : K11  
Faîte : A09, B18, E09, J31, K17  
Faits : C10, K04, K06, K07, K28  
Fake : H14  
Fallu : H03  
Famili : I11  
Familiers : A03  
Famille : B24, G25, J33  
Famous : F11  
Fantasmagorique : B11  
Fantasme : H48, H49, K07  
Fantasmes : B11  
Fantômes : B11  
Fanzone : J36  
Fascinant : C16  
Fascination : F30  
Fascinés : K08  
Fausse : F22, J05  
Faute : H38  
Fauteuil : F11  
Favard : A17  
Faveur : A15, C07, D00, D21, K20  
Favoris : K11  
Favorisant : K13  
Favoriser : H14, J11, K20  
Fbi : K24  
Fécond : D02, D12  
Federal : K04, K23, K25  
Fédérale : K23  
Fédérateur : K16  
Fédéraux : K23, K23, K25  
Feeling : F14  
Feet : B09  
Félix : J04  
Fellow : K26  
Femme : B24, F00, F02  
Femmes : F00, F00, F02, F03, F03, F03, K28  
Fenêtres : K18  
Fer : G20, G36, G40, G41  
Fermé : A12  
Fermadelphie : H00  
Ferméttante : C13  
Fermés : A03  
Fermeture : G33  
Fernand : G00, G16  
Ferrée : G36  
Festival : D04  
Fête : I20, J17, K27, K27  
Fétichisme : H52, H52  
Feuillet : G34  
Feuilletant : G34  
Feuilleté : G27  
Février : K23, K23  
Few : F11  
Fiberglass : F28  
Fibre : D21  
Fibres : B06  
Fichiers : H09  
Fiction : A17, C16, D00, K28, K33, K33, K33  
Fictionnel : K06  
Fictionnels : J36  
Fictions : K13  
Fictives : I29  
Fidèle : A06, F07  
Fièrement : K04, K12  
Fierté : K02, K19  
Fig : B11, B22, B24, H01, H03, H11, H14, H17, H18, H20, H22, H28, H49  
Fige : D14  
Figeé : H48  
Figer : B06, B06, B24  
Figurant : G21  
Figuratis : E20  
Figuration : E02, H11  
Figurations : H11  
Figuré : G17  
Figuré : C15, G36, K24  
Figurer : E15, E15, H03, H11, H27, H49  
Figures : C21, E00

Fil : A15, A17, A17, B01, C00, C04, D14, I10, I17, J31, K08  
Filet : F14  
Filiets : G34, G36, G41  
Filières : H49  
Fille : F25  
Filled : F05  
Film : A17, D00, D02, D03, D04, D07, D12, D16, D16, D19, E02, E02, E02, E02, E02, E03, E13, E13, E15, E15, E15, E20, H32, J33  
Filmé : D14  
Filmée : D02, D08  
Filmer : D10, E03, E03  
Filmique : D00, D03, D14, D16, E00, E02, E04, E13, E15  
Films : D00  
Films : E00, E02, E03, E08, E15, E15, J27, J33, J34, J34, J34, K04  
Fils : F20, I00  
Filtrage : A17, I00  
Filtre : B17, B18, I01  
Final : K18  
Finale : D16, D19  
Finalité : C42, K06  
Finalités : F28  
Finance : J19  
Financée : J24  
Financement : K18  
Finaneurs : J12  
Financière : J11, K11, K12  
Finançiers : H15, J13, K11  
Find : F02  
Fine : A13, A17  
Fineesse : G22  
Fini : H36  
Finition : F17  
Fins : C13, C13, C14, C27, K31, K33  
Fioriture : B27  
 Fired : K01  
First : K15  
Fit : F02  
 Fitzgerald : K23  
Fixe : B11  
Fixer : B06  
Flagrant : H30  
Flagrante : H30  
Flamme : F31  
Flânerie : G14  
Flaque : B11, B13  
Flash : H30  
Flatter : K10  
Flèche : G18, G21  
Flèches : G34  
Fleur : F28  
Flexible : F12  
Flexibles : A11, J22  
Flore : C13  
Florilege : K02  
Florissant : A17  
Flotte : D14, D16  
Flottement : B25  
Flottent : B29  
Flotter : F14  
Flou : B01  
Fluide : A06  
Fluides : B06  
Flux : A03, E00, I13, I15, I18  
Focalisant : I07  
Focaliser : I06  
Focillons : E06, E08, E08, E08, E08, E08, E11, E13  
Fœtus : D16, D16  
Foi : H36  
Foie : C13  
Foire : J34  
Folbots : F11  
Fold : F11  
Folded : F12  
Followers : J12  
Fonction : A03, A12, C04, C07, C15, C34, C34, D02, D08, D12, D16, G25, H25, H41, I17, I18, J34, K18, K18  
Fonctionnalisme : G25, K26  
 Fonctionnalités : I01, I23, I24, I27  
Fonctionné : H36  
Fonctionnel : C22  
Fonctionnelles : G25  
Fonctionnement : A11, A17, H36, K04, K09  
Fonctionnement : C07, F17, I21, I28, J19  
Fonctionner : A03, E13, J04, J26  
Fonctions : B00, C18, C22  
Fond : B28, D26, E08, G17, K01, K09  
Fondamental : C07  
Fondant : B03  
Fondateurs : K23  
Fondations : F32, K18  
Fondements : C08, H18  
Fonds : G22, G42, J24  
Fondu : D16  
Fontaines : K02  
Food : K04  
For : F05, F13, F13, F20, F26, H09, H31, J00, J12, K01  
Force : A17, B01, C05, D08, D12, E08, E13, E18, F21, G09, H07, I20, J02, K27, K27, K30  
Forced : F10  
Forcée : D08  
Forcer : H04, I20  
Forces : C24, C29, F00, F13, F13, H23, H27  
Forense : B03  
Forma : A09, A09  
Formalisation : F14, F28  
Format : A02, A06, B04, D02, G31, G34, I10  
Formatage : J02  
Formation : C42, F09, H24, H57  
Formations : J12  
Formats : A06, A15, H10, J36  
Formé : H24  
Formelle : D21, F30  
Forment : B11, H25, I05, I27  
Former : H25, H31, H49, H49, H50, H55, H57  
Formes : A13, A17, C10, E00, E06, E06, E19, G06, G07, G16, B22, G34, G42, H47, H53, H55, H55, J11, J17, J17, J24, K25, K25, K26, K31  
Formidables : K13  
Formulation : E08  
Formule : C43, G24  
Formulée : H39  
Fortes : G29, H15  
Fortiori : E13  
Fortune : B09, K31  
Fosa : B24, B27  
Fossé : J10  
Fossiles : J11  
Fouiant : B24  
Found : F02  
Fouquet : E20  
Four : F12  
Fouries : J31  
Fournis : J25, J36  
Fournissant : C06  
Fournit : C06  
Fourt : A17, H00, H02  
Fox : K19, K19  
Foyers : G27  
Fr : H00  
Frac : B01, B01, B11  
Fragiles : H36, K18  
Fragiliser : K33  
Fragilisés : H36  
Fragment : D10  
Fragmente : A11  
Fragments : A07, B06, B06, B27, G00  
Frame : F12  
Française : G00, G19, I06, K27  
Françaises : I15, J33  
France : B01, B01, G00, G08, H01, H44, I25, J33  
Franchies : A17  
Franchir : E19  
Franchissement : E20  
Francis : G07, G10, G16, G25, G33, G38, G39  
François : K07  
Francophone : J12, J29  
Frank : F17, F28, F29, F30  
Franklin : F09  
Frappé : H42  
Frappée : C37, E03  
Frapper : B22, G15, G27  
Fraternité : J06  
Fred : J15  
Frédéric : A12, A13  
Frederick : K26  
Fredric : H30  
Frein : F30  
Freine : F00  
Freiner : K15  
Freins : G34  
Fréquence : I07  
Fréquences : C33, C34  
Fresh : F10, F13  
Friday : J12  
Frigidaire : F26  
Frises : G42  
Frissons : C38  
Frontal : J19  
Frontalier : K04, K20  
Frontalière : K15, K18, K32  
Frontière : A17, K17, K17, K20, K33  
Frontières : G00, K20, K30  
Frontières : C38  
Fruit : F17  
Frustant : I23  
Fulgurances : E00  
Fulgurante : C04  
Funébres : B01  
Funéraire : B06, D12, D23  
Funeste : K06  
Fur : F23  
Furnishings : F18  
Furniture : F13  
Fûts : G36  
Futur : B28, H42, K10, K10  
Future : F24, H45, J12, K10  
Futurisme : G15  
Futurs : A03, K24  
Fuyons : B29  
**G**  
Gabarits : H47, H49  
Gagnants : K06  
Gagné : E13, J36  
Gagner : C02, I18  
Gain : J13  
Gaité : J00  
Galerie : F28  
Galeries : C06, J29  
Gallowhur : F05, F13  
Gangrène : B00  
Gapp : K10  
Garante : H58  
Garantit : A06  
Garde : E21  
Garder : A03, I23  
Gardiste : G19  
Gardistes : G00  
Gaspard : A17  
Gay : F05  
Gb : H04, H06, H08, H12, H21, H23, H26, H29, H33, H35, H38, H42, H46, H48, H50, H52, H56, H58  
Gcc : F05, F11  
Géant : C10  
Géants : J08  
Géchke : A02, A02  
Gélatineux : C14  
Gelmis : D21  
General : F26  
Générale : D07, D19, H05, J01  
Générales : G35  
Généralisation : H30  
Généralité : H41  
Génératif : C21  
Génération : F00, K12  
Générations : H30  
Génératives : E00  
Généraux : I21  
Générer : I27  
Générés : A15, J04  
Générique : K01  
Genèse : C16, H32, H34  
Génie : G02, K25  
Génitif : E13  
Genres : J36  
Gens : H44, I10, I24, K08, K32  
Géographie : H17  
Géographique : E17  
Géographiques : H01, H11  
Géologique : C04, H30  
Géométrie : D08, D10, D14  
Géométrique : G25  
Géométriques : D24, G15, G39  
Géométrisation : G07  
George : F05, F05, F11, I18, I18, K17, K17  
Georges : B27, D25, F22, F24, F30, G00  
Géré : J30  
Gérées : H34  
Gérant : I06  
Gérés : J08  
German : F11  
Geschke : A01  
Geste : A04, A17, B09, B24, C22, C34, E02, E03, E03, E03, E04, E04, E06, E13, E20, G06  
Gestes : D10  
Gestion : A11, A13, H36, J08, J12, J17, J18, J19, J31, K04  
Gestionnaire : H48, H49  
Gestue : F18  
Ghettos : B03  
Giedion : P24  
Gigantesque : D19  
Gilets : H14, H44  
Gisant : B28  
Gisants : D12  
Git : D08  
Gives : F13  
Glenway : F05  
Glissant : I25  
Glissement : C37, K31  
Glisser : I12, I25, I25  
Glissière : G33  
Global : A11, J12  
Globale : A13  
Globalité : C22  
Globe : H31  
Go : F02  
Goldberger : K10, K10  
Gonflable : F11, F11, F14, F14, F14, F17  
Gonflé : F14  
Gong : C18  
Good : F11, F27, F28, F32  
Goodread : I06  
Goods : F18  
Goodyear : F26  
Google : J31  
Gourhan : H30  
Goût : G04  
Gouttes : B11, B12  
Gouttière : B12  
Gouvernance : H22, H49, H49, H51, H53, H55  
Gouvernementale : J15  
Gouvernantes : H47  
Gouvernement : F03, H06, H17, K19, K25, K27  
Gouvernemental : J21  
Gouvernementales : J01  
Gouverner : D08, H35, I14  
Gov : K19  
Governing : H18  
Grâce : A08, A11, C06, C06, C20, F03, G09, G19, G20, I15, I20, K12, K31  
Graisse : B11, B11, B11, B14, B18  
Grammage : G31

Grammaire : F17  
Grande : C26, C26, E07, F14, F17, G24, G33, H36, H36, J29, K17, K18  
Grandes : B01, F00, G01, G32, K16  
Grandi : K11  
Grandissante : B13  
Grandit : H53  
Grands : A03, B27, E02, G02, G07, G15, G20, G36, G42, H09, H27, K25, K33  
Graphé : G03  
Graphico : B04  
Graphique : A00, A02, A02, A02, A02, A03, A03, A17, F26, G18, G31, H03, H08, H11, H13, H17, H20, I02, I07, I12, I23, I28  
Graphiques : A00, A17, G02, G02, G10, G22, G29, G33, G34, G37, G38, H17, I03, I13  
Graphisme : A08, A17, G01, G02, G03, G08  
Graphismes : G04, G04  
Graphiste : A08, G09, G16, G25, G40  
Graphistes : A02, G07, G15, G38  
Grattant : H34  
Gratuit : J36  
Gray : D21  
Gré : K04  
Great : F18, K15  
Grec : C36, E08, K06  
Grèce : D12  
Grecque : E08, K25  
Greenhouses : F10  
Greis : A00  
Grés : F22  
Grillages : K17  
Grille : G40, I10, I28, K22  
Grilles : I08, K22  
Grin : F25  
Gris : E13, E13, G20, G22  
Grise : J30  
Grognements : C37  
Grosseur : G25  
Grosso : H45  
Grotte : D07  
Groupe : D07, G20, H00, K06  
Groupes : H15, H22, J12  
Guard : F05  
Guattari : J04, J05, J07, J08, J08  
Guy : K28  
Guerre : F00, F03, F03, F03, F07, F14, F26, F28, F32, H36  
Guerres : A17, G07, G12, G19, H49  
Guggenheim : B01  
Guidance : C05  
Guide : F22, G22  
Guidée : G36, G41  
Guidées : J12  
Guider : I15  
Guides : C11, C18  
Guidot : F19  
Guy : K28  
Gwenaëlle : A00, A17, H01  
Györgi : D07

**H**  
Habermas : H24, H24  
Habitelés : A12  
Habitable : H54  
Habituables : H59  
Habitat : F22  
Habiter : H28, H30  
Habitude : I06, I20  
Habitudes : I06  
Habidue : J15, J21  
Habituels : K33  
Hablar : B22  
Had : F10  
Haine : B17  
Hal : D14  
Halbwachs : H00

Halfway : H31  
Hall : K09  
Hallucinogène : C30  
Handicap : C04  
Handsome : F05  
Happé : E15  
Hard : I21  
Harmonie : C17, K25  
Harmonieux : G34  
Harmoniser : C18  
Harmoniseur : C18  
Harney : J15, J18  
Harlford : D21  
Hasard : I28, K03  
Hashtag : I25  
Haute : K10  
Hauteur : D02, G29, G42  
Have : F05, K27  
He : F05, F10  
Headliner : F11  
Health : K24  
Héberge : J30  
Hébergement : J30  
Héliogravure : G31  
Helléniste : D12  
Helping : F11  
Henri : E03, E03, E03, E04, E06, E08, E08, E08, E08, E11, E16, E19, E19, E20, E20  
Henry : F05  
Herbe : C38  
Herbst : G38  
Héritier : K11  
Héroïne : C36  
Héros : K12  
Hésitation : D14  
Hésitations : C20  
Hésite : D03, F20, K22  
Hétérogène : H13  
Hétérogénéité : A11, H13, H25, H26, H45  
Hétérogénies : C20, C37, J11  
Hétérogouvernement : H05  
Heure : C15, D14, I06, K22  
Heures : C25, C32, F17  
Heureux : K06  
Heuret : B04  
Hiérarchiques : J30  
Hiérarchise : I18  
Hippocrate : C17  
His : F05  
Histoire : B10, C00, H12, H16, H19, H24, H39, I07, I15, K04, K24, K28, K30, K33  
Histories : I07, I07, I07, I07, I21, K11  
Historien : F19  
Historiens : H37, K26  
Historique : E17, I19, J20, I21, I21, I21, K22, K22, K23  
Historiques : H01, K22, K32  
Hiver : J00  
Hold : F18  
Holisme : C32  
Holocène : H41  
Home : F03, H31  
Hominidés : D00, D07  
Hommage : B06, K25  
Homme : B22, C27, C42, D08, D18, F07, F07, G02, K11  
Hommes : F00, F02, K28, K28, K28  
Homo : C42  
Homogénéisation : F24, J11  
Homothétique : H44  
Honore : K27  
Honte : K30  
Hoover : K24  
Hôpital : B09  
Hôpitaux : B01, B05  
Horizon : E03, E06, E17, E17, J12, K10  
Horizons : I06  
Horizontal : G32, G32, G40  
Horizontaux : A03, D14, G41  
Hormonales : C18  
Hormones : C06  
Horreur : B01, B04, B04  
Horrible : F24  
Hostiles : C29  
Hôtes : C06, C07  
Household : F18  
Hoyningen : F05  
Htm : A06  
Huberman : B27, D25  
Hubert : K24  
Huene : F05  
Hugon : G20  
Huile : G21, G21  
Huït : A09  
Humain : A13, C00, C00, C01, C02, C05, C07, C17, C20, C24, C26, C26, C26, C26, C26, G02, H03, H58  
Humaine : B13, C03, C36, C37, E11, J06  
Humaines : C26, C26, H36, H40, H53, H53  
Humans : C01, H35, H49, H49, H59, H59, H59  
Human : K24  
Humanisme : K25  
Humanités : C00, C02, C04, C05, C26, C42, F30, F31  
Humanités : H00  
Humeur : C17, I17, I21  
Humus : I16  
Humidifier : B23  
Humidité : C37  
Humiller : K13  
Humphrey : K24  
Humus : C06  
Huyghue : F28  
Hybridation : C23  
Hybrides : C19, C21  
Hydrique : H36  
Hydrophones : C37  
Hyperspecialisation : A11  
Hypertexte : H51  
Hypnose : D03  
Hypothèse : D12, D14, D19, I30  
Hypothèses : D00

**I**  
Ice : K20  
Icones : F00, H02  
Iconique : A17, G12, G43  
Icono : H09  
Iconographie : C10  
Iconographies : D00  
Idea : F10, F13  
Idéal : F22  
Idéalisée : H10  
Idée : A02, A11, A15, C05, C18, E02, F22, F22, G09, G28, G36, H03, H05, H22, H39, I16, J01, J05, J05, J19, J22, K15  
Idées : C07, G04  
Identifiable : A07, G21  
Identifié : H03, I07, I07  
Identifiée : I15  
Identifier : C15, H49  
Identifiés : I09  
Identique : D21  
Identiques : C26, F14  
Identité : G07, G31, G39, G39, H11, H17  
Identités : H27  
Idéologie : K03, K04, K20, K20, K30, K32  
Idéologique : F22  
Idéologiques : K18, K33  
Idle : D08  
Ignoré : I02  
Ignorées : I12  
III : C29  
Illégal : J30  
Illustration : E13, E13  
Illimitées : A12  
Illuminée : D10  
Illusion : H14, K28  
Illustration : K03  
Illustrations : G40  
Illustrator : A02  
Illustrare : F04, G15  
Illustrer : K04, K09  
Illustrer : G41

Image : A09, A17, B04, B05, B27, B28, C39, D02, D02, D02, D02, D02, D14, D14, D14, D16, D16, D19, E00, E00, E03, E03, E04, E05, E06, E11, E11, E12, E13, E13, E13, E13, E15, E15, E15, E15, E15, E20, E20, F02, F07, F26, F28, G00, G05, G12, G14, G14, G18, G18, G20, G21, G22, G32, G36, G43, G43, G43, H53, I11, I24, K09, K11, K11, K28, K32  
Images : A11, A17, B01, B03, B03, B04, B05, B17, D19, E00, E03, E06, E20, E21, F00, F01, F04, F05, F06, F32, G34, H02, K07, K19, K27  
Imaginaire : C02, C09, C32, D03  
Imaginaires : A17, C01, C16, C19, C21, K02, K13  
Imagination : C02  
Imaginé : D12  
Imaginer : A12, C08, C43, I12, K20  
Immatérialité : B29  
Immatérielle : B22  
Immédiat : E11, J04  
Immédiat : J05  
Immédiaté : A13  
Immédiaté : J22  
Immédias : C05  
Immense : C26, H11  
Immenses : K02  
Immensité : D21, F31  
Immergeant : K06  
Immerger : C37  
Immersif : E20  
Immersive : H03  
Immersive : H19  
Immeuble : K10, K10, K22  
Immeubles : K01, K22  
Immigration : K15, K18, K20  
Imminence : D12  
Immobilier : K01, K10, K11, K16  
Immobiliers : K31  
Immortaliser : D10  
Immortalité : C30  
Immunitaires : C28  
Impacter : H51  
Impacts : B05, B06  
Imparfaite : H13  
Impasse : C01, H41, H42  
Imperfection : H13  
Impériale : K09  
Impérialisme : K20  
Implémentées : I29  
Implémenter : I12  
Implication : B29  
Implicite : C13, H53  
Implique : B20, B22, J31, J36  
Impliquée : E03  
Impliquées : J38  
Impliquer : A11, G27  
Impliquerait : A12  
Impliqués : A17, H22  
Impopulaire : K04  
Importance : E08, F22, G23, G25, G41, G43, H24  
Importants : B06, G30, H13, H57, I09, J02, J15  
Importe : E11, G24, J17, J17, J17, J17, J17, J17, J17, J34  
Imposit : E07  
Imposants : G22  
Impose : B28, D25, F02, F26  
Imposent : A12, B18, H38  
Imposer : C00, D14, G14, J17

Imposition : D14, H40  
Impossibilité : E13  
Impossible : B27, B28, I23  
Impécis : C37  
Imprégné : H57  
Imprégnée : H53  
Imprégné : B27  
Impression : B23, D25, G31, I15, I20, K07  
Impressionner : K09  
Impressions : C20, C23, E02, E15  
Imprévisibles : G04, J36  
Imprimé : A12, A15, G33  
Imprimer : A02, C22  
Imprimerie : G10  
Imprimés : G00, G11, G25, G27, G31, G34, G35, G38, G43, H10, I11  
Imprimeur : A02, G08, G11, G31  
Imprimeurs : G07, G19  
Improvement : F11  
Improviseant : J34  
Improviseée : J17  
Impulsionnée : B17  
Impulsions : E04  
In : A17, E03, F10, F10, F11, F11, F11, F12, F12, F13, F18, F18, F26, H31, H31, H53, K26  
Inaccessible : E00, E21  
Inachevé : J22  
Inachevement : A15  
Inaugural : K25  
Inaugurale : D21  
Inauguration : K26  
Inauguré : J38  
Inaugurée : D21  
Incantation : C29  
Incapacité : H36  
Incarcérées : H11  
Incarcation : D08  
Incarcé : K31  
Incament : G36, J22  
Incarcer : A13, K11  
Incarceraien : J13  
Incarcérées : A12  
Incertain : C20  
Incertaines : H41  
Incertitude : J31  
Incessantes : C42  
Incidents : D00  
Incitant : F00  
Incite : C01, C26  
Inciter : K24  
Inclinaison : G21  
Incluent : I06  
Inclure : J08  
Inclus : B05  
Inclusive : K26  
Inclut : J07  
Incohérent : J21  
Incompatibles : G19  
Inconnu : H41  
Inconnue : D00  
Inconnues : I17  
Inconscient : D08  
Incontesté : K32  
Inconvénient : H24  
Incorpore : H34, H34  
Incorporelles : J06  
Incorporer : E03, H34  
Incorporés : H34  
Indépendance : K27  
Indépendantes : J27, J34, J36  
Indésirables : J01  
Index : A11, A15  
Indexation : A13  
Indices : B05, K01  
Indicile : B10  
Indiciles : B21  
Indienne : C34  
Indifférent : D04  
Indique : B09  
Indiquer : I12, I16  
Indirecte : B20  
Indispensables : H41  
Individu : C17, C42, F24  
Individualisé : G31  
Individualisme : H03, H27, H49  
Individualuelles : F24, K20, K27, K30  
Individuals : K06  
Individualus : H48, K17  
Inductive : I07  
Induit : K20  
Induits : C38  
Industrial : F11, F17, F18  
Industrialisation : A02, A12, A17, E00, E00, F29, G01  
Industrie : A03, G31, H40  
Industriel : A17, E02, F03, F08, F11, F14, F15, F16, F17, F28, F32, G31, G31  
Industrielle : A12, A17, E00, F00, F17, F22, F24, F32, G00, G30, H36, H37, J12, J27  
Industrielles : A17, C00, C25, F00, F26, P28, H36  
Industriels : A02, F07, G33  
Industrielle : E11  
Industry : F18, F18, H31, H31  
Inédite : G14  
Inégalé : K17  
Inégalées : H36  
Inélectable : B13  
Inexistantes : H59  
Infère : I17  
Inférences : I01, I15, I22, I23, I27  
Infiltrant : B27  
Infimes : B18  
Infini : D14, D14  
Infinie : H36  
Inflatable : F13  
Inflated : F12, F12, F13  
Influence : A11, C06, F00, G06, H11  
Influencer : I24, J11, K04  
Influences : C08, C32  
Information : C22, F00, F07, F32, F32, G14, G25, H07, H07, H07, H29, I00, I06, I11, I11, I11, I15, I25, I25, I25, I25, I25, I28, J10  
Informationnelles : A11, E13  
Informations : A11, B10, C06, C16, C16, H01, H07, H07, H07, H08, I11, I25  
Informatique : A02, A02, A03, A03, A07, A11, A11, A12, A13, D18, E13  
Informatiques : A04, A11, A12, A13  
Informatisée : A12  
Informe : B13, D24, E00, E08  
Informel : J17, J31  
Informer : I13  
Infranchissable : K32  
Infrastructure : H51, H51, J24, J31, J33  
Infrastructures : A17, H45, J02, J10, J31, J34  
Ingrèg : H34  
Ingrégé : C16  
Ingrigute : C16  
Inhérent : D22  
Inhérente : C15  
Initiale : E13  
Initiative : J24, J35  
Injonction : H38, H41  
Innovation : H38, H41, H41, H41, H42  
Innovations : H41  
Innover : K07  
Inoui : E13  
Inquiétant : C16, D27, K33  
Inquiétante : D21, D27  
Inquiète : A12, B27, B29  
Insaissable : E08  
Instasfaisants : H18  
Inscription : A11  
Inscriptions : G00  
Inscrite : J35  
Inscrit : A13, G32, G32, G35, G39, I00  
Inscrite : C18  
Inscrivent : G00  
Insensibilité : I20  
Insepable : J06  
Inseparation : H58  
Inserées : H11  
Inserent : G34  
Inserés : G40  
Insignifiant : B13  
Insinuer : G27  
Insolite : D12  
Insoutenabilité : J12  
Inspirant : I07  
Inspire : K06  
Inspirée : C32, H17  
Inspirées : K25  
Inspirer : K24  
Inspires : G25  
Instagram : I00, I06, I09, I10, I10, I18, I24  
Installation : B05, B09, B11, B13, B14, B21, B21, B21, B21, C32, C32, E00  
Installations : A17, B11, B18, B20, B21, B22, B26, B27, C10  
Installe : J33  
Installées : E21  
Instant : H47, I25  
Instantané : G06  
Instants : D14  
Instar : G22, J21  
Instauracion : H03, H22  
Instaurée : H53  
Instaurée : G36, H45  
Instaurant : G36  
Instaurer : E00, E15, H22, H27, H59, H59  
Institutionnalise : K19  
Instinctif : K18  
Instituées : H13  
Institute : K24, K26, K26  
Institution : F00, H03, H04  
Institutionnalisation : K26, K30, K33  
Institutionnalise : K19  
Institutionnel : J38  
Institutionnelle : J19  
Institutionnelles : F00, J00, J16, J30  
Institutions : J18, J24, J31, J33  
Instruit : D08  
Instrument : K21, K28  
Instrumentale : H40  
Instrumentalisation : K24, K31, K32  
Instrumentaliser : K33  
Instruments : A03, A03, C23, J12  
Insuffisances : E02, E13  
Insuffisantes : E06  
Insuffi : F17  
Intégrant : C22, H42  
Intégration : I29  
Intégré : H36  
Intégrée : C15  
Intégrées : H13  
Intégrent : C10, C23, G00, H45  
Intégrer : A02, A02, C10, E03, E04  
Intellect : C18  
Intellectuelle : J21  
Intellectuelles : K25  
Intellectuels : C42  
Intelligence : C05, C05, D18, F23, G43, H30  
Intelligibilité : A13  
Intense : G00  
Intenses : G15  
Intensifier : C25  
Intensités : E13  
Intént : K10  
Intention : B01, B16, I18, K20  
Intentionnalité : C16  
Intentions : I16  
Inter : A17  
Interactifs : I25  
Interaction : C22, I05, I17, I17, I23, I27, I28  
Interactions : C22, C26, I03, I06, I27  
Interactive : I21  
Interagir : I09, I24, I28  
Interagissent : I05  
Intercaler : D14  
Intercession : D25  
Interconnecté : C08  
Interdépendance : C07, H49  
Interdépendances : C05  
Interdire : E02  
Intéressant : A03, A06, C16, C18, J10, J29  
Intéressantes : I07, J04  
Intéresse : A17, B00, B01, I03, I12, J19  
Intéresser : A12, D00  
Intéressés : I16  
Intérêt : A09, A11, C05, C10, F28, H11, H49, J36, K13  
Intérêts : F14, H22, H49, J26, K04  
Interface : A02, A03, A11, C22, I02, I07, I11, I23, I24, I27, I27, J31  
Interfaces : A17, H50, I01, I03, I03, I13, I28, I29, J12  
Intérieur : A17, C30, C41, D03, D16, D19, F21, G34, J02, J19, K02, K15  
Intérieure : F31  
Intérieures : G42  
Intérieurs : C18  
Intermédia : D02  
Intermédiares : D02  
Intermédiaire : B15, E03, K06  
International : J12  
Internationale : G33  
Internationalisation : J24  
Interne : A02, C18, J18  
Internes : A11, C18  
Internet : H51, H51, J08, J11, K25  
Interopérabilité : A06  
Interprétation : K18  
Interprète : C37, C37  
Interpréter : A16, D02, K26  
Interprétés : A07  
Interrelations : A11, A11, A15, H11  
Interrogé : G17  
Interroger : A17  
Interrogera : D14  
Intervalle : D03  
Intervenir : A08  
Intervention : C05  
Interviewé : I06  
Interviews : I07  
Intestinale : C13  
Intestins : F25  
Intime : B05, B05, B05, G27  
Intimes : F07, K06  
Intimité : B22, K02  
Intitulé : E03, G08, H50, J00, K01, K19, K23, K25  
Intitulée : B04, B11, B21, B21, B24, F17, K04  
Intituler : A09  
Into : F11, F13  
Intouchables : B14  
Intra : A17, J02, J02, J08, J38  
Inrastructures : J03  
Intrinsic : B11, E15  
Introductive : K01  
Introduire : C06, C37, I07, J22  
Introduisait : D16  
Introduisent : G27  
Introduit : B06, D05, D07, D14  
Intuition : C42  
Inventaire : D00, K01  
Inventé : F03  
Inventer : A03, J17, K11  
Inventif : F04, F11  
Invention : A17, C00, D21, F09, F11, F14, F23, F28  
Inventions : F22  
Inventivité : A03, F17, F30, J06  
Inverse : F07, H34, H53, I12, I18, I21, I21, K24

Inversée : G33  
 Inversent : F00  
 Inverser : C01  
 Investir : K15, K32  
 Investiture : K32  
 Invisibilisent : I13  
 Invisibilité : I03  
 Invisible : B13, C07, C18, C26  
 Invisibles : I25, J04  
 Invitant : D21, K02  
 Invitation : A16, C02, F30  
 Invite : B05, J08  
 Inviter : J21  
 Invoke : G03  
 Iowa : K16  
 Irisée : D14  
 Irm : C22  
 Ironie : F03  
 Is : F02, F11, F11, F25  
 Isolation : I03  
 Isolé : C22, D19  
 Isolée : A11  
 Isolément : D21  
 Issu : C21, C30, H09, J35  
 Issue : C06, G36, H19  
 Issues : B15  
 Issus : H26, H34, J38, K06  
 It : F12, F13, F17, F18, F18, F25  
 Italienne : I06, J24  
 Itinérantes : J34  
 Its : H31  
 Ivy : K26  
**J**  
 Jacobs : K26  
 Jacopo : A17  
 Jacques : A17, E00, E00, E00, E02, E02, E02, E03, E03, E03, E04, E04, E06, E08, E08, E11, E15, E15, E20, E21, E21  
 Jaillir : D14  
 Jalons : E04  
 Jameson : H30  
 Jan : G22  
 Jane : K26, K26  
 Japonaise : I06  
 Jardin : H54  
 Jaunes : H14, H44  
 Jawed : F05  
 Jays : K01  
 Jean : A00, D03, D03, D12, D12, D17, D19, D23, G07, G38  
 Jenkins : K26  
 Jérémie : A00  
 Jeremy : C42  
 Jérôme : G32  
 Jets : K02  
 Jeu : A17, C20, G32, G35, G41, H12, H42, H42, K06, K06  
 Jeune : B22, F05, F25, F31  
 Jeunes : F22, J12  
 Jeux : B21  
 Job : F02, F02  
 Joe : K23, K23  
 John : A02, D21, K23  
 Jonathan : K08  
 Jonction : C18  
 Joseph : D21  
 Jost : K07  
 Jouant : K04  
 Joue : E20, G24, H08, I02, K13  
 Jouer : B21, C41, G19, G27, I12  
 Jouissance : H34  
 Jour : C25, D12, E00, E13, F24, F24, I18, I18, J01, K04, K11, K15, K27  
 Journal : H00  
 Journaliste : F11, K08, K08, K10, K11  
 Journalistes : K10, K11  
 Journaux : B04, G06, I11, K12  
 Jours : G09, I23, K23  
 Joyeuse : J34  
 Jr : K17  
 Juge : G28  
 Jugée : I23  
 Jugées : I11  
 Jugement : H32, H49, H49, K10  
 Juillet : F11, K04, K27, K27, K27  
 Juin : K09  
 Jungien : D21  
 Junior : F05  
 Junk : K04  
 Jupiter : D00, D08, D10, D14, D14, D14  
 Jürgen : H24  
 Jurídico : H11  
 Jurídique : B05  
 Juridiques : J38  
 Just : F25  
 Justifiant : A12  
 Justifiant : F28  
 Juxtaposition : A09  
**K**  
 Kabyle : H27  
 Kaki : F02  
 Kant : E20  
 Kaplan : A12, A13  
 Karger : F11  
 Kayak : F11  
 Kazam : F17  
 Kennedy : K23  
 Kilomètres : K17  
 King : K27  
 Kinsey : F05  
 Kombucha : C12, C12, C13, C13, C17, C32, C32, C37, C37, C37, C37, C37, C37, C38, C38, C38  
 Kubrick : A17, D00, D00, D02, D02, D03, D07, D08, D10, D12, D16, D19, D21, D21, D21, D21, D25, D27  
**L**  
 Lab : A00  
 Labor : H31  
 Laboratoire : A00, C10, C15, F11, H00, H53  
 Laboratoires : C16  
 Laid : K24  
 Lais : K24  
 Laisant : B29, D00, F24, G20  
 Laissez : I30  
 Laissez : I18  
 Laisser : I15, K25  
 Laisserait : E08  
 Lait : H34, H34, H34, H34, H34, H36  
 Lance : B08  
 Lancée : J17  
 Lancement : D21  
 Lancerai : A02  
 Landmark : K25  
 Langage : A02, A07, A13, C21, G05, G06, G12, G12, G16, G22, G30, G43, G43, G43  
 Langages : A17  
 Langue : A03, A07, A13  
 Langues : A13  
 Larges : D10, G07, G41  
 Largeur : D02, G42  
 Last : J38  
 László : G22  
 Late : F10  
 Latin : K06, K06  
 Laurier : C36  
 Lavages : B21  
 Lave : B24  
 Laver : B20  
 Layout : G08  
 Lib : H05, H07, H09, H13, H22, H24, H27, H30, H34, H36, H39, H43, H47, H49, H51, H53, H57, H59  
 Leader : K13, K23  
 Least : J38  
 Leçon : J12  
 Leçons : C16  
 Lecteur : A11, A12, A14, A15, A16, I11, I13, I17, I18, J21  
 Lecteurs : A12, A13, I12, I12, I16, I17  
 Lectrices : I16  
 Lecture : A11, A11, A11, A12, A16, G27, H11, H24, I17  
 Légal : B03  
 Légale : B00, B00  
 Légendes : B06  
 Léger : G00, G16  
 Légitérité : B21, F14  
 Légers : J13  
 Légitime : H47  
 Légitimité : G01, K15, K19  
 Legs : F12  
 Lente : B27, C06  
 Lentes : K09  
 Lentille : D08  
 Lents : D14, J13  
 Leonetto : G15  
 Léonore : A17, H00, H00, H02  
 Leroy : H30  
 Let : F02  
 Létalité : D12  
 Lettrage : G35  
 Lettre : G24, G36, I07  
 Lettres : D02, G20, G32, G40  
 Lever : D08  
 Lever : F17  
 Lévitation : D14, D14  
 Lévres : F02  
 Levures : C12, C32  
 Lewis : H37  
 Lexicales : C21  
 Lexicologiques : A11, A11  
 Lexiques : C21  
 Liaison : C20, J02  
 Libéré : H34  
 Libérées : F07  
 Libertaires : K27  
 Liberté : C02, K25  
 Libertés : K20, K27, K30  
 Liberticide : K18  
 Librairie : J36  
 Libre : A13, B11, C13, F11, G09  
 Libres : J34, J35  
 Licence : A02, J25, J25  
 Licences : J34, J35  
 Lichen : C06, C14  
 Lié : F00, H30, J30  
 Liées : I25  
 Lien : A11, A11, A17, H33, I23, J04  
 Liens : A11, D21, G00, H27, H27  
 Lient : J01  
 Lier : A12, H33  
 Liés : B00, B04, B11, B13, C32, F04, G18, I23  
 Lieu : A06, B23, B24, B28, C06, C28, D00, D02, D02, D07, D08, D14, D19, D19, D19, D21, E02, E03, E13, G00, H00, H26, H27, H32, H40, H51, H55, H55, H57, J12, J19, J33, K01, K02, K06  
 Lieux : H11, H14, J34, K18, K19, K31  
 Life : F04, F11, F32, K06  
 Liget : D07, D14  
 Ligne : G17, I24, K23  
 Linéée : G39  
 Lignes : B04, D25, G02, G10, G22, G22, G36, G37, G38  
 Like : F05, I24  
 Likes : J12  
 Lime : F17  
 Liminaire : D02  
 Limitation : E19, I10  
 Limitations : I03  
 Limité : G31  
 Limitées : I28, I29  
 Limiter : K18  
 Limites : A12, A17, B01, B04, C05, D08, H00, H01, H03, H41, H41, H41, H51, I05, J11, K18  
 Limousine : K01  
 Linceul : B09  
 Lincoln : K04, K27, K27  
 Linéales : G25  
**M**  
 Mac : G02, G03, K04  
 Macabre : B21  
 Machine : A12, E13, F17, F17, H26, H26, H26, H27, H29, H42, H51  
 Lines : F13  
 Linguistique : A08, A13  
 Linguistiques : A13  
 Lisséfaction : B27  
 Liquide : B06, B13  
 Lira : I24  
 Lisible : G25  
 Lissitzky : G22  
 Listé : K01  
 Listes : C21, I08  
 Lit : D07, F14, K33  
 Litre : H34  
 Littéraire : G06  
 Littéraires : J24  
 Littoraux : E21, E21  
 Liturgie : C30  
 Livraison : G11, J02, J33, K10  
 Livré : B28, E02  
 Livres : A12, A12, I12, J25  
 Lloyd : F17, F28, F29, F30  
 Lobbying : F16  
 Lobbyings : F32  
 Local : H33, H51  
 Locale : H51  
 Localiser : I25  
 Locomotive : G20  
 Loge : E00  
 Logerton : K02  
 Logiciel : A02, A02  
 Logicielle : A17, C20  
 Logiciels : A03  
 Logique : B05, C23, H25, J18, J19, J30  
 Logiques : C15, J08  
 Logistiques : H32  
 Logo : G33, G39, G40  
 Logotype : G39  
 Logotypes : G10  
 Loi : H44  
 Loisir : K01  
 Londres : B01, F17  
 Longue : J11, K16  
 Looking : F14  
 Lord : F09  
 Lorraine : B01, B01, B11  
 Lorsque : B09, C39, D07, D21, D21, H44, I20, J20, J04, K04  
 Louis : B01, D03  
 Loupot : G07  
 Lourde : H26  
 Love : K01  
 Low : H45  
 Loyd : D00, D07, D10, D10, D10  
 Lu : F25  
 Luc : D03, D19, H32  
 Lucky : F25  
 Lugubre : B22  
 Luhmann : H24  
 Lumière : B22, D12, D12, D14, J04  
 Lumières : C33, K25  
 Lumineuse : D16  
 Lumineuses : C34, G15  
 Lumineux : D14  
 Lunaire : D00, D07, D10, D10, D12  
 Lune : D02, D08, D08  
 Lunes : D14  
 Lustres : K02  
 Luther : K27  
 Lutôt : C25  
 Lutter : C05, J08  
 Luttes : H22, H37, H37, H59  
 Luxe : G31  
 Luxueux : K32  
 Lymphe : B06  
 Lyses : F05  
 Lyrique : J00

Machines : A12, B21, B21,  
F17, F31, G22, H29, H30, H34,  
H42, H50  
Machinisme : F24, F24, F30  
Machiniste : F22  
Macro : J19  
Macromédia : A02  
Macrosystèmes : H37  
Macules : B09  
Made : F12, F13, K11, K33  
Magazin : K11, K11  
Magazine : B04, F11  
Magazines : K11  
Magie : C02  
Magique : C27, C29, C43, G24,  
H39  
Magnétique : D00  
Magnifié : K12  
Mahatma : C42  
Mailage : J27  
Main : D16, E03, E03, F17,  
F18, G09, H11, H11, H30  
Mains : C34, G21, G27, I17  
Maintenance : H45  
Maintenir : A03  
Maintient : K18  
Maire : J33  
Maison : G28, H27, K04, K04,  
K19, K23, K25, K26  
Maitre : K12  
Maitres : G02, I15  
Maitrisé : H13  
Majeur : A11  
Majorité : G31, K15  
Make : F17, K04, K15, K23  
Malade : C18  
Maladie : C18, C18, C29, C32  
Maladies : H53  
Malaise : B14, B21  
Maldiney : E03, E03, E03,  
E04, E16, E18, E19, E19, E19,  
E19, E20, E20  
Mali : K27  
Malmenées : K12  
Man : F05, K33  
Mandat : K04, K16, K23  
Mangeons : C27  
Manger : H33  
Manhattan : F05, K01  
Manière : A11, A11, A12, A15,  
A17, B04, B22, B22, B24, C07,  
C14, C16, D07, D23, E03, E03,  
E06, E15, F00, F00, F28, G33,  
G42, H03, H17, H55, H57,  
H59, H59, I03, I05, I06, I07,  
I07, I07, I10, I17, I17, I17,  
I18, I23, I23, I28, J04, J04,  
J08, J11, J11, J19, J19, J30,  
K03, K04, K10, K28  
Manières : H03, H59, I05, I24,  
I28, J38, J38, K31  
Manifestant : H53  
Manifestation : C18, D00, D02,  
D08, D12, D16, E18, G33  
Manifestations : D03, K04  
Manifeste : D12, F14, F14,  
J20, J21, K21  
Manifestent : D21  
Manifester : J38  
Manipulant : K08, K08  
Manipulation : F02, F26, G21,  
H14  
Manipulations : A12  
Manipule : B11  
Manipuler : A06, I21  
Manipulons : H30, H30  
Mannequin : F05  
Manœuvre : I30  
Manquait : K13  
Manquante : D12  
Manqué : I09  
Manquer : F29  
Mantras : C18, C33  
Manufacture : F13  
Manuscrite : G25  
Mappemonde : G35  
Maquette : A00, A07, G40  
Maquillée : F02  
Maraîchage : H36  
Maraîchers : H55  
Marbre : K02  
Marchand : J31  
Marchandise : J28  
Marchandise : H52  
Marchandes : G28  
Marche : B25  
Marchent : B23  
Marcher : E15  
Marchés : H36  
Marché : H36  
Marge : F00, F00, I11, I29, J18  
Marges : G41, H43, I11, I2,  
I30  
Marginaux : B00, J33  
Margolles : B00, B01, B01,  
B01, B01, B03, B03, B05,  
B11, B15, B22, B24, B24, B25,  
B25, B26, B27, B29  
Maria : C42  
Mariage : I20  
Mariée : I20  
Marin : E13  
Maritime : F09  
Mark : K03, K06  
Markdown : A06  
Marketing : J12  
Markets : H31  
Maroquinerie : C13  
Marquage : K18  
Marqué : A11, G00  
Marquée : C16  
Marquées : G16, H34  
Marquent : G00, K30  
Marquer : A17  
Marques : G07, G39  
Marqueur : K18  
Marquons : C01  
Martean : K22  
Martial : A17, G10, G12, G19,  
G29, G30, G31, G33, G36,  
G38, G39, G42  
Martin : K27  
Martine : D19  
Masque : H01, H13  
Masquer : H11, H24  
Masques : B06  
Mass : J08  
Massif : F32  
Matérialiser : I19  
Matérialisme : E21  
Matérialité : D14, E00, E06,  
E06, E21, F14, H13  
Matériau : C10, C10, F14  
Matériaux : B11, B11, F28  
Matériel : J04, J05, J08  
Matériel : E13, H10  
Matérielles : F22, J06  
Matériels : J05  
Matière : A17, B01, B06, B06,  
B09, B10, B13, B14, B18, C06,  
C43, E02, E03, E06, E06,  
E07, E08, E08, E10, E11,  
E15, E20, F17, F26, G19, K16,  
K25, K30  
Matières : B06, B14, B21, B21,  
B21, G04  
Matrice : H53  
Maudet : A17  
Maurice : D07, H00  
Maxime : A00, A17  
Maximilien : G29, G36, G43  
Maximise : C15  
McCracken : D21, D21, D21,  
D22, D25  
McDonald : K04  
McKenzie : J08  
Meadow : H36  
Meadows : H45  
Mécanique : E08, E13  
Mécaniques : A03, H54  
Mécanisation : F24, F24  
Mécanisme : C04, D18, I01,  
J31  
Mécanismes : A12, C02  
Méconne : G24  
Mécontent : K10  
Médecine : B00, C18, C28,  
C29, C29  
Médecines : C08, C08, C22,  
C32  
Médecins : C22  
Média : J13  
Médial : J12  
Médiales : J04, J11  
Médiane : E02  
Médias : A17, F02, F07, H14,  
H14, J02, J02, J09, J11, J11,  
J11, K04, K05, K09, K10, K10,  
K15  
Médiations : H00, J22  
Médiateur : A17, F26, J08,  
J08, K09, K11, K11, K30, K31,  
K31  
Média : C22, C28  
Médico : B03  
Méditation : C34  
Médium : C20, G19  
Mégamachine : H37  
Meilleur : G21  
Meilleures : I10  
Meilleurs : C14  
Mélange : B24, I21  
Mélanges : B18  
Melania : K26  
Membrane : F17  
Membre : B24  
Membres : C42, D07, D07,  
G07, G15, H00, J26, K19, K27  
Mèmes : A17, E02, E11, E20,  
F05, H04, H36, H59, I20, I23,  
J33  
Mémoire : C15, C16, D18  
Mémoires : G39, H24  
Memorial : K04, K27, K27  
Men : F10, K11  
Menacant : A12  
Menace : B21, H36, J12, K25  
Ménage : B24, D27  
Ménager : K06  
Ménagère : F03  
Menant : F28  
Mène : F22  
Menée : G43, J17  
Menées : C14, C15  
Mener : F00  
Menhirs : E19  
Menoux : H00  
Mental : C18, C41  
Mentales : J11  
Mentalités : F02, F03, J15  
Mentaux : J05  
Mention : D12, D21, F02  
Mentionné : I13, I18, I21  
Mentionner : I30  
Mentor : K12  
Menus : B06  
Mère : C13, C13, C13, C13,  
C37, C38  
Mères : C32  
Meridian : C38  
Méridiens : C18  
Merleau : D07  
Merveilleux : F21  
Mesa : K19  
Message : G27, I24  
Mesure : A12, B11, D16, D26,  
E02, E15, E19, F22, F23, H22,  
H49, H51, J12, J26, K02  
Mesurer : E00, F23, J12  
Métabolisme : C28  
Métadonnées : A06  
Métalangage : C21  
Métalliques : G33  
Métamorphoses : E08  
Mécanique : E09, H03, H27,  
H49  
Méthodologie : H03, I04  
Méthodologies : A11  
Méthodologique : E08  
Métier : G08  
Métiers : G02, G29, H00  
Métonymique : D08  
Métrage : D00, D02, D02, D12,  
D14  
Métro : C15  
Métropole : F24  
Metropolitan : K22  
Meubles : G38, K02  
Meurt : B01  
Meurtre : B04  
Meutrière : D12  
Meut : E03  
Mexicain : K19  
Mexicaine : A17, B00, K17  
Mexicains : K18  
Mexico : B00, B05, B20  
Mexique : A17, B00, B04, B04,  
B13, B13, B22, K15, K18, K20  
Mgm : K03  
Mi : C23, C23  
Micellaire : C06  
Michael : I18, I18  
Michel : D08, D17  
Microbiote : C28, H59  
Microparticules : B21  
Microscopique : C22  
Microsociétés : H45, H45  
Microsystèmes : H36, H45,  
H45  
Miles : K18  
Milieu : B03, C07, C13, C16,  
C16, C25, C32, D14, D21,  
E17, F05, F28, G31, H00, H03,  
H42, H53, H53, H53, J02, J07  
Milieux : C12, H15, H15, H28,  
J11  
Militaire : F20, F21, K27  
Militaires : H01  
Militant : J24  
Militante : J21  
Militantisme : J12  
Militants : H28  
Militaro : F15, F17  
Mille : B12, C27, K17  
Millénaires : C04, C04, H40  
Miller : A17, F00, F05, F05,  
F05, F05, F05, F06, F08, F09,  
F09, F11, F11, F11, F11, F13,  
F14, F14, F17, F27, F28, F28,  
F32  
Milliards : K18  
Milliers : H40, K12  
Millimètres : D02  
Millionnaire : K11  
Millions : D11, K08, K08  
Mimer : A03  
Mimétiques : G19  
Minéraux : C06, C06  
Mineure : J36  
Mineurs : J24, J38  
Minimal : D00, D21  
Minimal : A17, B18, D00, D20,  
D21, D25, D25, D25, D27  
Minimales : D21  
Minimaliste : B27, D21  
Minimax : I29  
Minimisées : I11  
Minoritaires : H16  
Minorités : I01  
Minute : B12  
Minutes : D10, D14  
Mise : A06, A07, A12, A16,  
B06, B20, C05, D19, E07, G01,  
G08, G09, G21, G25, G34,  
G35, G38, G41, H00, H03,  
H05, H15, H49, I11, I11, I11,  
I12, I12, I28, K06, K19, K19,  
K28, K30  
Miser : G01, G27, G39  
Misère : F28  
Mises : A11, A15, H49, H49,  
H55, K04, K08, K09, K28, K32  
Mission : D10, K09

Mitchell: K20  
 Mixtes: C26  
 Mobile : E03  
 Mobiles: J18  
 Mobilier: C10  
 Mobilisé: E11  
 Mobilisée : I02  
 Mobilisént: F17, H01  
 Mobiliser: A13  
 Mobilisés : E00  
 Mobilité : E02  
 Modalités: A03, E18, G14, I05, K33  
 Mode: A11, B01, B04, E19, E20, E20, G31, H22, H49, J11, K01  
 Modèle : C06, E03, F04, F05, F06, F24, F28, F28, I15, I30, J12, J29, J35, K06, K06  
 Modèlee : C21  
 Modèles: A12, C22, H36, I30  
 Modélisation: C15  
 Modélisations : C15  
 Modern: B01, F18  
 Moderne: A17, F22, F29, G04, G14, G43, H39, H55, H59, K23  
 Modernes: A12, F17, G00, G07, H00, H39  
 Moderniste: G25, K24, K26  
 Modernistes: G15  
 Modernité: F24, G00, H39, H39, H39, H39, H57  
 Modes: C29, D14, E15, H22, H48, H50  
 Modeste: J21  
 Modestes : G06  
 Modifiable: A09  
 Modifiant: A03  
 Modification: I01  
 Modifie: B04, E11  
 Modifiant: I24  
 Modifer: A08, A11, D27, G04  
 Modiferaient: I29  
 Modo : H45  
 Moholy: G22  
 Morage: E13  
 Mois: B12, D10, I09, J33, K08  
 Moisissure: C14  
 Molécules: B29  
 Moma: B01, F11  
 Moment: A03, B05, B06, G04, G06, G17, I15, I20, I23, J34, K07, K31  
 Momentanée: A15  
 Moments: I09, I16, I21, I21  
 Mondes: C43, H11, H11, H25, H25, H49, H49, H49, H53, H53, J08  
 Mondial: H17, H32, H36, H42, K15  
 Mondiale: F00, F03, F14, H36  
 Mondialisation: K15  
 Mondialisé: H44  
 Mondialisés : H30  
 Money : K01  
 Monnet: A00  
 Monolithé: A17, D00, D00, D00, D01, D02, D02, D02, D03, D05, D06, D07, D07, D08, D08, D08, D09, D10, D12, D12, D12, D13, D14, D14, D14, D14, D15, D16, D17, D18, D19, D20, D21, D21, D21, D21, D21, D22, D23, D25, D27, D27  
 Monolithique : D26  
 Monopole: A03, F02, H55  
 Monopoles: J08  
 Monroe: F05  
 Montage: D16, E10, H21, H22, H22, K12  
 Montagne: E03, E19, E20  
 Montant: J25  
 Monté : B22  
 Montée: H41  
 Montées: K07  
 Monter: H14  
 Montessori: C42  
 Months: F13, H31  
 Monticule: D10  
 Montrair: I24  
 Montrant: I03, K04, K15  
 Montré : I09  
 Montrée: K04  
 Montrées: E00, H22  
 Monrent: H44, I16, K15, K19  
 Monrer: B01, E02, E03, E03, E19, G21, H11, H25, H47, I23, I29, J36, K07, K27  
 Monumentale : D08, D16, D16, K20  
 Monuments: K25, K27, K32  
 Moonwatcher: D07, D07, D08, D10  
 Morale: C00  
 Moraliste: F24  
 Morbide: B09, D12  
 Morbides: B21  
 Morceau: C16  
 Morceaux: B09, I20, I20, I21  
 Morcelée: K17  
 Morgue: B00, B01, B06, B09, B15, B15, B17, C22  
 Morin: A11, H23  
 Morpho: A07  
 Morphologie: E03  
 Mort: B01, B01, B01, B01, B01, B05, B08, B09, B09, B09, B12, B14, B24, B24, B29, D07, D12, D12, D12, D12, D16, E11  
 Mortifère: B04, E11  
 Morts: A17, B00, B01, B01, B01, B01, B03, B05, B05, B06, B06, B07, B09, B12, B15, B20, B20, B22, B22, B22, B24, B24, B24, B25, B25, B27, B29, D12  
 Mortuaire: D16, D19  
 Mortuaires: B06  
 Most: F05, F12  
 Mot: A03, B01, G20, G22, G36, G41, K06  
 Moten : J15, J18  
 Moteur: E03, E04, F17, G21, G21, H20, H22  
 Moteurs: A06, H20  
 Motif: E00, E00, E03, E03, E03, E03, E03, E03, E03, E04, E04, E06, E11, E11, E11, E13, E13, E15, E15, E15, E15, E21, G21, G22, G41, H28, K06, K28  
 Motifs: D00, D07, E00, E20, H29  
 Motivé : K18  
 Motors: F26  
 Mots: A09, A11, A11, C37, G00, H23, K03  
 Moto: H36  
 Mouches : C30  
 Mouillée : C38  
 Moulage: B06, B06, B06  
 Moule : F17  
 Moulées: F17  
 Moulett: H32  
 Mourant: D00, D19  
 Mouvance: G39  
 Mouvement: D02, D14, D14, E02, E03, E03, E13, E15, E15, E15, E18, E20, F22, G36, H14, H26, H44, H44, H48, J08, J12, J15  
 Mouvements: E04, E04, E13, E15, E15, H11, H44, J12, J12, J29  
 Mouvoir: E17  
 Moyens: E08, F14, G09, G10, G11, G42, I21, J13, J17, J17, J17, J17, J36  
 Mtv: K12  
 Much: F12  
 Muus: C15, C15  
 Mudras: C34  
 Mue: D14  
 Muer: B01  
 Muettes: D24  
 Multi : H45, H57, H57  
 Multigénérationnelles : H40  
 Multimédia: J25  
 Multimodales: A11  
 Multiple : J05  
 Multiples : C15, C22, C26, D00, E03, H01, H11, H34, H46, J22  
 Multiplication: F00, J11  
 Multiplicité: A11  
 Multiplié: G11  
 Multipliant: H37  
 Multiplier: D14  
 Multitude: B10, C18, G36, H08  
 Multitudes: F23, H23, H24  
 Mumford: H37  
 Mur: G42, K04, K14, K15, K15, K15, K16, K18, K18, K18, K18, K19, K20, K20, K30, K32  
 Murale: G24  
 Murs: K02, K18  
 Muse: F05  
 Musée: B15, B15, B26, B27, C41, K22  
 Musées: J29  
 Museum: F17, K22  
 Musicale: D02, D16  
 Musique: I15, I15, I15, I20, I20, I20, I21, I21, I21, I21, I21, I24, I25, J25, K01, K09  
 Musiques: I15  
 Mutations: F21, F22  
 Mutualisation: H26  
 Mycélium: C06, C39  
 Mycologues: C14  
 Mycore: A17, C02, C02, C09, C10, C18, C43  
 Mycoremédiation: C03, C06  
 Mycorhization: C06, C06  
 Mycorhize: C18, C18  
 Mysterieuse: D10, B21, E02  
 Mysterieux: D00, D02, D02, D07, D07, D08, D19, D21  
 Mythe: C36, C37, K27, K27, K33  
 Mythes: C07, C07, H11, K04  
 Mythique: H59  
 Mythopleïque: K32  
 Mythologie: F32, H03  
 Mythologique: H27  
 Mythologiques: C21  
 Myxomycète: C12, C14  
 N  
 Nadis: C18  
 Nagy: G22  
 Naissance: A02, G00, H57, K11  
 Nai: D18  
 Nai're: D19, G06, G09, H34  
 Nancy: D03, D19  
 Narcotrafic: B00, B25  
 Narcotraiquants: A17, B13  
 Narration: K28  
 Narrations: A12  
 Nation: K22  
 National: F18, H31, K23, K23, K26, K27  
 Nationale: K04, K27  
 Nationalisme: K04, K04, K20, K30, K33  
 Nationaliste: K18  
 Nationalités: I06  
 Naturalisme: H03  
 Naturaliste: H03, H59, H59  
 Naturalistes: H59  
 Nature: B09, C00, C24, C26, C26, C36, E00, E00, E02, E12, E20, E21, E21, H59, I10, I17  
 Naturrel: A17, C13, E00, E02, J07  
 Naturelles: A13, J06  
 Naturelles: J05, J11  
 Navigation: I13, I16  
 Naviguant: D14  
 Nav: F05  
 Nbc: K01  
 Ncas: K23, K25, K26  
 Néantisation: D02  
 Notoris: C06, D25  
 Noué : F14  
 Nouri: C09, J36  
 Nourr: A17, C04, C04, I07, I07  
 Nourrissant: I05  
 Nourriscent: C02  
 Nourriture: C16, C34  
 Nourritures: C06, C15, C16, J36  
 Nourritures: C21, C27

Nouveau : A12, D10, D14, D18, F03, F03, G08, G15, G30, G43, H04, H04, H45, H49, I20, I20, K01, K03, K22, K24, K26, K30  
Nouveaux : C43, F14, F20, F28, G02, G04, G04, I17, J13, K28, K32  
Nouvel : A12, H04  
Nouvelle : C21, D09, F00, F00, F23, F26, G01, G01, G09, G22, H02, H03, H21, H46, H57, I25, K08, K08  
Nouvelles : A03, B06, C39, C43, C43, F14, F17, F22, F28, I15, K27, K28, K33  
Novateurs : F17, G00  
Nps : K26  
Nu : B22  
Nuance : E04, I08, I23  
Nuancée : I12  
Nuancées : I13  
Nuances : E13, G20, G22  
Nucléaire : H40  
Nucléaires : C41, E21  
Nue : D12  
Nuel : A00  
Nuit : B17, D03, H44, J17  
Numérique : A12, E00, E11, E20, I13, J01, J27, J27, J31, J35  
Numériques : A15, A17, I00, I13, I27, J04  
Numérisation : A02  
Numéro : A09, G40  
Numéros : G42  
Numérotées : A09  
Nutriments : C06  
Nutritifs : C18  
Nyc : B01

**O**

Oats : F25  
Obama : K17  
Object : F12  
Objectif : B04, C18, H03, H47, I30, J01, J27, J31, K02, K06, K18, K23  
Objectifs : I30  
Objectivité : H03  
Objet : A09, B06, C32, C37, D00, D07, D07, D08, D10, D10, E11, F14, G17, G42, H32, H32, H34, H34, H34, H34, H49, K04, K09, K18, K24  
Objets : C38, D14, E07, F20, F24, F32, G01, G07, G31, H03, H30, H30, H22, H22, H32, H33, H34, H35, I01, I25, K04, K33  
Obligation : A02, H42  
Oblige : B13, D25  
Obligée : G04  
Obligue : G21  
Obligues : G22, G36  
Obsénérité : B01  
Obscur : D04  
Obscura : D19  
Obscure : D02, D03, D19, D19  
Obscures : H25  
Obscurité : D03, D14, D16, D19, D21, H49  
Obscurs : H34  
Observation : B18, C26, C26, C39, D14  
Observations : D21  
Observatoire : E07  
Observe : B03, I27  
Observer : D14, D21, E06  
Observerons : B01  
Observons : C43, D10  
Obsidienne : D08  
Obsolescence : H42  
Obstacle : J31  
Obstacles : C15  
Obstine : A03  
Obstruent : E03  
Obtenant : I02  
Occasion : D21  
Occidental : C08, C27, C36  
Occidentales : B01, B01  
Occidentaux : C42  
Occultes : C21  
Occupait : K11  
Occupant : D16  
Occupation : K31  
Occupations : F03  
Occupe : B00, G42, K22  
Occupuer : C04, F00  
Occuperait : I11  
Occupons : G11  
Occurrence : A03  
Occurrences : A11, D00  
Œcéan : J29  
Œcéans : C06  
Octobre : K10  
Odeur : B18, C37  
Odeurs : B05, B14, C38  
Odissée : A17, D00, D21  
Odyssey : D02  
Œil : A17, G43  
Œuvres : A09, A17, A17, B01, B04, B05, B05, B06, B06, B06, B06, B09, B11, B14, B21, B21, B23, B23, B24, B25, C21, C32, D25, D25, E00, E00, E03, E03, E04, E05, E19, E20, E20, F31, G04, H03, H32, H49, H49, H53, H55, H55  
Œuvres : A17, A17, B01, B29, D21, D21, D22, D22, E00, F07, H52, J29, J36  
Of : F00, F04, F05, F06, F07, F09, F10, F10, F10, F11, F11, F12, F12, F12, F13, F13, F13, F13, F13, F13, F17, F18, F18, F18, F26, F32, F32, G08, H31, H31, J00, K01, K22, K24, K26, K26, K26  
Offerte : C30, C30, F20  
Offerts : I28  
Office : F00, F07, F18, F32, G38  
Officialisation : K04, K23, K32  
Official : F11, J29, K23, K25  
Officielle : K25  
Officielles : F07, K04  
Offraient : D23  
Offre : A09, A12, G21  
Offrent : I21  
Offrir : B28  
Offset : G31  
Oit : D18  
Ok : I18, K16  
Olcése : A17  
Olfactifs : C38  
Olfactives : C38  
Olympia : G22  
Omarosa : K08  
Ombre : J31  
Onéreux : J34  
Only : F11, F13, F18  
Onomatopee : A17  
Ontologie : H03  
Ontologies : H59, H59  
Ontologique : H57  
Opacites : H34  
Open : J23, J24, J25, J27, J27, J35  
Operate : F10  
Opérateurs : J22  
Opération : J36  
Opérations : C20, D14, F29, J04  
Operatoire : B04  
Opéré : K31  
Opérément : J11  
Opérer : E15  
Opérés : F00, I10  
Opportunité : K16  
Oppunités : C04  
Opposée : K06  
Opposer : H26, H59  
Opposés : K26  
Opposition : E08, H24, H49  
Oppression : H14  
Opte : G25  
Optimisé : C15  
Optimisme : F00, F24, F25, F26  
Optimiste : F17  
Optique : G27, I17  
Opuscule : E08  
Orange : G20  
Orbite : D08  
Orbites : D14  
Orchestré : D14  
Order : K25  
Ordinaire : J21  
Ordinateur : A01, A02, C14, D00, D14, H50, H50, H51, H51, H51  
Ordinaires : H50  
Ordonnancement : A16  
Ordonne : K22  
Ordre : A16, C26, E00, E15, F22, F22, F23, F23, H04, H08, K18  
Orée : F29  
Org : H00  
Organie : F20  
Organes : C22, C23, C23  
Organigrammes : H11  
Organique : B13, C06  
Organiques : B05, B06, B06, C06  
Organisant : K32  
Organisation : A03, A11, E15, H13, H15, H22, H37, H45, I28, I28, J08, J13, J15, J16, J24, J27, J31, J36, J38  
Organisationnel : A13  
Organisations : H36  
Organisé : J00, K07  
Organisées : A04, G16, J27  
Organiser : H22, H36, H36, H36  
Organisme : C06, C10, C12, C14, C15, C16, C16, C16, C39, G38, G42, K15  
Organismes : C11, C12, C12, C15, C16, C18, C20, F32, J11, J19  
Orgueil : F23  
Orientale : C08, C18, C22, C32, C32  
Oriente : H28  
Orientée : H03, J01  
Orientées : H02  
Orientent : H01, H11  
Orienter : E20, H45, J22  
Original : B00, F11  
Origination : D14  
Origine : C00, C21, D00, D14, D14, D16, E15, E19, E20, G02, K25  
Origines : D19  
Orion : G02, G03  
Orné : B27  
Ornement : K02  
Osé : D08  
Ostentatoires : K02  
Otay : K19  
Other : F13  
Otra : B22  
Otto : K22  
Otua : G38, G39, G42  
Oublie : K13  
Oublier : K18  
Ouest : I15, I15  
Our : F13  
Out : F05, H31  
Outil : A10, A13, A17, D02, E00, E05, E11, E13, E13, H03, H04, H05, H05, H06, H46, H51  
Outils : A02, A03, A04, A07, A17, E00, E02, E11, E15, F15, G02, H02, H30, H49, H49, H49, H50, I12, I28, J10, J11  
Parfait : E12, H24  
Parfaite : E10  
Parfaits : C10, G02  
Parfum : B18, C38  
Paris : G10, J00  
Parisien : G08  
Park : K26, K27  
Parlait : D16  
Parlant : K10, K15  
Parle : A07, B18, C37, G14, H30  
Parler : D03, D21, E08, H37, J21, K01, K10, K11  
Parlez : H35  
Parole : E21  
Paroxysme : F24



Pointe : D08, F11  
Pointilleux : J21  
Points : A06, A15, C15, C18, C23, G34, H03, H26, H47, H49, J22, K15  
Poison : C10, C17  
Polarisation : I01  
Pôle : H00  
Polémique : K10  
Pôles : F00, J15  
Police : G25, G25, I11, K20  
Policiers : K19  
Policies : J19  
Politico : H45, H49  
Politique : B04, E21, F02, F24, H07, H21, H28, H34, H49, H49, H49, H57, H59, I01, J01, J01, J01, J02, J08, J11, J15, J18, J33, J38, K04, K08, K13, K20, K28, K28, K31, K31, K32, K33, K33  
Politiques : A17, H11, H15, H15, J00, J01, J10, J11, J12, J14, J15, J19, J19, J19, J19, J19, J19, J19, J21, J21, J21, J21, J22, J22, K03, K04, K08, K08, K12, K18, K28, K28  
Polluants : J11  
Pollution : J11, J11  
Polycéphalum : C12, C20  
Polymères : F05  
Polyvinyle : F14  
Pommier : C10  
Pompe : F17  
Pontuel : J24  
Pontuels : G38  
Ponty : D07  
Populaire : F26, K15, K18, K27, K31  
Populaires : C10, I05, K03, K33  
Popularisation : K04, K31  
Populairse : K04  
Populairser : K14  
Populairté : K13, K18, K20  
Population : C25, F02, F24, K30  
Populations : H39  
Populiste : K20  
Poréuse : B06  
Porosité : C26  
Port : G32  
Portaient : B05  
Portant : B09, C17  
Porté : F26, H36  
Portée : G14, H07, J16  
Portent : B05, B11, B21, C16  
Porter : K07  
Portes : C40, C43, K17, K18  
Portion : E17  
Portions : K18  
Portions : C41  
Pose : E11, K04  
Posée : H53  
Posent : F32  
Poser : E03, H27  
Poses : F07  
Positifs : J01  
Positionné : G21  
Positionnement : A11, C34  
Positionner : A02  
Positions : H27, H36  
Positive : C13  
Positive : H39, H41  
Posologie : C17  
Posons : H40  
Possède : B00, D21  
Posséderent : C27  
Possibilité : A09, A12, A13, D14, E20, E21, I27, J36, K20, K25  
Possibilités : C21, C25, C39, I12  
Possibles : A16, F14, I03, I30, J01, J22  
Post : F18, H41, J08, J09, J13, J15, J19, J22  
Postaux : H10  
Poster : K11  
Poster : F05  
Postes : F00, I24  
Postproduction : E13  
Postscript : A02, A02, A03  
Posture : B16, F07  
Postwar : F11  
Potential : F11  
Potentialités : C25  
Potentiel : A03, C10, C15, C17, C43, D19, E13  
Potentiels : C37  
Potentiels : A11, C16  
Poter : H30  
Pouce : I09  
Poulain : F28  
Pounds : F11  
Pourries : B25  
Poursuit : D25  
Poursuite : H51  
Poursuivent : G36  
Poursuivons : H49  
Poursuiva : J31  
Poursuivre : J26  
Pourvoir : C25  
Pourvue : C05, C05  
Pousse : B01, C04, D22, J12, K15  
Poussée : D08  
Poussent : C00  
Pousser : C25, F17, I18, J11  
Poussière : D10  
Pouvoirs : A17, H15  
Power : F10  
Practical : F14  
Practice : G08  
Praticiens : C42  
Pratiqué : C34  
Pratiques : A17, C07, C22, F28, H00, H49, H55, I05, J10, J11  
Pré : D00, D03, D07  
Préalable : E13, J02  
Précaire : J31  
Précautions : C10  
Précédé : D04  
Précédent : H35, K23  
Précédentes : I21  
Précédentes : I17  
Précieuse : E00  
Précieux : B06, J11, J19, K22  
Précis : J21  
Précisant : I24  
Précise : A13, E00, K08, K28  
Préciser : E11, G02  
Précises : J21  
Précision : J21  
Préconfigurer : H03  
Préconise : F26  
Prédeesseurs : G24  
Prédilection : B11, E20  
Préférant : B11  
Préférée : I23  
Préférences : I17, K04  
Préférés : K24  
Préférions : J21  
Préfiguration : C20  
Préfigurer : D04  
Prégrâne : G05, H25  
Préhominiens : D07, D12  
Préjugé : G09  
Prélevé : J26  
Prémices : A17  
Première : A06, A11, A16, A16, B01, B18, C18, C39, D00, D02, D02, D07, D21, E08, E21, G19, H14, H19, H22, H59, I05, I11, I23, K01, K06, K15, K23, K27  
Premières : B03, B23, D10, E06, H11, H14, H22, K08  
Premiers : C16, K25  
Prémônition : D19  
Prenant : A17, D25, G30, K06, K23  
Prenante : A04  
Prenantes : H22, H36, H47, H49, H53, H53, H53  
Prend : D08, G14, H28  
Prendre : C05, C16, D08, F31, H23, H32, I00, I18, I30, J05  
Prends : J06  
Prenne : K25  
Prennent : C22, I02  
Prensa : B04  
Préoccupations : E21  
Préoccupé : B29  
Préparation : B20  
Prépare : D03  
Préparer : B06, H36  
Préparés : B15  
Présage : D05  
Préscientifique : H39  
Présence : B20, B22, D00, D07, D12, D12, D25, E20, J27  
Présent : B08, D00, D19, E02, G06, H44, J21, K24  
Présentaient : B03  
Présentait : B01, F28  
Présentant : B15, I17  
Présentation : B01, F21, H53  
Présente : B05, B09, B09, B11, B22, B27, C22, F11, G08, I07, I07, I13, I13, K01, K02  
Présentée : B14, B22  
Présentées : A17, B22, G42  
Présentent : A11, C10, D21, I00  
Présenter : C26, D25, I11, I11, I12, I15, K11  
Présentier : D12  
Présentoirs : G42  
Présents : A09, A17, K06  
Préservant : E21  
Préservation : K04  
Préserer : I07, J31, K15  
Présidence : K04, K08, K09, K11, K13  
Président : F10, K19  
Présidente : K26  
Présidentielle : K16  
Présidentielles : K04  
Présidents : K16, K25  
Presse : F09, F11, I13, K10, K11, K11, K27, K31  
Present : F24, F25  
Pressé : I12  
Prétextant : K10  
Préter : E03, J04  
Prétexte : K23  
Prêts : K15  
Preuve : G25  
Preuves : B05, B05  
Prévalent : H15  
Prévisible : H36, K04  
Prévu : K15  
Prewar : F11  
Prairie : C16  
Primarily : F13  
Primitive : G01  
Primordial : A13  
Primordiale : J02  
Primordiaux : C04  
Principale : A12, H05, I10  
Principales : G02, I17  
Principaux : I16, J31, K18  
Principale : I25, J25, J27, J35  
Principes : A06, C32, F14, J19, J21, K23, K28  
Prior : B14, E02, E13, I11, J02  
Pris : B21, H18, H19, H57, I20, J01  
Prise : B06, D02, E02, E03, E03, E04, E13, G21, H03, H07, J26, K32  
Prises : I02  
Prisme : E08, K30  
Privé : G27  
Privée : I25, J11, J24, J26, J38  
Privés : H33  
Privilégié : C23, E00  
Prix : J31  
Pro : A09, A09, F22  
Probiotique : C13  
Problématique : H40  
Problématiques : C15, I07  
Problématise : H05  
Problématiser : H03, H22  
Problème : G11, G43, I02, I10, I15, I17, I20, I20, I20, J01, J21  
Problèmes : C14, I09, I24, I28, J12  
Procéde : E00, E04, F21, F22, K20  
Procéder : H03, H03, H03  
Procédes : E00, G04, K04  
Procédures : H13  
Procès : E12, K10, K10, K10  
Processus : C16, C16, E08, E19, F24, G41, H32, H33, J12, J38  
Prochaine : I15, K09  
Proches : B21, B24  
Produce : F18  
Producing : H31  
Product : F17  
Producteur : A03, K03, K08, K33  
Producteurs : J13  
Productif : E08, F28, F28, H53, H57  
Productifs : F14  
Production : A02, A04, A12, A17, C06, C25, D19, D21, D22, E00, E03, F00, F00, F15, F17, F26, F32, F32, H34, H37, H38, H54, J27, K06  
Productions : D21, G33, J34, J36  
Productives : F29, F29, H34  
Productivité : F00  
Produire : C13, C32, C37, C41, D04, E13, F17, G35, H49, J11, K10  
Produisant : B06  
Produisent : C13, C38, D24, F22, H49  
Produisons : H11  
Produit : A17, B21, C15, C16, C21, C37, D00, E00, F03, F03, F03, F04, F09, F21, F28, G15, G21, G21, G21, G41, H07, H27, H29, H30, H34, H34, H37, H53, H59, I01, K32  
Produite : C21  
Produces : A17, B21, C21  
Products : A03, C06, D21, F00, F00, F05, F28, G34, H26, I10, J21  
Profane : B01  
Professeure : H00  
Profession : F11, F11, G01  
Professional : F09  
Professionnelle : K02  
Professionnelles : A03, F09, K01  
Professionnels : A02  
Profil : B00  
Profils : I09, I10  
Profit : A12, A17, B04, E15, E20, F00, F24, F28, G05, G15, J26  
Profitant : F11  
Profite : F04  
Profiter : I20  
Profondes : J04  
Profondeur : D27  
Programmant : K27  
Programmation : A06, A07, C38, J34  
Programmatique : A05, A11, A11  
Programmatiques : A17  
Programme : C21, C21, J21, J27, J33, K15, K15, K27  
Programmée : J18  
Programmes : A04, H47, J12, J21  
Progès : F21, F22, F22, F24, H38, H39, H39, H40

H40, H40, H41	Proximités : H47	R	Réalisations : G12, G22, G31, G39
Progress : F11	Prudent : D02	Raboteuse : H13	Réalisé : B24, D14, H49, I09
Progressif : F00, H42	Psé : B01	Racorder : H27	Réalisée : C23, H17
Progression : B03	Psychiques : C28, C32, J08	Rachète : A02	Réalisées : D21
Progressive : A17, H13	Psychotrope : C27	Racinaire : C06	Réaliser : B20, F29, G19
Projecteurs : D10	Psychotropes : C07	Racine : C14	Réalisés : G34, H27
Projectif : D13, D14	Public : B05, C38, F20, G04,	Racines : C06	Réalité : A17, B09, C27, D02,
Projection : C02, D19, J33,	G24, G35, H40, J26, J30, K02,	Raconte : K20	H05, H27, H48, H49, H59,
J34, J36, J36	K07, K07, K09, K11, K11, K12,	Raconte : I20, I23, I24, K11,	H59, K03, K03, K06, K07, K07,
Projections : J27, J33	K24, K25, K32, K33	K33	K08, K08, K08, K08, K20, K28,
Projet : A00, A16, C02, F09,	Publication : A01, A02, A04,	Radicale : E21	K28, K28, K33
F09, F28, H22, I29, I30, K10,	A05, A06, A11, A11, A11, A13,	Radicales : I29	Reality : K01, K06, K09, K12,
K10, K11, K15, K16, K18, K19,	A16, G40	Radicaliser : B11	K28
K20, K26, K32	Publications : A02, A09, I09,	Radio : I24	Réanimer : C16
Projéte : H11	I10, I24, I25, I25	Raffinage : G32	Réappropriation : D10
Projeter : J34	Publicipitaire : A17, F09, F24,	Raffinerie : G32	Réapproprier : B01, K22
Projets : D14	F26, G05, G07, G10, G11,	Rais : G36	Réassaignant : I24
Projets : F11, F11, F11, F14,	G14, G15, G27, G29, G43	Raison : C05, E21, H22, K13	Réassaignant : I27
G00, K17, K25, K31	Publicitaires : F04, G10, G12,	Raisonnée : H36	Récadrant : J05
Proliférer : C16	G14, G25, G26, G27, G42	Raisonner : B13	Récalitrants : H04
Prolixe : E00	Publicté : G01, G01, G03,	Raisons : A03, K12, K20	Rencense : C21
Prolongement : D08, D08	G04, G04, G04, G04, G07,	Rajouté : I27	Récente : C00, H45
Promesse : F02, K15	G10, G15, G27, G33, G33,	Ralentie : I25	Récentes : G08
Promesses : H41	G43, J31	Ralentir : K15, K15	Réceptacle : I25
Promet : K22	Publicités : F03, G12, G19, J11	Ramenant : D23	Réception : G27, I13
Promeut : J27, K20, K26, K33	Publics : B05, I01, J11, J13,	Ramène : H33, I20	Recevoir : B22
Promeuvent : G34	J24, J31, J33, J36	Ramerne : D16	Réchauffe : B06
Promeutre : K11, K16	Publié : A17, G02, G08, G30	Rancune : B17	Réchauffement : H57
Promoting : K25	Publiées : F07	Random : A00	Recherché : H13
Promotion : F03, F17, G01	Publique : B10, H22, H45, H46,	Rang : C04, F03	Rechercher : I28
Promotionnel : G42	K23, K25, K28	Range : F18	Recherches : C12, C28, E07,
Promotionnelle : G36	Publiques : K04	Rapide : G14	F14, H14, H22, H51
Promotions : G38	Puisqu : C40, D02, G24, K04	Rapides : F31	Rechigne : I09
Promouvant : G22, G38	Puissance : A17, B09, B09,	Rappel : E08	Réciproque : J35
Promouvoir : G15, G27	B11, D00, D08, E00, E00, E02,	Rappeler : B18, B21, D00, E08,	Réciprocités : J16
Prône : G05	E13, E15, E15, E18, E21, F24,	E19, J34	Récit : A13, D16, F24, K06,
Prononcer : B01	G22, H02, H30, H32, H37,	Rappelle : B06, D08, D12, D19,	K07, K11, K19, K28
Propagande : F00, F02, F07,	K27, K30	F28	Rappellent : C15
F26, F31, G30	Pulsances : A12, E02, H02,	Rappelons : E08	Rappelons : E08
Propagandistes : K27, K31	H30, H30	Rapport : A12, B09, C26, D02,	Récitation : C18
Prophylactique : C13	Puisant : C22, C38, K32	E02, E19, G43, H34, H50,	Récris : H11, I05, I05, I07, I15,
Propice : G01	Puisante : C34, J02, J16	H51, J21, K04, K32	I16, K06, K27, K32
Proportion : G22	Puisants : C27, J19	Rapporté : I09	Réclame : G05
Propos : A17, E06, E08, E11,	Pulsion : D12	Rapports : A11, C26, E02,	Récolter : B06
F19, F28, H22, J21, K07, K10	Pur : E13	G12, H34, H43	Recombiner : C43
Proposaient : H11	Pure : E13, E18	Rappelant : C15	Recommandant : I15, I23
Proposant : E00, I03, J00, K26	Purgation : C27	Rappelons : D12	Recommandation : A17, I00,
Proposé : K24	Purisme : G15	Rapproche : B24, B24, C14	I21, I21
Proposées : I18, I29	Puristes : G16	Rapprochement : J26	Recommandations : I15, I15,
Proposer : A03, D00, H11, I03,	Purtain : K25	Rapprochements : H01	I20, I20, I21, I25
I12, I21, I29	Pvc : F14, F14	Rapprochent : D02	Recommandées : I18
Proposition : A16, I07, J21, K23	Q	Rapprocher : B01, B03, B13,	Recommander : I15, I20
Propositions : A04, I03	Qi : C18	J19	Récompenses : C04
Proposons : A11, A16	Quakers : F25	Rare : B27	Recomposer : K32
Propre : B08, B28, B28, C05,	Qualifie : J08	Raréfaction : C30	Recomposition : H24
C17, C23, C38, C42, D14,	Qualifiée : H40	Rares : A09, H16, J29	Réconciliation : C32
D14, D16, D16, D19, D19,	Qualifier : C14, D25, K06	Rareté : C26, J17	Reconfiguration : C15
D25, E00, E06, E11, E11, E12,	Qualité : G41, I03, I10	Rasmie : A17	Reconfigure : H03
E20, F24, F28, H34, H59, I13,	Qualités : D22, F04, H34	Rasssemblé : K15	Reconfigurer : H05
J38, K08, K04, K13, K32, K33	Quantitative : D16	Rasssemblent : F06	Reconnaissable : B08
Propres : B01, C15, E07, E13,	Quantitative : A09	Rassembloins : J22	Reconnaisant : D03
E13, E20, H11, I29, J18, K02,	Quantité : A03	Rassurant : I18	Reconnait : D18, J30
K25	Quarante : K11, K13	Rafts : F10	Reconnaitre : C08, D17, D22,
Propriété : C16, J30, J30, J36,	Quartermaster : F11	Raté : I09	F21, J11
J38	Quatre : B12, C25, D11, F14,	Ratéral : I09	Reconnue : C42
Propriétés : C07, C12, C15,	F17, H53, I07, I29, K04	Ratio : D02	Reconnues : G10
C26, C26, C27, C34, H14	Quelconque : D12, E15	Rationalisation : F24	Reconstruction : F16, H50
Prospectus : G28	Quelle : D23, I12, J12, J17,	Rationalisées : G25	Record : K23
Prosérité : F25	J17, J17, J17, K10, K32	Rationalité : H40	Recoupe : H28
Protagonistes : H05	Quelles : H26, H49, I29	Rationalités : H59	Recourir : H27
Protection : C18, K18	Questionne : I25	Rattaché : E07	Recours : H09
Protégé : F21	Questionnement : D25, D25	Rattachés : F24	Recoussies : B06
Protéger : A13, B01, H26, H59,	Questionner : E12, I03, I11, I30	Ray : F17, F28	Recouvert : F14, G32
J08, J11, K15	Questions : H24, H51, I06, J04,	Raymond : F19	Recouverte : F28
Protéiforme : A17	J11	Rayonnement : K15	Recouverts : C23
Protistes : C14	Quête : E21, J36	Réaction : D07	Recouvre : G20
Protocoles : A11	Quickly : H31	Réactionnaire : H39, H39	Recouvert : G34
Prototype : H27, H27	Quinzaine : H03	Réactionnaires : H39	Recouvrir : H11
Prototypes : F17	Quitant : K19	Réactions : I06	Recréer : B25
Provient : B14, J34	Quite : A13	Réactiver : D02	Recruitement : F05
Provocantes : B01	Quitter : E18	Réaffirmant : D02, D25	Rectangulaire : D02
Provocation : B03, B04	Quotidien : A13, F15, H30, I05,	Réaffirmé : D27	Rectifier : C05
Provocué : H30	K06, K31	Réagiront : C16	Recueille : D26
Provocuée : D00	Quotidienn : P20, G02, J02	Réal : K06, K12	Recueillement : B24
Provocuent : B21, C38	Quotidiennes : K04, K07	Realis : K06	Recueillir : A09, A15
Provocuer : G27	Quotidiens : J36	Réalisation : G38, G38, H00,	Recul : H13
Provocués : D00		K17	Récupérer : K22
Proximité : B13, B24, B29, D21,			Récupérés : B24
J13			

Récurrentes : H36, I07	Relatifs : C28	Renvois : H15	Résilience : H52, H53
Rédacteur : G11	Relation : A03, A15, A16, B20, D27, E11, H22, H53, I03, J04, K11, K32	Renvoyée : E13	Résilients : H36, H45
Redressiner : K22	Relations : E00, F04, F05, H01, H27, H43, H49, H53, H53, J04, J11, J27	Renvoyer : E18, H59, H59	Résistances : H37
Redevance : J26	Représante : B14	Répandre : B24	Résistant : J17
Redevenement : C23	Reparait : D16	Reparait : D16	Résister : E20
Redevoir : F03	Repartis : H32	Repartit : C14	Resocialiser : H32
Rédige : K26	Relaxation : C38	Repartit : C14	Résolution : C14
Rédiges : A16	Relayer : K11	Repas : H32	Résonance : E03
Rédigez : H50	Relégues : I11	Repense : I17	Résonne : E20
Redistribution : A17, J13	Relevant : A16, C14, F11	Repenser : A17	Résonnent : C34
Redonne : I16, I17	Relève : D12, D25, F28, G21, H45, K18, K25, K28	Répercussions : K04, K10	Résonner : E03
Redoubler : D02	Relié : C02, F20	Répercuté : G34	Résoudre : F17, I02, I17
Reduced : H31	Reliés : C13, C32	Repérées : H27	Respecter : A13
Reducing : H31	Religieuses : H01	Repérer : H14	Respectives : C12
Réductible : A11	Reliquaire : B01, B27	Repétition : A03	Respiratoires : C29
Réduction : H24	Reliquaires : B27	Replis : B06	Respire : B20, B25
Réduise : H53	Reliques : B27	Répond : K11	Respirant : G41
Réduites : H01	Remaniées : H41	Répondant : F11	Respirons : B21
Réduits : A07	Remarks : K19	Répondant : F30, J11	Responsabilité : A11
Récoûte : I21	Remarquable : D14, K16	Répondre : D25, H59, I16, I16, K24	Responsable : A00, J08
Réel : C10, C22, E02, G35, H44, K04, K28	Remarque : D08, H30, K04	Répondu : J00	Responsables : J02, J11, K19
Réelle : G22, G36, I30	Remarquer : D22, D23, K10	Réponse : C38, E00, E21	Response : C38
Réels : K06	Remarquera : D19	Réponses : C37, H15	Pessaisir : H22
Refaire : K12	Remarques : E06	Réposait : F24	Resseme : C39
Réfère : K25	Remède : C10, C17, C17	Répose : F28, H27, J24, J36	Ressemblent : C37
Référence : C02	Remèdes : C23, C23	Réposént : E15	Ressentir : B01, B01
Références : A11	Remédiateur : C17	Répousser : K22	Ressentions : B21
Référentiel : K04	Remédiation : C05, C07, C20	Reprend : C32, D08, G25	Ressort : F04
Référentielles : A11	Remédier : C05, C18	Reprendre : A03, H32, H36, H45	Ressortir : H43
Réfléchir : I05	Remerciant : K19	Repréend : K20	Ressorts : K28
Réfléchissant : D14, D14	Remerciés : K01	Représentation : A15, D02, D02, D12, D15, D17, D19, E13, E13, E15, E15, E20, G07, H03, H03, H04, H05, H11, H28, H48, H48, H49, H49, H50, K05, K10, K28	Ressources : A15, C07, C14, H36, H51, H57, J24
Réfléti : G31	Remontant : J29	Représentatives : K30	Restaient : C25
Réflex : D14	Remonte : D12	Représente : G32	Resté : H30
Réflexifs : D14	Remontée : K11	Représenteé : D08	Restent : C10, F32, H47
Réflexion : A17, C06, E21, G41, G43, J00	Remontent : C00	Représenter : J02, J22	Rester : B21, B29
Réflexions : I12	Remontent : C00	Représenter : G33, H01, H11, I25, K15, K25	Restes : A17
Réflexive : H00	Remontent : C00	Reprise : A17, F28	Restituer : B09, E13
Réformer : H36, K23	Remous : E03, E15	Reprises : B24, C15, D14, G29, J22, K33	Restitution : C16
Réformes : K31	Remplacer : A03	Reproche : I01	Restrindre : E06, I28
Réfusant : F17, I28	Remplir : H25, J11	Reproduction : D19, H04, J17, J17, J17, J33	Restriction : E07
Réfuse : B01, H43	Rempli : B21, C18, K18	Reproduire : C04	Restrictive : H54
Réfuser : F23	Remunération : J36	Reproduisant : G17	Résultat : F14
Régnage : D19	Renaissance : K25	Reproduisant : A03	Résultats : F23, I07, J01
Régnager : A13	Renaissante : H37	Reproduisant : A03	Résulte : A00, F14
Régard : B03, C16, D03, D14, D16, D19, D19, D21, E03, E13, E20, G09, G27, H47, I29, K07, K25	Renaître : C36	Représente : G40	Résume : G43
Régarde : K08	Rencontre : H11	Représenteants : K19	Résumé : G04
Régardent : D27, G00, K08	Rencontres : H28	Représentafti : A03, K09	Résumer : A06, C06, C17
Régarder : B28	Rencontrer : I05, J34	Représentafti : K20	Resymbolisation : H26, H26, H27, H29, H32, H32, H32, H33
Régarder : D19	Rencontrer : I15, H49, J24	Représentations : A17, C10, F00, F06, H02, H11, H13, K06, K08	Rétablissement : K31
Régénération : C16	Rencontres : J38	Représentatives : K30	Retenir : C26
Régi : D18	Rend : E00, H14, K23, K28	Représente : G32	Retenissent : D16
Régime : E15, F00, H04, H53	Rendant : D12, D14, H28, H49, I28	Représenteé : D08	Retenit : D10
Régimes : H44, H49	Rendement : C06	Représenter : J02, J22	Retenu : I11
Régional : H45	Rendent : H41	Représenter : G33, H01, H11, I25, K15, K25	Retient : D03
Registre : J21	Rendra : B28	Représon : D17, F28	Retirer : B09, E15
Régit : J12	Rendre : D24, D25, E02, G21, I15, J16, K06, K25	Reprise : A17, F28	Retombées : F20
Régle : K25	Rendu : I24	Reprises : B24, C15, D14, G29, J22, K33	Retour : A17, D00, D05, D08, D16, D25, D27, E20, G04, K09, K11, K23, K26, K30
Réglementaires : H11	Rendu : I24	Reproche : I01	Retournant : D08
Réglér : I17	Rendue : K06	Reproduction : D19, H04, J17, J17, J17, J33	Retournement : A17, H05
Règles : A03, A08, H11, H42, H59, J01, J21, K27, K28	Rendue : K06	Reproduire : C04	Retourner : E08
Régne : B27, C14	Rendue : K06	Reproduisant : G17	Retournés : K26
Regrette : A12	Rendue : K06	Reproduisant : A03	Retours : I02
Regroupe : B03	Rendue : K06	Reproduit : J29	Retrait : E18, E19
Regroupent : H01	René : G38, K22	Reproduite : B04	Retranscrire : C37, C38
Regrouper : H22	Renferme : B26, B27, D25	République : H56, H57	Rétécissement : E13
Régulation : A11, A11, A17	Renforçant : H15	Répubugnante : C37	Retrouve : B09, D19, E17, E21, F26, I11
Régule : A13	Renforçées : C42	Républis : C15	Retrouvée : E02
Régulee : G01	Renforcement : C04, J13	Républise : C15	Retrouver : C07, E00, E03, E20
Réguler : K20	Renforcer : H42, K15, K18	Réputation : G31	Réunification : K15
Régulière : F05	Renoncement : C05, H35, H35, H36	Réputée : E00	Réunion : K02
Régurgite : C16	Renouer : F03	Requiem : D07, D10, D14	Réunions : F03
Réhydrater : C16	Renouveau : G05	Requiert : H24, H29	Réunir : A11
Réification : I25	Renouveaux : F17	Res : K06	Réunit : B01, D10, J07
Réifier : I21	Renouvelée : J08	Réseau : B20, C15, C18, C18, C18, C20, C21, C21, G10, H17, J26, J30, J31	Réussite : K02
Réintroduire : I08	Renouvelée : A03	Réserve : C06, C15, C16, G20, G36, H11, H11, H14, H15, J11, J04, K15, K31	Revalorisation : K15
Réinventées : H57	Renouvellement : G07	Réserve : G36, G41	Revanche : I12
Réinvention : H57, H57	Renseignement : D10	Réside : I15, J31	Rêve : H36
Rétérée : D02	Rentabilité : J19	Résidence : K31	Réveiller : B03, E11
Réjognent : G33	Rentre : E15	Résiderait : A13	Révélan : B05, D10, D19
Réjoindrie : D10, E15, F00	Renvoie : B05, D16, D18, D19, G25, H59, K06, K11	Réserve : G36, G41	Révélation : D12, D19, E00
Rélaçhe : C05, F25	Renvoient : G32, K32	Résidente : K31	Révèle : E15, G06, J11, K24
Related : F12		Résiderait : A13	Révèlent : B29, C13, D08, K31
Relatif : C18, C32, G18, G32			Révélér : B25, B25, H25, H26, I03, I07, I25

Révélés : E02, I18  
Revendicative : E21  
Revenir : E18, K20  
Revenu : I15  
Revenue : I23  
Réverie : D04  
Revêtu : F07, F21  
Revient : A02, F09, H38  
Réviser : K23  
Révision : H13  
Revisite : C36  
Revisiter : I21  
Révoicable : I25  
Révolution : C28, F22, G00, H30, H36, J12  
Révolutions : C00  
Revue : G02, G40, G40, G41, G42, G42  
Revues : G38, G39, G40  
Rewarding : F11  
Rhizomique : C14  
Richard : D02, D16, F10, K18  
Richesses : K15, K15  
Ridicule : K10  
Rifkin : C42  
Right : F02  
Rigoureux : G06  
Rilke : E21  
Ring : F12  
Rio : K17  
Risqué : F29  
Risqueront : F21  
Risques : A12, A13  
Rites : C02, C07, C08, C27  
Rituel : C30, C43  
Rituelle : C30  
Rituelles : C22  
Rituels : C07, C07, C43  
Rivalisent : A03  
Riveteuse : F00  
Robert : K26  
Robes : I20  
Robot : C14  
Robotique : C16  
Roches : C06  
Rock : I21  
Rodolphe : A17  
Rodtchenko : G22, H32  
Roland : D03, G20  
Role : A08, A17, A17, A17, C41, D03, G19, G21, G24, H11, I02, I12, K04, K13, K33  
Rôles : A08  
Romancier : D00  
Rome : F00  
Rompre : A17  
Rondins : K17  
Ronge : E02  
Rongeant : C06  
Roosevelt : F10, F32  
Ropa : B05  
Rose : F28, K02, K11, K11, K11, K11  
Rosie : F00  
Rotations : D07  
Roulier : G16, G17  
Route : D00, G18  
Routière : G17  
Rss : I13, I18  
Rubber : F12  
Rue : G04  
Rues : B25, F24  
Ruggedly : F05  
Ruines : F20  
Rupture : G00, H30, H30, H41, H57  
Rural : H00, H03  
Rurales : J33  
Rythme : D14, E19, E19, F28, F29, G14, H30  
Rhythms : D00  
Rythmique : E19  
  
S  
Sablier : B13  
Sacré : C36  
Sacrées : C21  
Safety : F10  
Saillit : D10  
Saint : A00, A00, H00  
Sainte : E19  
Saints : B27  
Saisi : I11, I29  
Saisi : H42, K10  
Saisie : C37  
Saisies : A11  
Saisir : C04, E06, E13, H32  
Saisissant : E21, E13  
Saisit : H32, H34  
Saison : K01  
Saisons : C32, K08  
Sait : C42, E21, H36, I24, K10  
Salaires : J30, J36, J38  
Sales : B24  
Salle : B14, B23, B23, B26, D03, D04, D21, J17  
Salles : B23, J27, K02  
Salmon : K28  
Salon : K13  
Salut : F14  
Saluer : K09  
Same : H31  
Samuel : D21  
San : K19, K19  
Sandra : A17  
Sang : B05, B05, B05, B06, B24  
Santé : F22, H22, K12  
Sapiens : C42  
Satellites : D14  
Satisfaire : G43  
Satisfait : A17  
Satisfaites : C13  
Satisfatis : I15  
Saurait : D25, I09  
Sauvage : E21  
Sauvagerie : J11  
Sauvages : K06  
Sauvegarder : I23  
Savants : B18, H38  
Savent : E13, I09  
Savoirs : A10, A11, A11, A15, C08, E20, H26, H38, H39  
Savon : B21, B21  
Savons : H51  
Saw : F10  
Scandaleuses : I01  
Scandaleuses : K31  
Scanners : C22  
Scénario : D07, D21  
Scénarisations : K31  
Scénarise : K27  
Scénarisées : K07  
Scène : B05, B09, D07, D19, D19, D19, D21, G21, G24, K03, K04, K06, K08, K09, K09, K09, K11, K12, K19, K28, K30, K32, K32, K33  
Scènes : K07, K12  
Scénographiant : K32  
Scénographique : A17, K09  
Schäffer : D03  
Schéma : J21  
Schémas : H20  
Schématique : G16, G20, G41  
Schématisations : G19  
Schématisée : G39  
School : F09  
Sci : F17  
Science : D00  
Scientifique : A00, C27, D10, D10, D16, G00, G29, H39, H42, H59, H59  
Scientifiques : A17, C08, C16, D00, D12  
Scouffier : K18  
Scraps : E08  
Scraps : H31  
Screen : E15  
Scroller : I18  
Scrutée : E06  
Scrutés : C08  
Sculptés : K22  
Sculpteurs : D21  
Sculptural : B04, D00  
Sculpture : A17, C23, D00, D00, D08, D10, D12, D14, D16, D16, E03, I23, K01  
Serveurs : J04, J31  
Servi : B20  
Service : A02, B03, C05, E00, F02, F09, G15, I01, I23, K26  
Services : G19, J31, J33, K24  
Service : B03  
Servir : A13, B17, G25, H22  
Seul : C41, D00, E02, E02, E03, E15, E17, E20, G06, I24, K10, K26, K28, K33  
Seule : B23, D11, G34, H39  
Seules : J15  
Sévissent : B13  
Sexuelle : C39  
Shape : F12  
Shell : F26  
Shipping : F13  
Show : K01, K06, K11, K12  
Show : F12  
Shows : K09, K28  
Siderantes : E00  
Siècle : B01, F22, F24, F24, G00, G00, G01, G01, G14, G15, G27, H39, K25, K26  
Siècles : C29, H37, K25, K25  
Siège : C28  
Siegfried : F24  
Sifflement : D10  
Sigle : K01  
Signale : E20  
Signalisation : G17  
Signature : E00, K09, K27  
Signaux : C32, G34  
Signe : A13, D12, G10, G18, I24, K23  
Signes : A17, G02, G04, H01, H11  
Signifiant : I23  
Signifiant : A13, D12  
Signifiante : D25  
Significatifs : J12  
Significative : E17, J36  
Signifie : H4, K06, K06  
Signifier : I12, I25, I25, J04  
Silence : B13  
Silencieuse : B12  
Silhouette : G20, G39, G41  
Similaire : C42, D16, D19, I17  
Similaires : C18  
Similitard : D21  
Similigravure : G31  
Simone : F24  
Simple : B21, D14, F17, G05, G11, J31, J33, K09  
Simples : C38, D27, G09, G16  
Simplicité : G15, J31  
Simplification : H03, H11, H11, I28  
Simplifié : G20  
Simplifies : I16  
Simplifier : A02  
Simulation : H50, H51, H51  
Sin : F25  
Singularté : H41  
Singulier : C26, F28, J15  
Singulière : A12, E00, E03, E21  
Singulières : A04  
Site : D10, D12, E17, E17, G32, J31, K19, K19, K25  
Situ : E03  
Situant : E20  
Situation : A03, C16, E00, E13, E13, E16, E17, I17, I30, J30, J31  
Situations : A13, H28, H34, H44, I16, J22, K06  
Situé : K06  
Situées : J33  
Sitar : D21, H03  
Situés : E19, H15, H49, H49, J22  
Six : B09, F17  
Size : F12, F13  
Slogan : G18, G20, G22, G35, H11  
Small : F11  
Smartphones : J04

Smith: D21, D21, D21, D22, D23, D25, D25, D25  
Smk: J24  
Soap: K06  
Social: B10, C04, H07, H21, H24, H25, H32, H32, H34, H40, H57, J02, J12  
Sociale: F00, F25, H00, H07, H13, H15, H25, H26, H40, H51, H53, H53, H57, J17, J17, J17, K20, K28, K28  
Sociales: C05, C22, F02, H24, H25, H34, H41, H41, H51, H53, J11, K06  
Socialité: H32, J06  
Sociaux: C26, H25, H34, H54, I11, J05, J08, K04, K15, K20, K31  
Sociétale: J08  
Société: A02, A02, A15, C22, C36, G10, H03, H05, H11, H33, H42, H57, H59, H59, J07, J18, K30, K32  
Sociétés: B01, B01, C18, C25, G01, H11, H36, H45, H45, J08, J19  
Society: F05, K23  
Socio: J02, J15, J18  
Sociologically: F11  
Sociologie: H00  
Socioproductifs: H22  
Socle: B06, B14  
Sodas: C13  
Soigner: C28  
Soin: C07, C07, C07, C39, G32, G34, G34, J05  
Soins: C21  
Soir: J34  
Soirée: I20  
Sol: B11, B13, B14, B23, B24, B24, C06, D07, D10, D11, H53, H53, H53, J17, K20, K30  
Solaire: C16  
Solar: F10  
Soldat: F07  
Soldats: F02  
Soldé: H03  
Soleil: D02, D08, D10, F11  
Soliarde: H32  
Solidaires: J13  
Solidarité: H32, J06  
Solidarités: H15  
Solide: G31, J27  
Solidification: K15  
Solicite: C26, G43  
Sols: B24, B27, C06  
Solutions: I03, K20  
Soma: C30, C30, C30, C31, C32, C32, C34, C34  
Sombres: D02  
Spécifiques: C21, C38, H49, I21, I21, K31  
Sommeil: C29  
Sommeille: E11  
Sondage: K24, K24  
Sondages: K15  
Sonder: E00  
Songer: E20  
Sonia: G00  
Sonification: C32  
Sonore: E02  
Sonores: C34  
Sons: C38  
Sophie: A17, E19  
Sorcières: C10  
Sordide: B11  
Sort: H11  
Sorte: B13, B15, B26, G21, G33, H13, H22, H24, H44, H53, H53, H57, H57, K27  
Sortes: H49  
Sortie: K29  
Sorties: A11  
Sortir: C01, F14, F20, H03, H11, H14, H41, H49, H50, H54, H58, J15  
Soft: J30  
Souches: C13, C23  
Souci: G35, G41  
Soucie: A17  
Soucieux: E03  
Soucis: G11  
Soudure: F14  
Souffrance: C42  
Souffrira: A12  
Souhait: A15  
Souhaitaient: I25  
Souhaitais: I23  
Souhaitaient: J25  
Souhaitait: A02, K15  
Souhaitons: J24  
Souillée: B22, B29  
Souillées: B18, B20, B21, B21, B24, B24, B29  
Souillés: B05  
Soulignait: E13  
Souligner: E18  
Soulignera: D19, D21  
Soumet: B01  
Soumettant: D02  
Soumettre: F31, H04  
Soumis: C32, H36, H42  
Source: C08, F10  
Sources: C14, I17  
Sourire: F25, F25  
Sourit: F25  
Souscrivant: K07  
Soutenant: C18, J24  
Soutenir: E15, E19  
Soutenu: F14  
Soutenue: F14, F28  
Souterrains: C06  
Southern: F06  
Soutien: J24, J31, J38  
Soutient: A13, C06  
Souvenirs: C38, E20  
Space: D02, F13  
Sparadraps: B09  
Spatial: D10, D14, D14, D14, K20, K30, K33  
Spatialie: C15, D14, D14, D21  
Spatiales: K04, K18  
Spatialise: K27  
Spatio: D00  
Spationate: D14  
Spatonautas: D10  
Spécialis: F05, K16  
Spécialisés: C22  
Spécialiste: K12  
Spécialistes: A11  
Spécificité: E06  
Spécifique: E15, G31, H59, J33  
Spécifiquement: A04, A07  
Spécifiques: C21, C38, H49, I21, I21, K31  
Spectacle: D03, K04, K06, K27, K28, K28  
Spectacles: K08  
Spectaculaire: B24  
Spectacularisation: D08, K31  
Spectacularisations: K09  
Spectacularisées: K28, K32  
Spectaculariser: K33  
Spectateur: B09, B13, B13, B13, B14, B19, B20, B21, B21, B22, B24, B29, D03, D19, D24, D25, J26  
Spectateurs: B01, B03, B24, B27, J13, J33, J33, J34, J38  
Spéculatif: C08, C32  
Spéculations: D00  
Spéculative: C20  
Spéculer: C43  
Sphère: J19  
Sphères: K03  
Spiritualité: C00, C07  
Spirituel: F22, F22, F23  
Spirituelle: C42  
Split: E15  
Spontané: J30  
Spontanée: F24, G27, J11  
Spontanées: J16  
Spores: C16  
Spotify: I06, I15, I15, I25, I25  
Spring: F13  
Square: F05  
Squats: J27  
Stabulations: H34  
Stade: C06  
Stand: G42, G43  
Standard: A06, G32, G40  
Standardisation: F00, F01, F01, F05, F24, F32  
Standards: A03, A03, A17, F04  
Star: K04  
States: J00  
States: F09  
Statistiques: J12  
Statutes: E19  
Statufier: D23  
Statut: K04, K19  
Stefano: J15  
Stèle: D16  
Stellaire: D10  
Sténopé: D19  
Stimulées: A17  
Stimulés: C05  
Stimuli: C38  
Stimulus: C16  
Stipule: K23, K23  
Stockent: J10  
Storage: F13  
Store: F25  
Story: K28  
Storytelling: K28  
Stratégie: B01, C23, I13, I25, J31, K10, K27, K32  
Stratégies: B01, H15, H47, I06, I07, I21, K11, K20, K31  
Stratégique: H05  
Stratégiques: C15, H15  
Stratifications: H11  
Stratum: C04, C04  
Strauss: D02, D16, E18  
Streaming: J11  
Stress: C16  
Strident: D10  
Strike: F25  
Stronger: F12  
Structuration: A11  
Structure: A17, D11, G01, H13, H17, H27, J00, J07, K18  
Structurelle: A12  
Structuren: E19  
Structurer: A12, J38  
Structurerat: J08  
Structures: H16, H19, H22, H47, H47, H47, H57, J02, J16, J18, J19, J22, K16  
Studio: G10, G19  
Stupides: F31  
Style: E03, G30, G31, G40, I20, K02, K23, K23, K24, K24, K24, K26  
Suare: B05, B09, B09  
Subjective: D19, J07  
Subjectives: F24, F24  
Sublime: E20  
Subordonné: H41  
Subordonnée: H24  
Subordonner: H48  
Subrogé: E17  
Substance: B18, C30  
Substances: B06, B06, B08, B09, B11, B15, B18, B20, B21, B24, B26, B29, B29  
Substituant: G22  
Substitué: D19  
Substituer: H11, H25  
Substitution: H31  
Substitution: C30  
Subtil: C18, C18, C34, D16  
Subtilité: B08, G27  
Subtils: C02, C18  
Subvenir: C04  
Subvention: J24  
Suc: C30  
Succédent: K02  
Succès: F03  
Successifs: H13  
Succession: D07, G00, K28  
Successives: D16, H30  
Succombe: I18  
Sucré: C13  
Suffra: C16, C41  
Suffit: E03  
Suggérai: I20  
Suggérant: D08  
Suggère: J07, J25  
Suggérées: I10  
Suggérément: K31  
Suggérer: G27, H01, I20  
Suggestions: I21  
Suggestive: A17, B09  
Suit: D16, I13, J22  
Suitcase: F11  
Suite: B14, C30, D00, D02, D12, D16, D19, D25, F24, G14, K15, K30  
Suivant: I24  
Suivante: A07, B23, I23  
Suivantes: C10  
Suivre: G02, J37, K08  
Sujet: A17, A17, B01, D04, E00, E15, G16, G23, G31, H51, I25  
Sujets: A11, A16, H01, H03, K11  
Suma: A17  
Summer: F18  
Sunstill: F09, F10, F14  
Supérieur: C30  
Supérieure: A00, D11, H00  
Superpose: C42, G18, G20, G32, G35  
Superposées: G42  
Superposent: C18  
Superposer: C18  
Superstitions: C10  
Supplémentaires: C06, K01  
Supplied: F10  
Support: A17, C16, C34, F12, F14, F14  
Supporter: B06  
Supports: A11, G38, H22  
Supposant: K08  
Suppose: H40, I18, K07, K10, K11, K13  
Supposons: H13  
Supprimer: I25  
Sûr: B28, D21, H36  
Surcharger: G34  
Sûre: I24  
Surenchère: C05  
Surface: D07, D10, D16, D21, D25, I29  
Surfaces: B24, B24, G22  
Surgir: D27, E13  
Surgissant: E15  
Surgissement: D02, E15  
Surplomb: H49  
Surplombé: D10  
Surprenant: A03, C07  
Surreal: F14  
Sûrs: D11  
Survenue: H03  
Survie: C04, C10  
Survivant: D00, D14  
Survivor: K06  
Survire: J31  
Susceptible: B21, H15  
Susceptibles: A08, F28  
Suscitant: H42  
Suscité: D00, K13  
Suscitant: G27  
Susciter: B21, E03, K28  
Sükkind: B18  
Suspender: E04  
Sustainable: J01  
Symbiose: C02, C06, C06, C06, C07, C07, C18, C26

Symbiose : C34  
 Symbiotique : C06, C12, C14  
 Symbiotiques : C32  
 Symbole : D08, K02, K14, K15, K15, K16, K20, K20  
 Symboles : K27, K31  
 Symbolique : D12, F28, H53, K27  
 Symboliques : A11, H11, H53  
 Symbolisant : B13, G36  
 Symbolise : B12  
 Symétriques : D02  
 Sympathisantes : K19  
 Symphonique : D16  
 Symposium : J00  
 Synchrétiques : C02  
 Syncrétisme : C07, C08  
 Syndicats : J27  
 Syntaxe : A07, E09  
 Syntaxique : A07  
 Synthétique : A17, C20, G15  
 Synthétiques : H01, H08  
 Systématique : H13  
 Système : A02, A11, A11, A13, C04, C05, C05, C16, C22, C27, F15, F24, F25, F26, H03, H11, H11, H13, H13, H24, H25, H25, H42, I01, I12, I21, J19, J19, J31, K09  
 Systèmes : A03, C08, C43, E18, H24, H42, I06, J02, K12  
 Systémique : H24  
  
**T**  
 Tabac : G41  
 Tableau : F24  
 Tabou : B14  
 Tâchaient : C22  
 Tâche : F29, F29, H11, H26, I16  
 Taches : B08, B09  
 Tactile : C37, D07  
 Tacitile : D08  
 Taille : I11, I11  
 Take : F25  
 Talismans : C29  
 Talk : K11  
 Tangibilité : D07, D14  
 Tangible : D06, D07  
 Tank : F28, F28  
 Tapotements : C38  
 Tarjetas : B04  
 Tas : H30  
 Tate : B01  
 Taylor : F09  
 Tech : H45  
 Technicienne : B00, B09  
 Techniciens : G33  
 Techniciste : C16  
 Technicte : E00  
 Technique : A16, A17, C16, D18, E00, E00, E00, E00, E00, E00, E00, E03, E03, E04, E06, E06, E06, E07, E08, E08, E08, E09, E10, E11, E11, E13, E13, E13, E14, E15, E15, E15, E15, E15, E20, E21, F11, F14, F14, F28, F29, G00, G38, H21, J02  
 Techniques : A03, A06, A13, A17, C27, C29, C38, E15, E18, F14, F28, F30, G09, G12, H02, H11, H11, H37, H45, H51, H51, H53, J36  
 Technologie : A02, A13  
 Technologique : A12, E15  
 Technologiques : C00, C14, E00, F21, F22  
 Technosciences : H38  
 Technoscientifique : H40  
 Teegan : K22  
 Téléfon : F21  
 Teintes : E13, G21, G32  
 Télédiffusion : J33  
 Téléologie : H32  
 Téléphone : H32  
 Téléréalité : A17, A17, K02, K06, K06, K06, K07, K07, K08, K12, K28, K28, K31  
 Téléspectateurs : K08, K12  
 Téléviseurs : K08  
 Télévision : K03  
 Télévisuel : K04, K28  
 Télévisuelle : A17, K03, K04, K31  
 Teller : K22  
 Témoigne : E15, F00, H59, H59  
 Témoin : B05, C16  
 Témoins : G02  
 Temporalité : A13  
 Temporalités : H11, H40  
 Temporel : D00, F23  
 Temporelles : A11, H41, H41  
 Temps : A12, A15, B06, B27, C05, C25, C25, C37, D10, D14, D27, E03, E13, E19, E20, E21, F11, F21, G02, G14, H27, H30, H41, I20, I23, J19, J27, K02, K31  
 Tenant : H22, H36, H36  
 Tend : D08, G07  
 Tendances : C41, G08  
 Tendent : J21  
 Tendons : C38  
 Tenir : B13, H59  
 Tennis : K26  
 Tension : H03, I15, I15, K09  
 Tensions : E02, H47, I15, K18  
 Tentative : H22, H28, H36, J16, J27, J38  
 Tentatives : H03, H47  
 Tente : J27  
 Tentent : I24  
 Tenter : I02, I16  
 Tentés : D22  
 Tenu : K20  
 Teresa : B00, B01, B01, B01, B03, B03, B03, B05, B06, B08, B09, B09, B11, B11, B15, B22, B24, B25, B26, B29  
 Terme : C17, D00, D18, D21, D25, E03, E03, E08, G02, H24, H41, H51, H55, J26, K06, K06, K06  
 Terres : A09, B01, B09, B11, B27, G03, G43, H30, J02, J02, J04  
 Terminant : G03  
 Terminé : K15  
 Terrain : C17, C23, G03, G43  
 Terre : C06, C16, C38, D00, D02, D07, D10, D10, D16, H02, H03, H40, H41  
 Terrible : E21  
 Terrifiant : B21  
 Territoire : A03, C26, F00, F17, H48, H48, H48, K03, K04, K15, K18, K18, K25  
 Territoires : H49  
 Testant : J38, J38  
 Tester : H47  
 Testeraient : J13  
 Tétanos : F25  
 Tête : K12  
 Texane : K17  
 Texas : K17  
 Texte : A06, A06, A08, A11, A17, E04, E20, G00, G05, G07, G12, G14, G18, G20, G20, G22, G23, G24, G24, G25, G32, G34, G36, G40, G41, G43, G43, H11, H11, H50, J21, K19, K23, K23, K24, K25, K26  
 Textes : A03, A07, A09, A09, A11, A11, A11, A11, A15, A16, A16, A16, C30, E19, E19, H21, J29  
 Textuel : C21, H51  
 Textuelle : A13  
 Textuelles : A11, A13  
 Than : F12  
 That : F10, F18  
 Thé : C13  
 Théâtral : K09  
 Théâtralisation : K04, K31  
 Théâtralise : K04  
 Théâtralisée : K07  
 Théâtraliser : K05  
 Théâtre : K06, K28  
 Théâtres : H49  
 Thématique : A09, B03, I07  
 Thème : C07  
 Themsevles : H31  
 Thérøe : H00, H24, K24  
 Théories : I05, J10  
 Théoriques : H18  
 Theory : G08  
 Thérapeutique : H54  
 Thérapeutiques : C27  
 Thermoplastique : F14  
 Thibault : A17  
 Thierry : K32  
 This : F02, F11  
 Thomas : B01  
 Tiendrait : D19  
 Tiennent : H59, K33  
 Tient : B24, G21, H07  
 Tiff : H09  
 Tigers : K04  
 Time : F14  
 Timeline : I10  
 Times : K10  
 Tinder : I06  
 Tirage : G31  
 Tirages : H09, H09, H10  
 Tirat : C16  
 Tirant : H47  
 Tiré : K06, K06  
 Tirer : C07, D14, E02, H17, I17, I17, I17, I17, K11, K32  
 Tirera : C08  
 Tirés : G35  
 Tirouse : H09  
 Tirs : H39  
 Tissu : B05, B05, B06, G33  
 Tissus : B06  
 Titre : A09, A16, B05, B06, B22, C13, C21, C32, D02, D10, D14, F28, G40, G43, H57, K18  
 Titres : I13  
 To : F10, F10, F11, F12, F12, F13, F18, F25, H31, H31, K19  
 Toiles : G00  
 Toiture : K18  
 Token : H31  
 Tokyo : C15, F00  
 Tolmer : G08  
 Tombe : D12  
 Tombeau : B27, B27, B27, D25, D26, D26  
 Tombent : J19  
 Tomber : H03  
 Tombes : D23, D24  
 Tony : D21, D23, D25  
 Topographie : E00  
 Topographique : E17  
 Topographiques : E18  
 Tort : K10  
 Totalité : H42, H42  
 Totémique : D08  
 Touché : B29, D08  
 Touchée : C37, D25  
 Touchent : B14  
 Toucher : B13, C37, D07, D16, D16, E00, I25, J33  
 Touches : G34  
 Tour : B29, D25, F07, F07, F28, K02, K10, K10, K10, K22  
 Touristique : E21  
 Tournant : B08, G17  
 Tournée : C07, D07, D16, J33  
 Tourner : D02, G24  
 Tower : K01, K02, K04, K09, K09, K10, K22  
 Tracé : E00  
 Tracer : B04, E00, G02  
 Traçés : H57  
 Traits : G06  
 Trade : K10  
 Trading : H31  
 Tradition : J21  
 Traditionnelle : A03, C18, C28, I11  
 Traditionnelles : C22  
 Traditions : C18, C32  
 Traduction : A06, F28, J24  
 Traduisant : C34  
 Traduiset : H08  
 Traduit : D22, F00, H00  
 Traduite : D12  
 Traduits : J21  
 Trafics : B03  
 Tragédie : K06  
 Train : E00, E02, G21, H18, H25, K28  
 Traîne : J11  
 Trait : E02  
 Trait : G43  
 Traitée : B10  
 Traitées : H07  
 Traitement : A07, A08, A11, C18  
 Traitent : J10  
 Traiter : C18, F29  
 Traités : A11  
 Traits : H13  
 Trajectoire : F22, H32  
 Trame : H45, H49  
 Tranquille : G11  
 Tranquillité : P25  
 Transactionnelles : C05  
 Transcendantal : C35  
 Transcription : K19  
 Transfert : B05, F14, F14  
 Transferts : D16, F17  
 Transformant : K13  
 Transformation : C07, C07, C07, C10, C20, C28, C30, C34, C37, C41, C43, E08, E20, H13, J00, K20  
 Transformations : H30, H30  
 Transformatrices : A17  
 Transforme : C13, E08, I25, K32  
 Transformée : C36  
 Transformant : B26  
 Transformer : C02, C10, G04, I29, J10, K16  
 Transgressant : K28  
 Transgresse : K04, K25, K27, K27  
 Transgresseur : K21  
 Transgressif : K27  
 Transgression : K04, K28, K31, K32  
 Transgressions : K28  
 Transgressives : A17  
 Transition : J08, J08  
 Transculide : I25  
 Transmettait : D19  
 Transmettre : C16, C38  
 Transmises : C16  
 Transmission : C16, H26, I25  
 Transparency : G35, H34, K07  
 Transparents : F28  
 Transport : C15, E00, F18, F22  
 Transporte : B09, B10  
 Transportés : J34  
 Transports : C15  
 Transversal : D14  
 Travail : A02, A09, A15, A17, B01, B03, B04, B04, B08, B08, B11, C25, C25, C38, D16, D21, E00, E01, E13, F00, F31, H00, H18, H22, H40, H44, H49, H49, H51, H51, I03, I05, I05, I07, I07, I28, J13, J15, J30, J36, K02, K31  
 Travailleur : C25  
 Travaillet : K08  
 Travaillett : F17  
 Travaille : E15, F05, G31, J30  
 Travaillett : E02, G01, G07, J19  
 Travailleur : A03, H51, H51, K10, K20  
 Travailleurs : J27, K15  
 Travailleuse : F00, P03  
 Travallez : H00  
 Travallions : H51  
 Travaux : F11, F11, G25, J04, J36, K15  
 Travelling : D16, D16, D19

Traversant : B24, D14, J29  
Traverse : C30, D14  
Traversée : D00  
Traversent : C18  
Traverser : B21, B27, B29, F31, J07  
Traverses : G36  
Tréfonds : D26  
Trente : D10  
Tribu : D00, D07, D07  
Tribune : K10  
Tributaires : A17, F32, K31  
Tridimensionnel : G43  
Trieste : G35  
Triple : J07  
Trois : C18, C25, E08, G25, G42, H27, H49, H49, I09, J38, J38, K04, K31  
Troisième : D00, J33  
Trônant : D07  
Tronquée : C16  
Trou : D22  
Trouble : K28  
Troubles : C28  
Trouvait : B05, I23  
Trouvé : B20, D11  
Trouvée : J12  
Trouvent : G18, J34  
Trouver : C01, C17, E17  
Trouvera : G04  
Trouvons : H11, H22, H22, H36, H41, H55  
Trucs : I23  
Trump : A17, K01, K01, K01, K01, K01, K02, K02, K02, K03, K03, K03, K04, K04, K04, K04, K04, K04, K08, K08, K09, K09, K09, K09, K10, K10, K10, K10, K10, K11, K11, K11, K11, K11, K11, K12, K12, K12, K12, K12, K13, K15, K15, K15, K15, K16, K16, K18, K18, K19, K19, K19, K20, K20, K20, K22, K22, K23, K23, K25, K25, K25, K26, K27, K27, K27, K28, K28, K28, K28, K30, K31, K31, K31, K32, K32, K33  
Trumplien : K04, K30  
Trumppienne : K31  
Trumppiennes : K04, K33  
Tschichold : G22  
Tue : B01, C30  
Tuerie : D14  
Tui : C18  
Tunnel : D00  
Tupper : F03  
Tupperware : F03, F03  
TV : J29  
Tweets : I10  
Twitter : I06, I10, K16  
Type : A03, C29, C39, D19, D25, F03, F11, G05, G25, G27, G31, G39, H49, H53, H53, H53, H53, I11, I12, I12, I13, I13, I13, I15, I17, I17, I20, I21, I24, J15, J24, J25, J36, K18  
Types : A12, E15, G10, H48, H53, I16, I17, I20, I25, I25  
Typique : G16  
Typographie : G29  
Typographie : G10, G25  
Typographique : A07, G25, G31, I11  
Typographiques : G01, G07  
Typologie : F14  
Typologies : F17

Undercommons : J16  
Underpolicies : J14  
Undesirability : H31  
Unes : H20, K04  
Unesco : H36  
Unexplored : F11  
Unnieres : K04  
Unitié : G34  
Uniform : F05  
Uniforme : F07  
Union : G07  
Unique : A07, A12, I07, I16, I16, I17, I17  
Uniques : A03, I07  
Unis : A17, F00, F00, F17, F22, F22, F24, F24, F32, H01, J29, K03, K11, K15, K16, K18, K23, K24, K25, K27, K28, K33, K33  
United : F09  
Univers : C17, C18, D18, J06, K31  
Universitaire : J22  
Universel : G06, G18, H24, K26  
Universitaire : F09  
Université : A00, A02, K04  
Universités : J31  
University : F06  
Unresolved : F11  
Uns : A11, H27, J22, K28  
Upholstered : F13  
Urbaines : H57  
Urbains : K08  
Urbanisation : E02  
Urgence : H36  
Urgents : J07  
Urr : A00, A00, A04  
Us : F11  
Usage : A02, A03, A11, C30, E13, F32, H32, H51, H51, I18, K25  
Userager : A03  
Usages : A02, C13, F01, F04, F29, H59, J08  
Usant : D16  
Usé : F06  
Use : F13, F13, F13, G18  
Used : F10  
Useful : F11  
Usines : F00, H32  
Usms : F09  
Utile : G17, J15  
Utilisable : F04  
Utilisait : I09, K10  
Utilisant : I02, I07, I11, I25  
Utilisateur : F28, J25, I29  
Utilisateurs : A03, B04, I01, I01, I02, I23, J26  
Utilisation : A06, C15, C38, G09, G21, G38, H06  
Utilisations : C12  
Utilise : C29, H07, H07, I03, I13, I20, G19, K06, K28, K32  
Utilisé : G19, I11, K28  
Utilisées : B21, C18, I23  
Utilisent : I06, I13, I27  
Utiliser : A02, C13, C38, H05, H05, H06, I13, I17, I20, I24, I28, I30, J25, J30  
Utilisés : C06, J38

V  
Vacance : D02, D27  
Vache : H34, H53  
Vaches : H34  
Vacuité : D19  
Vague : B22, E13  
Vagues : E02, E02  
Vaine : E02  
Vainqueur : K13  
Vaisseau : D00, D10  
Vaisseaux : C18  
Valérián : A17  
Valeur : A07, A17, B05, G22, G34, I07, J08, J11, J13, J26, J29, K22, K22  
Valeurs : A01, H26, J06, K04, K15, K15, K15, K22  
Validée : K04  
Validité : C08, D14  
Valeur : K16  
Valorisation : A17  
Valorisent : J11  
Value : H31, H31  
Vantent : F04, F26  
Vapeur : B21  
Vaporización : B22  
Vaporisée : B21  
Vaporización : B21  
Variables : C22, D21  
Variant : G25  
Variantes : I16  
Variations : C33  
Varie : H49, I21  
Variez : I21  
Variant : G40  
Variétés : J21  
Vast : F11  
Vaste : C02, C18, C26, D16, E15, I29  
Ve : F02  
Vecteur : D08  
Vectoriels : J08  
Vécues : J22  
Vedette : F08, F11, G24  
Védisme : C30  
Végétal : C13  
Végétales : J06  
Végétaux : C23, H53, H57  
Véhicule : G07, G21  
Veille : C16, C29  
Veillée : B01  
Veines : C14, C16  
Veléité : E21  
Vélocité : J13  
Venait : D12  
Venant : D23, E11  
Vend : J36  
Vendre : G24  
Venez : H12  
Venir : D14, K20  
Venise : B01, B22, G35  
Vente : F03, G34, G41, G42  
Ventes : J38, K10  
Ventre : C27, C28  
Venue : D10  
Verbe : A07, D27  
Vérifiant : D07  
Véritable : B09, C05, C28, C41, D19, G10, G12, G20, G34, I30  
Vérité : E07, K07, K07  
Vernant : D12, D12  
Verre : D21  
Versée : G21  
Version : I25  
Vert : G32, G35  
Vertical : D02, D14, G35  
Verticale : J08  
Verticalité : D07  
Verticale : D14, G41, G42  
Vertige : E19, E19, E20  
Verts : E02  
Vertu : C26  
Vertueux : A03  
Vertus : C13  
Very : F12, H31  
Vestige : H57  
Vêtement : B05, B05  
Vêtements : B05, C13  
Vêtue : F02  
Veulent : I15  
Veut : B03, E02, E03, E17, E18, G25, I24, K07, K09, K11  
Veux : I25, I25  
Viande : F24, H34, H36  
Vibrant : B25  
Vibratoires : C34  
Vicieus : I15  
Victime : B24  
Victimes : A12, B13, B29  
Victoire : F03, F17  
Victoria : F17  
Vide : B09, B13, B27, B28, D10, D12, D14, D14, D14, D14, D14, D14, D19, D22, D22, H50  
Vidéo : B22, B22, C38, E00  
Vidéos : C38, I10, I15, I18, I18, J11, J29  
Vides : B06, B23, G22, G41  
Vie : B03, B18, B23, B25, C06, C16, E06, E11, F00, F20, F22, G02, G14, H33, H35, H48, H53, H53, H53, H53, H54, H55, H57, H57, I25, J11, J17, K08, K19, K31  
Vieillard : D16  
Vieille : F22  
Vieillissants : D16  
Vienne : E13  
Viennent : H11  
Vient : B06, B22, D10, D14, D14, D16, D21, E11, E20, H11, H11, H34, J33, J33, J38, K13  
Viewed : F11  
Vif : G40  
Vifs : E16  
Vigilance : A11  
Vigilants : A12  
Vigorous : F11  
VII : E20  
Ville : B00, B05, F20, H39, H57, K01, K10  
Villes : B25, J33  
Vinaigre : C13  
Vincent : B01  
Vingt : B12  
Vingtaine : K08  
Violence : A17, B04, B08, B10, B11, B12, B22, B25, B29, K27, K27, K28  
Violente : B22  
Violentes : B06  
Virage : G17  
Viré : K01  
Vires : K12  
Vis : K27, K27  
Visage : B06, K22  
Visaient : A02  
Visant : C37, D14, E13, F00, F04, G21, H03, K25, K27  
Vise : B25, C10, C10, C38, E15, K24, K32  
Visées : F02  
Visibilisation : K06, K30  
Visibilité : D02, E15, G01, H23, J36  
Visible : B01, C02, C26, C26, C26, D07, E02, E15, J16, J18  
Visibles : C26, C26, G42  
Vision : D07, D08, D19, E13, H39, H39, H59, K04, K25, K30, K33  
Visit : K19  
Visite : E17, K02, K19  
Visiter : E17, I09  
Visiteurs : B23  
Visualisation : C15, C22, C23, H47, I21  
Visualuite : D14  
Visualuel : E02, G05, G32, G41, I13  
Visuelle : E00, E13, E20, G07, G39, G39, H01, H11, H12, I27, I28, J31, K31  
Visuelles : A16, C38, E00, H01, H06  
Visuels : C38  
Vit : C26  
Vitale : C18, C18  
Vitalité : F24  
Vitaux : C15  
Vitesse : G14, G36, G36  
Viticulleur : H27  
Vitrine : G42  
Vitrines : G10  
Vitro : H53  
Vivaient : C25  
Vivant : C15, C22, C36, C36, C39, H44, H56, H57  
Vivante : E08, E10, E13  
Vivants : B01, B01, B15, B22, B22, B24, B25, C15, C16, C30, D12, D12, J21  
Vivent : C26, J33, J33, K07  
Vivrons : E21  
Vivre : E20, H59, J18  
Vocabulaire : J19  
Vogue : F11

Voie : D14, E20, G36, J06	Voyageur : J32, J33, J33, J33, J33, J34, J36	Wheeler : F05	Y
Voient : C32	Voyaient : K25	Wheelwright : F05	Yaml : A06
Voies : C06, C39	Voyance : D19	When : F11, F12	Year : F18
Voilé : H53	Voyons : E09	Where : F02	Years : F11
Voilement : D02	Vpn : I25	Whether : F10	Yells : C19, C20, C20, C21, C23
Vois : B17, D26, I11, I23	Vrais : A03	Which : F12	Yet : F13, F14
Voisinage : J06	Vrp : H52	White : D21, H53	Yeux : B01, B27, D08, D12, F22, I12, K22
Voisine : F02	Vue : A15, A17, C01, C39, D02, D08, D16, D25, E00, E00, E03, E07, G19, G21, H03, H26, H49, J01, J30, K03, K31	Will : F12, F13, F18, F18, F18	Yoga : C18, C34, I23, I23
Voit : B01, C25, D08, D16, E02, E11, F00, F20, H28, H34, H51, K12, K20, K32	Vues : D02, D07, E02, E13	William : A17, F00, F05, F05, F05, F05, F06, F08, F09, F09, F11, F11, F11, F13, F14, F14, F17, F27, F28, F28, F32	Yogiques : C18
Volute : E02, H20, H22		Williams : F28, F28, F28	York : F09, K01, K10, K10, K11, K12, K22
Voultures : K17		Windows : F10	Yorkaise : D21
Voix : C38, K25		Wiping : H31	You : K01
Volant : G16, G17, G17, G18		With : F12	Younes : K32
Volée : J17		Wondered : F10	Youpon : I06
Volonté : H26, I00, J34		Work : F11, F11	Your : F02
Vols : K27		Working : H31	Youtube : I00, I06, I10, I15, I15, I18, I20, I20, I23, J12
Volte : F31		World : F18, H31, K10, K12	Yzeure : H00
Volume : B28, B28, D00, D00, D02, D02, D02, D06, D07, D07, D08, D14, D16, D19, D21, D22, D25, D25, F14		Worthless : H31	Z
Volumes : A12, D21, D21, D27		Worthwhile : F11	Zabunyan : K13
Vortex : D14		Wright : F17, F17, F28, F29, F30	Zarathoustra : D16
Volté : K23		Wwww : H00, H00	Zazen : C18
Voter : K13		X	Zcce : J00
Vouati : F17	Washington : K04, K27	Xavier : A17, H00, H00, H02	Zero : H31
Voudraient : I01	Water : F10, F13, F13	XI : H05, H07, H09, H13, H22,	Zhou : C29
Voudrait : E18	Way : F04, F11, F32	H24, H27, H30, H34, H36,	Zippo : G41
Vouée : I16, J24	We : K15	H39, H43, H47, H49, H51,	Zone : B25, J30
Voulait : K22	Web : A02, H51, I00, I06, I28	H53, H57, H59	Zones : C38, G22, H25, H25, J33, K06
Voulions : E18	Wechat : I06	XI : C29	Zurich : J00
Vouloir : C16, I30, K10, K11	Weigh : F11	XIX : F24, G01, G15, K25, K25	Zwart : G22
Voulu : I20	Were : F13	XVII : G00, H39, K25	
Vox : G29, G36, G43	Westcott : F05	XX : F22, G00, G01, G14, G27,	
Voyage : D00, D14, D16, F22	Westinghouse : G34	H39, K26	
	Wh : K19		
	Wharton : A02		

## Présentation des auteurs

Céline Cadaureille est maîtresse de conférences en arts plastiques à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne, laboratoire ECLLA. Ses recherches se développent de manière plastique et théorique afin d'étudier les représentations des désirs et des peurs dans l'art contemporain. Engagée dans une pratique de sculpture, elle est sensible aux corps, aux matières et aux gestes liés au moulage et à la céramique. Ses études se saisissent de la Recherche-Création et ses ouvrages, en tant que co-directrice, ont pour titre : *Copies, écarts et variations* (éd. Hermann, 2020) et *La dynamique du mou* (éd. PUM, 2017). Aussi, sa dernière exposition personnelle au Musée des moulages était accompagnée d'une communication à l'ENS de Lyon « Renaissances de la transgression antique » et d'un article publié dans *L'Art de chercher* (éd. Hermann, 2020).

Sandra et Gaspard Bébié-Valérien développent une pratique artistique prospective et critique depuis 2003 visant à échapper aux modèles déterministes véhiculés par les technologies ; ces mêmes technologies conçues pour coloniser nos routines quotidiennes, tant dans le temps domestique que professionnel. Ces dernières années, ils se sont intéressés à des questions sociétales et environnementales telles que la production d'énergie, les relations de symbiose au vivant, ou encore les médecines traditionnelles d'Asie. À ces fins, ils incluent dans leurs recherches des organismes vivants comme agents de remédiation, impliquant une position à la fois respectueuse et humble vis-à-vis de la diversité complexe de la vie. Leurs projets ont été présentés en France et à l'étranger : festival Piksel (Bergen), Science Gallery (Melbourne), Voltaje Festival (Bogota), Rua Red art center (Dublin), EDF Fundation (Paris), Centraltrack (Dallas), Centre Dramatique National de Montpellier), SKOL Art Center ou Santa Monica Art Center (Barcelone), etc.

Thibault Honoré est artiste plasticien et maître de conférences en Arts Plastiques au Département des Arts de l'Université de Bretagne Occidentale (Brest). Ses recherches portent sur l'étude des formes de représentations et d'exposition des productions actuelles de la sculpture contemporaine ; sur l'analyse des modes de circulation des images et des dispositifs dans le champ de l'art contemporain et du cinéma, enfin sur l'observation artistique des notions de catastrophe et de résilience.

Rodolphe Olcèse est maître de conférences en esthétique à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Après des études de philosophie, il a travaillé plusieurs années dans le champ de l'action culturelle cinématographique, en y menant une activité d'écriture critique, de réalisation et de production.

Maxime Favard est designer, maître de conférences en design, membre de l'unité de recherche ACCRA de l'Université de Strasbourg. Ses travaux s'appuient sur l'histoire du design, la poétique ainsi que la pratique du design théorisée, et concernent en particulier le design et l'industrie dans le contexte de l'Anthropocène. En 2011, il cofonde le studio de design maxwen au sein duquel il mène des activités de conception et engage des projets plus expérimentaux lors de résidences de recherche (design critique et spéculatif / design prospectif R&D). Il a publié ses recherches aux éditions L'Harmattan, Hermann, Mimésis, Presses Universitaires de France notamment. Plus récemment, il vient de publier, en codirection, l'ouvrage *MàJ : Design, environnements techniques et pratiques exploratoires* (éd. La Cité du design, 2021).

Anne-Céline Callens est Maître de conférences en Sciences de l'art à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, membre de l'unité de recherche ECLLA. Ses recherches portent sur la création publicitaire de l'entre-deux-guerres, la photographie de commande (publicitaire, industrielle) et les archives photographiques (valorisation de fonds patrimoniaux). Elle a été co-commissaire de l'exposition *Les Éditions Paul Martial : la belle publicité* (MAMC+, 2014) et commissaire des expositions *Regard(s) sur l'industrie* (Médiathèque de Saint-Étienne, 2015) et *Coup de Pub : graphisme et publicité en France dans les années 1930* (MAMC+, 2019). Elle a coordonné les ouvrages *Art, architecture, paysage. À l'époque post-industrielle* (PUSE, 2015) et *Photographier le chantier : transformation, inachèvement, altération* (Hermann, 2019).

Créé en 2000, le groupe de designers Bureau d'études, composé de Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, participe depuis 2007 à une ferme en multi-activité en biodynamie qui implique aujourd'hui 25 personnes dans un territoire-école du Bourbonnais. Le groupe est fondateur du Syndicat Potentiel (Strasbourg), du journal *La Planète laboratoire* et du collectif intermédia artistes/biologistes Aliens in green. Il a développé des méthodes de cartographies de représentation de réseau et de systèmes qui ont été produites, diffusées ou mises en travail dans différents contextes et pays depuis 2000. Il a également conçu et mis en œuvre des dispositifs ou des démarches de design d'action publique ou collective.

Gwenaëlle Bertrand est designer, maître de conférences en design, membre de l'unité de recherche ECLLA de l'Université Jean Monnet Saint-Étienne. Elle a dernièrement co-dirigé l'ouvrage *M&J : design, environnements techniques & pratiques exploratoires* (éd. La Cité du design, 2021) ainsi que le dossier thématique « Design & industrie à l'ère de l'Anthropocène » pour la revue *Design, Arts, Médias*. Ses recherches traitent des implications industrielles, politiques et sociales du design et des nouvelles technologies dans le contexte de l'Anthropocène ainsi que de la recherche-projet à travers des collaborations pluridisciplinaires entre le design, les sciences et l'ingénierie.

Nolwenn Maudet est designer d'interaction et maître de conférences en design à l'université de Strasbourg. Elle est membre de l'unité de recherche ACCRA et de son groupe de recherche en Cultures Visuelles. Ses travaux portent sur les pratiques du design dans leurs multiples dimensions, de la culture matérielle jusqu'aux valeurs portées par les designers. Elle explore également les interactions entre le design et l'environnement numérique.

Jacopo Rasmi a commencé à enseigner les études italiennes et les arts visuels à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne en pleine pandémie, est d'abord passé par l'Université Grenoble Alpes pour une thèse doctorale soutenue en 2019 et partiellement publiée en 2021 (*Le hors-champ est dedans!*, PUS), écrit des textes au gré des rencontres (par exemple, avec Yves Citton : *Générations Collapsonautes*, Seuil), programme seul et en collectif des séances de cinéma lorsque une bonne occasion se présente, participe à l'activité des rédactions de *Multitudes* et *La Revue Documentaires*, depuis quelques années se demande en compagnie de quelques ami.e.s comment continuer à étudier d'une manière désirable.

Sophie Suma est Maîtresse de conférences contractuelle en Histoire culturelle de l'architecture à l'Institut national des sciences appliquées (INSA Strasbourg). Docteure en Arts visuels et Architecture, elle enseigne également la Culture visuelle à la Faculté des Arts de l'Université de Strasbourg. Ses recherches visent à interroger les rapports qu'entretiennent l'architecture et les espaces urbains avec la fiction, les médias TV et la culture de masse (études visuelles et culturelles, études architecturales et urbaines). Elle est chercheuse associée AMUP / Architecture, Morphologie, Morphogenèse Urbaine et Projet (UR 7309) et ACCRA / Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques (UR 3402). Elle est co-fondatrice et co-coordinatrice du Groupe de recherche Cultures Visuelles (ACCRA) depuis 2018 : culturesvisuelles.org. Et co-fondatrice-co-coordinatrice de la série de recherche *Archifictions* : archifictions.culturesvisuelles.org. Elle est l'auteure de l'ouvrage *Designathon. L'architecte et l'architecture participative à la télévision*, L'Harmattan, 2020.

Les opérations d'éditorialisation des contenus et de mise en page de cet ouvrage ont été réalisées à travers le développement d'un environnement informatique dédié. Celui-ci repose sur des programmes déjà existants (pandoc, image-magick) et des scripts (python, bash) écrits spécifiquement pour cette publication. Cet ensemble interagit avec une arborescence de fichiers OpenDocument (.odt), Markdown (.md), YAML Ain't Markup Language (.yml), HyperText Markup Language (.html), Hypertext Preprocessor (.php), JavaScript (.js) et Cascading Style Sheets (.css).

De cette logique proche d'un système de gestion de contenu (CMS) résulte une suite d'opérations (corrections orthotypographiques, conversions de formats, éditions d'images, indexation des mots, etc.), par lesquelles les articles rédigés par les auteurs sont transformés et assemblés en un unique document. Celui-ci, destiné à l'impression, est décrit en HTML afin d'être converti en Portable Document Format (.pdf) à l'aide de la librairie Paged.js (pagedjs.org) et d'un navigateur web (Chromium).

Il s'agit de se positionner sur une alternative low-tech et ouverte mais aussi de produire des manières d'envisager le design assisté par ordinateur comme un travail d'écriture expérimentale plutôt que comme un travail de manipulation d'objets visuels pré-écrits.

Les fichiers sources de cet ouvrage sont sous licence GNU General Public License 3.0 (GNU GPLv3) et accessibles à l'adresse <https://openschool.art/gitlab/les-presses-d-url/publication-cierec>

Pro Forma 1  
Œuvre, objet, image, travail  
Juin 2021

Publié par les presses d'URL

Direction : Gwenaëlle Bertrand et Jérémie Nuel

Auteurs : Sandra et Gaspard Bébié-Valérien, Gwenaëlle Bertrand, Léonore Bonaccini, Céline Cadaureille, Anne-Céline Callens, Maxime Favard, Xavier Fourt, Thibault Honoré, Nolwenn Maudet, Rodolphe Olcese, Jacopo Rasmí, Sophie Suma.

Design : Maxime Bouton et Émile Greis

Impression : Imprimerie Reboul, Saint-Étienne

Papiers : Print Speed Offset 80 g/m<sup>2</sup> et Couché moderne 1/2 mat 200g/m<sup>2</sup>

Typographies : GNU FreeFont (GNU GPLv3)

Les textes de l'ouvrage sont sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0). Les images ne sont pas concernées par cette licence et restent soumises aux règles internationales sur la propriété intellectuelle.

Document généré le 2021/08/02 à 16:55:38

Les presses d'URL  
11, place Wilson  
69100 Villeurbanne  
[www.lespressesdurl.net](http://www.lespressesdurl.net)  
[mail@lespressesdurl.net](mailto:mail@lespressesdurl.net)



Random (lab)  
Ecole  
supérieure  
d'art  
et design  
Saint-Etienne  
<>



