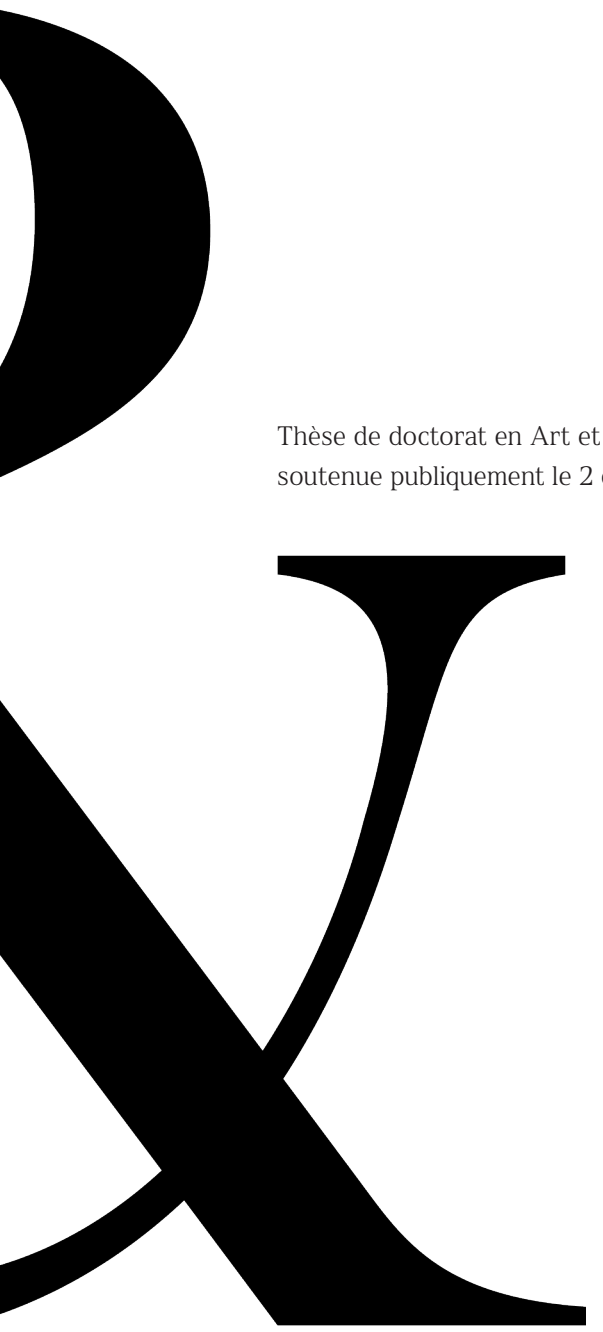
Université Paris I Panthéon-Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne
École doctorale Apesa
Institut Acte



Thèse de doctorat en Art et Sciences de l'art, mention design
soutenue publiquement le 2 décembre 2024

L’opacité typographique : plasticité et autonomie du texte et de la lettre

Margaux Moussinet

sous la direction de Mme
Catherine Chomarat-Ruiz
Professeure des universités, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Membres du jury :

Mme Céline Caumon, professeure des universités, Université Toulouse Jean-Jaurès (présidente du jury)
M. Marc Perelman, professeur émérite, Université Paris-Nanterre (rapporteur)
M. Pierre Baumann, professeur des universités, Université Bordeaux-Montaigne (rapporteur)
Mme Nolwenn Maudet, maîtresse de conférences, Université de Strasbourg (examinatrice)
Mme Anne-Lyse Renon, maîtresse de conférences, Université Rennes 2 (examinatrice)

Résumé.

Si Beatrice Warde affirmait au début du XX^{e} siècle que la typographie devait être transparente afin de ne pas s'interposer entre le lecteur et le sens d'un texte, la transparence de la lettre et l'exigence de lisibilité ont depuis été questionnées par les designers graphique et typographique. Partant de ce constat, cette recherche vise à former un concept équivalent à la transparence de la typographie : l'opacité typographique. Nous entendons le définir comme une autonomie du texte et de la lettre vis-à-vis de leur rôle linguistique, afin qu'ils s'accomplissent en tant que formes plastiques à part entières. Pour ce faire, cette recherche est guidée par la question suivante : l'opacité du texte et de la lettre ne permet-elle pas de reconfigurer le champ du design (typo)graphique ?

Cette recherche se base sur l'analyse d'objets et de pratiques graphiques afin de former un concept : il s'agit d'interroger les champs du design graphique et typographique à partir de l'esthétique comme discipline d'ancrage. La question formulée nous permet de définir l'opacité typographique selon plusieurs points de vue. Tout d'abord, le travail et la manière de faire de David Carson nous servent de cas d'étude afin de définir notre concept du point de vue de la réception et de la conception. L'analyse esthétique de ses travaux nous permet également de définir la fonction de l'opacité typographique. Puis, nous dépassons la méthodologie du cas d'étude afin de compléter notre définition du point de vue de la pratique, avec des entretiens menés auprès de praticiens de la lettre contemporains. Enfin, nous testons nous-même le concept d'opacité typographique au sein de la mise en pages et en objet de notre manuscrit de thèse. Ces différentes méthodologies nous amènent à conclure que l'opacité typographique n'est pas en stricte opposition avec la transparence, mais qu'il existe plusieurs degrés d'opacification.

opacité typographique
design graphique
typographie
texte
lettre
lisibilité
matérialité
pratique du design

Abstract.

At the beginning of the 20th century, Beatrice Warde asserted that typography should be transparent so as not to stand between the reader and the meaning of a text. Since then, graphic and typographic designers have questioned the transparency of letters and the need for legibility. Based on this observation, this research aims to form an equivalent concept to the transparency of typography: typographic opacity. We intend to define it as the autonomy of text and letters from their linguistic role, so that they can be considered as plastic forms on their own. To this end, this research is guided by the following question: can the opacity of text and letter reconfigure the field of (typo)graphic design?

This research is based on the analysis of graphic objects and practices, in order to form a concept: the aim is to question the fields of graphic and typographic design, using aesthetics as an anchoring discipline. The question posed allows us to define typographic opacity from several points of view. First, we use David Carson's work and way to practice as a case study to define our concept from the point of view of reception and design practice. Aesthetic analysis of his work also enables us to define the function of typographic opacity. Then, we go beyond the methodology of the case study to complete our definition from the point of view of practice, with interviews conducted with contemporary practitioners of letters. Finally, we ourselves test the concept of typographic opacity within the layout and object of our thesis manuscript. These different methodologies lead us to conclude that typographic opacity is not in strict opposition to transparency, but that there are several degrees of opacification.

typographic opacity
graphic design
typography
type design
text
letters
legibility
materiality
design practice

Remerciements.

Mes plus sincères remerciements vont à ma directrice de thèse, Catherine Chomarat-Ruiz. Merci d'abord de m'avoir fait découvrir la recherche en design et d'avoir fait naître mon envie de devenir enseignante-chercheuse. Merci de m'avoir suggérée l'idée d'entamer un doctorat, puis d'avoir accepté de diriger cette thèse et d'y avoir cru du début à la fin. Merci pour ton accompagnement et ton soutien sans failles pendant ces cinq années, tant sur le plan intellectuel que personnel. Merci pour ta disponibilité, pour nos échanges, pour tes relectures, pour tes remarques, questions, conseils et d'avoir toujours trouvé les mots justes pour faire progresser cette recherche. Merci pour ton intégrité, ta bienveillance, ton humanité et ta sincérité. Je te suis extrêmement reconnaissante.

Je remercie Pierre Baumann, Céline Caumon, Marc Perelman, Nolwenn Maudet et Anne-Lyse Renon d'avoir accepté de faire partie du jury de cette thèse. Je vous remercie pour votre temps, vos retours sur ce manuscrit, et pour les échanges à venir au cours de la soutenance. Je suis honorée que vous évaluiez mon travail.

Je remercie Aline Caillet et Jérémie Elalouf pour nos échanges au cours des comités de suivi de cette thèse.

Je remercie les contributeurs directs à cette recherche : les praticiens que j'ai rencontrés. Merci à Morgane Vantorre, Anton Moglia, Charlotte Attal, Clément Cases, Rémi Forte, Simon Renaud, Pierre di Sciullo, Amy Jones et Clara Carpentier pour le temps que vous avez accordé à nos entretiens, d'avoir partagé votre travail avec moi, et pour nos échanges riches et inspirants. Vous êtes passionnés et passionnants, merci pour votre amour des lettres.

Parce que la recherche est collective, je remercie mes collègues chercheurs. Je remercie d'abord les membres de l'association Design en Recherche pour cet espace de partage et de bienveillance très précieux. Je remercie également mes collègues de l'équipe Design, Arts, Médias de l'institut Acte de l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, en particulier Sophie Fétro, Ambre Charpier, Kim Sacks, Anitra Lourie, Antonella Tufano, et David Bihanic : c'est un privilège de travailler avec vous. Je remercie enfin mes camarades doctorantes et doctorants sous la direction de Catherine Chomarat-Ruiz : Camille Mançon, Margot Laudoux, Inès Ben Mansour, Piotr Fortuna et Christian Perrin. Je souhaite que les échanges sur nos recherches se perpétuent. Je remercie plus spécialement Camille Mançon et Margot Laudoux, avec qui nous partageons l'aventure du doctorat depuis longtemps maintenant : merci pour votre solidarité, vos encouragements et votre soutien quotidiens, et pour le partage de cette expérience au jour le jour (qui implique entre autres de mutualiser les coquilles cocasses et les autocommentaires incompréhensibles, de s'envoyer des photos de nos chats, de compatir aux aléas de transports, logistiques, techniques, administratifs…)

Merci à celles et ceux qui ont contribué à la mise en objet de ce manuscrit de thèse. Je remercie Sophie Decoux pour son amitié, pour nos discussions et pour ses conseils graphiques très précieux. Je remercie également Émilie Rigaud de m'avoir partagé à titre gracieux ses familles de caractères *Tongari* et *Coline*, ainsi que Julien Fincker pour la famille *Spitzkant*.

Enfin, je remercie toutes les personnes que j'ai pu croiser au cours de ce doctorat : celles avec lesquelles j'ai pu collaborer sur des projets ou échanger sur mes recherches : si nous avons parlé de mon sujet, vous avez forcément contribué à le faire évoluer.

Parce que l'aventure du doctorat entremêle étroitement vie professionnelle et vie privée, je me permets des remerciements plus personnels. Je remercie tout d'abord Patricia Gotteland pour son accompagnement vers la sérénité.

Je remercie les Petits Gars, mes plus proches amis pour vos « tu vas y arriver », « tu es forte », « tu es courageuse », même si « c'est un peu flou pour moi ce que tu fais » ! Adélie, Charline, Chloé, Marie, Marion, Max : je souhaite à toute personne de connaître et de vivre une amitié aussi pure et sincère que la nôtre. Merci à Adélie de témoigner de ma hantise des veuves et orphelines sur nos cours de lycée : je sais que je t'ai traumatisée, mais l'orthotypographie c'est important.

Merci à mes coéquipiers de sport (mais pas que) de m'avoir offert des heures hors de la thèse pour mieux y revenir, en particulier à Clémence, Victoria, Emanuelle et Guillaume.

Merci à mon papa pour son soutien et sa fierté inconditionnelle, même si tu ne sais pas exactement ce que je fais. Merci à tata pour le modèle que tu es. Merci à Nina d'être ma sœur : tu es la seule à pouvoir comprendre. Merci à tous les trois d'avoir amplement contribué à la constitution de ma bibliothèque : je chéris tous mes livres, mais encore plus ceux que vous m'avez offerts.

Merci enfin à Thomas d'avoir accepté la place qu'a pris ma thèse dans nos vies, dans notre foyer, et parfois même sur ton bureau. Merci pour ta patience et ta solidité face aux émotions fortes que procurent l'aventure du doctorat. J'espère que l'investissement sera rentable. Je termine par relever ton défi de remercier notre chat Meeko : bien qu'elle ait souvent pris ma place à mon bureau, je la remercie pour sa douceur et son innocence, d'avoir veillé sur mes livres lors de ses longues siestes dans ma bibliothèque, et de ne jamais avoir dormi sur mon ordinateur afin de me laisser écrire cette thèse.

Note préliminaire.

Le volume conséquent de ce manuscrit n'a pas pour but de décourager le lecteur. Il s'explique notamment par sa mise en forme ainsi que la richesse de l'iconographie qui augmentent considérablement le nombre de pages. Le volume de texte correspond environ à 450 pages. Les annexes sont dans un fichier/volume séparé afin de ne pas augmenter davantage le nombre de pages du volume principal.

La mise en page du manuscrit a été conçue pour sa version imprimée, notamment avec des contenus déployés en double page. Pour cette raison, nous conseillons au lecteur de régler l'affichage sur deux pages.

Édition

La partie III de cette thèse est dédiée à sa mise en page et en objet. Nous invitons donc le lecteur à s'approprier l'objet sans précisions sur sa mise en forme, afin d'en découvrir les clés en partie III.2.2, p. 810.

Afin de garantir la fluidité de la lecture, toutes les citations dans le corps du texte sont en français. La version originale est indiquée en notes de bas de page, précédée de la mention « Texte original » lorsque la traduction a été effectuée par nos soins. En l'absence de cette mention, il s'agit d'une traduction ou de sous-titres que nous avons rapportés, notamment lorsque les sources sont de nature vidéographique.

Pour les citations longues, nous ne mettons pas de capitale lorsque l'extrait que nous citons ne commence pas au début d'une phrase. De même, nous conservons l'emploi des italiques des citations originales.

Les noms des caractères typographiques ainsi que les titres d'expositions sont indiqués en italique comme des titres d'œuvres.

Les chiffres et nombres relatifs aux données ne sont pas inscrits en toutes lettres afin de fluidifier la lecture.

Dans les notes de bas de page, nous utilisons la mention *art. cit.* lorsque nous nous référons à des vidéos ou des épisodes de podcast déjà cités précédemment. Bien qu'il ne s'agisse pas d'articles, cette mention nous permet de préciser que ces sources ne sont pas des ouvrages imprimés.

Iconographie

Sauf mention contraire, les schémas, cartes mentales et visualisations de données sont effectuées par nos soins.

Orthographe et vocabulaire

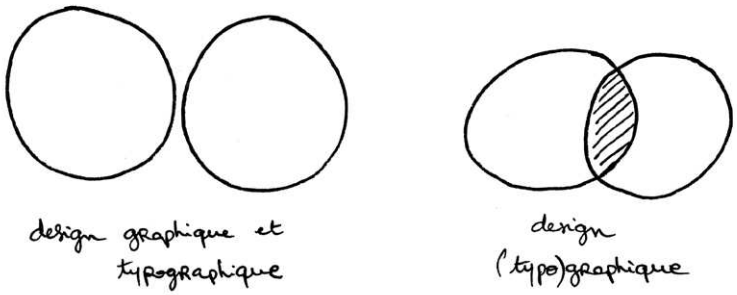
Le pronom utilisé est la première personne du pluriel. Étant donné que nous sommes une femme, nous accordons donc au féminin singulier lorsque ce pronom est utilisé pour nous désigner.

Nous n'effectuons pas l'accord au pluriel sur les expressions « designers graphique » et « designers typographique », car les adjectifs « graphique » et « typographique » ne se rapportent pas au designer lui-même mais désignent sa production.

Un glossaire illustré détaille les termes techniques relatifs à la typographie et à l'édition en p. 903.

Nous considérons indifféremment les caractères typographiques et la composition typographique comme des objets.

Nous employons l'expression « design (typo)graphique » pour évoquer un champ à l'intersection entre le design graphique et le design typographique. Ce choix découle d'une hypothèse que nous émettons en partie II.2 de cette thèse. Lorsque nous écrivons « design graphique et typographique », il s'agit donc de deux champs considérés distinctement et en-dehors de leur intersection.



Sommaire.

Introduction 21
Origine et construction du sujet de recherche 21
Objectifs et question de recherche 27
Hypothèses et méthodologies 28
Plan détaillé 30

Partie I. Un gain esthétique 43
I.1. David Carson en contexte 45
I.1.1. L'opacification typographique : contextualisation et définition 45
I.1.2. Présentation du cas d'étude 70
I.2. Analyses des travaux de David Carson 117
I.2.1. En amont : objectifs et constitution du corpus 117
I.2.2. En pratique : construction de la grille d'analyse et utilisation 126
I.2.3. Avant les résultats : le positionnement 135
Annexes 1. Analyse des travaux de David Carson vol. 2, p. 9
I.2.4. Résultats quant à la désautomatisation de la lecture 140
Annexes 2. Statistiques du degré de lisibilité par catégories vol. 2, p. 195
I.2.5. Synthèse des moyens employés 148
Annexes 3. Statistiques du degré de linéarité par catégories vol. 2, p. 207
I.3. De la fonction communicationnelle à la fonction esthétique 165
I.3.1. Voir-lire-regarder 165
I.3.2. Fonction esthétique de la typographie opaque 201
I.4. Manière de faire de David Carson 237
I.4.1. Subjectivité, expression personnelle et passion au cœur de la pratique 238
I.4.2. Être spontané 250
I.4.3. L'œil et l'intuition comme outils 261
I.4.4. L'expérimentation comme méthode 272
I.4.5. Un processus fluide 282
Point d'arrivée et point de départ 300

Partie II. Une reconfiguration du champ (typo)graphique 307
II.1. L'opacité typographique à l'échelle du texte relève du graphisme 309
II.1.1. Design graphique ou graphisme ? Terminologies et filiations historiques 309
II.1.2. Graphiste et designer graphique : rôles et éthiques 326
II.1.3. Graphisme d'auteur et graphisme d'utilité publique : enjeux 337
II.1.4. Une pratique critique 351
II.2. Une multiplicité de praticiens de la lettre 391
II.2.1. Établir une liste de praticiens de la lettre 392
II.2.2. Utiliser la cartographie comme outil 428
II.2.3. Cartographier les praticiens de la lettre 439
Annexes 4. Analyses spatiales des premières versions de cartographies vol. 2, p. 215
II.2.4. Rencontrer les praticiens de la lettre 503
Annexes 5. Entretiens avec les praticiens de la lettre vol. 2, p. 265

II.3. Identifier les rapports des praticiens aux actes d'inscriptions 549
II.3.1. Écrire et dessiner : deux activités qui consistent à tracer des lignes 549
II.3.2. Typographie et écriture manuscrite : filiation ou rupture ? 577
II.3.3. Une rupture qui implique une triple perte 590
II.3.4. Rendre saillante la qualité iconique de l'écriture par la spatialisation sur le support 602
II.4. Identifier les rapports des praticiens à la lettre par leur rapport au faire 625
II.4.1. Une pratique basée sur l'expérimentation 625
II.4.2. Une attitude critique 637
II.4.3. Un artisanat typographique ? 659
Nouveau point d'arrivée et nouveau point de départ 684

Partie III. Tester le concept d'opacité typographique 693
III.1. Positionnements 695
III.1.1. Objectifs et hypothèse 695
III.1.2. Positionnement de la pratique au sein de la recherche 710
III.1.3. Le contexte académique du manuscrit de thèse 727
III.2. Mise en œuvre de la pratique 745
III.2.1. Déroulé du processus 745
III.2.2. Synthèse des choix effectués 810
III.3. Retour sur la démarche 817
III.3.1. Analyse du déroulé de la pratique 817
III.3.2. L'écrit au sein de la pratique 823
III.3.3. Une pratique expérimentale ? 835
III.3.4. Les maquettes comme échantillons 840
Point d'arrivée de ce moment 845

Conclusion générale 853
Apports méthodologiques 853
Définition de l'opacité typographique 859
Réponse à la question de recherche 870
Limites et nouveau point de départ 875

Bibliographie 879
Glossaire illustré 903
Index des noms propres 913
Table des matières 931

Introduction.

Introduction

Origine et construction du sujet de recherche

À l'occasion de notre intervention à la journée d'étude « Étudier les choses – une liste ouverte[1] », nous nous sommes interrogée sur la « chose » que nous étudions. Il nous est alors apparu que la présente recherche doctorale étudiait une « chose » qui n'existait pas encore : un concept que nous entendons faire advenir par cette thèse. Plusieurs années de recherches auront été nécessaires avant de parvenir à verbaliser et nommer le concept que nous entendons former : celui d'opacité typographique.

Notre sujet de thèse s'inscrit dans la continuité de la recherche que nous avons initiée en master, où nous nous sommes attachée à analyser des livres qui tendent à expérimenter, voire dépasser, la définition de cet objet : les livres de graphistes[2]. Testant les limites formelles du livre, nous nous sommes demandée si la fonction de ces objets – la lecture – était également remise en question. Positionnée du côté de la réception de ces objets par les lecteurs, nous avons conclu au terme de cette étude que les livres de graphistes étaient une forme augmentée du livre, permettant de satisfaire d'autres finalités que la lecture : ils interrogent et permettent de conscientiser l'acte de lecture, en suspendant le lecteur dans une pleine expérience esthétique. De plus, les livres de graphistes révèlent de manière saillante le rôle que joue le graphiste dans la construction de l'objet. Si nos réflexions incluaient l'ensemble des caractéristiques du livre (format, papier, reliure etc.) dont la matérialité était particulièrement affirmée, le recul sur ce travail nous a permis de constater que ce sont plus précisément les opérations menées sur le texte qui ont retenu toute notre attention. En effet, notre corpus d'étude ne comportait pas de livres d'illustrations ou de *photobooks*, mais principalement des ouvrages qui procèdent à une véritable remise en cause typographique, où le texte et sa forme font l'objet d'expérimentations. Plus encore, nous employions déjà à ce stade de nos recherches l'expression « matière textuelle ». Enfin, le projet qui accompagnait notre mémoire de master s'est traduit par la création d'une typographie ainsi qu'à son application au sein de livres. Inscrit dans la continuité d'un projet antérieur de réinterprétation du *Garamond*, il a mené à une composition plastique de l'assertion de David Carson « Les mots sont des images eux-mêmes[3] ». Au cours de notre recherche de master, nous avons librement redessiné les caractères du *Garamond* au pastel gras, afin de lui restituer une dimension plastique et laisser apparaître le geste de la main. Appliqué à l'échelle du texte, notre caractère

1.

2. 3.

4.

1 « Étudier les choses – une liste ouverte », journée d'étude organisée par l'association Design en Recherche à l'ENSCI – Les Ateliers, le 30.10.2023.

2 Voir Moussinet, Margaux, *Les livres de graphistes : des livres ? Toujours des livres ? Rien que des livres ?*, mémoire de master Design, Arts, Médias, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2019, [en ligne], disponible sur https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02323606, consulté le 22.07.2024.

3 Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight : grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997, non paginé.

Figure 1. Corpus d'étude de notre mémoire de master, 2019.

Figure 2. Set de caractères du *Garature*, 2019.

Figure 3. Utilisation du *Garature* dans une édition réinterprétant *Alice aux Pays des Merveilles*, 2019.

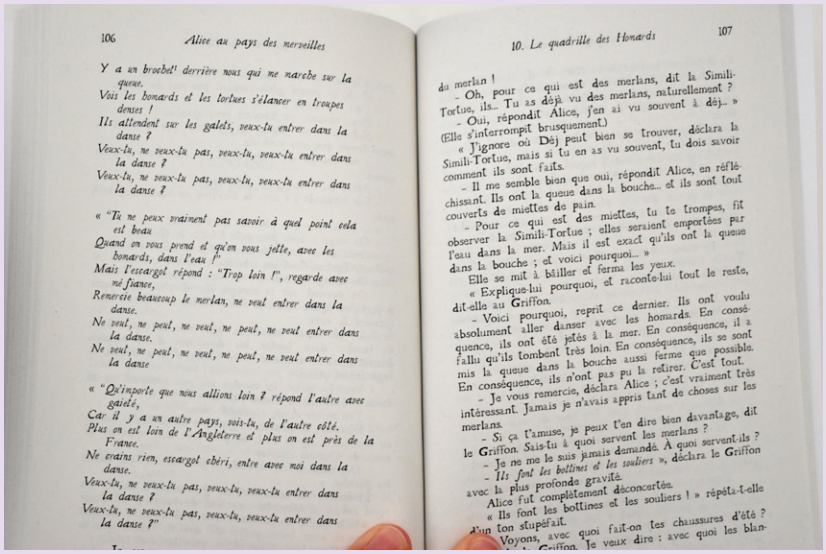
Figure 4. Composition plastique « Les mots sont des images eux-mêmes », 2016.



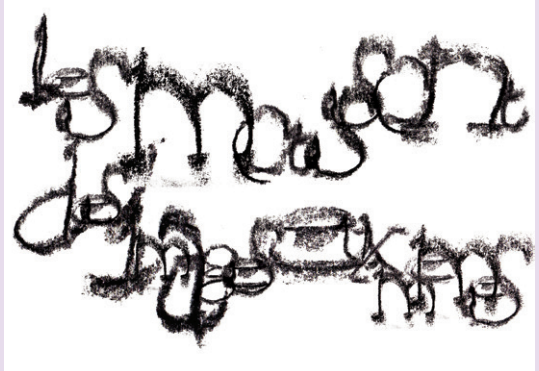
1.



2.



3.



4.

– le *Garature*[4] – formait une texture visuelle granuleuse et constellée. En créant des variations du *Garature*, nous avons mené plusieurs autres expérimentations sur la texture de notre matière textuelle. L'aboutissement de ce projet de master a donc mis en évidence notre affection pour la plasticité et la matérialité du texte et de la lettre, qui était jusqu'alors sous-jacente sans que nous en soyons pleinement consciente. ***5. 6. 7. 8.***

Constatant que, au-delà de la facture du livre, c'étaient finalement la lettre et le texte qui orientaient nos réflexions, nous avons alors postulé la capacité du texte à « faire image ». Peut-être avez-vous d'ailleurs connu cette présente recherche sous le titre *Lorsque la lettre fait image : l'esthétique de David Carson* ? Le point de départ de notre réflexion pouvait alors être illustré par l'expérience suivante : peut-on *lire* un texte rédigé dans un système d'écriture qui nous est étranger ? Au premier abord, il paraît impossible d'associer les lettres pour former des mots afin d'accéder au sens et il ne nous reste plus, éventuellement, qu'à apprécier la forme des caractères ou celle des lignes de texte. Cette expérience met en évidence les deux étapes de l'activité de lecture, qui s'enchaînent dans un temps si court qu'elles peuvent paraître simultanées : la perception du mot formé de lettres, puis son assimilation à un référent linguistique. Même lorsque le texte est composé dans un alphabet que nous savons déchiffrer, le mot est donc toujours perçu par l'œil comme une image pendant un temps très court qui précède sa reconnaissance et son identification. Mais ce statut d'image est relégué au second plan dès lors qu'il est identifié à un référent linguistique. C'est ainsi que François Richaudeau remarque que *voir* les lettres et les mots pendant la lecture devient inconscient, car leur forme visuelle ne persiste pas dans la mémoire du lecteur :

> « Lorsque notre œil regarde un paysage, il transmet à notre mémoire un souvenir visuel : nous sommes capables, plus ou moins adroitement, de dessiner de mémoire ce paysage, disons sa représentation visuelle conventionnelle. Mais quand ce même œil lit, aucun souvenir visuel ne subsiste ; quelques secondes après l'acte de lecture, il ne reste que la mémorisation :
> - soit, dans le meilleur des cas, d'un enchaînement de mots désincarnés, privés de leur substance visuelle ou sonore ;
> - soit, le plus souvent, d'une suite abstraite d'idées. Si bien qu'il ne nous est pas possible d'affirmer objectivement que nous avons vu les lettres ou même les mots du passage que nous lisons avec le plus d'attention[5]. »

Par l'expression « faire image », nous pressentions donc déjà la capacité du texte à mettre entre parenthèse sa fonction linguistique au profit d'une re-conscientisation de sa plasticité et de sa matérialité. Nous constations que certains objets graphiques parvenaient à étendre ce moment de perception de la lettre, avant l'intellectualisation du sens linguistique des mots. En nous déplaçant du design graphique vers la typographie, le début de ce sujet de recherche visait plutôt à comprendre comment fonctionnait le signe typographique. Cependant, il nous a semblé que nous serions rapidement limitée du point de vue

4 Nom issu d'abord de la contraction entre « *Garamond* » et « Texture », puis entre « *Garamond* » et « rature ».

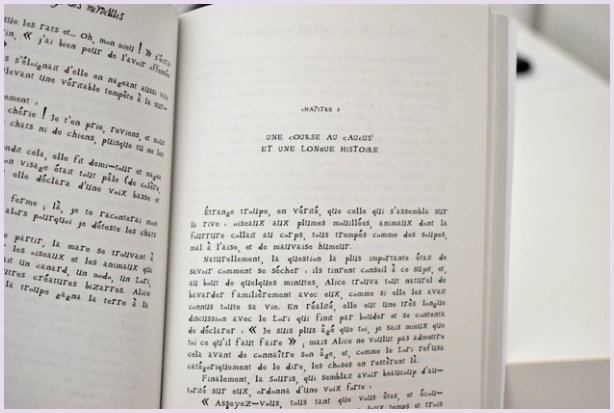
5 Richaudeau, François, *La lisibilité*, [1962], Paris, Denoël, 1969, p. 27-28.

Figure 5. Application d'une version du *Garature* à l'échelle de dessin des caractères. Les caractères ont donc tous une hauteur d'x différente.

Figure 6. Application d'une version du *Garature* utilisant les caractères les plus disgracieux de nos planches de dessins.

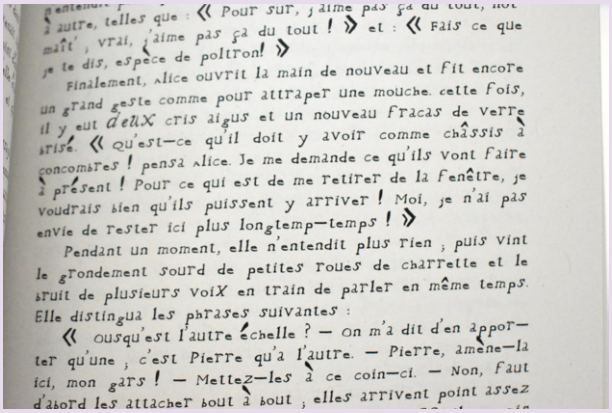
Figure 7. Application d'une version du *Garature* avec des approches négatives.

Figure 8. Application d'une version du *Garature* avec des approches négatives, encore plus réduites. Cette version du caractère n'est pas passée à l'impression et a créé une matière textuelle encore plus intéressante à nos yeux.

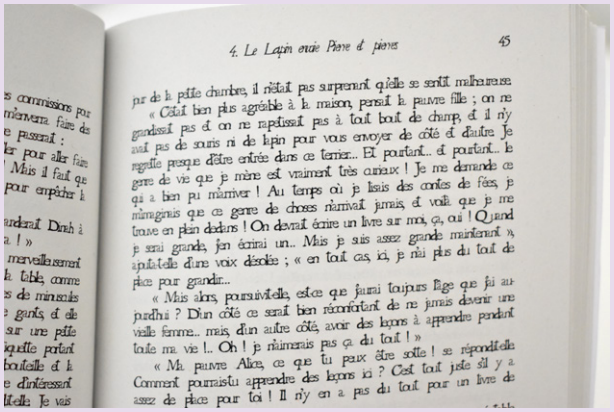


UNE COURSE AU CAUCUS
ET UNE LONGUE HISTOIRE

5.

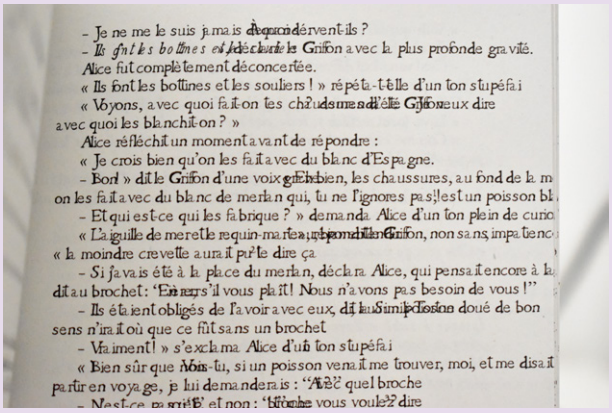


6.



4. Le Lapin envoie Pierre à pieces 45

7.



8.

des connaissances produites : nous avions l'intuition que notre sujet dépassait le simple constat que le signe typographique est intrinsèquement un signe tant linguistique que visuel.

Notre état de l'art sur la typographie et sa lisibilité nous a inévitablement menée à un concept déjà établi dans le champ du design graphique : la typographie transparente de Beatrice Warde. Chercheuse et ambassadrice de la fonderie Monotype, elle affirmait au début du XXe siècle que la typographie devait être transparente[6], voire invisible, afin de ne pas s'interposer entre le lecteur et le sens d'un texte. Nous pouvons définir ce concept comme suit :

> « Il s'agirait de lire à travers une composition typographique, afin que l'attention du lecteur soit davantage orientée vers le sens du texte que retenue par une typographie digne d'attention. Ce concept suggère donc que la lisibilité d'un texte devrait être le principe directeur de sa conception graphique et typographique[7]. »

La transparence de la typographie est un concept moderniste : les choix esthétiques effectués doivent répondre à la stricte exigence de la fonction communicationnelle, qui doit être optimisée par la lisibilité. Si ce concept a longtemps guidé la conception graphique et typographique, nous remarquons cependant qu'à partir de la seconde moitié du XXe siècle, cette transparence de la lettre et l'exigence de lisibilité du texte ont été questionnées par les designers graphique. Nous pouvons à cet égard nous référer aux premiers dépassements du modernisme graphique dans les années 1960[8] et aux explorations menées à la *Cranbrook Academy of Arts* sur la déconstruction graphique dans les années 1980. Cependant, nous présumons que ces interrogations de la lisibilité du texte ne sont pas circonscrites dans l'histoire du design graphique. En témoignent par exemple des travaux plus contemporains tels que les interventions typographiques de la collection de « Livres Bizarres » de Fanette Mellier dans le cadre de sa résidence à Chaumont[9], ou encore le travail de Philippe Millot pour les éditions Cent Pages. ***9.*** ***10.*** ***11. 12.*** ***13.***

C'est de ce constat d'une remise en question de l'exigence de lisibilité qu'est véritablement né notre présent sujet de recherche : **qu'en est-il donc lorsque, au contraire de la typographie transparente, la typographie est opaque ?** C'est la définition d'un concept opposé à celui de typographie transparente qui initie cette recherche doctorale : l'opacité typographique.

---

6 Warde, Beatrice, « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible* », *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, Londres, The Sylvan Press, 1954. Un extrait de ce texte fondateur a été reproduit et traduit dans Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, Paris, Pyramyd, 2011, p. 39-43.

7 Moussinet, Margaux, « Typographie invisible », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/glossary/typographie-invisible, consulté le 22.07.2024.

8 Quant à la lettre plus précisément, nous pouvons déjà déceler dans les lettrages du graphisme psychédélique une volonté de perturber la lecture, ou du moins de l'embarrasser.

9 Voir Minard, Céline, Mellier, Fanette, *Bastard Battle*, Chaumont, Éditions Dissonances et pôle graphisme de la ville de Chaumont, 2008.
Voir également Joseph, Manuel, Mellier, Fanette, *Le bleu du ciel*, Chaumont, Éditions Dissonances et pôle graphisme de la ville de Chaumont, 2009.

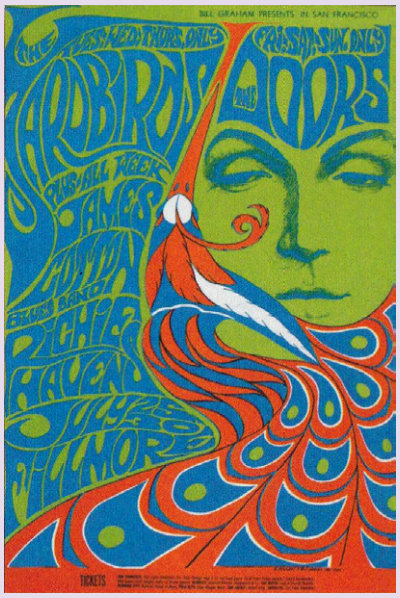
Figure 9. Maclean, Bonnie, *The Yardbirds*, affiche, 1967.

Figure 10. Étudiants à la *Cranbrook Academy of Art*, sous la direction de Katherine Mc Koy et Daniel Libeskind, doubles pages de l'édition « *French Currents of the Letttter* » dans la revue *Visible Language*, 1978.

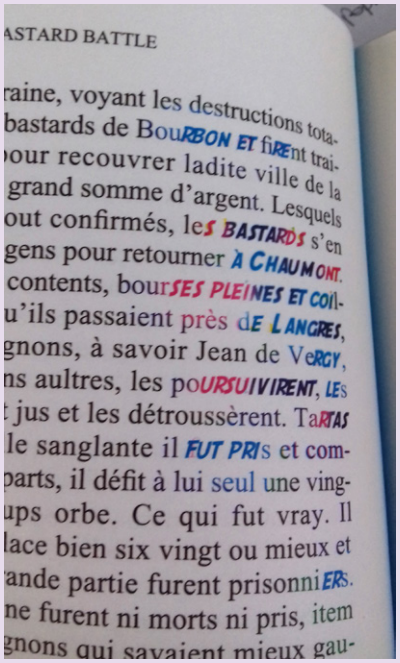
Figure 11. Minard, Céline, Mellier, Fanette, *Bastard Battle*, Chaumont, Éditions Dissonances et pôle graphisme de la ville de Chaumont, 2008.

Figure 12. Joseph, Manuel, Mellier, Fanette, *Le bleu du ciel*, Chaumont, Éditions Dissonances et pôle graphisme de la ville de Chaumont, 2009.

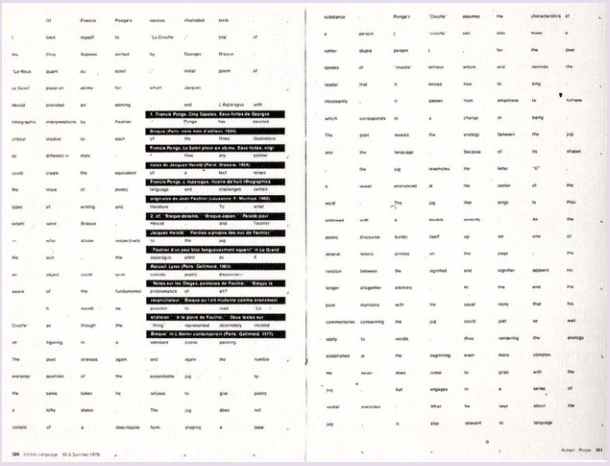
Figure 13. Pavlovitch Tchékhov, Anton, *L'amour est une région bien intéressante*, Grenoble, Éditions Cent Pages, 2012, dessiné par Philippe Millot.



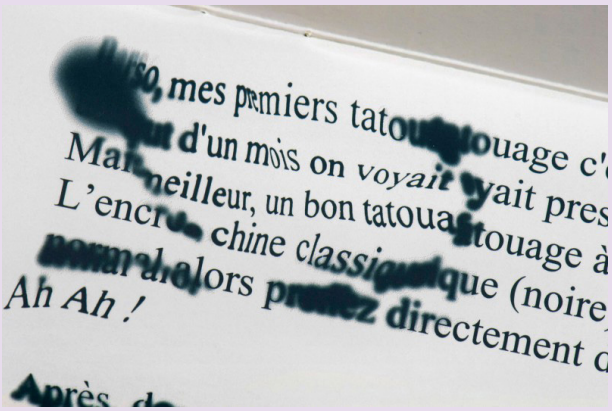
9.



11.



10.



12.



13.

Objectifs et question de recherche

Ce changement de point de vue sur notre sujet a permis son ouverture. En effet, nous sommes passée de la compréhension du fonctionnement d'un signe à la définition d'un concept dans le champ du design graphique et typographique.

Ainsi, nous entendons d'abord former le concept d'opacité typographique par opposition à celui de typographie transparente. Beatrice Warde utilise notamment la métaphore de la fenêtre pour illustrer son concept : il s'agirait pour le lecteur de passer à travers le texte, c'est-à-dire que sa forme typographique ne retienne pas son attention afin qu'il puisse accéder au sens du texte. Au contraire la typographie opaque, par définition, « ne laisse pas passer[10] » le lecteur pour le retenir et le suspendre dans une relation esthétique avec le texte. Dès lors, il s'agit bien de détourner l'attention du lecteur vers la plasticité du texte et de la lettre, afin qu'il les considère comme des formes plastiques et dans toute leur matérialité. L'opacité typographique suppose donc une autonomie prise vis-à-vis de la fonction linguistique, qui se concrétise notamment par la remise en question de l'exigence de lisibilité.

Notre sujet de recherche s'ancre pleinement dans le champ du design graphique et typographique imprimé. En effet, nous précisons que le concept d'opacité typographique concerne tant la lettre que le texte, c'est-à-dire les deux échelles de la définition de la typographie : à la fois celle du dessin de caractère et celle de la composition d'un texte imprimé. Reformuler notre sujet et nous détacher de l'expression « lorsque le texte fait image » nous permet de préciser que notre recherche ne se restreint pas à des objets graphiques spécifiques – tels que la poésie concrète par exemple – mais porte bien sur une manière d'entrer en relation avec le texte et la lettre, tant du point de vue des récepteurs que des designers. Par ailleurs, il ne s'agit plus de comprendre le fonctionnement du texte d'un point de vue sémiologique, ni même d'adopter la perspective de l'histoire de l'art et du design. En effet, les remises en cause de la lisibilité pourraient suggérer que notre recherche porte sur la typographie postmoderne ou déconstructiviste. Néanmoins, ce travail historique a déjà été mené[11] et nous paraît trop situé[12] dans le temps.

Par conséquent, nous ancrons cette recherche en esthétique en nous basant sur l'analyse d'objets et de pratiques graphiques afin de former un concept : il s'agit d'interroger le champ du design à partir de l'esthétique comme discipline d'ancrage. La formation d'un concept nous paraît dépasser la seule question des formes et celle du fonctionnement du signe, afin de toucher plus précisément à la pratique même du design graphique et

10 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « opaque », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/opaque, consulté le 10.01.2022.

11 Aïn, Alexandra, *La typographie à l'ère postmoderne*, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, 2018, [en ligne], disponible sur https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02002050, consulté le 17.09.2019.

12 Voir à cet égard l'anthologie qui donne à voir les « *Legibility Wars* » dans les années 1990 aux États-Unis : Aucompte, Yann, Darricau, Stéphane, *La Querelle de la déconstruction. Un débat philosophique dans le design graphique ?*, Monlet, T&P Publishing, 2023.

typographique. Dès lors, nous formulons une question de recherche qui nous permette de définir notre concept sous divers points de vue : **l'opacité du texte et de la lettre ne permet-elle pas de reconfigurer le champ du design (typo)graphique ?**

Hypothèses et méthodologies

Afin de répondre à cette question, nous émettons trois hypothèses de travail investies par trois méthodologies distinctes, en vue de former une définition la plus complète de notre concept.

Dans un premier temps, afin de définir l'opacité typographique du point de vue de la réception et de la conception, nous optons pour la méthodologie du cas d'étude. Parce que la lettre est déployée dans une infinité d'objets graphiques et que nous sommes confrontés au texte sur de multiples supports, ce choix nous permet d'abord de circonscrire et délimiter nos analyses. Le travail et la manière de faire du designer graphique David Carson tiennent donc lieu de cas d'étude pour commencer à instruire notre question de recherche. Autodidacte, cet ancien surfeur américain s'est totalement affranchi des règles de composition typographique. Il présente une approche intuitive, sensible, et ouvertement subjective du matériau textuel, à l'opposé de la typographie transparente. Dans ses compositions, textes et images se superposent et fusionnent parfois jusqu'à une relative illisibilité, brouillant la communication et embrouillant le processus de lecture. En exaltant les propriétés plastiques de la lettre, David Carson oriente le lecteur vers un autre rapport au texte : il ne s'agit plus tant de le *lire*, ni même de le *voir*, mais plutôt de le *regarder*. L'analyse de son travail et de sa manière de faire nous permettra de **définir la typographie opaque d'un point de vue fonctionnel, en nous demandant quelle serait la fonction de la typographie opaque ? Ce premier moment de notre recherche vise à démontrer notre première hypothèse : la perte de la fonction communicationnelle constitue en fait un gain de la fonction esthétique.**

Dans la seconde grande partie**, nous discuterons notre deuxième hypothèse selon laquelle les praticiens de la typographie opaque sont des praticiens hybrides.** Cherchant d'abord à distinguer les échelles de la lettre et du texte – respectivement associées aux champs de la typographie et du design graphique – nous dépasserons cette scission au profit de son intersection. En ce sens, nous postulons que l'opacité typographique entraîne une reconfiguration du champ du design (typo)graphique. Nous confirmerons également une hypothèse émise par l'étude de la manière de faire de David Carson : la pratique de la typographie opaque relève moins d'un projet de design que d'un processus fluide, d'une pratique expérimentale et d'une attitude critique. Dans cette seconde partie, nous nous attacherons donc à étudier la pratique de praticiens contemporains, tout en élargissant notre périmètre d'étude aux champs du design graphique et typographique. En vue de compléter la définition de l'opacité typographique du point de vue de la pratique du design (typo)graphique, la seconde méthodologie que nous mettons en place est celle des entretiens. Après avoir identifié et cartographié les différents praticiens de la lettre, nous irons rencontrer des praticiens de la typographie opaque afin de définir les

rapports qu'ils entretiennent avec le texte et la lettre. Cette seconde méthodologie nous permet de dépasser le cas d'étude de la pratique d'un designer graphique afin de mesurer la portée de notre concept dans les champs du design graphique et typographique.

Pour terminer, nous adopterons nous-même une posture de praticienne en testant notre concept par la pratique. Cette part d'expérimentation nous permettra de rejouer et vérifier les résultats jusqu'alors établis, et de revenir plus étroitement à des questions formelles. Nous décidons de tester le concept d'opacité typographique dans le cadre même de la mise en pages et en objet de ce manuscrit de thèse. Au cours de ce moment, **nous nous demanderons comment l'opacité de la typographie pourrait non pas brouiller la lecture du texte, mais au contraire servir de guide pour accompagner notre lecteur. Nous posant la question du parti pris graphique, nous émettrons l'hypothèse que l'opacité typographique ne va pas nécessairement de pair avec un parti pris graphique affirmé et ou/extravagant, la distinguant ainsi de la typographie expérimentale.** Bien plutôt, nous soutenons que l'opacité typographique relève d'une gradation : il existerait plusieurs degrés d'opacification de la typographie, dont la typographie expérimentale ne serait qu'un extrême. Cette gradation de l'opacité typographique dépasserait donc la stricte opposition entre typographie opaque et typographie transparente qui a initié le début de cette recherche.

Nous pouvons observer que notre méthodologie a évolué et s'est en partie déterminée au cours de notre recherche. En effet, nous pouvons qualifier l'avancée dans notre recherche – selon les termes de notre directrice de thèse – d'« arbre des choix » : les questions et hypothèses découlent les unes des autres et apparaissent à mesure que nous avançons. Les questions naissent progressivement, et nous mettons chaque fois en place une méthodologie adaptée pour y répondre. Si cette thèse expose les résultats que nous avons obtenus, elle s'évertue surtout à retracer les chemins par lesquels nous y sommes parvenue. En ce sens, nous défendons la déclaration de Tim Ingold selon laquelle « ce qui compte, ce n'est pas la destination finale mais toutes les choses intéressantes qu'on rencontre en chemin[13]. »

Les trois grands moments de notre recherche énoncés précédemment font apparaître une triple évolution du point de vue méthodologique. D'une part, nous passons d'une définition formée par opposition au concept de typographie transparente à une définition autonome de notre concept : il s'agit d'abord de poser quelques jalons par rapport au concept dont nous partons, puis de les compléter au fur et à mesure afin d'aboutir à une définition propre à l'opacité typographique. D'autre part, notre recherche progresse de la théorie à la pratique : prenant pour point de départ la théorisation du champ du design graphique, notre souci de la pratique est rapidement advenu en **nous demandant qui sont les praticiens de la typographie opaque et quels rapports entretiennent-ils avec la lettre ?** Dès la seconde partie de notre recherche et la rencontre avec les praticiens au cours d'entretiens, nous tentons de tenir la théorie et la pratique conjointement. Enfin, notre propre positionnement quant à notre objet d'étude évolue également. Dans le premier moment de notre recherche, nous adoptons un point de vue externe :

13 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, [2007], traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Édition Zones Sensibles, 2013, p. 219.

notre observation est indirecte et fondée sur notre analyse et notre interprétation personnelles. Éprouvant une forme d'insuffisance de la méthodologie du cas d'étude pour définir notre concept, nous optons pour un point de vue légèrement différent dès le second moment de notre recherche : il s'agit d'une observation toujours effectuée d'un point de vue extérieur, mais plus directe en allant à la rencontre de praticiens. Cependant, nous ne nous incluons pas en tant que praticienne de la lettre en cette étape de notre recherche, mais tenons la position de chercheuse en design graphique et typographique. Pour terminer, le dernier moment de notre travail prend ses distances avec l'observation pour pratiquer par nous-même. Il s'agit pour la chercheuse que nous sommes de tester notre concept avec une partie pratique.

Avant d'énoncer précisément le plan détaillé de cette thèse, nous pouvons également noter que la première et la seconde grandes parties ont des mouvements similaires. Dans les deux cas, les premières sous-parties permettent de contextualiser nos questionnements d'un point de vue théorique et historique. Dans les secondes sous-parties, nous décrivons les méthodologies que nous avons mises en place pour récolter nos différentes données. Puis, nous revenons à la théorie dans les troisièmes sous-parties. Pour terminer, les quatrièmes sous-parties s'attachent toutes deux à l'analyse des pratiques. Nous pouvons même remarquer que les parties I.4 et II.4 se font écho, puisqu'il s'agit de généraliser dans la partie II.4 ce que nous avons pu observer avec notre cas d'étude dans la partie I.4. Nous pouvons alors noter la complémentarité des différentes méthodologies que nous avons adoptées : au-delà de compléter la définition de l'opacité typographique, elles ont également permis de recouper, confirmer et, ainsi, soutenir certains résultats.

Plan détaillé

Nos trois hypothèses conciliés à trois méthodologies pour les investir constituent trois moments de notre recherche. Par conséquent, cette thèse est organisée en trois grandes parties.

La première grande partie est consacrée à l'analyse de notre cas d'étude, à la fois sous l'angle de la réception, de la fonction et de la conception.

Dans un premier temps, nous resituons le contexte dans lequel s'insère David Carson et nous présentons les enjeux qu'ont soulevés ses travaux. Nous nous appuyons principalement sur des ouvrages d'histoire du design graphique, les articles journalistiques, les points de vue théoriques de Christian Vandendorpe (sémiologie) et Matthew Kirschenbaum (*media studies*) sur son travail, et enfin sur les monographies et propos du designer.

Dans un second temps, nous passons à l'analyse esthétique des travaux de David Carson. Il s'agit d'une méthode quantitative et nous tirons nos résultats d'analyses statistiques. Nous retraçons à la fois la constitution et l'organisation de notre corpus d'images ainsi que la construction de notre grille d'analyse, qui vise deux objectifs : identifier les moyens employés par David Carson pour opacifier la typographie, et déterminer dans quelle mesure la lecture est désautomatisée. Pour construire cette grille, nous nous référons à l'étude des liens entre typographie et lisibilité de François Richaudeau. Quant à notre positionnement, nous le précisons grâce au dessinateur de caractères Gerard Unger et à la posture de chercheur-visiteur décrite par Brigitte Auziol[14] dans sa thèse : nous en déduisons dans notre propre cas une posture de chercheuse-lectrice, qui induit de faire l'expérience esthétique du texte tout en ayant un objectif de recherche à atteindre en remplissant notre grille d'analyse.

Le troisième moment de cette première grande partie s'attache à la question de la fonction. Nous étudions d'abord les relations entre lire, voir et regarder grâce à plusieurs appuis théoriques : les deux vertus du livre que repère Paul Valéry[15], les recherches cognitives sur la lecture de François Richaudeau[16], ainsi que les questionnements du dessinateur de caractères Gerard Unger[17] sur l'automatisation de la lecture et l'habitude du lecteur à certaines formes. La notion d'intrigue de Jean-François Lyotard[18] est également convoquée afin de montrer qu'il est possible de suspendre le lecteur dans l'acte de regarder, c'est-à-dire dans une relation d'attention avec le texte qui dépasse l'automatisation de l'acte de lire. Plus qu'une expérience esthétique, nous nous référons à la définition de la relation esthétique de Gérard Genette[19] pour démontrer une fonction esthétique intentionnelle de la part du designer. Enfin, nous nous appuyons sur deux concepts de psychologie cognitive : le concept d'instruments psycholo-

14 Auziol, Brigitte, *Exposer le design : formes et intentions*, Avignon, Avignon Université, Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, 2019, p. 20.

15 Valéry, Paul, « Les deux vertus d'un livre », *Arts et Métiers Graphiques*, n°1, 1927, p. 3-8, [en ligne], disponible sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692810h/f17.item, consulté le 24.08.2024.

16 Richaudeau, François, *La lisibilité*, *op. cit.*

17 Unger, Gerard, *Pendant la lecture*, Paris, B42, 2015.

18 Lyotard, Jean-François, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », préface au catalogue d'exposition *Vive les graphistes : Petit inventaire du graphisme français*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. IV-XV.

19 Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

giques de Lev Vygotsky interprété par l'ergonome Pierre Rabardel[20] nous permet de montrer que la typographie opaque peut avoir plusieurs fonctions, parmi lesquelles le récepteur choisit la relation dans laquelle il entre avec l'objet ; et le concept d'affordance de Donald Norman[21] pour démontrer que l'opacification de la typographie est un signifiant, qui reflète la fonction envisagée par le designer au moment de la conception : la fonction esthétique.

Après ce moment théorique, nous revenons à notre cas d'étude sous un nouvel angle : celui de la conception. Nous observons et décrivons la manière de faire de David Carson de manière indirecte : nous rapportons ses propos issus de ses monographies, de conférences, d'interviews ou encore de sa *Masterclass*, où il explique comment il procède de manière générale ou pour des projets particuliers. Nous en déduisons une manière de faire qui nous permet de compléter la définition de la typographie opaque du point de vue de la pratique. Nous nous référons ici encore à Jean-François Lyotard pour soutenir l'impossible neutralité du designer graphique, ainsi qu'à la définition de la typographie expérimentale du dessinateur de caractères et typographe Peter Bil'ak. Enfin, le concept de formativité de Luigi Pareyson[22] et la définition du faire de Tim Ingold[23] nous permettent de définir la pratique de David Carson et, par extension, la pratique de la typographie opaque.

La seconde grande partie de notre recherche adopte un point de vue plus général que la méthodologie du cas d'étude, en nous tournant vers la pratique de la typographie opaque dans les champs du design graphique et typographique contemporains. Les objectifs de cette seconde grande partie ont évolué au cours même de la recherche : nous avons dépassé la question de l'échelle pour rejoindre celle des praticiens. Nous nous sommes alors demandée qui pratique la typographie opaque, et quels sont les rapports qu'ils entretiennent avec la lettre ? Cette seconde partie, plus dense, constitue le cœur même de cette recherche.

---

20 Rabardel, Pierre, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, Paris, Armand Colin, 1995, [en ligne], disponible sur https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01017462, consulté le 18.07.2022.

21 Norman, Donald, *The Design of Everyday Things*, [1988], édition revue et augmentée, New York, Basic Books, 2013.

22 Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, [1988], traduit de l'italien par Gilles Tiberghien, Paris, éditions rue d'Ulm, 2007.

23 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, traduit de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, éditions Dehors, 2017.

Dans la première sous-partie, nous commençons par traiter la question initiale de ce second moment : l'opacité typographique opère-t-elle à l'échelle du texte ou à celle de la lettre ? À l'échelle du texte – que nous supposons relever du design graphique – nous entreprenons de distinguer le design graphique du graphisme afin de déterminer si la typographie opaque relève de l'un ou l'autre. Nous nous appuyons d'abord sur les emplois terminologiques et définitions dans les ouvrages d'histoire et théorie du design graphique. Après un point de vue historique, nous nous tournons vers les rôles et éthiques du designer graphique, en nous basant sur des entretiens menés par étudiants du master 2 Design, Arts, Médias[24] auprès de designers, ainsi que sur la thèse de Karen Brunel[25] sur le sens que confèrent les designers au terme « responsabilité ». Passant ensuite par la voie du graphisme d'utilité publique et du graphisme d'auteur, nous démontrons enfin que la pratique de la typographie opaque est une attitude critique, et qu'elle est une expérience de résonance (telle que la définit Harmut Rosa[26]) tant pour le récepteur que pour le praticien. Cette première sous-partie cristallise le moment où nous passons de la définition par opposition à la typographie transparente à un critère de définition propre à la typographie opaque.

La seconde sous-partie de ce deuxième grand moment dépasse l'approche historique et définitionnelle et prépare notre rencontre avec les praticiens de la typographie opaque. Nous nous demandons d'abord qui pratique la typographie opaque, et quels rapports ces praticiens entretiennent-ils avec la lettre ? Pour commencer, nous dressons une liste des praticiens de la lettre en recensant les termes utilisés par Steven Heller et Lita Talarico pour qualifier les designers qu'ils ont rencontrés[27]. Après avoir classé, traduit et affiné cette première récolte de données, nous entreprenons de cartographier les praticiens de la lettre. Nous interrogeons l'utilisation de l'outil cartographique dans le contexte d'une recherche en design graphique – en nous référant au géographe Roger Brunet et aux philosophes Gilles Tiberghien et Jean-Marc Besse – et passons à la mise en œuvre

---

24 Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps, Design, Arts, Médias*, 02.2023, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps, consulté le 21.02.2024.

25 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, thèse de doctorat en Arts et Sciences de l'Art, option design, 2018.

26 Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018.

27 Dans Heller, Steven, Talarico, Lita, *Free-hand New Typography Sketchbooks*, Londres, Thames & Hudson, 2018 et Heller, Steven, Talarico, Lita, *Typography Sketchbooks*, Londres, Thames & Hudson, 2011.

en retraçant les étapes de notre exercice cartographique. Pour terminer, nous définissons les praticiens à rencontrer et les objectifs de nos entretiens semi-directifs. Orientés par des lignes directrices, les points à aborder visent à répondre à trois questionnements : les praticiens de la typographie opaque ne sont-ils pas des praticiens hybrides ? les activités d'écriture et de dessin ne permettent-elles pas de définir leur rapport à la lettre ? et, enfin, quel est leur rapport au faire ? Par la suite, nous menons une analyse qualitative basée sur l'interprétation des propos récoltés, et nous retraçons les résultats quant à notre première hypothèse sur l'hybridité des praticiens.

Les dernières sous-parties de ce second grand moment sont dédiées aux deux autres objectifs de nos entretiens. Le premier point concerne les rapports que les praticiens entretiennent avec la lettre : nous supposons que la différence entre le dessin et l'écriture permet de caractériser ces rapports. Nous émettons alors l'hypothèse que le dessin suppose davantage de contrôle de la forme, et que la typographie opaque relève plutôt du mouvement fluide de l'écriture. Ce moment est soutenu par trois principaux appuis théoriques : nous nous inscrivons dans le sillage d'Anne-Marie Christin[28] en défendant la parenté iconique de l'écriture, et nous nous référons à Tim Ingold et son étude de l'écriture et du dessin en tant que traçage de lignes. Enfin, nous nous basons sur le dessinateur de caractères Gerrit Noordzij[29] et sa théorie de l'écriture par le trait. Nous redéfinissons alors notre hypothèse à investir : l'opacité typographique vise à rendre saillante la parenté iconique de l'écriture. Afin de définir par quels moyens, nous conjuguons nos appuis théoriques aux réflexions issues des entretiens avec les praticiens de la lettre.

Le dernier moment de cette seconde grande partie vise à définir le rapport au faire des praticiens de la typographie opaque. Il s'agit ici de restituer les résultats quant au dernier point abordé au cours de nos entretiens. D'une part, nous mettons à l'épreuve les critères avancés grâce à l'étude de la manière de faire de David Carson dans notre première partie. D'autre part, nous soumettons aux praticiens une nouvelle hypothèse selon laquelle la pratique de la typographie opaque relèverait d'une pratique artisanale. Pour former cette hypothèse, nous nous appuyons principalement sur les

28 Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, [1995], Paris, Flammarion, 2009.

29 Noordzij, Gerrit, *Le trait. Une théorie de l'écriture*, [1982], traduit du néerlandais par Fernand Baudin, Paris, Ypsilon, coll. « Bibliothèque typographique », 2010.

écrits d'Anni Albers concernant le rapport du designer au matériau, sa définition de l'expérimentation ainsi que de la pratique artisanale. Nous nous référons étroitement aux propos des praticiens de la typographie opaque que nous avons collectés au cours des entretiens, en les comparant avec la définition de l'artisanat d'Anni Albers[30]. Nous retournons donc ici à la question de la pratique non pas par l'observation, mais en nous basant sur ce que les praticiens disent et décrivent de leur pratique.

Pour terminer, la troisième et dernière grande partie de cette recherche vise à tester le concept d'opacité typographique dans le cadre de la mise en page et en objet de ce manuscrit de cette thèse. Cette partie pratique de notre recherche diffère des deux précédentes, tant par son contenu que par sa méthodologie, étant donné que nous n'analysons plus d'un point de vue extérieur.

La première sous-partie de ce dernier moment vise à clarifier nos positionnements. Nous déterminons que notre pratique vise à répondre à la question suivante : au lieu de brouiller la lecture, l'opacité typographique ne peut-elle pas au contraire accompagner la pensée et la rendre intelligible ? Nous posons comme hypothèse que l'opacité typographique ne va pas nécessairement de pair avec un parti pris graphique fort et extravagant, et peut se matérialiser par des interventions (typo)graphiques plus subtiles. Nous commençons par différencier la typographie opaque de la typographie expérimentale, en nous appuyant sur les propos des graphistes convoqués dans l'ouvrage de Teal Triggs[31], ainsi que sur le chercheur en communication visuelle Nicholas Qyll[32]. Une fois cette mise au point effectuée, nous précisons le positionnement de la pratique au sein de notre recherche, à l'aide des différenciations entre la recherche par/pour/sur (ou avec/en/sur) le design d'Alain Findeli[33] et Pierre-Damien Huyghe[34]. Si nous concluons que cette recherche est menée *par* le design sans pour

30 Albers, Anni, *En tissant, en créant*, Paris, Flammarion, 2021

31 Triggs, Teal, *La typographie expérimentale*, traduit de l'anglais par Isabelle Mennesson et Jean-François Allain, Paris, Thames & Hudson, 2004.

32 Qyll, Nicholas, « *Typographic experiments : a method between research and practice* », *Slanted*, n°40, « *Experimental Type* », automne-hiver 2022/2023, p. 226-235.

33 Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », communication au *Symposium de recherche sur le design* à la HGK de Bâle, les 13.05.2004 et 14.05.2004, [en ligne], disponible sur http://projekt.unimes.fr/files/2014/04/Findeli.2005.Recherche-projet.pdf, consulté le 09.01.2020.

34 Huyghe, Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, Design*, Paris, B42, 2017.

autant être une recherche-projet, c'est un article de David Bihanic[35] qui nous permettra de préciser la place de la pratique au sein de notre thèse. De plus, nous nous appuyons également sur nos propres conversations entre doctorants en design sur ce sujet, qu'elles soient informelles ou formalisées dans un épisode de podcast[36]. Enfin, nous nous positionnons quant à l'objet que nous entendons produire : le manuscrit de thèse. Nous nous demandons dans quelle mesure nous pouvons expérimenter dans le cadre de la mise en forme de cet objet, en nous référant à l'article d'Émeline Brulé et Anthony Masure[37] sur les conventions qui régissent la forme et le format des thèses en design. Pour terminer, nous exposons notre positionnement personnel quant au manuscrit de thèse, et synthétisons ces éléments au sein d'un brief qui nous permet de débuter notre pratique.

Dans le second moment de cette dernière grande partie de recherche, nous exposons le déroulé de la pratique. Nous en retraçons de manière linéaire les étapes, questionnements, la manière de faire, les choix effectués et ceux qui ont été écartés. Ce déroulé a été ponctué de cinq grandes étapes qui correspondent à la prise en compte progressive de contenus : les considérations relatives à l'objet, les choix typographiques, l'iconographie, l'intégration de la diversité des contenus, et enfin l'attribution d'un traitement typographique distinct à chaque niveau de texte. Dès lors, nous annonçons une méthode qui consiste à fixer des principes de base de la mise en page du manuscrit, puis d'opacifier la typographie. Pour terminer, nous effectuons une synthèse des choix opérés et les justifions en regard du cadre posé dans la sous-partie précédente.

Pour clôturer cette dernière grande partie de recherche, nous procédons à un retour réflexif global sur la démarche adoptée au cours de notre pratique. Nous commençons par en analyser le déroulé, puis nous nous attardons sur les supports de la pratique et constatons qu'elle est majoritairement basée

35 Bihanic, David, « De la pratique en recherche », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *De l'atelier au labo. Inventer la recherche en design*, Paris, Hermann, 2018.

36 Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », podcast *Design en Recherche*, épisode n°4, 17.01.2023, [en ligne], disponible sur https://designenrecherche.org/actions/podcast-4-la-recherche-par-la-pratique/, consulté le 26.04.2024.

37 Brulé, Émeline, Masure, Anthony, « Le design de la recherche : conventions et déplacements du doctorat en design », *Sciences du design*, n°1, 2015, [en ligne], disponible sur https://www.cairn.info/revue-sciences-du-design-2015-1-page-58.htm, consulté le 19.04.2024.

sur l'écrit. Nous nous référons alors à Bernard Darras[38] et Stéphane Vial[39] pour analyser les relations entre faire et penser. Par la suite, nous nous demandons si notre pratique a été expérimentale : nous comparons des points de définition de l'expérimentation avec la pratique que nous avons mise en place. Pour terminer, nous précisons le statut des maquettes qui matérialisent nos expérimentations. Dans cette dernière partie, notre propos porte donc sur notre manière de faire, et nous y faisons état des ressentis que nous avons éprouvés en les analysant *a posteriori*.

38 Darras, Bernard, « Le design entre la conception et la pratique, la fin du dualisme. Approche pragmatique », dans Darras, Bernard, Findeli, Alain (dirs.), *Design : savoir et faire. Savoir pour mieux faire et faire pour mieux savoir*, Nîmes, Lucie éditions, 2014.

39 Vial, Stéphane, « Le processus créatif en design : à propos du travail de la pensée chez le designer », dans Darras, Bernard, Findeli, Alain (dirs.), *Design : savoir et faire. Savoir pour mieux faire et faire pour mieux savoir*, *op. cit.*

Introduction.

Partie I.

Un gain esthétique

I.1

TYPOGRAPHIE TRANSPARENTE

→ définir

+

identifier des remises en cause dans l'histoire du design graphique

↓

esquisser une définition de la typographie opaque :

- affranchissement de l'exigence de lisibilité
- désautomatisation de la lecture
- s'interpose, demande un effort

↓

justifier le choix du cas d'étude :

DAVID CARSON

Présentation

I.2 analyse des travaux

↓

Constituer le corpus

+

Concevoir la grille d'analyse

↓

identifier les moyens employés (dont degré de linéarité)

⇓

hétérogénéité des styles de caractères,
fusion,
fragmentation,
superposition,
orientation du texte,
jeu sur les espaces

évaluer la désautomatisation de la lecture (degré de lisibilité)

⇓

la lecture peut quand même s'effectuer

↓

fonction de communication ?

I.3

analyse des Relations entre VOIR – LIRE – REGARDER :

passage du VOIR au LIRE grâce à l'automatisation

grâce à l'automatisation

Rompue par une forme typographique inhabituelle

↓

intrigue

↓

invite à REGARDER → suspension du lecteur

+

à entrer dans une Relation esthétique avec le texte

= FONCTION ESTHÉTIQUE (avant fonction de communication)
intention du designer

Comment le déceler ?

par les signifiants conçus par le designer ⟹ l'opacité de la typographie est un signifiant de la fonction esthétique

↓

I.4

analyse de sa manière de faire (par observations indirectes)

‖

Subjective, spontanée, intuitive, expérimentale

typo opaque → fonction esthétique → PROCESSUS FLUIDE ≠ projet

typo transparente → fonction communicationnelle → projet

PROCESSUS FLUIDE → graphisme ?

projet → design graphique

Figure 14. Carte mentale de la partie I.

Partie I. Un gain esthétique

Il convient dans un premier temps **d'instruire l'hypothèse que nous entendons dépasser par la suite : l'opacité du texte et de la lettre constitue certes une perte de la fonction communicationnelle, mais au profit d'un gain esthétique.** Dans cette première partie, nous nous appuierons directement sur notre cas d'étude : David Carson. Nous commencerons par le présenter et contextualiser son travail dans l'histoire du design graphique. Puis, dans la seconde sous-partie, nous définirons une grille d'analyse que nous appliquerons à ses travaux de différentes natures. La posture adoptée pendant les analyses nous conduira à postuler qu'il est possible pour tout lecteur, en-dehors d'un projet de recherche en design (typo)graphique[40], de centrer son attention sur la matière typographique. C'est cette hypothèse que nous investirons dans notre troisième sous-partie. **Concluant que la typographie opaque possède une fonction esthétique**, nous nous tournerons vers l'étude de la manière de faire de David Carson dans notre quatrième sous-partie. Ce moment transitoire nous mènera à nous questionner, dans la seconde grande partie de cette thèse, sur la pratique de l'opacité typographique dans les champs du design graphique et typographique.

40 Nous verrons dans la partie II de cette thèse que l'opacité typographique se situe à l'intersection des champs du design graphique et typographique.

I.1. David Carson en contexte

Dans cette première sous-partie, nous allons justifier le choix de David Carson comme cas d'étude. D'abord, nous commencerons à définir l'opacité typographique en nous appuyant sur l'histoire du design graphique. Une fois cette première définition établie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il relève de l'opacité typographique.

I.1.1. L'opacification typographique : contextualisation et définition

Il convient de débuter notre recherche par la recontextualisation de notre cas d'étude, David Carson, dans l'histoire du design graphique. Dans un premier temps, nous préciserons la définition de la typographie transparente ainsi que les conceptions du design graphique qui sont sous-jacentes à ce concept. Puis, nous discernerons dans l'histoire du design graphique des remises en cause de ce concept. Il s'agira de cibler des productions éparses qui contribuent à la construction de notre définition de la typographie opaque. Cet aperçu nous permettra de commencer à définir l'opacité typographique par opposition à la typographie transparente. Cette première définition nous permettra de justifier, dans la partie suivante, le choix de David Carson comme cas d'étude de la typographie opaque.

La typographie transparente : définition et enjeux

La typographie transparente, par rapport à laquelle nous entendons former le concept de typographie opaque, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, à l'occasion d'une conférence intitulée « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible*[41] », l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur :

> « Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus "lisible" que la même page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle – alors même qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas

15. 16.

41 Warde, Beatrice, « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible* », *art. cit.*, p. 13.

Figure 15. Citation de Beatrice Warde composée avec le caractère *Futura* de Paul Renner en graisse *bold*, corps 14 points, interligne 1.5 points.

Figure 16. Citation de Beatrice Warde composée avec le caractère *Baskerville* de John Baskerville en graisse *regular*, corps 11 points, interligne 1.5 points.

« Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire,

15.

« Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus "lisible" que la même page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle

16.

> besoin de vous prévenir que, si vous commencez à prêter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conférencier, vous vous endormirez. D'ailleurs, quand vous écoutez une chanson dans une langue qui n'est pas la vôtre, une partie de votre esprit s'endort effectivement – laissant ainsi libre cours à l'expression de votre sensibilité esthétique, désormais affranchie de la domination de vos facultés de raisonnement. C'est là ce qu'accomplit l'art ; mais ce n'est pas l'objet de l'imprimé. Un caractère typographique, lorsqu'il est bien employé, est invisible en tant que caractère typographique, tout comme l'orateur le plus accompli sait faire de sa voix le véhicule transparent des mots et des idées[42]. »

Mais la typographie ne peut pas être, au sens propre, invisible. C'est même parce qu'elle est visible qu'un texte peut être donné à lire. Ainsi, le concept de typographie invisible engage plutôt la transparence, qui justifie la métaphore de la fenêtre que Beatrice Warde emploie. Il s'agirait de lire à travers une composition typographique, afin que l'attention du lecteur soit davantage orientée vers le sens du texte que retenue par une typographie particulièrement digne d'attention. Ce concept suggère donc que la lisibilité d'un texte devrait être le principe directeur de sa conception graphique et typographique. Néanmoins, comme le rappelle Beatrice Warde dans son précédent propos, il convient de distinguer les deux sens du terme « lisible », traduit en anglais à la fois par « *legible* » et par « *readable* ». D'un point de vue optique, être « lisible » signifie qu'il est physiologiquement possible de lire. Mais le second sens relève plutôt du confort de lecture, d'un moindre effort nécessaire pour lire. C'est dans ce second sens que réside l'enjeu de la typographie transparente : il s'agit de favoriser une lecture aisée pour le lecteur, en veillant à ce que la composition typographique ne s'interpose pas. D'après ce concept, la typographie ne doit pas détourner l'attention du lecteur et satisfaire, voire optimiser, la fonction de communication d'un texte.

En ce sens, la typographie transparente est un concept moderniste, en tant que les choix esthétiques effectués doivent répondre à la stricte exigence de la fonctionnalité. Beatrice Warde l'expose clairement à travers une métaphore œnologique, où le verre de vin est comparé à la typographie et le vin lui-même, au message à communiquer :

---

42 Warde, Beatrice, « Le verre de cristal ou la typographie invisible », [1930], dans Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes. Lectures indispensables*, Paris, Pyramyd, 2011, p. 40-41.

Texte original : « *If books are printed in order to be read, we must distinguish readability from what the optician would call legibility. A page set in 14-pt. Bold Sans is, according to the laboratory tests, more "legible" than one set in 11-pt. Baskerville. A public speaker is more "audible" in that sense when he bellows. But a good speaking voice is one which is inaudible as a voice. It is the transparent goblet again! I need not warn you that if you begin listening to the inflections and speaking rhythms of a voice from a platform, you are falling asleep. When you listen to a song in a language you do not understand, part of your mind actually does fall asleep, leaving your quite separate aesthetic sensibilities to enjoy themselves unimpeded by your reasoning faculties. The fine arts do that; but that is not the purpose of printing. Type well used is invisible as type, just as the perfect talking voice is the unnoticed vehicle for the transmission of words, ideas.* »

Warde, Beatrice, « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible* », *art. cit.*, p. 13.

> « L'homme qui a fait le choix du verre plutôt que celui de la céramique ou de l'acier pour contenir son vin est, à mon sens, un "moderniste". C'est-à-dire que la première question que cet objet particulier lui a inspirée n'a pas été "À quoi devrait-il ressembler ?" mais "Quelle est sa destination ?" ; de ce point de vue, toute bonne typographie est, par essence, moderniste[43]. »

Tout d'abord, la comparaison avec le verre de vin indique un positionnement esthétique : une typographie (à l'échelle du dessin des caractères comme de la composition de la page) se devrait d'être dépouillée pour accomplir sa fonction de communication. Jan Tschichold – designer graphique et typographe – a également présenté les principes de composition typographique qu'il jugeait les plus efficaces pour parvenir à communiquer un texte. Il y soutenait que « la Nouvelle Typographie se distingue de l'ancienne en ceci que son premier objectif est de développer une forme visible dictée par la nature fonctionnelle du texte[44] », appliquant le célèbre adage de l'architecte Louis Sullivan – « La forme suit la fonction[45] » – au design graphique.

17.

Si la fonction des objets graphiques est la communication, la transparence de la typographie semble s'appuyer sur une équivalence entre communication et lisibilité : une lisibilité optimale devrait permettre une communication claire, et se matérialiserait donc par une typographie transparente. Dans cette perspective, l'objectif du designer graphique serait de satisfaire l'exigence de lisibilité qui, nous l'avons vu précédemment, s'entend au sens de confort de lecture. Esthétiquement, ce serait donc par une économie d'expression, une composition typographique claire, épurée et dénuée d'ambiguïté qu'une information serait efficacement communiquée. Cette conception moderniste du design graphique s'est prolongée jusque dans le Style International : le designer, au service de l'industrialisation et de la reproductibilité de masse, crée des formes standardisées, simplifiées et dépouillées de tout ornement. Tout ce qui apparaît comme superflu est évincé. Un vocabulaire formel minimal découle de la volonté de rationaliser les formes et de présenter des compositions graphiques maîtrisées, raisonnées, presque mathématiques, basées sur des grilles. Il ne reste donc que peu de place à la subjectivité du graphiste, contraint par la neutralité, la sobriété et l'objectivité. C'est en effet un jugement de valeur que Beatrice Warde émet clairement : en filant la métaphore du verre de vin, elle associe le moderniste au « connaisseur[46] », au sens d'un amateur éclairé. Sous-entend-t-elle que tout designer graphique qui ne serait pas moderniste n'aurait pas la légitimité de pratiquer cette discipline ? C'est ici la responsabilité du designer graphique qui est mise en lumière : ce sont les choix qu'il va effectuer qui vont favoriser ou non la fluidité de la lecture. Mais, si la typographie doit être transparente ou invisible, nous en déduisons que c'est le travail du designer graphique lui-même qui devient invisibilisé.

---

43 Warde, Beatrice, « Le verre de cristal ou la typographie invisible », *art. cit.*, p. 40.

44 Tschichold, Jan, « La Nouvelle typographie », [1928], dans Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op. cit.*, p. 36.

45 Texte original : « *Form Follows Function* ».

46 Warde, Beatrice, « Le verre de cristal ou la typographie invisible », *art. cit.*, p. 39.

17.



Figure 17. Tschichold, Jan, *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende*, Berlin, Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928, double page de titre.

Premières remises en causes formelles et contexte culturel (années 1950-1970)

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'hégémonie du modernisme graphique va commencer à être remise en cause, tant du point de vue esthétique que de celui du rôle du designer graphique. La rigueur du Style International va commencer à être discutée, et on lui reprochera d'arriver à une forme d'aboutissement menant à une banalisation, un épuisement formel et esthétique. Si les terminologies tendent à opposer le modernisme au postmodernisme[47], nous entendons au contraire rendre compte de la subtilité du passage de la typographie transparente à la définition de son opacité. Il est en effet délicat d'identifier un moment, une période, un style ou un courant qui revendiquerait clairement une typographie opaque. Bien au contraire, les productions que nous repérons sont plus éparses et hétérogènes, et participent d'après nous à la construction de la définition de l'opacité typographique[48]. Nous repérons que cette remise en cause s'effectue à plusieurs niveaux : celui des formes, de la démarche de conception et des valeurs portées par le design graphique. En effet, il convient de noter que la remise en cause graphique s'accompagne plus largement d'une contestation culturelle et politique de la société occidentale.

18. 19. 20. 21.

Quelques timides prémices de la typographie opaque peuvent être décelées dès les années 1950. En France, le travail de Roger Excoffon témoigne du fait que la clarté et la lisibilité du caractère typographique ne guident plus la conception, laissant une plus large part d'expression picturale dans le champ de la création typographique. Aux États-Unis, Bradbury Thompson utilise le texte et les caractères de manière littérale et figurative, à l'image des calligrammes publiés dans le magazine *Westvaco Inspirations*. Simultanément, Herb Lubalin et le Push Pin Studio[49] vont utiliser des caractères aux références historiques marquées : caractères de la Renaissance, réminiscences victoriennes et Art Nouveau. Ces caractères contrastent nettement avec le dépouillement formel jusqu'alors dicté par le modernisme. Enfin en Italie, Franco Grignani mène des recherches graphiques improvisées et expérimentales qui préfigurent une autre manière de pratiquer le design graphique. L'abstraction des caractères qu'il opère annonce l'art optique qui va se déployer dans les années 1960.

22. 23. ***24.*** ***25. 26.*** ***27.***

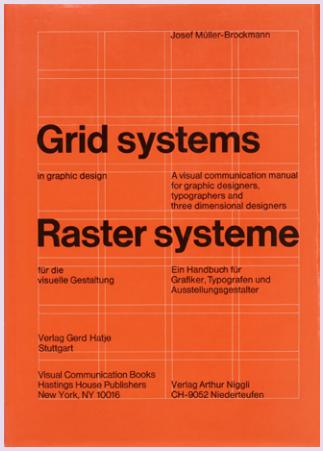
C'est en effet à partir des années 1960 que les remises en cause vont commencer à se généraliser. Plusieurs facteurs sont à considérer. D'une part, une révolution technique : la photocomposition va permettre une manipulation photographique du texte et de l'image. Dès lors, de nouvelles possibilités typographiques s'offrent au designer graphique. Composant lui-même les lettres et les images sur la page, il prend le rôle du maquettiste en intervenant directement sur les étapes qui précèdent l'impression. D'autre part, le contexte culturel est en mutation. En effet, les années 1960 vont voir émerger un mouvement *underground* qui va rejeter les valeurs conformistes, en proposant une culture alternative. Cette contestation politique se déploiera graphiquement, notamment au sein de publications, magazines et fanzines.

28.

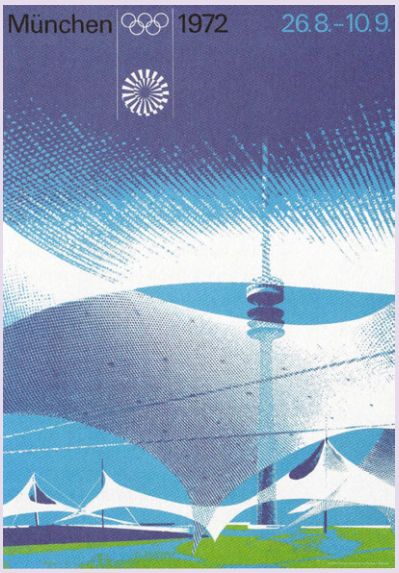
47 Sur la typographie postmoderne, voir Aïn, Alexandra, *La typographie à l'ère postmoderne*, *op. cit.*

48 Notons que notre repérage s'effectue dans les champs du design graphique et typographique, et non dans celui de l'art. D'où l'absence des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle de notre propos.

49 Formé par Milton Glaser et Seymour Chwast.



18.



19.



20



21.

Figure 18. Müller-Brockmann, Josef, *Grid systems in graphic design*, New York et Niederteufen, Hasting House Publishers et Arthur Niggli, 1881, couverture.

Figure 19. Aicher, Otl, *München*, affiche pour les Jeux Olympiques de Munich de 1972.

Figure 20. Vignelli, Massimo, *Piccolo Teatro di Milano*, communication pour le Piccolo Teatro, 1964.

Figure 21. Widmer, Jean, *le design*, affiche de l'exposition éponyme au Centre de Création Industrielle (CCI), 1969.

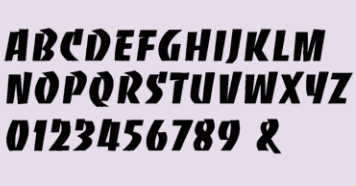
Figure 22. Excoffon, Roger, *Banco*, caractère distribué par la fonderie Olive, 1951.

Figure 23. Excoffon, Roger, *Mistral*, caractère distribué par la fonderie Olive, 1953.

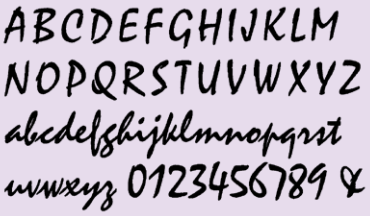
Figure 24. Thompson, Bradbury, *Rain Rain Rain*, illustration pour le magazine *Westvaco Inspirations for printers*, n°210, 1958.

Figure 25. Lubalin, Herb, couverture du magazine *fact :*, 1964.

Figure 26. Push Pin Studios, couverture de *Monthly Graphic*, n°1, 1957.



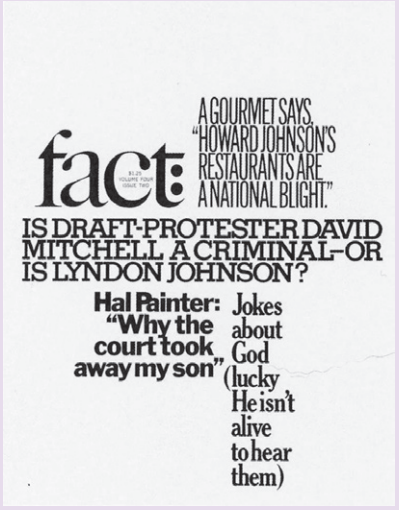
22



23.



24



25.



26.

Figure 27. Grignani, Franco, annonce pour Alfieri & Lacroix, 1960.

Figure 28. Perry, Mark, couverture de *Sniffin'glue*, n°9, 1977.

Figure 29. Reid, Jamie, *God Save the Queen*, pochette de l'album éponyme des Sex Pistols, 1977.

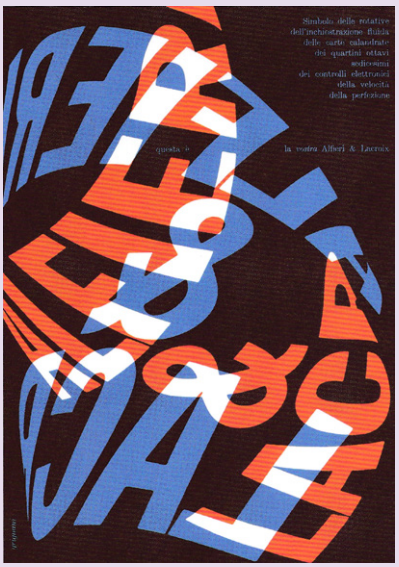
Figure 30. Garland, Ken, manifeste *First Things First*, 1964.

Figure 31. Moscoso, Victor, *The Miller Blues Band*, affiche, 1967.

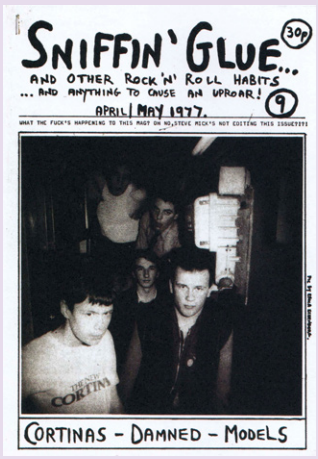
Figure 32. Wilson, Wes, *Captain Beefhart (sic) dans His Magic Band*, affiche, 1966.

Figure 33. Massin, couverture de Queneau, Raymond, *Exercices de styles*, Paris, Gallimard, 1963.

Figure 34. Massin, double page de Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1964.



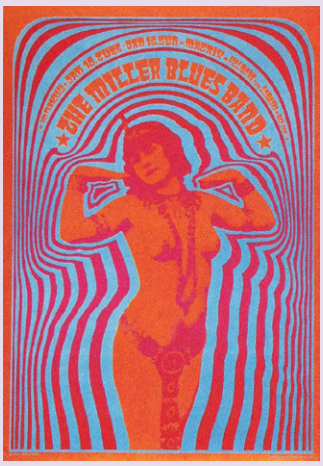
27.



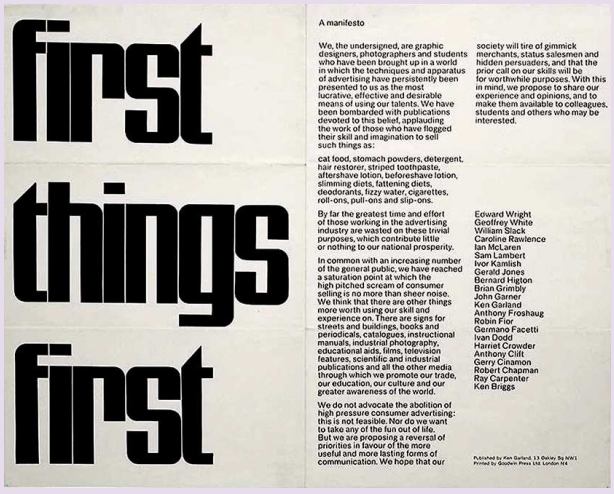
28.



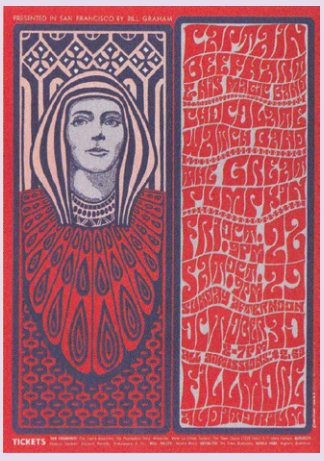
29.



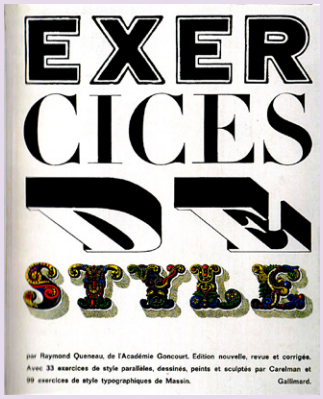
31.



30.



32.



33.



34.

En Grande-Bretagne, dans les années 1970-1980, de nombreux fanzines formeront une esthétique punk indentifiable. Cette esthétique se déploiera également sur les pochettes d'album, renforçant le lien qui unit le design graphique à la musique. Nous pouvons notamment penser au travail de Jamie Reid pour les Sex Pistols. **29.**

Plusieurs publications vont également influer directement sur la production et le rôle des designers graphique. D'une part, Ken Garland soulignera en 1964 les problèmes de la reconnaissance de la profession de designer graphique, de sa légitimité et de ses domaines d'activités, par la publication du manifeste amplement signé « *First Things First*[50] ». Ce **30.** manifeste s'insurge contre la réduction du rôle du design graphique à la seule résolution de problèmes de communication. Ce rôle va être vivement contesté, et se traduire par une prise de liberté formelle de la part des designers graphique. D'autre part, en 1966, l'ouvrage *Complexity and Contradiction in Architecture*[51] de Robert Venturi annoncera le postmodernisme en architecture. Certains principes seront aisément transposés au design graphique : les références au passé, l'éclectisme et le retour à l'ornement, ou encore un regain d'intérêt pour le vernaculaire. Ces principes se traduiront graphiquement par des formes éclatées, des images denses et complexes, et une esthétique déstructurée. En 1972, Robert Venturi publiera avec Denise Scott Brown *Learning from Las Vegas*[52] qui, cette fois-ci, s'intéressera directement au design graphique vernaculaire et notamment aux enseignes lumineuses. Enfin la publication en 1967 de l'ouvrage *The Medium is the Massage*[53] de Marshall McLuhan, mis en pages par Quentin Fiore, insistera sur le fait que la manière de communiquer est toute aussi signifiante que le message communiqué lui-même.

Qu'en est-il des productions graphiques qui découleront de ce contexte ? Aux États-Unis, le psychédélisme explorera les conséquences de la consommation de drogues sur la perception. Victor Moscoso et Wes Wilson, entre autres, représentent ce mouvement du **31. 32.** psychédélisme graphique. Leurs visuels sont constitués d'illusions d'optiques, de lettres déformées et de couleurs gérées en positif/négatif. Ces visuels cinétiques mettent en évidence le fait que la lisibilité ne guide plus la production de visuels. En France, le travail de Massin, notamment les mises en pages des *Exercices de style*[54] de Raymond Queneau **33.** et de *La Cantatrice Chauve*[55] d'Eugène Ionesco, témoigne également de cet affranchisse- **34.** ment de l'exigence de lisibilité. Massin déploie un véritable jeu graphique, juxtaposant des caractères de familles, styles et corps différents. Les superpositions de répliques dans *La Cantatrice Chauve* traduisent l'expressivité des personnages, aux dépends de l'aisance de lecture. En 1968, les contestations politiques du mois de mai s'accompagneront d'une production graphique qui entend traduire la vigueur des revendications. De nombreuses

50 Son manifeste a été publié dans de multiples revues britanniques en 1964 : *The Architect's Journal, SIA Journal, Ark, Modern Publicity*, et même *The Guardian*. Il a ensuite été repris entre 1999 et 2000 et de nouveau publié dans *Adbusters*, *AIGA Journal, Blueprint, Emigre, Eye, Form, Items*, entre autres.

51 Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1966.

52 Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972.

53 Mc Luhan, Marshall, Fiore, Quentin, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

54 Queneau, Raymond, Massin, *Exercices de Style*, Paris, Gallimard, 1963.

55 Ionesco, Eugène, Massin, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1964.

35. affiches sont produites au sein des Ateliers Populaires par des étudiants des Beaux-Arts qui gèrent tant la conception que la production en sérigraphie. L'économie et la simplicité des moyens graphiques traduisent le refus des valeurs de la société de consommation, qui emploie la communication pour fabriquer des images complexes. Bien plutôt, les affiches de mai 1968 témoignent d'une forme d'authenticité en employant une typographie vernaculaire ou des lettrages manuscrits, et une esthétique du pochoir qui se rapproche du tag ou du graffiti. Ce graphisme brut traduit la spontanéité de la conception et de la production des affiches. Issu à la fois des évènements de mai 1968 et de l'enseignement
36. 37. des designers graphique polonais Roman Cieslewicz et Henryk Tomaszewski, le collectif
38. Grapus[56] continuera de produire des objets graphiques vifs et spontanés aux lettrages manuscrits et collages (typo)graphiques. S'inscrivant dans des contextes sociaux, associatifs ou culturels, ils militent pour que le design graphique serve bien plus que des intérêts commerciaux.

Enfin, un courant qui prend sa source en Suisse à la fin des années 1960 va cristalliser la remise en cause de la lisibilité au sein du design graphique : la *New Wave*. Nous pouvons situer les prémices de la *New Wave* à Bâle dans les expérimentations du designer
39. graphique Wolfgang Weingart. À la fin des années 1960, ce designer fait partie de ceux qui estiment que le Style International est arrivé à maturité, et qu'il convient désormais de le dépasser. Se basant plutôt sur l'expérimentation empirique que sur le système de la grille, il entend révéler le potentiel expressif du design graphique. Il fusionne le texte et l'image pour créer des formes plus complexes, conçues selon des couches successives. Cette complexité créée par la profondeur et l'épaisseur visuelle stimule l'œil au lieu d'optimiser la lisibilité, et enrichit les relations de sens. La *New Wave* s'apparente moins à un style graphique homogène qu'à une attitude guidée par la volonté d'expérimenter, de risquer, de tester. S'il est difficile de décrire une esthétique commune aux diverses branches de la *New Wave*, nous pourrions résumer ses trois principes directeurs : l'expressivité, l'expérimentation et la revendication de l'empirisme, et enfin la complexité formelle et sémantique des résultats graphiques.

Ce seront les étudiants de Wolfgang Weingart qui vont contribuer à diffuser cette pratique du design graphique. D'une part, Katherine Mc Koy transmet l'élan d'expérimentations graphiques de Wolfgang Weingart aux États-Unis. Prenant la direction du département de design graphique de la *Cranbrook Academy of Arts* au début des années 1970, elle investigue avec ses étudiants les relations entre texte et image, ainsi que l'ambiguïté sémantique de ces visuels déconstruits. Plus que la lisibilité, le potentiel expressif de ces visuels remet en question les qualités de clarté et d'immédiateté de la communication, en favorisant la complexité des couches de signification. La construction de ces couches complexifie certes le sens, mais en faveur d'une multiplicité d'interprétations. Ainsi, sa recherche et son enseignement constituent un moment majeur de remise en question de la lisibilité et
40. de la clarté de la communication. Dans son affiche *See/Read*[57], Katherine Mc Koy dresse une liste d'oppositions dialectiques entre la vision et la lecture, et établit un diagramme

56 Composé à l'origine par Gérard Paris-Clavel, Pierre Bernard et François Miehe.
Sur le collectif Grapus, voir De Smet, Catherine, Fraenkel, Béatrice, *Études sur le collectif Grapus, 1970-1990… entretiens et archives*, Paris, B42, 2016.

57 Mc Koy, Katherine, *The Cranbrook graduate program in design*, affiche, 1989.



35.

Figure 35. Ateliers populaires, *La chienlit c'est lui*, sérigraphie, mai 1968.

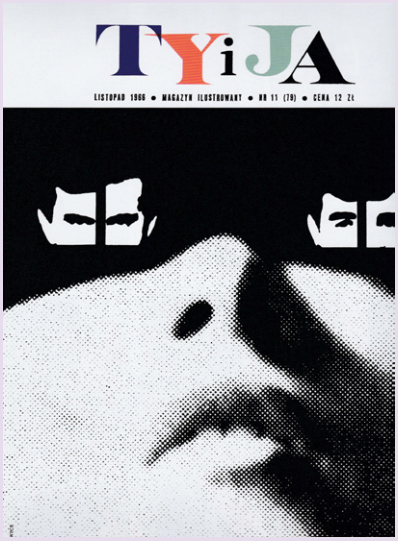
Figure 36. Cieslewicz, Roman, couverture du magazine *Ty i ja*, 1966.

Figure 37. Tomaszewski, Henryk, affiche, 1983.

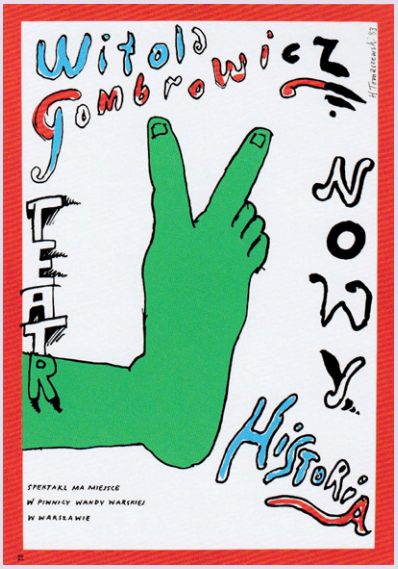
Figure 38. Grapus, affiche pour l'union départementale CGT de Paris, 1977.

Figure 39. Weingart, Wolfgang, affiche pour le *Kunstkredit*, 1978.

Figure 40. Mc Koy, Katherine, *The Cranbrook graduate program in design*, affiche, 1989.



36.



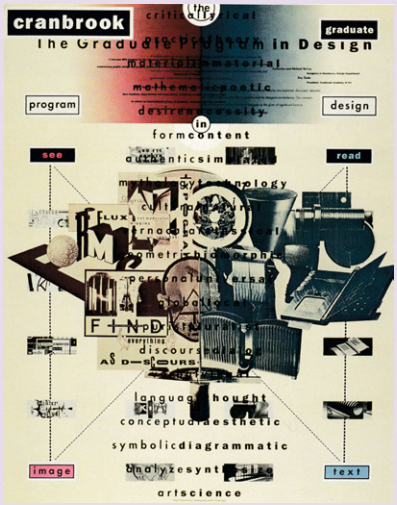
37.



38.



39.



40.

de la théorie de la communication. Il s'agit de prouver que « le lecteur opère simultanément à deux niveaux : la vision (processus visuel, simultané, intuitif, concret, perceptif) et la lecture (verbale, séquentielle, acquise, abstraite, cérébrale, de l'ordre du décodage[58]) ». Elle démontre ainsi que les processus de vision et de lecture sont simultanés, et non disjoints. Dès lors, comment opposer deux termes qui relèvent d'un même processus ? Dépassant les oppositions qu'elle avait établies, elle institue un modèle souple où tous les termes participent d'un même procédé : ce qui est lisible est donc tout autant visible. Si, spontanément, nous pensons voir des images et lire des textes, Katherine Mc Koy postule que la vision est reliée au texte et la lecture aux images. Qualifier un texte de visible n'est donc pas paradoxal. D'un point de vue esthétique, ces explorations des nouvelles relations à la lisibilité se sont traduites par des visuels démantelés, déconstruits et déstructurés. De cette théorie découlent de nombreuses expérimentations (typo)graphiques qui, moins que de rechercher l'illisibilité, tendent plutôt à explorer le fait que les caractères sont avant tout visibles. La lecture étant restituée comme une activité pleinement visuelle, la remise en cause de la lisibilité ne se traduit pas forcément par l'illisibilité mais par ce que nous allons bientôt définir comme l'opacité. Le dépassement de la lisibilité invite ainsi à remettre en cause la transparence de la typographie.

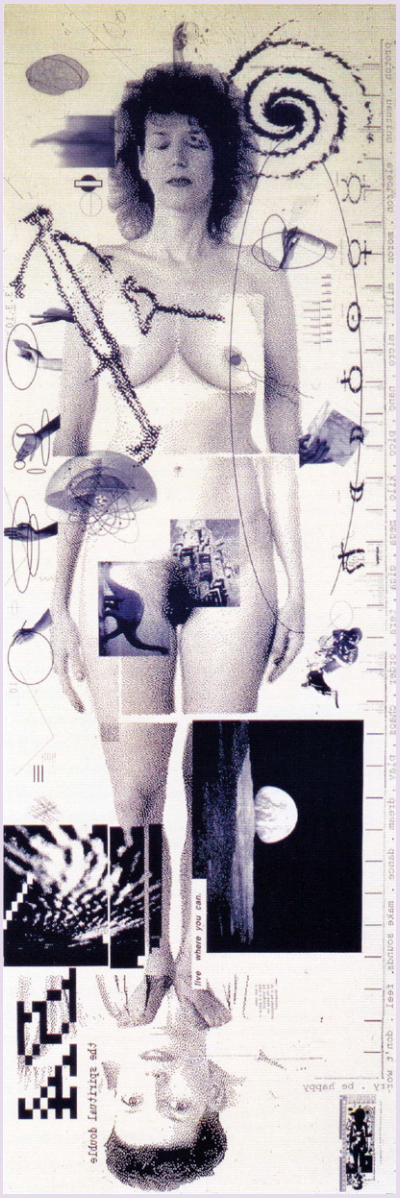
Pour résumer, les premières esthétiques qui remettent en cause la typographie transparente profitent d'un contexte où les facteurs culturels et politiques favorisent leur émergence. Ce tournant graphique s'accompagne d'un engagement en faveur de l'extension des domaines d'activité du design graphique. Le design graphique s'éloigne peu à peu de la communication visuelle publicitaire et explore les territoires du graphisme d'utilité publique. Les années 1970 revendiqueront pleinement un design graphique plus artistique dans le secteur culturel, en opposition à une forme de banalisation et de manipulation qu'opèrerait l'image publicitaire. Une nouvelle culture visuelle émerge alors, et se déploie sur d'autres médias. Ainsi, on observe entre les années 1970 et 1980 une forme de compétition du design graphique statique avec les images dynamiques de la télévision. Cette compétition sera d'autant plus accrue que de nouveaux moyens techniques vont apparaître dans les années 1980. En effet, nous notons également que ce répertoire formel s'accompagne d'un moment de transition des moyens techniques, entre la photocomposition et l'arrivée imminente d'outils informatiques. April Greiman, également ancienne étudiante de Wolfgang Weingart, incarne cette exploration des formes permises par de nouveaux outils, et prône une fusion du design graphique et des nouvelles technologies. Tout comme Katherine Mc Koy, elle participe à la diffusion d'un autre langage graphique, notamment en prenant la direction du département de communication visuelle de la *California Institute of the Arts* (CalArts) à la fin des années 1970. Elle prend également la direction de la revue *Design Quaterly*, et elle publiera son fameux manifeste visuel pour une *Imagerie Hybride*[59].

41.

58 Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op. cit.*, p. 44.

59 Greiman, April, *Hybrid Imagery : The Fusion of Technology and Graphic Design*, New York, Watson-Guptill, 1990.

Figure 41. Greiman, April, affiche publiée dans *Design Quaterly*, n°133, 1986.



41.

L'arrivée de l'ordinateur : l'ouverture du champ des possibles (années 1980-1990)

En 1984, le lancement du premier Macintosh personnel va bouleverser la conception gra-
42. phique. Dès les années 1960, Wim Crouwel pressent la transformation que l'ordinateur permet dans la conception de caractères et d'images. Il détourne alors la grille de son usage de composition pour l'appliquer à la création de caractères adaptés à l'affichage sur écran. Mais, en 1984, l'ordinateur passe d'un outil qui permet de gagner en efficacité dans la finalisation à un outil de création et de conception à part entière. Son usage et son utilisation se répandent et plusieurs logiciels de création émergent : Aldus pagemaker, Quark X-press, Illustrator, Photoshop ou encore Indesign[60]. À partir de ce moment, le designer graphique va pouvoir contrôler presque toutes les étapes de conception jusqu'à l'impression, et voir en temps réel les modifications qu'il apporte à ses visuels : c'est le paradigme du « *What You See is What You Get*[61] ». Dès lors, les designers graphique vont mener toutes sortes de manipulations et d'expérimentations pour tester les potentialités et limites de ce nouvel outil de travail.

Mises à part les affiches, ces expérimentations investissent également les magazines. Ils s'adressent plus particulièrement à un jeune public, que l'on considère ouvert aux extravagances graphiques de sa culture visuelle contemporaine. En Grande-Bretagne, nous
43. pouvons citer l'exemple du magazine *i-D* dirigé par Terry Jones, ou encore *The Face* et
44. *Arena* que Neville Brody dirigera au début des années 1980. Ces magazines *lifestyle* seront dotés d'une esthétique punk et éclectique. Au-delà des magazines grand public, plusieurs magazines spécialisés en typographie vont également déployer les recherches contemporaines, donnant à voir les « laboratoires » de recherche. En France,
45. Pierre Di Sciullo lance en 1983 la publication *Qui ? Résiste*, qui présente ses propres recherches (typo)graphiques et le lien qu'elles entretiennent avec la phonétique. Aux États-Unis, ce sont Zuzana Licko et Rudy VanderLans qui vont donner naissance en
46. 1984 à *Emigre*. À la fois revue et fonderie, *Emigre* présente des expérimentations en ma-
47. tière de typographie digitale. Si Zuzana Licko y diffuse ses propres caractères, d'autres
48. graphistes et dessinateurs de caractères y contribuent, dont Jeffery Keedy ou encore
49. Barry Deck, qui explorent notamment l'imperfection typographique. Enfin, en Grande-
50. Bretagne, Neville Brody lance en 1991 avec Jon Wozencroft la revue *Fuse*, dont chaque numéro s'accompagne de la diffusion de typographies sur support numérique.

51. Ainsi, toutes ces générations de designers graphique, des années 1960 à 1990, vont remettre en cause la typographie transparente sur plusieurs plans. Du point de vue technique, de nouveaux outils tels que l'ordinateur et des logiciels de conception apparaissent et favorisent l'émergence de nouvelles esthétiques. En ce qui concerne la conception, le design

60 Voir à cet égard Maudet Nolwenn, *Designing Design Tools*, Université Paris-Saclay, thèse de doctorat en Sciences et Technologies de l'Information et de la Communication, 2017, [en ligne], disponible sur https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01827014v2, consulté le 07.04.2020.

61 Traduction : « Ce que vous voyez est ce que vous obtenez ».



42.



43.

Figure 42. Crouwel, Wim, *New Alphabet*, 1967.

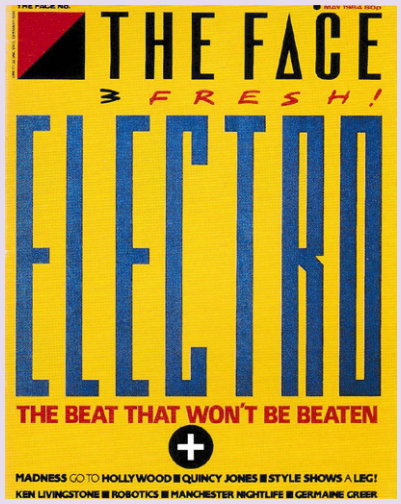
Figure 43. Jones, Terry, couverture du magazine *i-D*, n°28, 1985.

Figure 44. Brody, Neville, couverture du magazine *The Face*, n°49, 1984.

Figure 45. Di Sciullo, Pierre, *Qui ? Résiste*, n°8, « Manuel de lecture », 1989, couverture. © Pierre di Sciullo, Julien Gineste et Frédérique Duboscq.

Figure 46. Vanderlans, Rudy, double page du magazine *Emigre*, n°5, 1986.

Figure 47. Licko, Zuzana, famille de caractères *Io-Res* explorant la pixellisation des fontes bitmap, 1985.



44.



45.



46.



47.

Figure 48. Keedy, Jeffery, spécimen typographique de la fonderie Emigre, n°4, 2002, présentant le caractère *Keedy Sans* conçu en 1989.

Figure 49. Deck, Barry, caractère *Template Gothic*, 1990.

Figure 50. Caractères publiés dans *Fuse*, n°1, 1991. De haut en bas : *Can you… ?* de Phil Baines, *Stealth* de Malcolm Garrett, *Mazeg1* de Ian Swift et *State* de Neville Brody.

Figure 51. Des remises en causes de la typographie transparente éparses et multifactorielles.



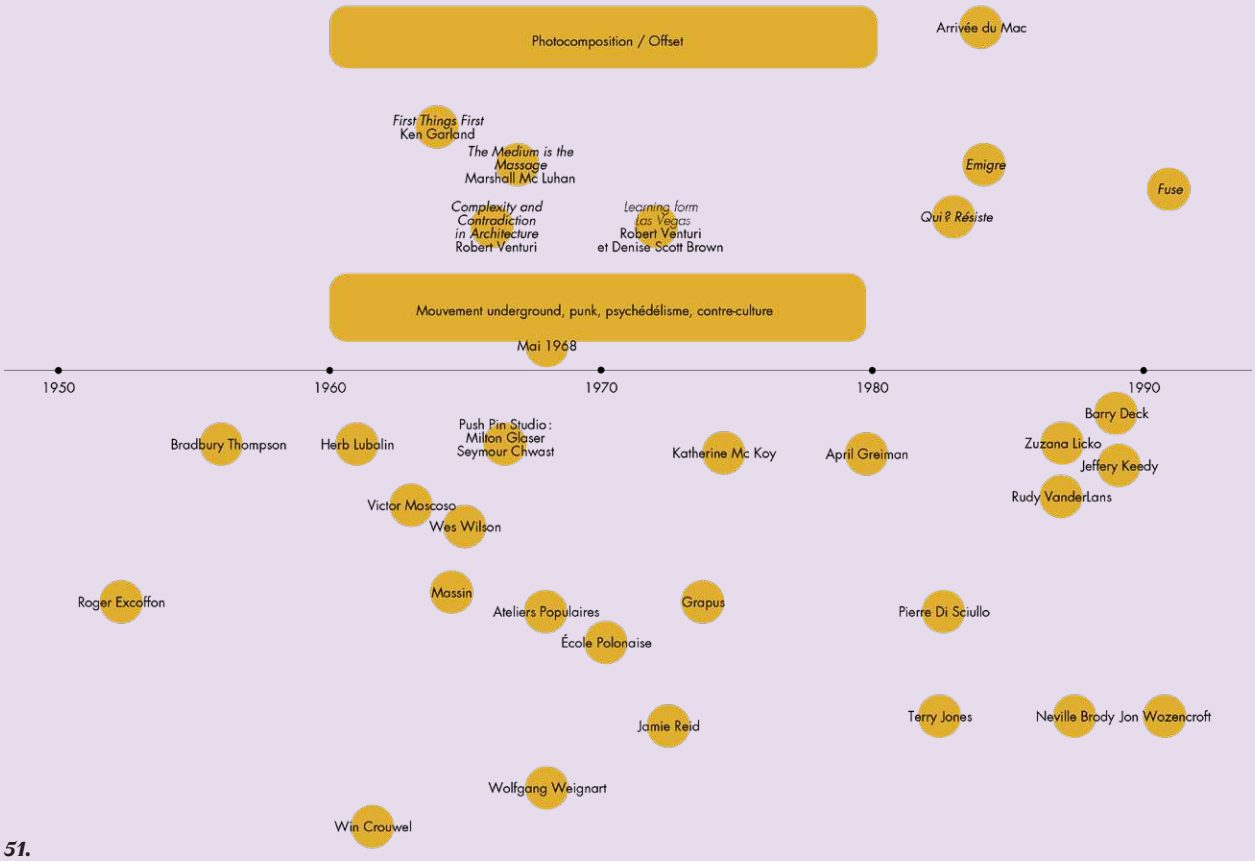
48.



49.



50.



51.

graphique n'est plus guidé par la fonctionnalité mais gagne une part plus ouvertement artistique. De fait, la lisibilité et la communication ne sont plus des objectifs à atteindre, au profit de l'expérimentation et l'émotion. Enfin, ce sont les rôles et secteurs d'activité du designer graphique qui mutent : le design graphique s'affranchit peu à peu des intérêts commerciaux de la communication et du marketing pour gagner le secteur culturel. Le fort engagement contre l'invisibilisation du designer graphique et de son travail ira jusqu'à lui faire gagner le statut d'auteur[62]. Du point de vue esthétique, nous avons vu qu'il était difficile d'identifier un courant unifié. Cependant, plusieurs changements sont repérables. Affranchis de la grille comme système de composition, les visuels sont plus ouvertement éclectiques. Cette hétérogénéité est notamment possible grâce à l'informatique comme moyen d'accès privilégié à un grand nombre de typographies et de styles. Les styles se mélangent, et l'on retourne à des références passées et à l'ornement. L'esthétique du pochoir, du montage et du collage se généralisent, et l'on observe une fusion entre le texte et l'image. Quant à la lettre, qui nous intéresse plus précisément, les transformations, manipulations et déformations des caractères compromettent la lisibilité. Nous pouvons remarquer une plus grande généralisation des lettrages et caractères manuscrits, et un intérêt croissant pour la typographie vernaculaire. Cette esthétique entend redonner sa pleine vitalité et spontanéité au design graphique, que le modernisme avait fini par aseptiser.

Définition de l'opacité de la typographie

En quoi ce cheminement dans l'histoire du design graphique et ces considérations sur les remises en cause de la typographie transparente nous permettent-ils de définir l'opacité de la typographie ? D'une part, nous avons vu que les designers graphique commencent par remettre en cause les règles de composition établies. De fait, la conception graphique devient un libre jeu qui vise à révéler des potentialités graphiques jusqu'alors inexplorées. Cet affranchissement prend pour point de départ une forme de stérilité graphique et de standardisation des formes auxquelles l'application des règles et normes de composition jusqu'alors acquises menaient. Néanmoins, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce libre jeu ne résulte pas d'une ignorance de la part des designers graphique. Au contraire, c'est par une connaissance très pointue des règles typographiques et leur maîtrise que le graphiste peut anticiper les effets de leur transgression : « Pour transgresser les règles de la typographie, il faut d'abord les connaître[63] », déclarait Wolfgang Weingart lors de

62 Nous reviendrons sur ce point dans la seconde grande partie de cette thèse.

63 Weingart, Wolfgang, « Mon apprentissage de la typographie », [2000], dans Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables, op. cit.*, p. 77.

ses expérimentations visuelles. Plus que de considérer les règles comme des contraintes à appliquer, il s'agit de les penser comme une matière à détourner et avec laquelle s'amuser. Ainsi, l'opacité typographique n'a pu naître que d'une volonté de s'affranchir de sa transparence.

D'autre part, nous avons vu que la transparence de la typographie était liée à des objectifs de lisibilité. **Nous souhaiterions montrer que l'opacité typographique vise, au contraire, à désautomatiser l'acte de lecture afin de rediriger l'attention du lecteur vers la forme même des lettres et du texte.** Tout d'abord, il semblerait que nous ne voyons pas les lettres en tant que telles lorsque nous lisons. Lorsque la lecture est acquise en tant qu'exercice, elle s'effectue de manière automatique : le lecteur n'a donc pas besoin de reconnaître les lettres unes à unes afin de les associer en mots. Bien plutôt,
52. il apparaît que le tout est perçu avant les parties : un mot est donc premièrement perçu dans sa forme, sans que l'œil déchiffre une à une les lettres qui le composent. François Richaudeau – dont les recherches portent sur la lecture et plus précisément sur le lien entre la lisibilité et la typographie – en déduit que « l'œil du lecteur semble indifférent aux multiples variantes de dessin de chaque lettre [...] comme s'il ne percevait que la combinaison des lettres formant chaque mot, que la forme globale de chacun de ces mots[64] ». Ceci explique le fait que, juste après la lecture, le cerveau ne mémorise pas la forme visuelle des lettres, mais le sens du texte lu. Le dessinateur de caractères Gerard Unger a d'ailleurs mené une enquête, qui semble confirmer ce fait :

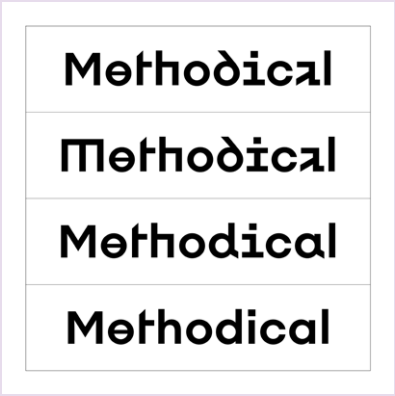
> « La plupart des individus lisent sans reconnaître les lettres de manière consciente. Un après-midi, je me suis posté à un carrefour très fréquenté d'Amsterdam, à un jet de pierres de l'entrée principale du zoo, pour y mener une enquête. Je demandais aux passants s'ils se souvenaient du dernier texte imprimé qu'ils avaient lu et de dessiner les formes du "a" et du "g" qui figuraient sur cet objet. La plupart dessinaient des lettres manuscrites plutôt que des caractères d'imprimerie, des lettres majuscules ou des graphies simples dans lesquelles le "a" et le "g" n'ont qu'une seule contreforme. Seules quelques rares personnes furent capables de reproduire les versions com-
> ***53. 54.*** plexes telle le "a " composé de deux niveaux et le "g" de trois. Nulle trace des détails des lettres telles les différences entre gras et maigre, l'ouverture ou la fermeture du jambage du "g", la taille de la panse du "a[65]" ».

Les lecteurs ici interrogés ne semblent donc pas voir les lettres de manière consciente lors de leur lecture, ou du moins ils ne les ont pas mémorisées. Ce fait prouve que la lecture est une activité automatisée : nous n'y prêtons plus attention car nous avons l'habitude de lire des textes globalement conformes aux conventions typographiques et que cette activité nous est familière donc automatisée[66]. La lecture automatique est bien celle à laquelle nous n'accordons plus d'attention, parce que son acquisition en fait une activité

64 Richaudeau, François, *La lisibilité, op. cit.*, p. 36.

65 Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 11-12.

66 Ce constat fondera le propos de notre partie I.3.1.



52.

Figure 52. Renaud, Simon, *Augure*, caractère typographique distribué par la fonderie 205TF, 2023. Le mot « *methodical* » reste identifiable, et ce même si les caractères « M », « h », « d », « i » et « a » ont des formes différentes. © Simon Renaud.

Figure 53. Trois versions du caractère « g » en *Spitzkant Text regular* de Julien Fincker (2022) en 72 points. La première forme (à trois niveaux) est le caractère par défaut, et les deux suivantes sont des formes alternatives.

Figure 54. Trois versions du caractère « a » en 72 points. De gauche à droite :
- Version alternative du « a » en *Spitzkant Text regular* de Julien Fincker, avec une seule contreforme.
- Version par défaut du « a » en *Spitzkant Text regular* de Julien Fincker, avec deux niveaux.
- Version par défaut du « a » en *Tongari Display regular* d'Émilie Rigaud. Bien que le caractère ait également deux niveaux, la forme de la panse est sensiblement différente de celle du *Spitzkant*.

53. g g g

54. ɑ a a

inconsciente[67]. Puisque la lecture n'est pas un processus inné mais acquis, il semble donc possible de modifier l'habitude de l'œil en l'exerçant à une autre manière de lire, voire à entrer dans un autre rapport avec le texte et les lettres.

C'est à ce niveau que nous positionnons l'enjeu de l'opacité typographique. C'est parce que le processus de lecture est automatisé que notre attention de lecteur ne se focalise pas sur la forme graphique du texte. Mais, nous l'avons vu, cette forme graphique n'est pas littéralement invisible. Avec l'opacité typographique, ce n'est plus tellement l'invisibilité ou non de la typographie qui est en jeu, mais sa capacité à capter l'attention du lecteur. En effet, comme l'avance Gerard Unger[68], une typographie qui accroche l'œil n'est pas pour autant illisible, mais l'attrait du texte nous pousse à poursuivre notre lecture. Ainsi, nous avançons que la typographie opaque vise à conscientiser l'acte de lecture pour rediriger l'attention du lecteur sur la forme graphique du texte. En effet, **nous envisageons de démontrer que, si la typographie opaque peut être considérée comme un frein à la lecture, c'est au contraire pour mieux capter l'attention du lecteur**. Par une rupture formelle avec les conventions typographiques, et donc par la désautomatisation de la lecture, l'opacité typographique permet de reconscientiser à la fois la forme graphique du texte et le processus de lecture. À cet égard, nous pouvons nous appuyer ici sur le designer Gaetano Pesce. Dans la préface de son ouvrage sous forme d'abécédaire, Philippe Garnier explique que son but est de revaloriser les meubles auxquels on ne prête plus attention :

> « Le soir venu, chacun s'effondre dans son canapé, comme pour mettre fin à toute question. Gaetano Pesce veut que le canapé devienne à son tour une question. Il a cette idée que le confort standard, aux formes abstraites, nous prive de notre corps. Depuis la forme des escaliers jusqu'à la texture de nos fauteuils, tout conspire à nous endormir. Avec ces armes toutes simples que sont les mousses et les résines de polyuréthane, Pesce se bat contre le design anesthésiant[69] ».

Ainsi, c'est lorsqu'un objet propose une forme et un usage différents de ceux habituellement observés par les objets de leur catégorie qu'il pose question et, de fait, attire l'attention. De plus, Philippe Garnier souligne que Gaetano Pesce s'oppose à un design qu'il qualifie d'anesthésiant. Cette pratique du design plongerait l'utilisateur dans un état d'indifférence, et ne stimulerait pas ses sens en le rendant insensible à l'objet. Si la sensibilité est suspendue, l'utilisateur ne réagit donc pas face à cet objet. L'opacité typographique entend au contraire surprendre le lecteur afin de susciter son intérêt.

Mais si la remise en cause des conventions typographiques permet de surprendre le lecteur, elle demande en contrepartie un effort supplémentaire de sa part. Si le confort de lecture est prôné, c'est bien parce que « l'acte de voir constitue un véritable travail[70] » en soi.

---

67 Gerard Unger compare d'ailleurs la lecture à d'autres activités quotidiennes que nous effectuons par automatisme, comme marcher ou faire du vélo par exemples.
Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 7-8.

68 *Ibidem*, p. 51.

69 Pesce, Gaetano, *Réinventer le monde sensible*, Paris, Buchet Chastel, 2017, p. 12-13.

70 Bayer, Herbert, « Sur la typographie », [1967], dans Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables, op. cit.*, p. 46.

Mais, nous l'avons vu, l'automatisation permet que cet effort soit inconscient. C'est donc dans un objectif d'économie d'effort perceptif que la typographie transparente se justifie. Gerard Unger le souligne :

> « Rien n'est cependant plus agréable que de pouvoir compter sur des automatismes déjà présents qui nous évitent de réfléchir. [...] Souvent, la lecture d'un texte apporte tellement d'éléments neufs, donne tellement à réfléchir ou demande une telle adaptation que nous préférons de loin laisser nos automatismes inchangés[71] ».

Si les habitudes sont instaurées, c'est en quelque sorte pour se protéger de l'inconnu, en se réconfortant auprès de quelque chose de connu. L'habitude permet de ne pas être pris au dépourvu. Ainsi, si l'opacité de la typographie demande de surpasser l'économie d'effort, elle suggère que le lecteur soit enclin à fournir cet effort, disposé à accepter une lecture non automatique. La typographie opaque s'apparente alors à un bruit indésirable qui vient brouiller la lecture, à une perturbation dans la transmission d'un message. C'est dans cette potentielle association de la typographie au bruit que la typographie transparente justifie ses principes. Stanley Morison l'expose clairement :

> « La typographie est un moyen efficace essentiellement pour la fonction, et seulement occasionnellement pour l'esthétique ; le plaisir des motifs est rarement le but premier du lecteur. Par conséquent, toute disposition du matériau imprimé qui, peu importe l'intention, a pour conséquence de s'immiscer entre l'auteur et le lecteur, est mauvaise[72] ».

De ce point de vue les lettres, par une typographie discrète, ne doivent donc pas constituer un obstacle entre le texte et le lecteur. Rien ne doit venir perturber la lecture en tant que transmission d'un message. Tout doit être mis en œuvre pour que le lecteur ne soit pas détourné du texte. S'il ne doit pas voir les caractères, c'est pour mieux intellectualiser les significations du texte.

55. **Il convient désormais d'esquisser une définition de l'opacité typographique. La typographie opaque remet en cause la transparence de la typographie. De fait, elle s'affranchit de l'exigence de lisibilité et aboutit à des formes qui désautomatisent la lecture. À l'opposé de la typographie transparente, elle « ne laisse pas passer[73] » le sens et s'interpose donc entre le lecteur et le texte. L'effort demandé**

71 Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 84.

72 Texte original : « *Typography is the efficient means to an essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end, for enjoyment of patterns is rarely the reader's chief aim. Therefore, any disposition of printing material which, whatever the intention, has the effect of coming between the author and the reader is wrong.* »
Morison, Stanley, *First Principles of Typography*, [1936], Cambridge, Cambridge University Press, 1951, p. 57.

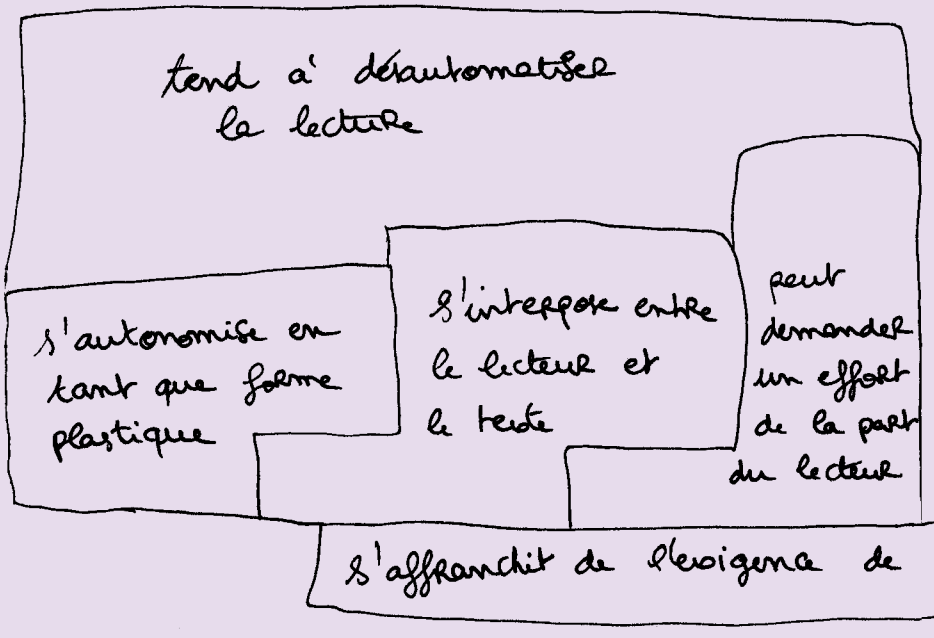
73 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « opaque », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/opaque, consulté le 10.01.2022.

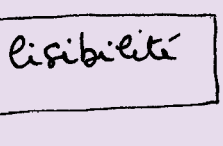
permet au lecteur de conscientiser la forme graphique du texte. À cet égard, la typographie opaque s'autonomise alors en tant que forme graphique à part entière.

Au terme de ce moment, nous avons d'une part retracé le contexte d'émergence de la typographie opaque. D'autre part, nous avons commencé à définir cette opacité typographique. Nous allons désormais pouvoir introduire notre cas d'étude en le contextualisant dans cette histoire du design graphique, ainsi qu'en justifiant l'opacité typographique à l'œuvre dans son travail.

Figure 55. Définition de l'opacité typographique.

la typographie opaque




lisibilité

I.1.2. Présentation du cas d'étude

Nous allons désormais justifier le choix de prendre le travail de David Carson comme cas d'étude de notre recherche sur la typographie opaque. Dans un premier temps, nous présenterons David Carson et recontextualiserons son entrée dans le design graphique. À travers la présentation de ses premiers travaux, nous exposerons son point de vue quant à la communication graphique. Enfin, nous justifierons que son travail relève bien de l'opacité typographique.

David Carson : l'*outsider*

Le premier élément qui justifie notre intérêt pour David Carson est le fait qu'il s'agit d'un électron libre. En effet, il ne se revendique d'aucun mouvement et ne catégorise pas son travail. Bien que ce dernier soit impossible à étiqueter, le designer a souvent été assimilé malgré lui à des courants graphiques. Son travail est régulièrement décrit comme « la nouvelle typographie, la typographie déconstructiviste ou la typographie digitale[74] », bien que le designer soit « remarquablement coupé du reste de la communauté du design[75] », comme le souligne Lewis Blackwell dans la première monographie du designer. Il est donc ici bien précisé que le designer ne veut en aucun cas être associé à un groupe. Si son travail a souvent été apparenté à l'expérimentation graphique qui a vu le jour dans des écoles telles que la *Cranbrook Academy of Arts* ou la CalArts, David Carson contredit cette association en insistant sur les contextes totalement différents. Son travail est en effet exposé à un plus large public, et c'est ce même argument qui semble le distinguer du magazine *Emigre* : « il gagne plus de fans et de récompense et dérange plus de gens que les travaux des élèves de CalArts ou de Cranbrook, et remporte une plus large et plus courante attention que les activités de magazines de typographie expérimentale comme *Emigre* par exemple[76] », déclare Lewis Blackwell. De plus, les explorations menées à la *Cranbrook Academy of Arts* reposent sur des théories poststructuralistes, ce qui n'est pas le cas de David Carson qui ne se base sur aucune théorie. De fait, les éventuelles similarités sont plutôt formelles et ne concernent pas les fondements théoriques des

74 Texte original : « *whose work is often described as the new typography, deconstructive typography, or digital typography* ».
Kirschenbaum, Matthew G., « *The Other End of Print : David Carson, Graphic Design, and the Aesthetics of Media* », contribution au colloque *Media in transition*, Massachusetts Institute of Technology, 8-10 octobre 1999, [en ligne], disponible sur http://web.mit.edu/m-i-t/articles/index_kirschenbaum.html, consulté le 28.10.2019.

75 Texte original : « *it is remarkable how cut off in some ways he is from other parts of the design community* »
Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé.

76 Texte original : « *but it won more fans and awards and upset more people than the likes of CalArts or Cranbrook students' work and picked up wider and more mainstream attention than the activities of, for example, the experimental type magazine Emigre.* »
Ibidem, non paginé.

projets. Si son travail a également été considéré comme appartenant au postmodernisme graphique, notamment parce que ses visuels sont éclectiques, il précise que cette catégorisation ne convient pas vraiment[77]. Par ailleurs, il estime que son travail se rapprocherait plus de l'expressionnisme, bien que cette étiquette ne lui convienne pas non plus tout à fait[78]. Enfin, Lewis Blackwell déclare : ***56. 57.***

> « son travail à l'air de correspondre au modèle de la pensée Irrationaliste, venant comme une réaction au système clos du rationalisme de l'enseignement courant en design graphique. Il s'intéresse à exprimer l'expérience personnelle sur la toile des mass-médias, et insiste sur la valeur de l'intuition dans son processus. Il voit des similitudes entre son approche et celles des artistes Outsider/ l'Art Brut[79] ».

De fait, s'il est possible de tisser certains liens, la plupart des correspondances s'invalident en d'autres points. Sa démarche reste plutôt individuelle, relevant d'une « quête personnelle pour un langage visuel[80] ». Enfin, si on lui attribue des influences telles qu'April Greiman ou Neville Brody, David Carson n'admet comme seules influences qu'Hans-Rudolf Lutz, ainsi que « les cultures alternatives avec lesquelles il travaillait et dans lesquelles il vivait[81] ».

Évoquer ses influences nous conduit à présenter plus largement David Carson et à situer son entrée dans le champ du design graphique. Né en 1954 au Texas, David Carson a beaucoup voyagé à travers les États-Unis pendant son enfance et possède plusieurs résidences à travers le pays : la principale à Del Mar (Californie), un studio à New York, ainsi qu'une résidence secondaire dans les Caraïbes. C'est d'ailleurs dans cette résidence secondaire qu'ont été invités les réalisateurs Dan Covert et Andre Andreev pour réaliser un film de présentation du designer[82], dans le cadre d'une série présentant les médaillés de l'*American Institute of Graphic Arts* (AIGA). Dans un article[83], les deux réalisateurs racontent comment s'est déroulé le tournage, ce qui donne un aperçu du mode de vie et de la personnalité de David Carson. Captivés par son style de vie éclatant, les réalisateurs expliquent que « comme le travail de David, le processus a été tout aussi intéressant

---

77 Dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight : grafik design after the end of print, op. cit.*, 1997, non paginé.

78 Carson David, Blackwell Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

79 Texte original : *« In general his work seems to fit the model of Irrationalist thought, coming as a reaction to the closed system rationalism of mainstream graphic design teaching. He is concerned with expressing personal experience on the canvas of the mass-media, and stressed the value of intuition in this process. He sees similarity with his approach ad that of Outsider artists/Art Brut. »*
Carson David, Blackwell Lewis, *2nd sight, op. cit.*, non paginé.

80 Texte original : *« a personal quest for visual language ».*
Ibidem, non paginé.

81 Texte original : *« From 1980 and 1981, early design influences for Carson: a brochure selling a summer school […], the sub-cultures that he worked with and lived in […] and Hans-Rudolph Lutz ».*
Ibid., non paginé.

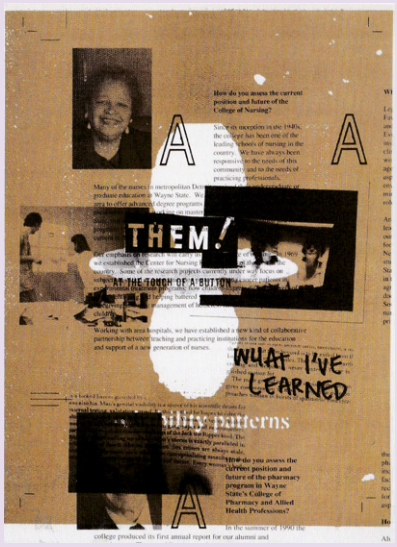
82 Voir Dress Code, *« All For a Few Good Waves »*, vidéo mise en ligne le 19.04.2016, [en ligne], disponible sur https://www.stashmedia.tv/david-carson-all-good-waves/, consulté le 03.12.2019.

83 Voir Morley, Madeleine, *« What Happens When a Famous Designer Goes Wayyy Off the Grid ; A taste of island life with AIGA Medalist David Carson », AIGA Eye on Design*, mis en ligne le 02.05.2016, [en ligne], disponible sur https://eyeondesign.aiga.org/what-happens-when-a-famous-designer-goes-wayyy-off-the-grid/, consulté le 12.12.2019.

Figure 56. Étudiants à la *Cranbrook Academy of Art*, *Output*, feuille volante imprimée, 1992.

Figure 57. Carson, David, double page « *Inspiral Carpets* » du magazine *Raygun*, 1992.

Figure 58. Page extraite de Carson, David, *nucollage.001*, Burlington, Hula Publishing, 2019, non paginé. Le designer présente à la fois un travail de design de planches de surf pour la marque Album Surf, ainsi qu'une photographie de lui-même en train de surfer.



56.



57.



58.

que le résultat final[84] ». Le tournage a duré douze jours quelques peu désorganisés et spontanés, à l'image du designer : ni chronologique ou linéaire, « c'est le collage d'un film qui représente son travail, qui est désordonné, étrange et mal organisé, mais qui lui ressemble tout à fait[85] », déclare Andre Andreev. Il en résulte un film de quinze minutes montrant les deux passions qui animent David Carson : le design et le surf. Si ce film témoigne de la récompense accordée à David Carson par l'AIGA, il convient cependant de préciser que ce dernier n'a pas toujours été designer graphique. Plus que passionné de surf, David Carson a pratiqué ce sport à un niveau professionnel à partir de la fin des années 1970[86]. Il est donc imprégné du monde de la glisse, de la culture du surf, de cet « environnement assez libéral[87] », ce qui se révèlera être un atout certain lorsqu'il travaillera pour des magazines destinés aux surfeurs, skateurs et snowboardeurs. Il déclare cependant dans une interview qu'il « ne pense pas que le surf affecte son design[88] », et que ces deux champs ne sont pas spécialement liés. Mis à part sa carrière de surfeur professionnel, David Carson a également fait des études de sociologie à l'université de San Diego. Il obtient son master en sociologie en 1977 et donne des cours pendant cinq ans[89]. Contrairement au surf, il pense que la sociologie est la raison pour laquelle il a été attiré par le design éditorial. En effet, il déclare qu'« en sociologie, on étudie les gens, leurs réactions et les groupes, et c'est en grande partie ce que je garde en tête quand je travaille sur un projet : qui est le public et comment il pourrait réagir à cela, et qu'est-ce qu'il se passe dans la société[90]… » De plus, c'est lors de ses années d'enseignement qu'il a participé à un workshop de design graphique qui était destiné aux étudiants. Il raconte qu'il est allé à ce workshop un peu par hasard, et que « tout a changé après, tout a bougé et je n'ai presque jamais regardé en arrière[91] ».

58.

84 Texte original : « *And much like David's work, the process was just as interesting as the final result.* »
Dress Code, « *All For a Few Good Waves* », *art. cit.*, non paginé.

85 Texte original : « *It's a collage of a film that represents his work, which is messy and weird and haphazard, but very much him* ».
Miller, Meg, « *The Production Company Making Film Stars Out of Graphic Design Greats* », *AIGA Eye on Design*, mis en ligne le 09.05.2018, [en ligne], disponible sur https://eyeondesign.aiga.org/the-production-company-making-film-stars-out-of-graphic-design-greats/, consulté le 12.12.2019.

86 Il a même atteint les rangs de 8e et 9e surfeur mondial en 1989.

87 Texte original : « *I grew up in Southern California around surfing culture, skateboarding culture and probably California, the west coast in general, and being around those sports it's a pretty liberal kind of environment* ».
B-Change, « *I Do Not Get Creative Blocks – Interview with David Carson* », interview par Tarun Shyam, mise en ligne le 28.06.2015, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=EUtKxA1Obxc, consulté le 03.12.2019

88 Texte original : « *I enjoy surfing and a certain way of certain place and certain surfboards I don't think affects my design* »
Ibidem.

89 De 1982 à 1987.

90 Texte original : « *Well as absolutely sociology you study people and reactions and groups and, and that's a big part of what I have to keep in mind when I'm working on a project: who is the audience and how might they react to this and what are some things going on in society…* »
Adobe Creative Cloud, « *Live from OFF with David Carson* », interview de Rufus Deuchler à l'occasion de OFF! à Barcelone, diffusé en direct le 27.04.2019, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=-YauapsQpcA, consulté le 06.12.2019.

91 Texte original : « *I taught high school sociology for five years in San Diego and then one summer just kind of by chance took a graphic design workshop and everything changed after those two weeks and everything shifted and pretty much never looked back* »
Ibidem.

Étudiant puis enseignant en sociologie, surfeur professionnel… David Carson n'était pas prédestiné au design graphique. Ce n'est que tardivement, à travers deux workshops, qu'il a découvert ce champ. Le premier était un workshop de design graphique destiné à ses étudiants, auquel il a décidé de participer[92]. Mais le workshop qui a joué un rôle plus déterminant est le second : en 1983, il participe pendant trois semaines à un workshop d'Hans-Rudolf Lutz[93] en Suisse. Défendant l'« expression typographique », ce designer a eu une très grande influence sur la démarche et le travail de David Carson. Les deux enseignements principaux qu'il en a tiré sont de « travailler de manière expérimentale, et de trouver une raison pour déterminer une forme particulière[94] ». David Carson admet qu'il a participé à ces workshops par simple curiosité, voire même un peu par hasard[95]. Ce sera d'ailleurs l'objet de vives critiques, qui reprocheront au designer d'être accidentellement tombé sur le design graphique[96]. David Carson explique à de multiples reprises lors d'interviews qu'à partir de ce moment, il a eu une sorte de révélation et que c'est avec évidence qu'il s'est engagé dans le design graphique :

59.

> « Je n'étais jamais tombé sur quelque chose où c'était si clair que c'était ce que je voulais faire et j'ai juste été naturellement attiré dans ça, ce n'était pas quelque chose que je devais me forcer à étudier ou dans lequel je devais m'impliquer, et ça faisait juste complètement sens, je pense… […] Oui juste quelque chose dont je me suis mis à être passionné et pas quelque chose pour lequel j'ai dû me forcer ou travailler trop dur pour m'y intéresser. J'ai vécu 26/27 ans avant même de connaître l'existence du terme design graphique et je l'ai découvert un été en faisant ce workshop en quelque sorte par accident et je me suis dit quelque chose comme "waouh c'est ce que je veux faire[97]" ».

---

92 Ce workshop de deux semaines s'est déroulé à l'université d'Arizona, en 1980. Décrit comme un « *commercial designing class* », il était animé par Jackson Boelts.

93 Sur le travail d'Hans-Rudolf Lutz, voir son interview publiée dans *Emigre* : « *A conversation with Hans-Rudolf Lutz. 11/30/1989, Zurich* », *Emigre*, n°14, 1990, p. 8-9, [en ligne], disponible sur https://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0014&targPic=lfa_emigre_0014_007.jpg, consulté le 06.08.2024.

94 Texte original : « *A few years later Carson enrolled in a summer workshop in Rapperswil, Switzerland, where instructor Hans-Rudolf Lutz challenged him to work experimentally and to find reasons for shaping form in particular ways* ».
Lupton, Ellen, notice biographique de David Carson, mise en ligne le 08.09.2014, [en ligne], disponible sur https://aiga.org/medalist-david-carson, consulté le 30.10.20190
Nous verrons dans la partie I.4, dédiée à la manière de faire de David Carson, en quoi cette démarche expérimentale est désormais au cœur de sa pratique.

95 Il confie : « J'ai lu cette description sur ce truc de design graphique et ça avait l'air vraiment intéressant. Je me suis dit "on peut en vivre, on peut s'amuser, on peut être créatif" et ça avait l'air pas mal. »
Texte original : « *I read this description about this graphic design thing and sounded really interesting. I thought "well you can make a living from that you can have fun you can be creative" and this sounds pretty good.* »
Adobe Creative Cloud, « *Live from OFF with David Carson* », *art. cit*, non paginé.

96 Parmi lesquelles : « Carson, un ancien surfeur professionnel de 40 ans, est tombé par hasard sur le design graphique »
Texte original : « *Carson, a 40-year-old former professional surfer, stumbled into graphic design* »
Plagens, Peter, « *The Font of Youth* », *Newsweek*, mis en ligne le 25.02.1996, [en ligne], disponible sur https://www.newsweek.com/font-youth-180030, consulté le 25.10.2019.

97 Transcription et traduction de Quark Software, « *David Carson – A designer's story* », interview filmée mise en ligne le 05.09.2012, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=jW2H-gmUl6c, consulté le 03.12.2019.

59.



Figure 59. Boelts, Jackson, *Aids (white)*, affiche pour une campagne de sensibilisation, 1994.

Mis à part les deux workshops auquel il a participé, David Carson n'a seulement suivi que six mois de cours à l'*Oregon College of Commercial Art*. Nous pouvons considérer que ce designer graphique est presque autodidacte car, selon lui, sa formation a débuté lorsqu'il a commencé à travailler : « seulement quelques mois après avoir découvert le design graphique, je designais un magazine de skateboard, et au fond c'est devenu ma formation[98] ». C'est ce manque de formation conventionnelle qui fonde les arguments des détracteurs de David Carson. En effet, il semble indéniable que son autodidactisme ait grandement influencé sa méthode de travail, notamment vis-à-vis des règles et conventions typographiques déjà établies. Ces conventions créent des attentes chez les lecteurs, qui prévoient de lire quelque chose de conforme à ce qu'ils ont l'habitude de voir/de lire. Néanmoins David Carson expose ouvertement dans sa première auto-monographie, *The End of Print* que « ce sont des suppositions, et non des règles ou des lois. Ce n'est pas nécessairement notre intention que de les respecter[99] ». C'est dans ce libre affranchissement des règles que résiderait le caractère surprenant du travail de Carson. En effet, le designer assume le fait que ses travaux contrastent nettement avec le design éditorial auquel les lecteurs sont habitués :

60. 61.

> « Contre ces colonnes de texte, des images soigneusement encadrées, une relation constante entre le titre et le corps du texte et les légendes, des pages numérotées, ces pages imprimées informes ressemblent plus à des peintures qu'à un design éditorial. Les caractéristiques fiables qui dominent dans notre régime quotidien d'imprimé sont ici questionnées, on joue avec, on les brise, ou on les ignore simplement.[100] ».

Plus que les règles de composition typographique, David Carson semble surtout s'affranchir d'une maquette fixe et régulière dans lequel le contenu s'insèrerait. Il n'a pas la volonté de briser les règles à tout prix comme une revendication anarchique, mais s'inscrit plutôt dans une démarche d'interprétation du contenu qui, toujours unique, induit une composition singulière à chaque fois. Il ne lui paraît donc pas pertinent d'appliquer automatiquement des règles si elles ne correspondent pas à un contenu. De plus, le designer estime que connaître les règles oriente inconsciemment le design et souligne un paradoxe : bien que le design graphique se revendique comme une activité créative, il observe que les formes des objets imprimés évoluent peu, notamment à cause des règles qui systématisent la création. Étant donné que David Carson est presque autodidacte, ses détracteurs qui le considèrent comme un imposteur suggèrent que s'il n'applique pas les règles

62. 63. 64.

98 Texte original : « *Only months after first discovering the field of graphic design, I was designing a skateboard magazine, and basically that became my schooling.* »
Butler, Andy, « *interview with graphic designer David Carson* », *Designboom*, mis en ligne le 22.09.2014, [en ligne], disponible sur https://www.designboom.com/design/interview-with-graphic-designer-david-carson-09-22-2013/, consulté le 30.10.2019.
Il répétera également cette idée dans CreativeMornings HQ, « *David Carson : Global Design Rebel* », conférence filmée à Oslo le 20.05.2014 par Johan Grönskog, mise en ligne le 07.10.2014, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=MfN4BBoOhMc, consulté le 03.12.2019.

99 Texte original : « *these are assumptions, not rules are laws. It is not necessarily our intention to fulfil these.* »
Carson David, Blackwell Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

100 Texte original : « *Against those columns of text, neatly boxed pictures, steady relationships pf headline and body copy and cations, numbered leaves, these freeform inked sheets are more akin to paintings than publication design. The reliable features that dominate our daily diet of print are here questioned, played with, broken, are simply ignored.* »
Ibidem, non paginé.



60.



61.

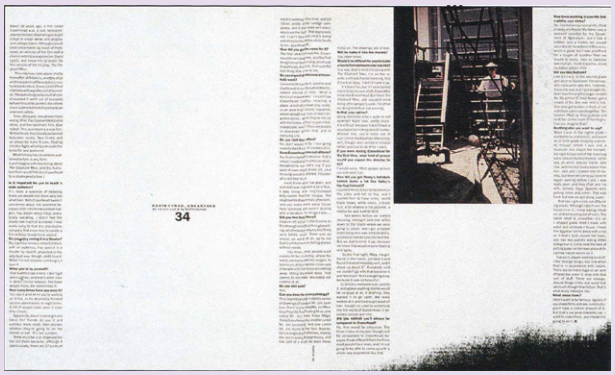
Figure 60. Carson, David, double page de l'article « *The Shamen* », *Raygun*, 1993.

Figure 61. Carson, David, double page de l'article « *The Shamen* », *Raygun*, 1993.

Figure 62. Carson, David, double page « *David Lynch Profile* », *Beach Culture*, 1990.

Figure 63. Carson, David, double page « *Global Warming* », *Beach Culture*, 1990.

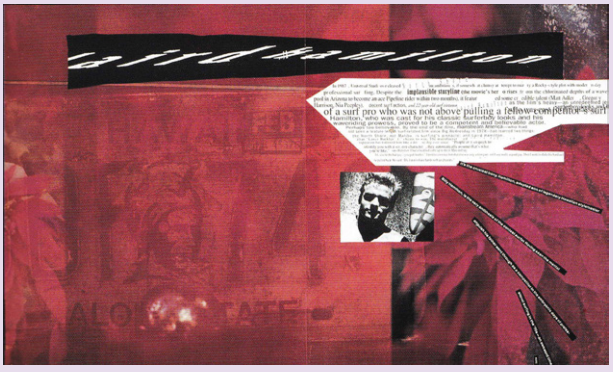
Figure 64. Carson, David, double page « *Laird Hamilton Profile* », *Beach Culture*, 1990.



62.



63.



64.

typographiques, c'est parce qu'il ne les connaît pas et qu'il ne les a pas apprises lors d'une formation. La spontanéité de son travail peut être assimilée à une forme d'innocence graphique, comme l'admet Christian Vandendorpe, professeur émérite en sémiotique et rhétorique :

> « Le plus souvent, il est même difficile de déterminer où commence le texte, comment s'enchaînent les lignes, et si les brusques changements de police ne sont pas des signes aléatoires abandonnés par un enfant qui aurait joué avec des lettres, plutôt que la manifestation d'une intention de communiquer[101] ».

Le designer concède lui-même qu'il n'a jamais appris les règles mais il considère cela comme un atout, étant donné qu'il semble plus difficile de se détacher de ce que l'on a appris. Ainsi, David Carson avoue que son travail serait nettement différent s'il avait fait des études en design graphique :

> « Si j'avais fait quatre ans d'école de design, je ne pense vraiment pas que je ferais ce que je fais maintenant. Je ne suis pas anti-école, mais quand j'ai commencé à m'intéresser au design je ne savais vraiment pas quelles étaient ces règles donc j'étais juste fasciné par le fait explorer l'esthétique et de ressentir le sujet[102] ».

Il s'oppose ainsi nettement à l'idée de Wolfgang Weingart selon laquelle « pour transgresser les règles de la typographie, il faut d'abord les connaître[103] » : pour transgresser les règles, mieux vaudrait ne pas les connaître du tout. Mais ces règles, David Carson les ignore-t-il vraiment ? Comme il l'avoue lui-même : « J'ai travaillé en tant que stagiaire, j'ai eu des gens debout derrière moi me conseillant comment coller, aligner les choses, utiliser une majuscule pour commencer une histoire etc[104]. » On ne peut donc pas considérer que David Carson est totalement naïf et innocent. S'il n'ignore pas tout des règles de composition, disons qu'il choisit délibérément de ne pas les laisser guider son travail.

Premiers travaux : les magazines

La partie I.4 sera dédiée à l'étude précise de la méthode de travail de David Carson. Ici, nous souhaiterions situer chronologiquement ses premiers travaux : les magazines. De simple graphiste *freelance* à directeur artistique, il a occupé des positions hiérarchiques différentes. La carrière de David Carson a donc débuté quelques mois après son passage à l'*Oregon College of Commercial Art* par un stage suite auquel il s'est vu offrir l'opportunité

---

101 Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *Communication et langages*, vol. 137, n°1, 2003, p. 9.

102 Texte original : « *If I'd had four years of design school I really don't think I would be doing what I am doing now. I'm not anti-school, but when I became interested in design I really didn't know what those rules were and so I just became fascinated by exploring the look and feel of the subject.* »
Interview de Venise, 22.01.1995, Hôtel Pensione Accademia, Venise, Italie, dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

103 Weingart, Wolfgang, « Mon apprentissage de la typographie », *art. cit.*, p. 78.

104 Texte original : « *I did work as an intern, had people standing over me advising me on ho to paste-up, line things up, use a big cap to start a story, and so on.* »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

de travailler pour *Transworld Skateboarding*[105]. Il concilie alors enseignement en sociologie et design du magazine sur son temps libre. Ce fanzine de 200 pages en couleurs, vivant économiquement grâce aux publicités de produits pour skateboardeurs, est perçu par David Carson comme une « super opportunité pour l'expérimentation[106] ». Il décèle en ce lectorat ciblé des jeunes avides de nouvelles idées, prêts à recevoir des numéros chaque fois différents. Il se met alors en quête d'une nouveauté permanente, loin de la monotonie d'une maquette éditoriale figée. En effet, si une publication périodique sous-entend une ligne éditoriale et graphique grâce à laquelle on l'identifie, nous avons vu ci-dessus que David Carson n'entend pas s'enfermer dans une maquette immuable : il assume un numéro chaque fois singulier, quitte à ce qu'on lui reproche l'absence de charte graphique identifiable. Nous pouvons supposer que, par cette attitude, « le travail de Carson a fait réaliser aux designers que les maquettes éditoriales n'avaient pas à coller aux règles du placement de l'image, de la typographie cohérente, des copies qui coulent obstinément numéros après numéros[107] ».

65. 66. ***67.*** ***68. 69.*** ***70.***

Si David Carson confie dans une interview que cette expérience au sein de *Transworld Skateboarding* a été pour lui sa véritable formation de designer[108], c'est grâce à son travail pour *Beach Culture*[109] qu'il a acquis sa notoriété. Bien que ce magazine n'ait publié que six numéros, il a obtenu de multiples récompenses. Au départ, David Carson devait assurer la direction artistique de *Surfer Style*, une publication annuelle du magazine *Surfer*, qui était un magazine tant soutenu par les publicitaires qu'il devenait presque un catalogue de vente. Imposant une ambition différente pour cette publication, l'éditeur Neil Feineman et David Carson ont décidé de changer le nom, le contenu et la fréquence de publication, aboutissant à *Beach Culture*. David Carson a ainsi eu l'opportunité de créer la politique éditoriale du magazine et d'explorer le potentiel de ce média. Plus qu'aux surfeurs, les contenus de Neil Feineman étaient destinés plus largement à toute la culture alternative américaine. Quant au design, David Carson s'est attaché à concevoir chaque numéro comme s'il s'agissait du dernier. Il a pris une liberté sans limite, qui peut être exemplifiée par la composition des pages de sommaire. En six numéros, sa créativité débridée a « fait s'agiter le monde de la typographie comme rien d'autre depuis l'avènement du Mac[110] », d'après les termes de Joe Clark. Mais la perplexité des publicitaires

71. 72. ***73. 74.*** ***75. 76.*** ***77.***

105 Il y travaillera de 1983 à 1987.

106 Texte original : « *It was a great opportunity for experimentation* ».
Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

107 Texte original : « *Carson's work made designers realize that editorial layouts didn't have to stick to the rules around image placement, consistent typography, or doggedly flowing copy issue after issue.* »
Golsing, Emily, « *Anti-grid Design Icon David Carson Says Computers Make you Lazy + Indie Magzines Needs to Liven Up* », *AIGA Eye on Design*, mis en ligne le 12.08.2019, [en ligne], disponible sur https://eyeondesign.aiga.org/anti-grid-icon-david-carson-on-why-computers-make-you-lazy-and-indie-mag-design-needs-to-liven-up/, consulté le 30.10.2019.

108 Voir Adobe Creative Cloud, « *Live from OFF with David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

109 Dont il a assuré la direction artistique des 6 numéros, de 1989 à 1991.

110 Texte original : « *The magazine lasted only six issues, but it set the type world buzzing like nothing since the advent of Macintosh desktop publishing.* »
Clark, Joe, « *"Illegible" David Carson cannot not communicate* », *Globe and Mail*, 1995, mis en ligne le 19.03.2007, [en ligne], disponible sur https://joeclark.org/design/davidcarson.html, consulté le 04.10.2019.

Figure 65. Carson, David, couverture de *Transworld Skateboarding*, 1987.

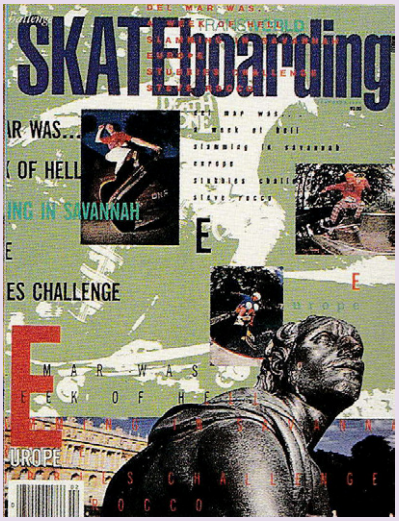
Figure 66. Carson, David, couverture de *Transworld Skateboarding*, 1987.

Figure 67. Carson, David, publicité pour la Wheel Compagny conçue par David Carson et publiée dans *Transworld Skateboarding*, 1987.

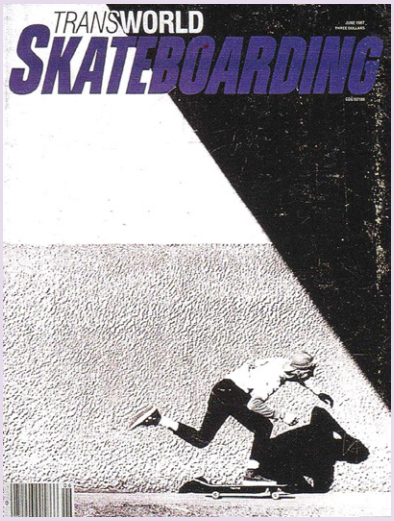
Figure 68. Carson, David, double page « *Nobodies* », *Transworld Skateboarding*, 1986.

Figure 69. Carson, David, double page « *Surf Ohio* », *Transworld Skateboarding*, 1987.

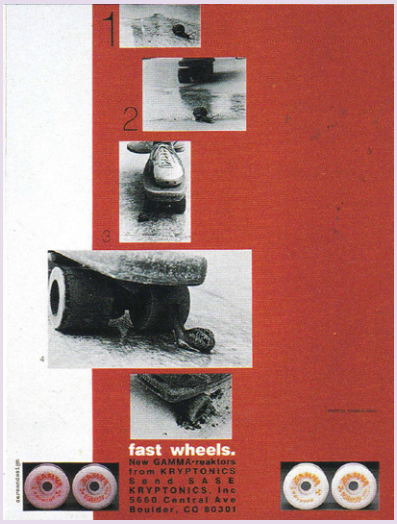
Figure 70. Carson, David, double page « *Glyn Johns* », *Transworld Skateboarding*, 1988.



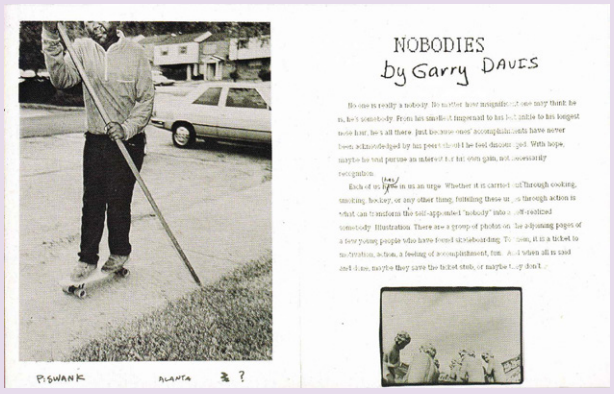
65.



66.



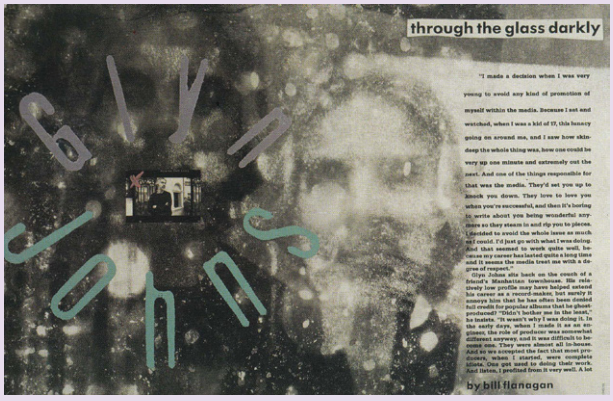
67.



68.



69.



70.



71.



72.

Figure 71. Carson, David, couverture de *Beach Culture*, vol. 1, n°2, 1990.

Figure 72. Carson, David, couverture de *Beach Culture*, vol. 1, n°3, 1990.

Figure 73. Carson, David, couverture de *Beach Culture*, vol. 1, n°4, 1990.

Figure 74. Carson, David, couverture de *Beach Culture*, vol. 1, n°6, 1991.

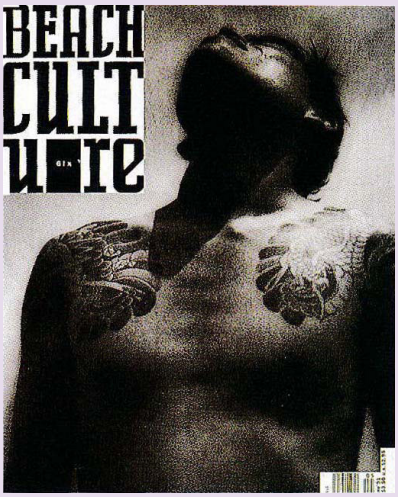
Figure 75. Carson, David, page de sommaire de *Beach Culture*, 1990.

Figure 76. Carson, David, page de sommaire de *Beach Culture*, vol. 1, n°4, 1990.

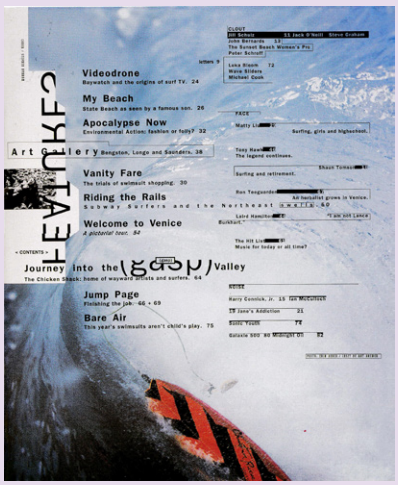
Figure 77. Carson, David, page de sommaire de *Beach Culture*, 1991.



73.



74.



75.



76.



77.

78. face à ce design radical aboutira à la fin de la publication après le sixième numéro[111]. Néanmoins, Neil Feineman insiste sur le grand succès qu'a eu leur magazine. Succès d'autant plus grand que les moyens de publication étaient modestes : « d'un point de vue de publication conventionnelle, c'était un désastre. Mais encore une fois, ce que je trouve si extraordinaire, c'est que sans abonnement, sans personnel, sans soutien, sans lancement, on a constamment vendu entre 700 et 1000 exemplaires[112] ».

Le succès de *Beach Culture* tient surtout aux répercussions qu'il a eues dans le monde du design. C'est cette publication qui mènera les théoriciens du design graphique à s'intéresser au travail de David Carson. Steven Heller déclare à ce propos que « David Carson a pris un magazine pour surfeurs et l'a transformé en une des publications de design les plus provocatrices jamais créées[113] ». Si le magazine était d'abord destiné à des surfeurs, il a atteint une cible non prévue : les designers. Opposé à la supposée neutralité du de-
79. 80. sign vis-à-vis du contenu, David Carson a fait du design le contenu même de la publi-
81. cation. Cette publication de niche a en effet été le lieu d'une révolution typographique, loin des magazines spécialisés. Steven Heller inscrit donc David Carson dans la lignée de designers graphique comme Rudy VanderLans et Neville Brody, dont les magazines respectifs *Emigre* et *Fuse* ont été le lieu privilégié de la recherche exploratoire du design graphique et typographique[114]. Christian Vandendorpe analyse le caractère novateur de *Beach Culture* par rapport à ces publications typographiques : « Ce qui est nouveau, c'est la pénétration dans des médias de masse de procédés jusque-là confinés aux œuvres de création et réservés à des milieux d'avant-garde[115] ». Il était tout à fait inattendu que *Beach Culture*, un magazine destiné au surfeurs, devienne un lieu d'exposition d'explorations (typo)graphiques.

82. 83. Lorsque *Beach Culture* a cessé de paraître, la société mère *Surfer Compagny* a demandé à
84. Carson de travailler au re-design du magazine *Surfer*[116]. Si *Beach Culture* était une création éditoriale à part entière, le travail pour *Surfer* devait insuffler un vent de nouveauté tout en gardant l'identité du magazine. Carson a confié[117] que l'exercice de re-design n'était pas fondamentalement différent de la création de toutes pièces : dans les deux cas,

---

111 La tentative de David Carson de vendre les publicités qu'il créait lui-même n'aura pas suffi à prolonger l'aventure de *Beach Culture*.

112 Texte original : « *But it was successful, although you might think I am crazy, because on a conventional publishing level it was a disaster. Again, what I felt was so amazing was that without any subscriptions, without any staff, without any support, without any launch, we consistently sold between seven to ten thousand copies.* »
VanderLans, Rudy, « *Interview with Neil Feineman, Editor of Raygun* », *Emigre*, n°24, 1992, p. 6-11, [en ligne], disponible sur https://www.emigre.com/assets/file/pdfMagazine/Emigre24Feineman.pdf, consulté le 12.12.2019.

113 Texte original : « *David Carson took a magazine for surfers and turned it into one of the most challenging design publications ever created* »
Heller, Steven, « *Counter Beach Culture* », *Print*, n°69.2, Printemps 2015, p. 32-34.

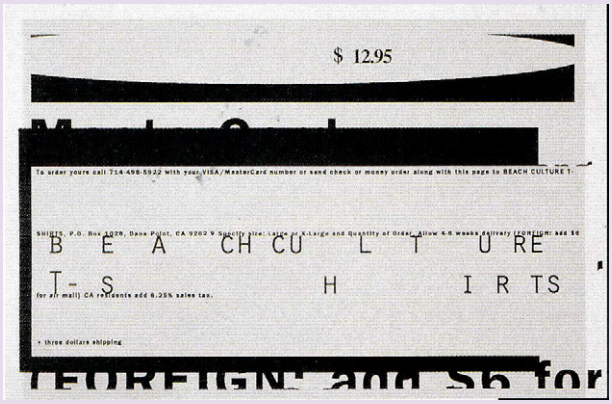
114 Pour l'anecdote, David Carson utilisait principalement les typographies extravagantes de la fonderie *Emigre*, mais il créa un numéro « Spécial Sans-Typographie-d'Emigre » (*Beach Culture* vol. 1, n°4), estimant à un moment que ces typographies étaient trop identifiables et assimilées au magazine éponyme.

115 Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *art. cit.*, p. 16.

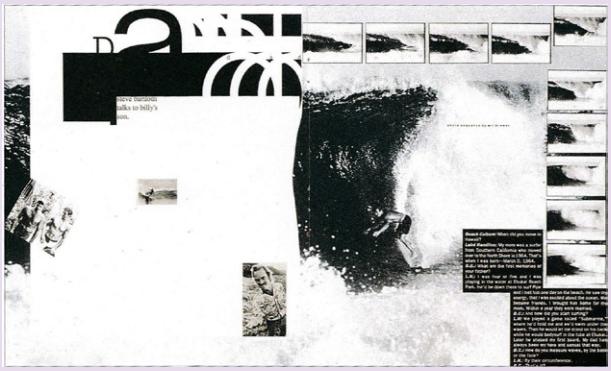
116 Il y travailla de 1991 à 1992.

117 Voir Westgate, Aaron, « *An interview with David Carson* », *Layers Magazine*, mis en ligne le 08.11.2007, [en ligne], disponible sur https://layersmagazine.com/an-interview-with-david-carson.html, consulté le 30.10.2019.

78.



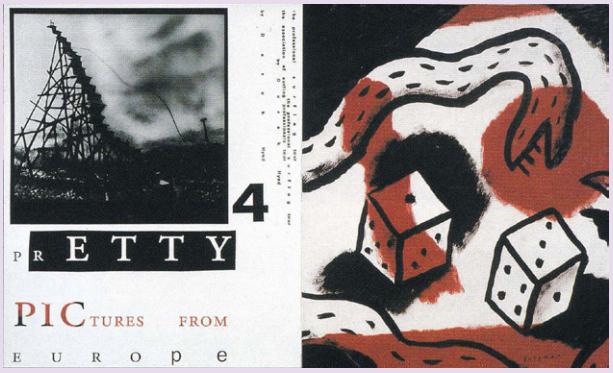
79.



80.



81.



82.



83.



84.



Figure 78. Publicité pour une marque de t-shirt conçue par David Carson, publiée dans *Beach Culture*, 1991.

Figure 79. Carson, David, double page « *Dad* », *Beach Culture*, 1991.

Figure 80. Carson, David, double page « *Graceland tour Feature* », *Beach Culture*, 1991.

Figure 81. Carson, David, double page « *Pretty Pictures from Europe* », *Beach Culture*, 1991.

Figure 82. Carson, David, double page « *Jeff Booth* », *Surfer*, 1992.

Figure 83. Carson, David, double page « *Photos that changed the way we surf* », *Surfer*, 1992.

Figure 84. Carson, David, double page « *Surfing in Japan* », *Surfer*, 1992.

il s'agit de se positionner par rapport au public et par rapport au message que l'on veut communiquer par la direction artistique. Il indique que ces deux exercices sont tout autant créatifs l'un que l'autre, même si la création intégrale laisse une marge de liberté un peu plus grande. Faire partie du monde du surf a donné à Carson une certaine légitimité et une connaissance pointue du sujet de la publication qui l'autorisait à interpréter le contenu. Il semble que son travail ait profondément marqué les publications de surf, comme le remarque Lewis Blackwell[118]. Nous verrons par la suite en quoi le travail de David Carson est même devenu un « style » identifiable.

Enfin, le dernier magazine qui a permis d'asseoir la notoriété de David Carson est *Raygun*[119]. Lorsque Marvin Jarrett lance en 1992 ce magazine de rock alternatif, il recrute l'équipe de *Beach Culture* : David Carson[120] et Neil Feineman[121]. Comme pour tous les magazines de Carson, le caractère novateur ne tenait pas tant dans le contenu (la musique qu'il présentait) que dans sa direction artistique. Lewis Blackwell insiste sur ce point : « La puissance de *la direction artistique en tant que contenu* a remis en cause la notion de design comme uniquement une forme, comme un contenant pour un contenu de mots et d'images. L'apparence de *Raygun* n'est pas un style : c'est le cœur du contenu du magazine[122] ». Moins élogieux, Rick Poynor – théoricien du design graphique – affirme que le magazine a donné lieu à un style « raygun-esque[123] » très identifiable. S'il ne nie pas que le magazine est un véritable objet graphique, il lui paraît difficile de discerner une ligne éditoriale. Il cite de ce fait Neil Feineman, qui déclare que *Raygun* est « Brut par choix. Direct par nécessité. Alternatif à dessein[124] », ce qui sonne comme le manifeste d'un magazine provocateur. Rick Poynor l'interprète comme la promesse d'une « publication originale, irrévérencieuse, libre[125] ». La suite de son argumentation est teintée d'une légère déception, affirmant que la conception éditoriale et la rédaction du magazine n'ont rien de nouveau. Néanmoins, le design du magazine a tout de même marqué l'esprit des lecteurs. David Carson admet que « les gens ont l'habitude de dire à propos de *Raygun* "Oh, ce magazine juste pour les photographes, les designers ou les illustrateurs, pas pour les vrais musiciens[126]" ».

85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99.

118 Dans Carson David, Blackwell Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

119 À propos du titre, Lewis Blackwell précise que c'est « un nom qui fait allusion à une ligne d'une chanson de David Bowie et, par inadvertance, est relié à la proposition de Claes Oldenburg de renommer/ réorganiser New York au début des années 1960 ».
Texte original : « *a name that alludes to a line in a David Bowie song and, inadvertently, links to te artist Claes Oldenburg's proposed renaming/reshaping of New York in the early 1960s.* »
Ibidem, non paginé.

120 David Carson y assurera la direction artistique de 1992 à 1995.

121 Cependant, Neil Feineman sera rapidement remplacé par Dean Kuipers.

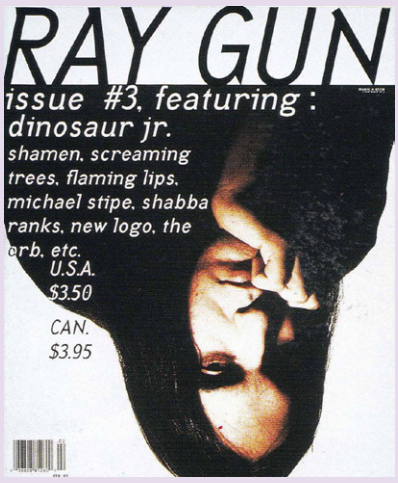
122 Texte original : « *The strength of art direction as content challenges the notion of design as mere form, as a container for the content of words and pictures. How Ray Gun looks is not a style: it is the heart of the magazine's content.* »
Carson David, Blackwell Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

123 Poynor, Rick, « Alternatif à dessein ? », *La loi du plus fort. La société de l'image*, Paris, Pyramyd, 2001, p. 48.

124 *Ibidem*, p. 52.

125 *Ibid.*, p. 52.

126 Texte original : « *People used to say about Raygun, "Oh that magazine's just for photographers or designers or illustrators, not real musicians."* »
Golsing, Emily, « *Anti-grid Design Icon David Carson Says Computers Make you Lazy + Indie Magzines Needs to Liven Up* », *art. cit.*, non paginé.



85.



86.

Figure 85. Carson, David, couverture de *Raygun*, n°3, 1993.

Figure 86. Carson, David, couverture de *Raygun*, n°4, 1993.

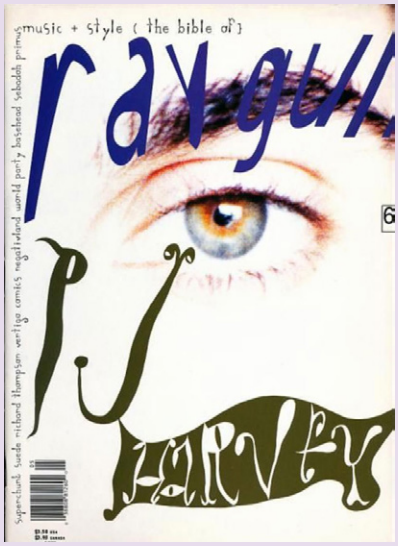
Figure 87. Carson, David, couverture de *Raygun*, n°6, 1993.

Figure 88. Carson, David, couverture de *Raygun*, n°17, 1994.

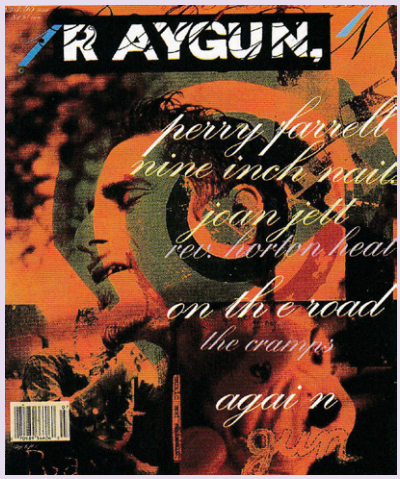
Figure 89. Carson, David, couverture de *Raygun*, n°19, 1994.

Figure 90. Carson, David, couverture de *Raygun*, n°21, 1994.

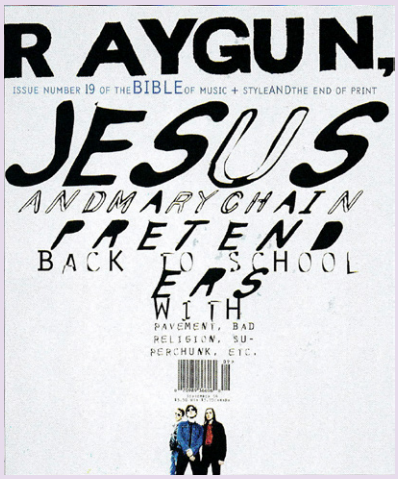
Figure 91. Carson, David, couverture de *Raygun*, n°25, 1995.



87.



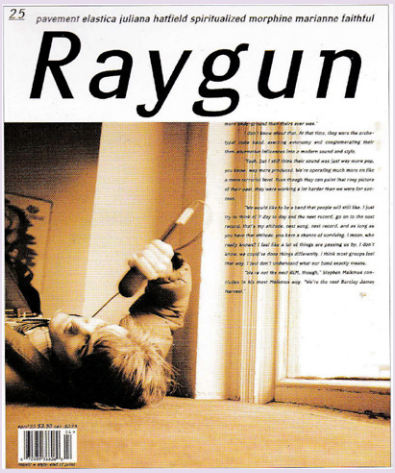
88.



89.



90.



91.

Figure 92. Carson, David, double page « *Franck Black* », *Raygun*, 1993.

Figure 93. Carson, David, double page « *Franck Black* », *Raygun*, 1993.

Figure 94. Carson, David, double page « *Franck Black* », *Raygun*, 1993.

Figure 95. Carson, David, double page « *Words up: Band of Poets* », *Raygun*, 1993.

Figure 96. Carson, David, double page « *Words up: Band of Poets* », *Raygun*, 1993.

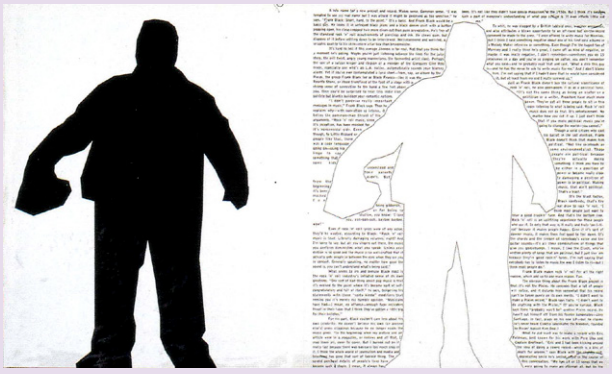
Figure 97. Carson, David, double page « *Hot for Teachers* », *Raygun*, 1994.

Figure 98. Carson, David, double page « *On the Road Again* », *Raygun*, 1994.

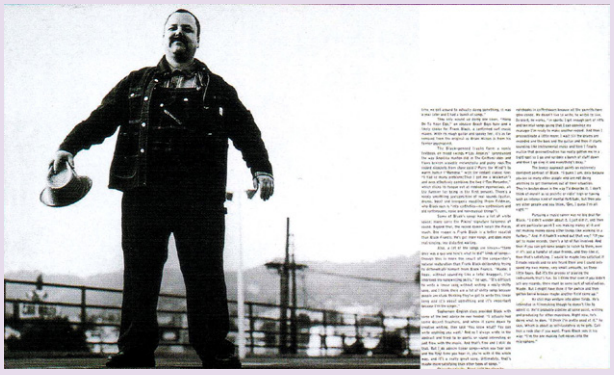
Figure 99. Carson, David, double page « *Songs in the Key of life* », *Raygun*, 1994.



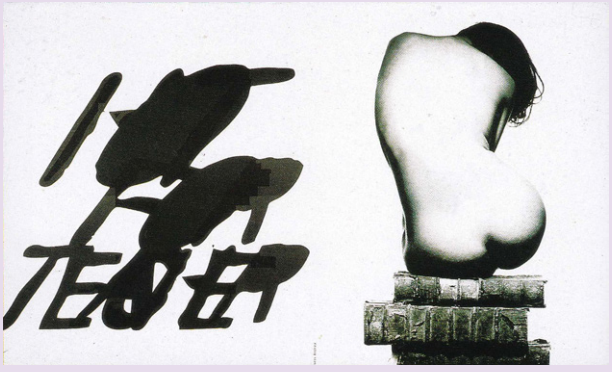
92.



93.



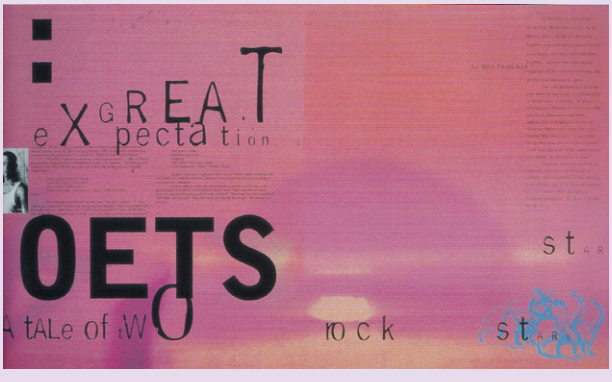
94.



97.



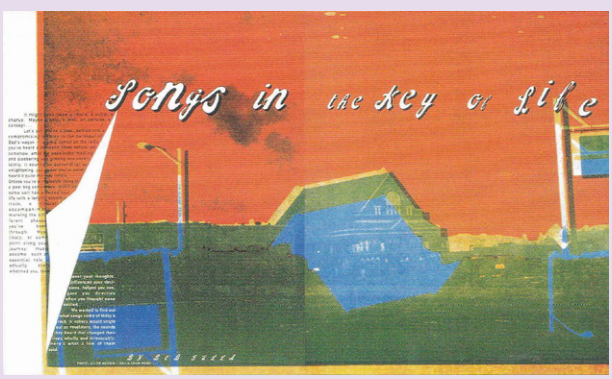
95.



96.



98.



99.

Si cette remarque semble péjorative, David Carson reçoit favorablement ce lectorat élargi. Cependant, il demeure le reproche d'un style graphique prédominant sur le style musical des musiciens qui étaient présentés dans le magazine :

> « *Raygun* a hurlé, plus fort en fait que la plupart des musiciens dans ses pages. [...] Le design était en général davantage hors de contrôle que les artistes qu'il promouvait, ignorant leur style ou leur apparence, et les adaptant à la place à son propre style. La surexcitation de *Raygun* s'est un peu estompée à la fin, mais il reste un artefact important d'une ère – même si personne aujourd'hui ne se souviens que c'était à propos de musique[127] ».

Le design graphique aurait donc pris le pas sur les musiciens présentés, et le contenu se serait effacé des mémoires au profit de l'objet graphique.

Ceci est peut-être notamment dû au fait que David Carson, bien que designer graphique, tenait également un rôle éditorial. Ce rôle a d'ailleurs souvent été controversé : est-ce le rôle du designer graphique de juger de la pertinence d'un contenu ? N'empiète-t-il pas sur le rôle de l'éditeur ? Le designer se justifie par le fait que ses propositions éditoriales reflètent son plein investissement au sein du projet. De plus, David Carson travaillait avec une liberté totale, et peu de comptes à rendre : « quand je finissais un numéro je l'envoyais directement à l'imprimeur, personne ne devait valider, personne ne devait le voir[128] ». L'un des exemples les plus marquants de cette prise de décision par le designer est un article composé en *Zapf Dingbats*[129]. Cet article sur Brian Ferry était jugé peu intéressant voire clairement ennuyeux par David Carson, qui a donc décidé de le rendre impossible à lire. Dans une conférence, présentant cet article, il s'en amuse même et assume totalement son point de vue vis-à-vis de cet article : « J'imagine que vous pourriez finir par le décoder, mais ce n'est vraiment pas bien écrit ; cela n'en vaudrait vraiment pas la peine[130] ». ***100.***

Cette prise de position vis-à-vis du contenu justifie un renouvellement perpétuel du design graphique : ***101.*** ***102.*** ***103.***

127 Texte original :
« *Raygun shouted loud; louder in fact than most of the musicians on its pages. [...] The design was usually more out of control than the artists it featured, ignoring their style or look, and instead adapting them to its own. Raygun's overexcitement got a little tiring in the end, but it remains an important artefact from an era – even if nobody remembers these days that it was about music at all.* »
Iɒsowsky, Andrew, « *Scribble and strum* », *Eye*, n°76, vol. 19, 2010, [en ligne], disponible sur http://www.eyemagazine.com/feature/article/scribble-and-strum, consulté le 20.10.2019.

128 Texte original : « *With* Raygun *magazine when I finished an issue I sent it to the printer nobody had to okay it nobody had to see it* ».
Dress Code, « *All For a Few Good Waves* », *art. cit.*, non paginé.

129 Une typographie dont les caractères ne sont pas des lettres mais des symboles.

130 Carson, David, conférence TED « Design et Découverte », février 2003, Monterey (Californie), transcription traduite de l'anglais par François Paetzold, [en ligne], disponible sur https://www.ted.com/talks/david_carson_design_and_discovery/up-next?language=fr, consulté le 02.12.2019.

Figure 100. Carson, David, double page « *Brian Ferry* » composée en *Zapf Dingbats*, *Raygun*, 1994.

Figure 101. Carson, David, double page « *Cocteau Twins* », *Raygun*, 1993.

Figure 102. Carson, David, double page « *Is Techno Dead ?* », *Raygun*, 1994.

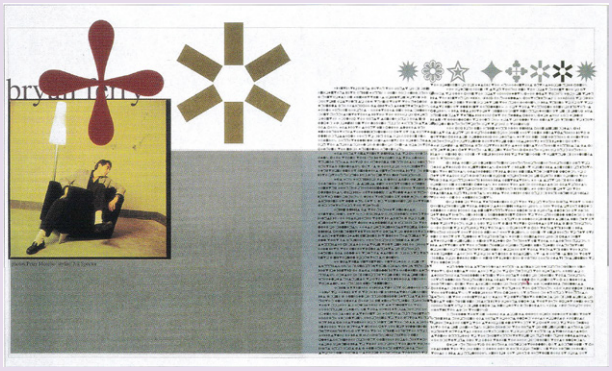
Figure 103. Carson, David, double page « *Screaming Trees* », *Raygun*, 1993.

Figure 104. Carson, David, double page « *Altitude and Attitude* », *Beach Culture*, 1990.

Figure 105. Carson, David, double page « *Swimsuit history* », *Beach Culture*, 1990.

Figure 106. Carson, David, double page « *Fashion* », *Beach Culture*, 1991.

100.



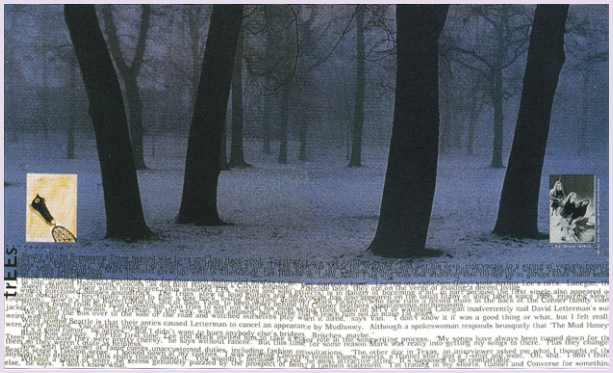
101.



102.



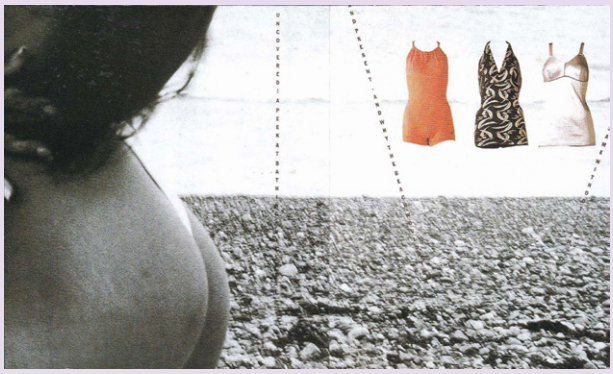
103.



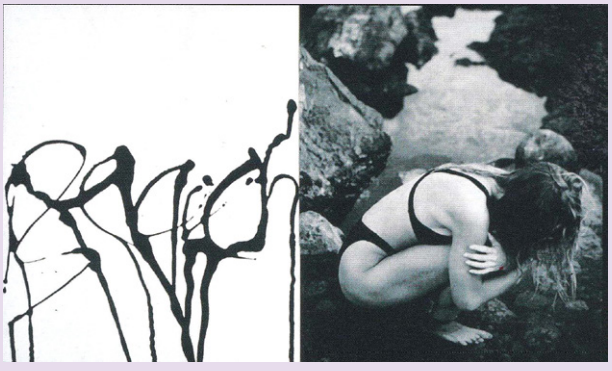
104.



105.



106.



> « *Raygun* n'avait pas de grille, pas de formule ou de format, laissant la musique et chaque article dicter des directions pour le design et la mise en page. Chaque page était une mission de design entièrement nouvelle, demandant beaucoup plus de travail que la plupart des magazines, mais aussi beaucoup plus de plaisir, et, je crois, des meilleurs résultats[131] ».

Le fait de ne pas avoir de maquette préétablie, que chaque contenu singulier guide une mise en page particulière, est selon Carson le garant du succès du magazine. De plus, nous avons vu qu'il défend un travail fondé sur l'interprétation du contenu, et que cette démonstration graphique ne serait donc pas gratuite. En effet, David Carson confie qu'il n'a pas la volonté de créer une nouveauté graphique *ex nihilo* : « Je ne m'assieds pas en me demandant ce que la Génération X veut voir après. Je fais ce qui fait le plus sens pour moi pour un projet particulier[132] ». Il commence par lire l'article, écouter la musique, regarder les éléments qu'il a en sa possession, et c'est de ce matériau donné que va venir sa proposition. Néanmoins, il n'omet pas de préciser qu'il fait ce qui fait sens *pour lui*, insistant sur la totale interprétation personnelle qu'il livre d'un article (ou d'une musique). En outre, David Carson explique que l'analyse du brief repose principalement sur les lecteurs ciblés : « "Qu'est-ce qu'on a là ? Qu'est-ce que l'on essaie de faire ? Qu'est-ce que l'on essaie de communiquer ? Qui est le public ? Quelle est la concurrence ? Qu'est-ce qu'ils ont l'habitude de voir ?" et ça m'envoie dans certaines directions[133] », déclare-t-il.

David Carson adopte donc une démarche interprétative du contenu par la composition graphique. D'une part, il ne cherche pas à créer de la nouveauté pour la nouveauté, mais à s'inscrire dans un travail presque sémiologique avec un article. Véritable traduction du langage écrit vers un langage graphique, Christian Vandendorpe met en lumière le fait qu'« un examen attentif des maquettes permet de dégager des liens entre les choix de typographie et le sujet des articles ou de certaines phrases. Au chaos apparent succède alors une quête ludique des rapports signifiant-signifié[134] ». Il apparaît ici avec évidence que David Carson met un point d'honneur à lire l'article et saisir le propos avant d'entamer le travail graphique. D'autre part, nous l'avons vu à travers l'exemple de l'article sur Brian Ferry composé en *Zapf Dingbats*, l'importance qu'accorde David Carson au travail graphique est relative à la valeur de l'article. De ce fait, il explique : ***104.*** ***105.*** ***106.***

131 Texte original :
« Raygun *had no grid, formula or format, letting the music and individual articles dictate the direction of the design and layout. Every page was an entirely new design assignment, making it a lot more work than most magazines, but also a lot more fun, and I believe with more effective results.* »
Butler, Andy, « *Interview with graphic designer David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

132 Texte original : « *I am not sitting down wondering what Gereation X wants to see next, I am doing what makes the most sense to me for a particular project.* »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

133 Texte original : « *it's like okay "what have we got here ? what are we trying to do ? what are we trying to communicate ? who's your audience ? what's the competition ? what are they seeing ?" and that sends me in some direction* »
B-Change, « *I Do Not Get Creative Blocks – Interview with David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

134 Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *art. cit.*, p. 10.

> « à *Raygun* certains écrivains se plaignaient au début que leurs articles étaient difficiles à lire. Mais après le 30e numéro, les mêmes écrivains se plaindront s'ils pensent que leurs articles sont trop faciles à lire ! La mise en page était devenue un signal de quelque chose qui valait la peine d'être lu, donc les écrivains attendaient avec impatience de voir comment leurs mots étaient interprétés[135] ».

La complexité de la mise en page est donc devenue une sorte d'indicateur de la valeur qu'accordait le designer graphique à un article. Ainsi, les codes visuels du magazine ont été constamment réinventés : chaque page est une surprise graphique qui empêche toute routine de s'installer. Lewis Blackwell suggère même un « re-design » perpétuel du magazine[136], tant chaque numéro était différent du précédent et du suivant. Mais après 30 numéros, David Carson a laissé la place à Robert Hales, d'« humeur plus calme et réfléchie[137] » et Dean Kuipers, le nouveau directeur de publication, déclare ouvertement un changement de positionnement du magazine en termes de design : « Nous avons un nouvel engagement sur le contenu et la lisibilité du design[138] ». Lorsque l'on demande à David Caron si *Raygun* pourrait faire son grand retour, il pense qu'il serait « difficile de faire quelque chose d'aussi frais et original maintenant[139] », marquant définitivement la fin d'une époque.

Lectorat et culture visuelle : un contexte favorable

Après avoir retracé son entrée remarquée dans le monde du design graphique, nous aimerions montrer en quoi le contexte visuel était favorable à l'émergence du travail de David Carson. Tout d'abord, il convient de préciser que les magazines pour lesquels David Carson a travaillé s'adressent à un lectorat ciblé, qu'il s'agisse de passionnés de sports de glisse (surf, skateboard, snowboard), ou d'amateurs de rock. Ces publications de niche ont donc un lectorat aux codes culturels spécifiques. David Carson justifie la liberté graphique qu'il prend par ce lectorat restreint. Nous avons vu dans la partie précédente que les années 1980 et 1990 correspondent, notamment aux États-Unis, au moment où des groupes culturels alternatifs apparaissent au sein de la société, groupes qui possèdent des codes spécifiques. Stéphane Darricau[140], dans son ouvrage d'histoire du design graphique, estime que « la forme visuelle peut se permettre toutes les outrances dès l'instant que les codes spécifiques qu'elle véhicule correspondent à la sensibilité du groupe auquel elle s'adresse effectivement[141] ». Les extravagances graphiques

---

135 Texte original :
« *At* Raygun *some of the writers complained early that their articles were hard to read. But then by the 30th issue, the same writers would complain if they thought their articles were too easy to read! The layout came to signal something worthwhile to read, so the writers came to look forward to see how their words were interpreted* »
Westgate, Aaron, « *An interview with David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

136 Dans l'Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

137 Poynor, Rick, « Alternatif à dessein ? », *art. cit.*, p. 53.

138 Kuipers, Dean, cité dans Poynor, Rick, « Alternatif à dessein ? », *art. cit.*, p. 54.

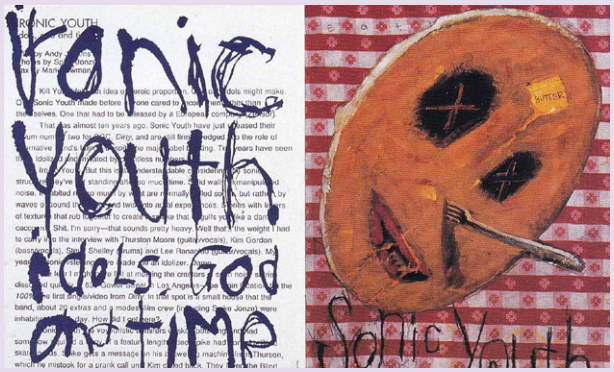
139 Texte original : « *it would be hard to do something as fresh and original now.* »
Golsing, Emily, « *Anti-grid Design Icon David Carson Says Computers Make you Lazy + Indie Magzines Needs to Liven Up* », *art. cit.*, non paginé.

140 Professeur en communication visuelle et histoire de l'art.

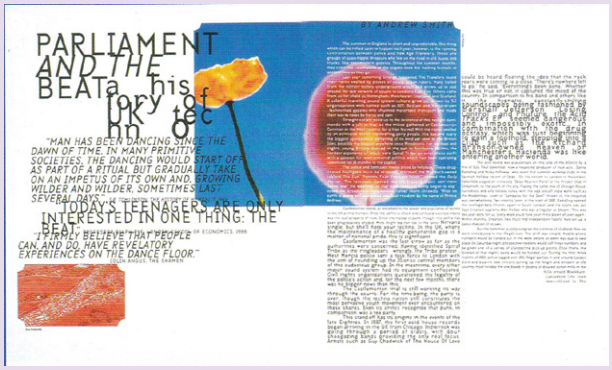
141 Darricau, Stéphane, *Culture graphique, une perspective : de Gutenberg à nos jours*, Paris, Pyramyd, 2014, p. 207.



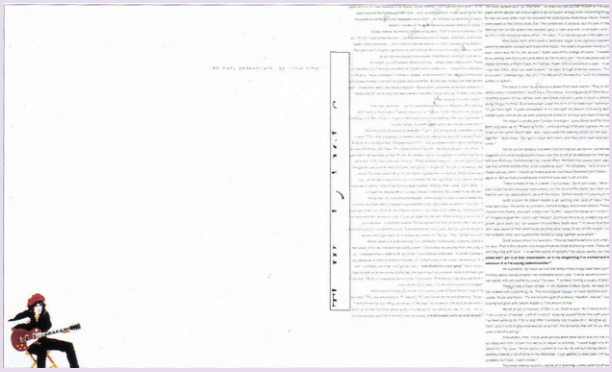
107.



108.



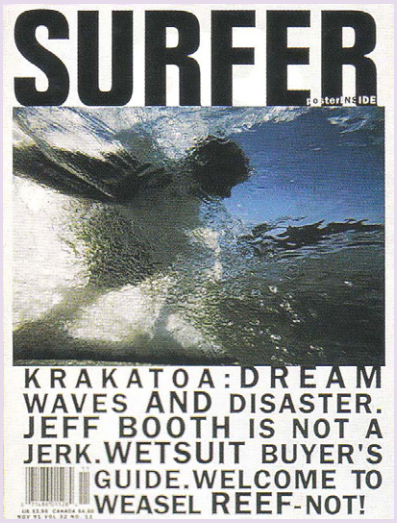
109.



110.



111.



112.

Figure 107. Carson, David, double page « *On the road with Sonic Youth* », *Raygun*, 1993.

Figure 108. Carson, David, double page « *Sonic Youth* », *Raygun*, 1993.

Figure 109. Carson, David, double page « *UK Techno Music* », *Raygun*, 1993.

Figure 110. Carson, David, double page « *Waterboys* », *Raygun*, 1993.

Figure 111. Glaser, Milton, Bernard, Walter et Biderman, Manuel, couverture de magazine, 1983.

Figure 112. Carson, David, couverture du magazine *Surfer*.

de David Carson apparaissent donc pertinentes en regard de la cible des magazines. Mais Owen Williams – lui-même designer graphique – souligne cet aspect volontairement excluant, voire élitiste : pour comprendre, il faut faire partie du groupe[142]. Sur ce point, David Carson revendique le fait qu'un design réussi doit satisfaire les exigences d'une cible nettement définie. Il raconte une anecdote particulièrement révélatrice :

111. 112.

> « quand j'ai re-designé le magazine *Surfer*, ils ont amené un exemplaire au célèbre designer américain Milton Glaser et lui ont demandé ce qu'il en pensait. Et bien "surprise surprise", il a détesté, mais ce que je veux dire c'est que si maintenant tu l'amènes à un gamin de 18 ans qui sort de l'eau avec sa planche de surf et que tu lui dis "hey, qu'est-ce que tu penses de ce qu'ils ont fait à ton magazine ?" : s'il aime c'est sûrement que ça marche, s'il déteste c'est que c'est probablement raté[143] ».

Le seul avis pertinent est donc celui du lecteur ciblé de manière spécifique. Selon David Carson, les adeptes de skateboard, surf, ou rock alternatif sont ouverts voire demandeurs d'« expériences de lecture[144] » qui n'ont rien de commun avec celles que proposent les magazines généralistes destinés au grand public. Il y aurait donc une véritable adéquation entre les attentes du public et sa méthode expérimentale.

David Carson est de fait confiant sur l'ouverture d'esprit de son public à un design graphique tout à fait inhabituel et singulier. Il s'agit pour lui d'un état d'esprit intrinsèque aux jeunes groupes culturels alternatifs : il s'adresse à un public qui demande à être surpris, désorienté voire choqué. Ironiquement, le journaliste Peter Plagens a publié un article que l'on pourrait traduire par « La typographie de la jeunesse[145] », dans lequel il sous-entend que seuls les jeunes sont assez naïfs et innocents pour apprécier le travail de Carson :

> « si tu peux le lire, tu as sûrement moins de 50 ans. Si vraiment tu l'apprécies, tu as plus vraisemblablement moins de 30 ans et tu viens d'arrêter de faire du skate. Et si tu creuses assez pour faire la queue et payer 10$ pour entendre une conférence de

142 Il déclare à ce titre : « Pour les lecteurs de Carson, la difficulté d'accès semble être une source de satisfaction : sans doute parce qu'elle permet de tenir les autres à l'écart. »
Texte original : « *To Carson's readers impenetrability would seem to be a source of satisfaction: presumably because it helps to keep outsiders out.* »
Williams, Owen, « *Mondo magazines* », *Eye*, n°4, vol. 1, 1991, [en ligne], disponible sur www.eyemagazine.com/feature/article/mondo-magazines, consulté le 07.10.2019.

143 Texte original :
« *When I have first redesigned Surfer magazine they took a copy to the famous American designer Milton Glaser and said well "what do you think of the redesign of Surfer magazine?" Well "surprise surprise" he hated it but my thing is now take it to an 18 year old kid coming off out of the water with a surfboard and say "hey what do you think about what they did to your magazine?" if he loves it is probably working if he hates it probably missed* »
Quark Software, « *David Carson – MacUser Interview* », interview par Adam Banks du MacUser Magazine, mise en ligne le 05.09.2012, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=DB21F7iIIRk, consulté le 03.12.2019.

144 Darricau, Stéphane, *Culture graphique, une perspective : de Gutenberg à nos jours*, *op. cit.*, p. 207.

145 Voir Plagens, Peter, « *The Font of Youth* », *art. cit.*, non paginé.

> design, tu es sûrement un des étudiants de la *Cooper Union* de New York ou de la *Cranbrook Academy of Art*, et David Carson est ton héros graphique depuis que tu t'es abonné à *Raygun*[146] ».

Nous retrouvons ici l'objection d'un cercle fermé, réservé, voire privé de la jeunesse qui sous-entend que les autres ne peuvent pas comprendre. Le designer graphique ne doit-il pas s'assurer d'être compris par tous ? Rudy Vanderlans le demande ouvertement : « Est-ce que c'est ma faute, en tant que lecteur, si je ne comprends pas ? Ou est-ce celle de l'auteur ? Ou est-ce que c'est vraiment important[147] ? » À qui reviendrait la responsabilité de la mauvaise compréhension d'un message ? David Carson aurait tendance à répondre que la faute en incombe au lecteur. Steven Heller le remarque à propos de *Beach Culture*, mais cela peut être élargi à tous lecteurs de Carson : « *Beach Culture* satisfait un public qui est supposé assez cultivé pour naviguer dans des visuels et un texte chaotique[148] ». Autrement dit, David Carson suppose une aptitude – sorte de prérequis – de ses lecteurs à déchiffrer son travail.

Le designer émet cette supposition car il constate que la culture visuelle à laquelle ses contemporains sont exposés est dans son intégralité modifiée. En effet, le travail de David Carson dans les magazines s'insère dans une culture visuelle plus large, comme il le souligne au cours d'une interview :

> « alors que l'orientation visuelle de la culture change – guidée principalement par le meilleur design imprimé expérimental, le public voit de meilleurs designs graphiques dans les publicités télévisuelles, sur les pochettes de CD, les jeux vidéos, et ça fait écho à un domaine global qui n'est pas restreint aux magazines où j'ai travaillé. Des choses dont on n'osait rêver il y a cinq ans dans les magazines communs et traditionnels sont maintenant banals en termes de présentation typographique, de relations typographiques et de typographies personnalisées[149] ».

---

146 Texte original :
« *If you can read any of it, you're probably under 50. If you really like it, you're most likely under 30 and recently weaned from your skateboard. And if you dig it enough to stand in line and pay $10 to hear the designer of all this give a lecture, you might be a starry-eyed student at New York's Cooper Union or Michigan's Cranbrook Academy of Art, and David Carson has been your graphics hero since you subscribed to the magazine* Raygun. »
Ibidem, non paginé.

147 Texte original : « *Is it my fault, as a reader, that I don't understand ? Or is it the authors' ? Or does it matter at all ?* »
VanderLans, Rudy, « *Graphic Design and the Next Big Thing* », *Emigre*, n°39, 1996, [en ligne], disponible sur https://www.emigre.com/Essays/Magazine/GraphicDesignandtheNextBigThing, consulté le 07.10.2019.

148 Texte original : « Beach Culture *catered to an audience that was presumed literate enough to navigate through the chaotic visuals and text.* »
Heller, Steven, « *Counter Beach Culture* », *art. cit.*, non paginé.

149 Texte original :
« *as the visual orientation of the culture changes – driven largely by the best experimental print design, the public is seeing better graphics in television commercials, CD covers, video games and that winds up a whole field that is not restricted to the magazines I have worked in. Things that wouldn't have been dreamed of five years ago in very mainstream traditional magazines are now commonplace in terms of type presentation, relationships, custom fonts.* »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

Il postule donc que la culture visuelle des lecteurs devient de plus en plus affinée et plus qualitative à mesure qu'ils sont confrontés à des expérimentations graphiques sur divers supports. De plus, la deuxième partie de son constat suggère que si les expérimentations sont d'abord novatrices et créent la surprise, l'œil finit par s'habituer et elles rejoignent la culture visuelle acquise.

Ce propos attire également notre attention sur la place de l'imprimé dans un contexte où de nouveaux médias sont de plus en plus investis. L'arrivée de l'ordinateur à la fin des années 1980 n'a pas seulement influé sur le design éditorial, mais également sur ses modèles économiques : à de nouvelles formes correspondent de nouveaux modes d'édition, de production, de diffusion. L'autoédition est en plein essor et permet à des « magazines originaux, créés par des particuliers plutôt que des comités, des éditeurs et designers plutôt que des chefs de publicité et des départements de marketing[150] » de voir le jour. On observe alors une démocratisation de l'édition des magazines, qui deviennent plus simples et moins chers à publier. Mark Porter, directeur artistique de *The Guardian*, constate que « c'est devenu moins cher de faire des magazines qui sont visuellement sophistiqués. Avant que le Mac n'arrive dans les années 1980, les seuls magazines qui pouvaient se permettre un design sophistiqué étaient produits par des grands éditeurs avec de gros départements artistiques et beaucoup d'investissement dans la production[151] ». L'indépendance de ces publications émergentes permet donc d'explorer librement des formes plus expérimentales.

C'est également cette démocratisation du design par l'ordinateur qui permet à David Carson d'entrer dans le monde des magazines. En effet, le caractère intuitif de ces nouvelles technologies permet à des designers amateurs de créer sans avoir besoin d'un bagage historique ou de connaître les règles de mise en page. De fait, cette indépendance permet également aux designers et éditeurs de concevoir eux-mêmes leur propre ligne éditoriale, ce qui conduit à une production de sens non pas uniquement au sein des articles eux-mêmes, mais également dans la forme du magazine. Plus que mise en forme de contenu, le magazine crée le contenu par son design, qui participe pleinement au sens de la publication. Masoud Golsorkhi (éditeur du magazine *Tank*), quant à lui, assure que « le futur des magazines sera moins à propos de diffuser l'information, parce que l'information est disponible partout. La fonction des magazines va être de devenir un objet domestique, comme un objet adorable et totémique que l'on collectionne[152] ». Plus que sa fonction de média, le magazine va donc pleinement s'affirmer, par son design, en tant qu'objet avec

150 Texte original : « *A glance above or below the newsstands' prime-site shelf-space reveals a wealth of imaginative magazine design created by individuals rather than committees, editors and designers rather than advertising executives and marketing departments.* »
Williams, Owen, « *Mondo magazines* », *art. cit.*, non paginé.

151 Texte original : « *It has made it much cheaper to make sophisticated-looking magazines. Before the Macintosh came in the early 1980s, the only magazines that could afford to have sophisticated design were produced by big publishers with big art departments and a lot of investment in the production side of things.* »
Porter, Mark, cité dans O'Reilly, John, « *Visual journalism: magazines and technology* », *Eye*, n°36, vol. 4, 1994, [en ligne], disponible sur http://www.eyemagazine.com/feature/article/visual-journalism-magazines-and-technology, consulté le 29.10.2019.

152 Texte original : « *The future of magazines will be less about disseminating information because information is available everywhere. The function of magazines will be to function as a kind of household object, as a collectible, adorable, totemic object.* »
Golsorkhi, Masoud, cité dans O'Reilly, John, « *Visual journalism: magazines and technology* », *art. cit.*, non paginé.

lequel son lecteur lie une relation émotionnelle. De plus, le fait que les magazines soient noyés dans le flot d'informations visuelles reçues par les lecteurs est, selon Mark Porter, la raison pour laquelle ils doivent être tout aussi stimulant que la télévision ou internet par exemples[153]. En effet, l'arrivée du Mac en 1984 a bouleversé le rapport aux médias imprimés. L'imprimé fait maintenant partie d'un réseau de médias étendu et élargi. Face à l'engouement pour l'écran, il apparaît nécessaire pour les magazines de s'imposer comme des médias dignes d'intérêt et toujours attractifs, sous peine de mourir.

En effet, cette mutation des médias a conduit à prédire la « mort de l'imprimé ». C'est d'ail- ***113.***
leurs, sarcastiquement, le titre de la première monographie de David Carson : *The End* ***114.***
of Print[154]. Le titre est en fait du designer graphique Neville Brody : face au magazine *Raygun*, il aurait déclaré[155] que cela représentait « la mort de l'imprimé », soit « *The End of Print* ». Lewis Blackwell, co-auteur de cette monographie, le pose comme une intention : « [Ce livre] relève aussi le défi du commentaire du designer Neville Brody que le travail de Carson signale "la mort de l'imprimé[156]" ». Plus qu'un exposé des travaux du designer, ***115.***
le livre se veut être un travail à part entière : cette auto-monographie a évidemment ***116.***
été conçue par le designer lui-même[157]. Co-écrite avec le journaliste Lewis Blackwell et ***117.***
publiée en 1995 aux éditions Laurence King, son succès est immédiat et il est traduit en plusieurs langues. Dans un article dédié à la célèbre maison d'édition[158], Patrick Burgoyne explique à quel point ce livre a aidé à sa notoriété. En effet, à sa sortie, *The End of Print* a été l'un des livres de design graphique les plus vendus, compte-tenu du fait qu'il en existait très peu. Pour un livre qui annonçait « la mort de l'imprimé », David Carson note ironiquement qu'il en est à sa cinquième réimpression. Pas d'inquiétude donc.

La communication interrogée

Plus que la mort de l'imprimé, c'est plutôt une certaine manière de communiquer qui est interrogée dans et par la première monographie de David Carson, intitulée *The End of Print*[159]. Lewis Blackwell l'explique dès le début du livre :

153 Texte original : « *Of course magazines are only part of an enormous media soup these days. People are getting a lot of information from TV and the internet. It's inevitable that the way that print is presented has to respond to other things that are going on.* »
Porter, Mark, cité dans O'Reilly, John, « *Visual journalism: magazines and technology* », *art. cit*, non paginé.

154 Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print*, *op. cit.*, non paginé.

155 Dans un article de *Creative Review* publié en mai 1994.

156 Texte original : « *It also takes the challenge of the comment by the designer Neville Brody [Creative Review, May 1994] that Carson's work signals "the end of print"* »
Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

157 Cependant, Michael Bierut interprètera ce travail comme une démonstration de l'ego du designer, dans Bierut, Michael, « *Print's finale has been postponed* », *Eye*, n°20, vol. 5, 1996, [en ligne], disponible sur https://www.eyemagazine.com/feature/article/prints-finale-has-been-postponed, consulté le 09.10.2019.

158 Voir Burgoyne, Patrick, « *Twenty-five years of Laurence King Publishing* », *Creative Review*, mis en ligne le 21.09.2016, [en ligne], disponible sur https://www.creativereview.co.uk/twenty-five-years-laurence-king/, consulté le 17.12.2019.

159 Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

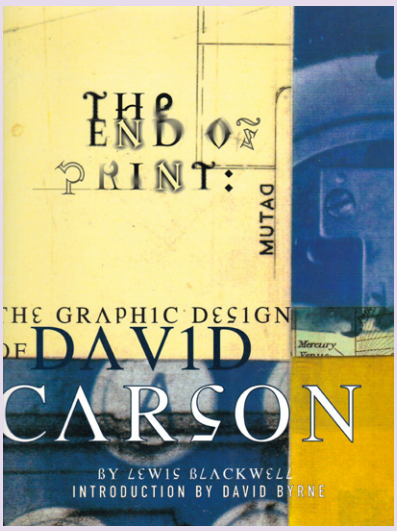
Figure 113. Couverture de Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé.

Figure 114. Quatrième de couverture de Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé.

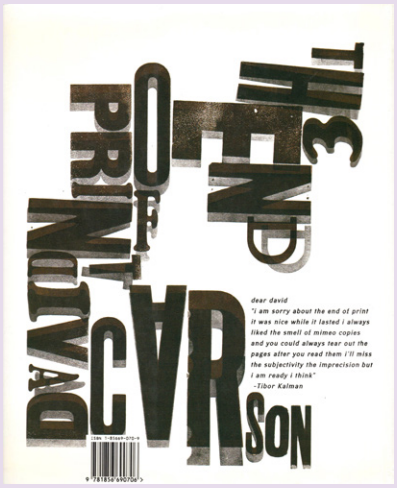
Figure 115. Double page de Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé.

Figure 116. Double page de Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé.

Figure 117. Double page de Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé.



113.



114.



115.



116.



117.

> « Une des voies possibles est évoquée dans le titre de ce livre : il suggère que ces designs sont des expérimentations au bord d'une culture en train de mourir. Mais pouvons-nous déclarer "la fin de l'imprimé", alors qu'il y en a plus qu'auparavant ? Peut-être que l'étrange nouvelle configuration de l'information dans les compositions de Carson ne sont pas des jeux décadents avec des éléments à la fin d'une culture épuisée, mais plutôt les signes d'une nouvelle compréhension. Peut-être que nous voyons l'émergence d'un nouveau langage graphique dans l'imprimé, stimulé par les développements dans d'autres médias. Pas remplacés. Ou peut-être que si. Si nous savons une chose, c'est que tout est en train de changer[160]. »

118.

Il s'agit donc moins de déclarer la régression du média imprimé que de souligner un moment de transition. Certes, l'émergence de nouveaux médias affecte les médias établis, mais c'est en réalité une résurrection de l'imprimé que propose David Carson, en cohabitation avec les nouveaux médias. David Byrne le déclare dans l'introduction de *The End of Print* :

> « L'imprimé ne sera pas seulement obligé de donner l'information. On lui aura donné (ou il aura pris dans ce cas) sa liberté. Il n'y aura pas de retour en arrière. C'est la renaissance, la résurrection, comme une chose qu'on ne reconnaît pas au premier abord. Il n'est pas vraiment mort – il s'est mué en autre chose[161] ».

Bien plus que d'adopter une attitude fataliste face aux mutations de l'imprimé, le travail de Carson entend montrer la puissance de ce média, son possible renouveau et l'étendue de ses possibilités.

Déceler les potentialités de l'imprimé passe d'abord par l'acceptation d'une nouvelle manière de communiquer. À l'occasion d'un colloque sur la transition des médias en 1999, Matthew Kirschenbaum[162] axe son intervention sur le travail de David Carson. Un passage de son intervention résume parfaitement l'opinion de Carson quant à la communication :

> « Je voudrais dire quelques mots à propos de l'idée de "communication" parce que la communication est au centre des discussions sur le travail de Carson. Surnommé "le maître de la non-communication" par des détracteurs comme Massimo Vignelli,

---

160 Le texte original est à lire de bas en haut (de la dernière ligne du paragraphe en remontant vers la première). Pour le confort de lecture, nous le restituons ici selon le sens de lecture traditionnel :

> *« One direction is hinted at in the title of the book: it suggests these designs are experiments at the edge of a dying culture. But can we claim "the end of print", when there is more of it than ever before? Perhaps the strange new configurations of information in Carson's layouts are not some decadent playing with the pieces at the end of a spent culture, but rather signs of a new understanding. Perhaps we are seeing the emergence of a new graphic language in print, stimulated by the developments in other media, not replaced. Or perhaps not. If we know one thing, it is that everything changes. [...] Print and broadcast media are under pressure from the digital media that are reshaping communication. »*

Ibidem, non paginé.

161 Texte original :

> *« Print will no longer be obliged to simply carry the news. It will have been given (or will have taken, in this case) its freedom. It's not really dead, it simply mutated into something else. »*

Byrne, David, dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

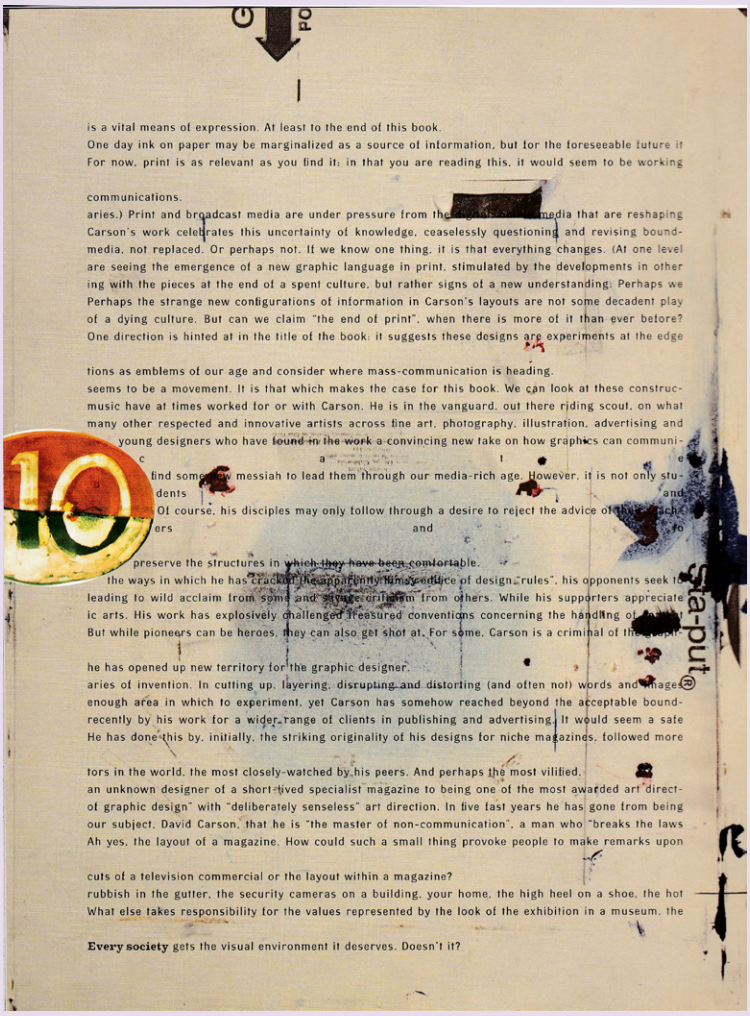
162 Professeur en *digital studies* à l'Université du Maryland.

Figure 118. Page introductive de Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé.

Figure 119. Affiche d'annonce d'une conférence de David Carson au Maryland Institute of Arts, 1993. Nous pouvons discerner le début de l'assertion « *You cannot not communciate* ».

Figure 120. Assertion « *Don't mistake legibility for communication* » de David Carson.

Figure 121. Extrait d'une page de Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé. Dans le premier paragraphe, chaque point est remplacé par un autre signe de ponctuation.



is a vital means of expression. At least to the end of this book.
One day ink on paper may be marginalized as a source of information, but for the foreseeable future it
For now, print is as relevant as you find it; in that you are reading this, it would seem to be working

communications.
aries.) Print and broadcast media are under pressure from the media that are reshaping
Carson's work celebrates this uncertainty of knowledge, ceaselessly questioning and revising bound-
media, not replaced. Or perhaps not. If we know one thing, it is that everything changes. (At one level
are seeing the emergence of a new graphic language in print, stimulated by the developments in other
ing with the pieces at the end of a spent culture, but rather signs of a new understanding. Perhaps we
Perhaps the strange new configurations of information in Carson's layouts are not some decadent play
of a dying culture. But can we claim "the end of print", when there is more of it than ever before?
One direction is hinted at in the title of the book: it suggests these designs are experiments at the edge

tions as emblems of our age and consider where mass-communication is heading.
seems to be a movement. It is that which makes the case for this book. We can look at these construc-
music have at times worked for or with Carson. He is in the vanguard, out there riding scout, on what
many other respected and innovative artists across fine art, photography, illustration, advertising and
young designers who have found in the work a convincing new take on how graphics can communi-
find some new messiah to lead them through our media-rich age. However, it is not only stu-
dents and
Of course, his disciples may only follow through a desire to reject the advice of their tech-
ers and
preserve the structures in which they have been comfortable.
the ways in which he has cracked the apparently flimsy edifice of design "rules", his opponents seek to
leading to wild acclaim from some and savage criticism from others. While his supporters appreciate
ic arts. His work has explosively challenged treasured conventions concerning the handling of
But while pioneers can be heroes, they can also get shot at. For some, Carson is a criminal of the
he has opened up new territory for the graphic designer.
aries of invention. In cutting up, layering, disrupting and distorting (and often not) words and images
enough area in which to experiment, yet Carson has somehow reached beyond the acceptable bound-
recently by his work for a wider range of clients in publishing and advertising. It would seem a safe
He has done this by, initially, the striking originality of his designs for niche magazines, followed more

tors in the world, the most closely-watched by his peers. And perhaps the most vilified.
an unknown designer of a short-lived specialist magazine to being one of the most awarded art direct-
of graphic design" with "deliberately senseless" art direction. In five fast years he has gone from being
our subject, David Carson, that he is "the master of non-communication", a man who "breaks the laws
Ah yes, the layout of a magazine. How could such a small thing provoke people to make remarks upon

cuts of a television commercial or the layout within a magazine?
rubbish in the gutter, the security cameras on a building, your home, the high heel on a shoe, the hot
What else takes responsibility for the values represented by the look of the exhibition in a museum, the

Every society gets the visual environment it deserves. Doesn't it?

118.



119.

MIS- DON'T
LEGI- TAKE
FOR BILITY
ICATIO N. COMMUN

120.

munity, just have to choose.

In=this=context,what[logic]lies=behind accepting$the°hollow+structures=of=designers past?Their/grids,their-neo-classical-this=and[that,their-isms?You]can<accept$them=as°something+to=hold-on-to,or-you=can[look[or]a=new$way°of+seeing.Look=for-a-new-structure=for[our visions]of,the=world.

The inherited structures of graphic design are packaging. Useful sometimes as containers, as presenter and protector of the message. But they can be empty. And then they are as frames on a canvas that has yet to be painted.

Content is the big issue in design today. The question is: what relationship does the visual language have with the verbal one? We think we are so familiar with our own [verbal] language, it comes as a shock to realize it is never received pure, without being coloured by the transmission. We are used to seeing words as the content and then either as text that is typeset for a layout and perhaps illustrated, or perhaps as a script that is performed live or to a camera, again framed and illustrated in various ways. However, we are increasingly aware that these words change in the telling; the emphasis, the context, the distractions,



121.

> Carson a contré à maintes reprises des accusations comme "tu ne peux pas communiquer", avec la formule "tu ne peux pas ne pas communiquer" ou "ne confondez pas la lisibilité et la communication[163]" ». *119.* *120.*

Ces adages de David Carson exemplifient son point de vue et ses mécanismes. L'hypothèse présupposée est que si les médias changent, la manière de communiquer évolue également. Dès lors, pourquoi continuer d'appliquer d'anciennes théories, notamment sur la lisibilité du texte, si elles ne sont plus adaptées à une culture visuelle qui a évolué avec l'arrivée de nouveaux médias ? Lewis Blackwell affirme la démarche progressiste de David Carson face à cette question :

> « Dans ce contexte, quelle est la logique derrière l'acceptation des creuses structures des designers du passé ? Leurs grilles, leur néo-classicisme et leurs -ismes ? Vous pouvez les accepter comme quelque chose auquel s'accrocher ou vous pouvez chercher une nouvelle manière de voir. Chercher une nouvelle structure pour notre vision du monde[164] ». *121.*

Cette réflexion sur le processus même de la communication a donc abouti à un net affranchissement des conventions du médias imprimé, notamment en termes de composition typographique. On observe que « pendant une décennie de direction artistique de magazine, Carson a continuellement repoussé les conventions du médium, de manière la plus controversée avec sa typographie[165] ». Cette esthétique témoigne donc d'une réflexion sur la matérialité de la communication imprimée.

Plus que la mort de l'imprimé, c'est plutôt la mort de la lecture qui s'initie. Partant du constat que les gens lisent de moins en moins, David Carson se demande[166] : en tant que designer, comment prendre en compte cette situation, pour tout de même réussir à communiquer les informations ? Le travail du designer se situerait moins ici dans la production de forme qu'au plan d'une réflexion sur la relation avec le récepteur de l'information. De fait, les nouveaux médias liés à l'avènement du numérique remettent en question le rôle du designer ainsi que ses champs de compétence. Il semblerait que ces nouveaux modes de lecture engagent des rapports plus immédiats avec l'écrit, une interaction spontanée, mais également plus complexe. Toujours dans l'introduction de *The End of Print*, David Byrne

---

163 Texte original :

« *I want to say a few more words about the idea of "communication" because communication forms the central valance for discussions of Carson's work. Dubbed "the master of non-communication" by detractors such as Massimo Vignelli, Carson has repeatedly countered charges of "you cannot communicate" with the statement "you cannot not communicate" or "don't mistake legibility for communication"* ».

Kirschenbaum, Matthew G., « *The Other End of Print : David Carson, Graphic Design, and the Aesthetics of Media* », *art. cit.*, non paginé.

164 Dans le texte original, les espaces entre les mots sont remplacés par des signes de ponctuation. Pour le confort de lecture, nous le restituons ici sans ces signes :

« *In this context, what logic lies behind accepting the hollow structures of designers past? Their grids, their neo-classical this and that, their -isms? You can accept them as something to hold on to or you can look for a new way of seeing. Look for a new structure for our vision of the world.* »

Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print*, *op. cit.*, non paginé.

165 Texte original : « *Throughout a decade of magazine art direction, Carson has persistently pushed at the conventions of the medium, most controversially in his typography.* »

Ibidem, non paginé.

166 Voir Quark Software, « *David Carson – MacUser Interview* », *art. cit.*, non paginé.

suggère que si l'information est transmise par des médias numériques, le média imprimé se transformera plutôt en « des icônes, des sculptures, des textures[167] », soit un objet qui noue de nouvelles relations avec les lecteurs.

Dans ce contexte, il convient d'abord de se demander si la lisibilité est un critère suffisant pour qu'un texte assure une fonction de communication. Ne peut-on pas envisager un dépassement de la lisibilité ? En effet, la principale critique qu'a suscitée le travail de David Carson était que le texte était illisible. La première attitude, celle de Neil Feineman, est de soutenir que la lisibilité était relative à l'importance des informations :

> « Il y a beaucoup d'articles avec lesquels [David Carson] était autorisé à jouer en termes d'illisibilité. La plupart des pages qui étaient illisibles étaient des pages comme le sommaire ; des trucs qui étaient juste des pages que je ne jugeais pas pertinentes par rapport au sens profond du magazine. Je voulais que le lecteur passe du temps avec le magazine. Et si les pages qu'il a embrouillées étaient des pages qui normalement rendent le travail du lecteur plus facile, je ne m'en souciais pas le moins du monde. Quand tu regardes le magazine page par page, il y a vraiment peu de pages où le texte est vraiment illisible. J'ai entendu qu'on considérait que *Beach Culture* était illisible, mais rien de ce que je jugeais essentiel n'était embrouillé[168] ».

122.
123.
124.

Plusieurs points sont à relever ici. Si Neil Feineman ne nie pas la volonté de donner un peu de fil à retordre au lecteur pour qu'il s'intéresse profondément à l'objet, il défend néanmoins que très peu de pages – et des pages inessentielles à la compréhension du contenu – étaient vraiment illisibles. Par ailleurs, le directeur du design de *ARTnews*, David Walters, minimise le degré d'illisibilité du travail de David Carson, en le comparant à des courants artistiques d'avant-garde : « si on regarde les dadaïstes et les futuristes dans les années 1910, ils faisaient des choses qui étaient bien plus impossibles à lire[169] ». La position de Carson par rapport à la lisibilité ne serait donc pas si radicale. De plus, si Peter Plagens[170] déclare qu'il a fait de l'illisibilité une forme artistique comme un manifeste, Carson soutient qu'il n'a jamais, en premier lieu, cherché à faire quelque chose d'illisible. Enfin, le journaliste Joe Clark précise dans son article « *"Illegible" David Carson cannot not communicate*[171] » que même une page jugée illisible est en fait une forme de

---

167 Texte original : « *print-books, magazines, newspapers will become icons, sculptures, textures* ».
Byrne, David, dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

168 Texte original :
« *Neil : […] There were a lot of articles that he was allowed to play with in terms of illegibility. Most of the pages that were illegible were pages like the contents page, the "Coming Up" page; stuff that was just pages that I felt were irrelevant to the deeper meaning of this magazine. I wanted the reader to spend time with the magazine. And if the pages that he obscured were pages that typically lead to making the reader's job easier, I couldn't have cared less. When you went through the magazine on a page-by-page basis, there were very few pages where the actual text was illegible. I heard that Beach Culture was considered illegible, but there was really no type obscured that I thought was essential.* »
VanderLans, Rudy, « *Interview with Neil Feineman, Editor of Raygun* », *art. cit.*, non paginé.

169 Texte original : « *"If you look back at the dadaists and the futurists in the 1910s", says ARTnews design director David Walters, "they were doing things that were more unreadable"* ».
Plagens, Peter, « *The Font of Youth* », *art cit.*, non paginé.

170 *Ibidem*, non paginé.

171 Voir Clark, Joe, « *"Illegible" David Carson cannot not communicate* », *art. cit.*, non paginé.



Figure 122. Carson, David, page « John Doe » de *Beach Culture*, 1990.

Figure 123. Carson, David, page « *My Beach* » de *Beach Culture*, 1991.

Figure 124. Carson, David, page « *Phranc* » de *Beach Culture*, 1991.

122.



123.



124.

communication : le fait même qu'elle soit difficile à lire est signifiant, ce qui rend à la typographie un rôle significatif. Nous verrons en quoi cette supposée illisibilité participe en fait à établir une relation esthétique avec le lecteur.

Par ailleurs, par son célèbre adage, « *Don't mistake legibility for communication* », David Carson distingue nettement le fait d'être lisible du fait de communiquer : la lisibilité ne serait pas garante d'une communication réussie. En effet, il place la communication bien avant le processus de lecture : la communication débute quand nous voyons quelque chose, avant même d'entamer la lecture. Il explique d'ailleurs dans une conférence que c'est ce premier moment qui va déterminer si les lecteurs auront envie de lire un article ou de prendre un livre[172]. Nous avons vu que ce paradigme de l'absolue lisibilité se fonde sur l'idée que la communication doit être neutre pour ne pas altérer un message. Mais cette neutralité suggère que la communication visuelle est essentiellement basée sur le modèle de l'émetteur-récepteur, qui est en réalité bien plus complexe. David Carson prend la pleine conscience de cette complexité et du fait que ce processus de communication lui-même affecte forcément le message :

> « Nous pensons que nous sommes si familiers avec notre propre langage [verbal], que ça nous choque de réaliser qu'il n'est jamais reçu de manière neutre, sans être affecté par la transmission. [...] Cependant, nous sommes de plus en plus conscients que ces mots changent selon la façon dont on les dit : l'accent, le contexte, les perturbations. Et nous sommes conscients que ces mots ne peuvent pas exister en communication sans une façon de les dire : ainsi la mise en forme et celui qui met en forme ce langage visuel/verbal va inévitablement au-delà des mots ou de l'écrivain[173] ».

Il insiste ici sur le fait que le processus de communication est à la fois composé du message (ce que l'on dit), mais également du média (soit la manière dont on le dit). Ainsi, un même mot dit/écrit de façons différentes ne communique pas la même chose, ce qui abolit la prétendue neutralité du message. Il s'agit de rendre consciente la manière dont quelque chose est communiqué, la façon dont l'information nous est livrée.

David Carson distingue donc le fait de ne pas communiquer (ce qui est, selon lui, impossible), du le fait que le lecteur ne soit pas tout à fait à l'aise avec la façon dont on communique. En effet, notre aisance avec certaines formes de médias dépend de notre éducation visuelle et de l'habitude de notre œil. Mais ceci n'implique en aucun cas que nous sommes incapables de comprendre quelque chose lorsqu'il est communiqué de manière inhabituelle. À cet égard, David Carson livre une anecdote :

---

172 Voir CreativeMornings HQ, « *David Carson : Global Design Rebel* », *art. cit.*, non paginé.

173 Texte original :
« We think we are so familiar with our own [verbal] language, it comes as a shock to realize it is never received pure, without being coloured by the transmission. [...] However, we are increasingly aware that these words change in the telling: the emphasis, the context, the distractions. And we are aware that these words cannot exist in communication without some form of telling: thus the shaping and the shaper of that visual/verbal language inevitably goes beyond the word or the writer. »
Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

> « il y a un consultant de magazine à Boston qui donne des conférences dans les universités : il me disait qu'il a gardé certaines de mes premières maquettes de [*Transworld*] *Skateboarding* pour les présenter dans un cours qu'il donnait. Le titre de cette leçon particulière de la semaine était "Comment embrouiller un lecteur". [...] Mais quelques années plus tard il rangeait son bureau et il retira ce groupe de pages et les regarda sans comprendre pourquoi il les avait mises ensemble sous ce titre. Il n'avait pas du tout de problème pour les lire ! Pour moi c'est un exemple sympa qui montre à quel point les choses changent vite[174] ».

De fait, ce qui pouvait paraître comme difficilement lisible parce que l'on n'y était pas habitué, devient facile à lire à mesure que la culture visuelle évolue dans ce sens. Cette remarque sera au cœur de notre positionnement pour les analyses des travaux de David Carson dans la partie I.2. Nous développerons également la place de l'habitude de l'œil dans la lecture en partie I.3.

David Carson soutient donc qu'un message n'est pas mieux reçu parce qu'il est lisible :

> « Ce n'est pas parce que quelque chose est lisible qu'il communique ; il pourrait communiquer quelque chose de complètement faux. [...] C'est le plus souvent un problème d'édition qui envoie un mauvais message, ou un message pas assez fort. Vous pouvez être lisibles, mais quelle est l'émotion contenue dans le message ? C'est important pour moi[175] ».

Il ajoute ici un élément essentiel à la communication, bien plus essentiel, d'après lui, que la lisibilité : l'émotion. Si David Carson ne minimise pas l'importance du langage verbal dans le processus de communication, il ne considère pas moins important le langage non verbal, notamment visuel. En effet, il semblerait que la lisibilité ne soit pas seule en mesure de communiquer une information. David Carson affirme qu'il faut davantage pour communiquer, quelque chose de l'ordre de l'émotion. Plus encore, susciter une réaction affective et émotionnelle chez ses lecteurs fait partie intégrante de sa définition du design graphique. Ainsi, quand on lui demande dans une interview de définir le design graphique, il répond : « C'est un moyen d'aider la communication à travers une réponse émotionnelle du spectateur sans nécessairement avoir à lire quelque chose ou avant qu'ils lisent quelque chose[176] ». Ce nouveau paradigme graphique instaure notamment d'autres relations avec les composants plastiques d'un visuel. En effet, Lewis Blackwell lie directement la réaction affective du spectateur au travail graphique de Carson qui prône les

---

174 Texte original :
« *There's a magazine consultant out of Boston who gives talks in colleges: he was telling me how he had saved some of my early Skateboarding layouts to give a presentation to a class he was teaching. The title of that particular week's lesson was How To Confuse A Reader. [...] But a couple of years later he was cleaning out his office and he pulled out this group of spreads and looked at them and couldn't work out why he had to put them together under that title. He had no problem at all in reading them! For me that was a nice example of how fast things are changing.* »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

175 Texte original :
« *Just because something is legible doesn't mean it communicates: it could be communicating completely the wrong thing. [...] It is mostly a problem of publications sending the wrong message or not a strong enough message. You may be legible, but what is the emotion contained in the message? That is important to me.* »
Ibidem, non paginé.

176 Transcription et traduction de Quark Software, « *David Carson – A designer's story* », *art. cit.*, non paginé.

signes visuels pour leur existence plastique elle-même, en-dehors de leurs significations[177]. Nous avons vu précédemment que David Carson admet une communication préalable à la lecture, et que cette communication est de l'ordre de l'affectif. Si cette réaction est première, c'est parce qu'elle engage spontanément la sensibilité. David Byrne l'explique dans l'introduction de *The End of Print* : « Le travail de David communique. Mais à un niveau au-delà des mots. À un niveau qui contourne les centres logiques, rationnels du cerveau et va droit à la partie qui comprend sans réfléchir[178] ». En qualifiant cette appréhension d'« au-delà des mots », il esquisse une certaine hiérarchie et insinue que le langage visuel serait supérieur au langage verbal. Ainsi, la volonté première de toucher le lecteur justifie un traitement plastique du texte. David Carson insiste donc sur le fait que les mots sont d'abord appréhendés comme des entités visuelles : « Les mots sont aussi des images et sont placés sur des pages ou à l'écran en tant que parties d'images plus grandes. Et ils ont un impact émotionnel bien avant d'être réellement lus[179] ». Cette première réaction serait même garante de l'efficacité d'un magazine, en incitant le lecteur à poursuivre la lecture après cette impression immédiate. Pour toucher au mieux ses lecteurs, David Carson se base sur sa propre réception en cherchant lui-même à éprouver une réaction émotionnelle face à un objet graphique : « Quand je tourne les pages d'un livre, d'un magazine, ou de tout autre design graphique, je veux une réaction émotionnelle. C'est probablement la base de comment je le juge. Je veux être pris au dépourvu, avoir le souffle coupé par ce que je vois[180] ». Cette dernière remarque nous invite à insister sur le fait que, d'après David Carson, il est essentiel de revendiquer « qu'il y a un humain derrière cela[181] », soit la présence même du designer graphique.

«Fait par» David Carson

Cette présence du designer graphique s'exprime notamment par un style nettement identifiable, au-delà même de son travail pour les magazines. En effet, si son entrée dans le monde du design graphique s'est effectuée par ces publications, il convient de ne pas oublier une autre facette de son travail : la communication visuelle de marques. Son travail pour *Raygun* l'a projeté au centre d'une attention médiatique et a attiré de grandes

177 Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

178 Texte original : « *David Carson's work communicates. But on a level beyond words. On a level that bypass the logical, rational centers of the brain and goes straight to the part that understands without thinking.* »
Byrne, David, dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

179 Texte original : « *Words are images, too, and sit within pages or onscreen as part of larger images. And they carry an emotional impact long before they're actually read.* »
Interview de Londres, 26.02.1997, Royal Trafalgar Thistle Hotel, Whitcomb Street, Grande-Bretagne, dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight, op. cit.*, non paginé.

180 Texte original : « *When I turn to a page in a book, to a magazine, to any graphic design, I want an emotional reaction. That's probably the basis for how I judge it. I want to be taken aback, have my breath taken away by what I see.* »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

181 Texte original : « *There's a renewed interest in being able to tell that there's a human behind it.* »
Golsing, Emily, « *Anti-grid Design Icon David Carson Says Computers Make you Lazy + Indie Magzines Needs to Liven Up* », *art. cit.*, non paginé.

marques qui lui ont passé des commandes. Précisons même que, dans une certaine mesure, ces commandes de la part de marques ont permis à David Carson de légitimer son travail et ont largement contribué à asseoir son succès. Le designer ne s'en cache pas :

> « Ça m'amuse aussi qu'une grande chaîne de burger ou une banque ou Levi's vienne à moi. Et il y a une partie de moi qui l'utilise pour m'aider à rendre crédible un travail contre les critiques qui disent qu'il est bizarre et illisible : peut-être qu'avoir Pepsi ou Nike ou Levi's comme client suggère qu'il n'est pas si inaccessible[182] ».

Bien qu'il s'agisse de contextes et de médiums différents de ceux des magazines[183], David Carson a adopté le même point de vue quant à la communication et au design graphique lors de ses travaux de commandes. Il convient donc de souligner que les clients de David Carson l'ont démarché en raison de son style visuel identifiable, qui était tout d'abord recherché par les lecteurs de ses magazines. Avide d'expériences visuelles intenses, nous avons vu que son lectorat était en quête moins du contenu que du style visuel, « raygun-esque[184] » comme le qualifie Rick Poynor. Nous avons avancé l'idée que le design graphique est devenu le contenu des magazines à ses dépens. De fait, ses lecteurs ont entretenu une relation émotionnelle voire fétichiste à ces objets graphiques, et ce moins en raison du contenu que grâce à son design.

Nous avons également vu que les magazines ont marqué les esprits par ce design tout à fait novateur, attirant une cible qui n'était pas prévue : les designers. Les magazines sont en quelque sorte devenus des revues pour les initiés, répondant à une exigence graphique. Or, il existe à cette période des publications spécialement dédiées à l'expérimentation graphique voire à la recherche en design (typo)graphique, dont *Emigre* reste exemplaire : ces publications sont un subtil mélange entre recherches plastiques et théoriques[185]. Mais dans le cas de David Carson, il s'agit en premier lieu de magazines qui n'étaient pas destinés à des designers ou à des initiés à ce champ. Nous pouvons donc en déduire une certaine démocratisation de l'accès au design graphique, qui sort du cercle des initiés. Nous supposons que c'est la démocratisation même de ce style qui a poussé de grandes marques à démarcher David Carson. Le designer a surtout été engagé pour appliquer des codes graphiques similaires à ceux de ses magazines, dans le contexte de campagnes publicitaires de marques. Christian Vandendorpe note que ce style devient même une signature, comme une estampille « fait par David Carson » :

125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140.

182 Texte original :

« It also amuses me that a big burger chain or a bank or Levi's will come to me. And there's a small part of me that uses this to help validate the work against those critics who say it is weird and unreadable: maybe having Pepsi or Nike or Levi's as clients suggests it's not so inaccessible. »

Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

183 C'est par exemple son entrée dans le domaine de la publicité qui lui a permis de travailler sur des médiums animés, tels que des films, clips, vidéos ou spots publicitaires.

184 Poynor, Rick, « Alternatif à dessein ? », *art. cit.*, p. 48.

185 Notons que les magazines ont souvent servi aux avant-gardes de vitrine pour leur travail et de terrains d'expérimentations.

Figure 125. Carson, David, spot TV pour la chaîne de *fast food* Hardees, 1994.

Figure 126. Carson, David, cartes bancaires pour la banque Nord LB, 1997.

Figure 127. Carson, David, étiquettes pour la marque Levi's, 1995.

Figure 128. Carson, David, campagne publicitaire pour la marque Pepsi, 1995.

Figure 129. Carson, David, campagne publicitaire pour la marque Nike, 1994.

Figure 130. Carson, David, logo pour *Planet magazine*, 1993-1994.

Figure 131. Carson, David, pochette pour l'album *The Hits* de Prince, 1993-1994.

Figure 132. Carson, David, affiches pour le métro pour une campagne publicitaire de Garnett Outdoor, 1995.

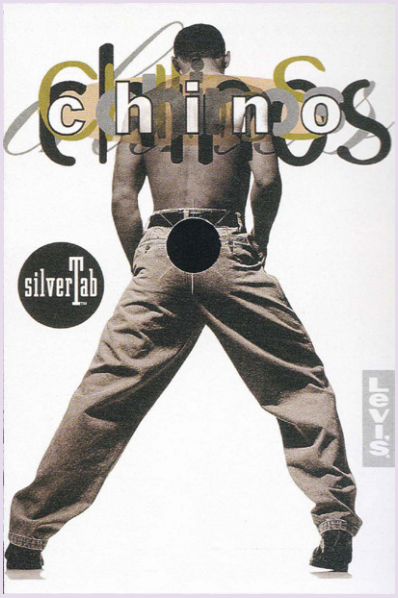
Figure 133. Carson, David, site internet « *Time for women* » pour la marque Omega, 1995.



125.



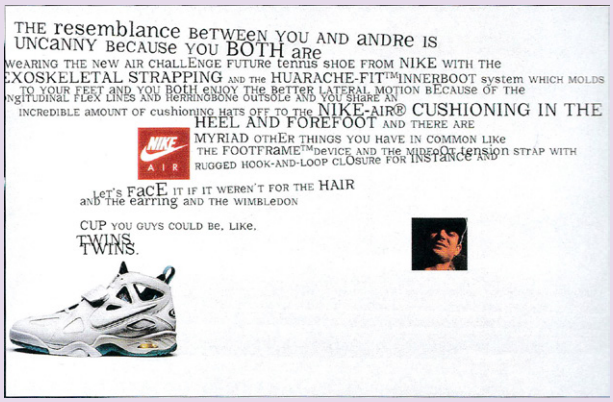
126.



127.



128.



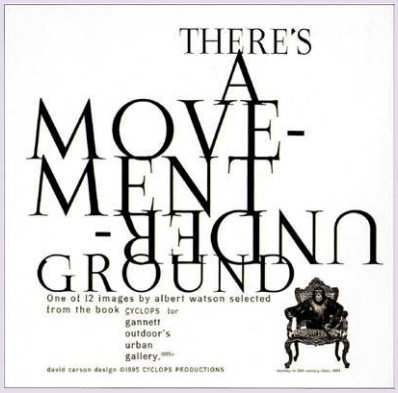
129.



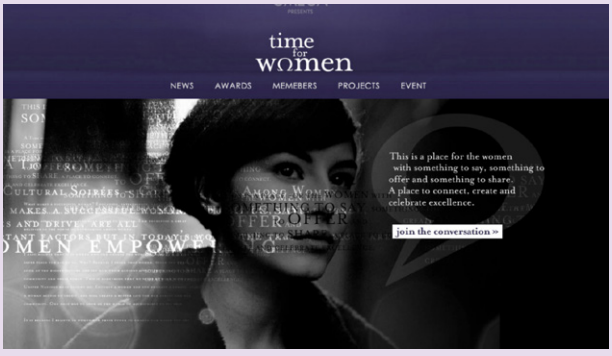
130.



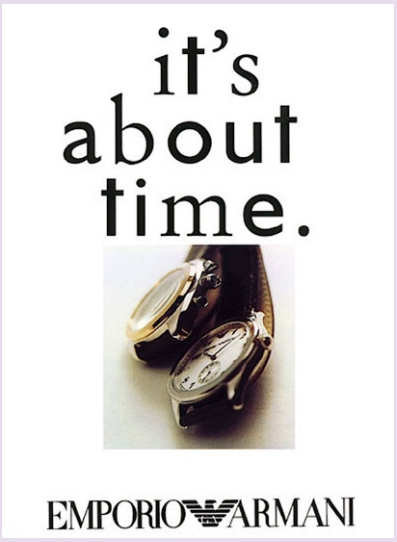
131.



132.



133.



134.

Figure 134. Carson, David, campagne publicitaire « *It's about Time* » pour les montres de la marque Armani, automne-hiver 1997-1998.

Figure 135. Carson, David, double page « *Morissey* », *Raygun*, 1994.

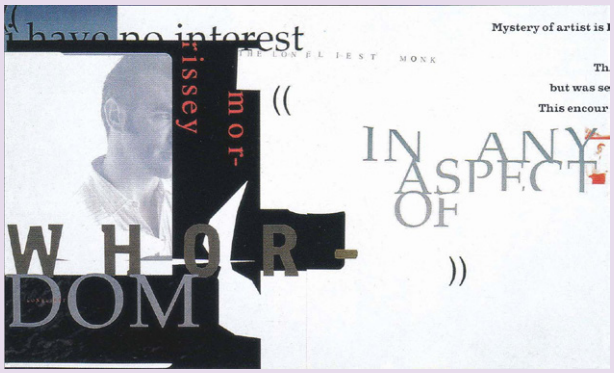
Figure 136. Carson, David, cartes bancaires pour la banque Nord LB, 1997.

Figure 137. Carson, David, double page « *Choices comes to Pensacola* », *Raygun*, 1994.

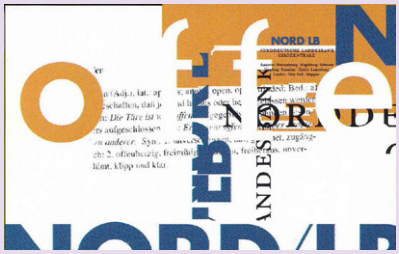
Figure 138. Carson David, édition pour la marque Emporio Armani.

Figure 139. Carson, David, couverture du magazine *What Youth*, été 2015.

Figure 140. Carson David, calendrier pour Ted Grambuea, 2014.



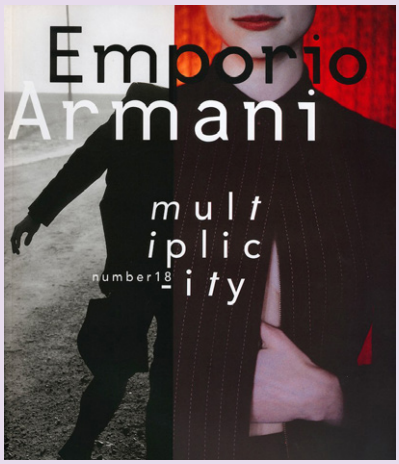
135.



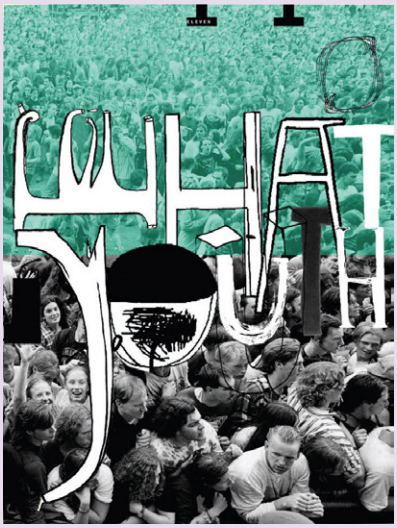
136.



137.



138.



139.



140.

> « on est effectivement entré dans une nouvelle ère, où le graphiste est en mesure de marquer de son style la maquette d'un livre, tout comme un couturier met sa griffe sur une collection de vêtements. La signature n'est plus réservée à l'auteur du texte ou à son illustrateur, mais peut désormais s'étendre à l'expert typographe[186] ».

Rick Poynor parle à cet égard de « signature graphique à la mode dans les années 1990[187] ».

C'est en effet la popularité de son style qui a permis à David Carson de sortir des publications de niches. Si le magazine *Raygun* était sous-titré « *The Bible of Music and Style*[188] », faut-il en déduire une incitation à suivre son style (visuel) ? Pouvoir identifier un style propre à David Carson à travers les magazines qu'il a dirigé implique qu'il a été largement copié et imité dans le monde entier et « appliqué dans des situations auxquelles il n'appartenait clairement pas[189] ». C'est d'ailleurs ce qui lui a été reproché : de déplacer son travail pour
141. *Raygun* hors de son contexte et de l'appliquer comme un style préconçu, quelle que soit
142. la demande[190]. Carson se défend de cette critique. Lorsque, dans l'interview retranscrite dans *The End of Print*, Lewis Blackwell l'interroge : « Tu pourrais être accusé de vendre un style à coller : de t'être fabriqué un "*look*" qui est juste utilisé pour vendre à la jeune culture », le designer répond :

> « Tu peux dire ça, mais je n'ai jamais essayé de définir un style qui marche pour les jeunes, qu'ils voudraient acheter. Que ce soit la direction artistique de magazine ou la publicité, j'explore le contenu, la forme, et je ne pense pas que ce soit juste vendre un style. Mais par rapport au style, je ne pense pas que ce soit automatiquement un aspect négatif du design. L'auteure Karrie Jacobs disait que les bons designers réalisent que le style est un langage qui peut être utilisé pour aider à communiquer : alors que les designers stupides pensent que c'est juste un style et le rejettent. Je suis d'accord avec ça[191] ».

Ainsi, le designer se dédouane en argumentant que le style est une manière de communiquer. Certes, mais la question du contexte de communication qui pose ici problème. En effet, plusieurs questions apparaissent : peut-on communiquer de la même manière des

---

186 Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *art. cit.*, p. 17.

187 Poynor, Rick, « Alternatif à dessein ? », *art. cit.*, p. 48.

188 Que l'on peut traduire par : « La Bible de la musique et du style ».

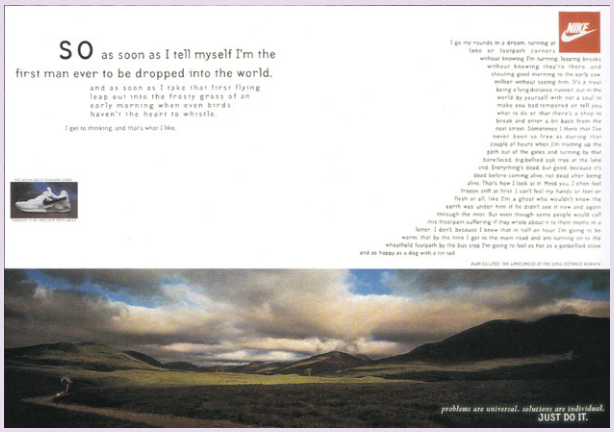
189 Texte original : « Beach Culture*'s legacy is unlikely to be positive, as its mannerisms are copied and applied in situations where they clearly do not belong.* »
Williams, Owen, « *Mondo magazines* », *art. cit.*, non paginé.

190 Rick Poynor met en garde les designers contre la tentation d'appliquer des recherches graphiques qui leur sont propres à des contextes qui n'y seraient pas propices.
Voir à ce sujet Poynor, Rick, « *Between the Lines* », *Print*, n°69.4, Automne 2015, p. 80-81.

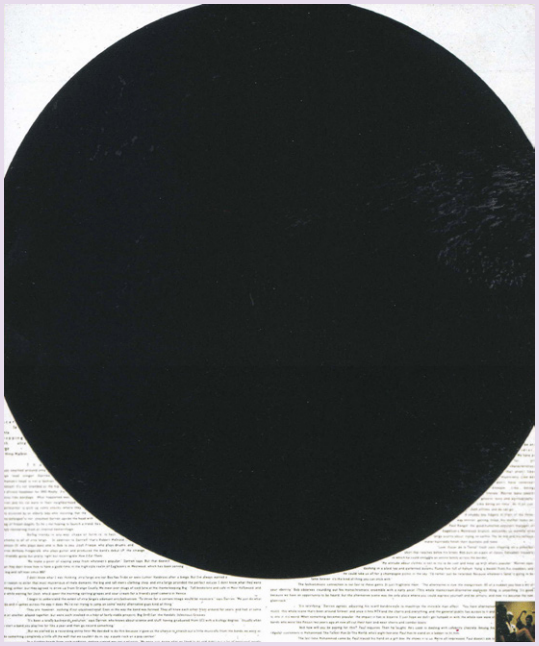
191 Texte original :
« [Lewis Blackwell]: You could be accused of selling a style to be pasted on: that you have yourself into a "look" that is just being used to sell to youth culture.
[David Carson]: You can say that, but I have never tried to define a style that works for youth, that they would buy into. Whether it is magazine art direction or advertising, I'm exploring the content, the form, and I don't think that is just selling a style. But in regards to style, I don't think that is automatically a negative aspect of design. The writer Karrie Jacobs said that good designers realize style is a language that can be used to help communicate: while dumb designers think it is just style and dismiss it. I agree with that. »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

Figure 141. Carson, David, campagne publicitaire pour la marque Nike, 1994.

Figure 142. Carson, David, page « *Extra Large* », *Raygun*, 1993.



141.



142.

choses si différentes, dans des contextes différents, pour des publics différents ? Cela semble *a priori* à l'opposé de la démarche de Carson qui se veut chaque fois proposer un travail spécifique à un contenu.

Au-delà du paradoxe, le travail de David Carson pour la communication de marques a été considéré comme une trahison. En effet, nous avons vu dans la partie précédente que, dans les années 1960, les designers graphique revendiquaient que leur travail ne servait pas uniquement des intérêts commerciaux. La publicité apparaît comme le lieu soumis aux exigences économiques du capitalisme, de la communication de masse, de la manipulation du consommateur pour l'inciter à acheter... alors que les médias indépendants revendiquent une certaine liberté de contenu et de moyens de communication, justement en marge de cette culture publicitaire pour y porter un regard critique. Il s'agit en quelques sortes d'une opposition entre un design graphique populaire proche de la société et une communication visuelle de masse, standardisée. D'un contexte de culture alternative, David Carson est passé dans le courant dominant de la communication. On pourrait qualifier ce passage de « distribution de masse de son travail[192] », qui était jusqu'alors restreint aux lecteurs de ses magazines. Mais le designer graphique s'en défend en modérant la hiérarchie entre les contextes :

> « La position ici est qu'il n'y a pas de vertu absolue d'être directeur artistique de publication plutôt que de publicité : ça dépend entièrement de ce qu'est le contenu, pas de si c'est un designer, un directeur, un éditeur ou une agence qui t'apporte le message. Après tout, la plupart des médias sont financièrement dépendants de la publicité : donc où est-ce que vous tracez la ligne[193] ?».

De plus, Christian Vandendorpe annonce qu'« il est à noter que cette rhétorique du choc visuel et du brouillage perceptif est très proche de l'esthétique publicitaire[194] ». En effet, dans le texte introductif de la partie « *Selling Out* » de *The End of Print*, les auteurs accusent les agences qui ont démarché le designer pour qu'il applique simplement son style : « Beaucoup ne penserons même pas à remonter à la source de ce "style" original, mais assumerons de le copier[195] ». Le designer défend que le style convient à un sujet, un message, et que « ça a besoin d'émerger de la communication, pas d'être collé dessus[196] ». Ainsi, il assure que les commandes auxquelles il a répondu sont celles dont le message était approprié à son style, et que ces clients ont « recherché une manière de parvenir à la connexion émotionnelle avec le client qui passe avant la logique de la vente ; dans ce

143.
144.
145.

192 Texte original : « *mass-distribution of his work* ».
Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

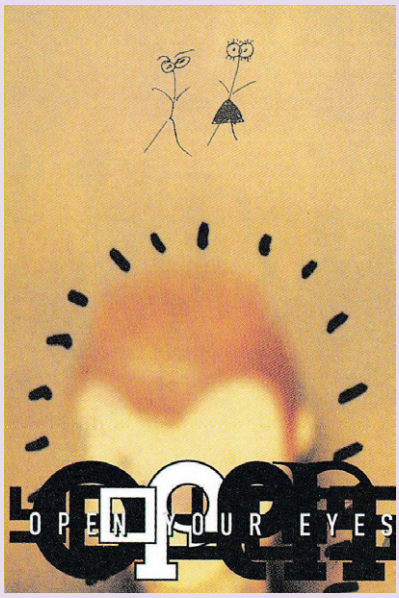
193 Texte original :
« *The position here is that there's no absolute virtue in art directing editorial over advertising: it all depends on what the content is, not whether it is a designer, director, publisher or agency bringing you the message. After all, most media are financially dependent on advertising: so where do you draw the line?* »
Ibidem, non paginé.

194 Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *art. cit.*, p. 14.

195 Texte original : « *Many would not even think of going to the source of the original "style", but would assume they could copy it.* »
Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

196 Texte original : « *It needs to come out of the communication, not to be pasted on.* »
Ibidem, non paginé.

143.



144.



145.



Figure 143. Carson, David, affiche pour une campagne de sensibilisation pour la *Magic Johnson Aids Foundation*.

Figure 144. Carson, David, affiche pour le *Channel Island National Park*.

Figure 145. Carson, David, recherche d'affiche pour une campagne de sensibilisation pour l'association *Kill the Fin Trade*.

travail ils ont vu quelque chose qui marche au-delà du strictement rationnel[197] ». Ce serait donc plus une attitude qu'un style formel que seraient venus chercher les clients publicitaires auprès de Carson.

Il convient ici de s'arrêter un moment. Après avoir exposé l'entrée de David Carson dans le monde du design graphique, nous avons vu qu'il a remis en cause les codes graphiques des magazines. De plus, son point de vue sur la communication nous permet d'affirmer que le designer s'affranchit totalement de l'exigence de lisibilité, qu'il ne juge pas nécessaire à la communication. Il justifie ce choix par la relation privilégiée entre le lecteur et l'objet, que permet la désautomatisation de la lecture. En outre, nous venons de voir avec ses travaux de commandes que c'est moins le contenu qui intéresse les récepteurs de David Carson que la mise en forme graphique qu'il opère. Dès lors, il semble qu'un dernier point reste à traiter, qui nous permettra de confirmer que son travail relève de la typographie opaque : le fait qu'il s'interpose entre le texte et ses lecteurs.

S'interposer

Nous avons vu qu'à de nouveaux médias de communication a correspondu une nouvelle culture visuelle, entraînant une réflexion sur le processus même de communication. Ce processus a donc été rendu visible, mis en évidence alors qu'il était auparavant inconscient. Joe Clark le constate : « ce sont les années 1990, où la plupart des gens sont plutôt au courant que ce qu'ils lisent, écoutent ou regardent, c'est-à-dire des médias, qui par définition s'interposent entre le message et le lecteur. (Vous vous souvenez d'un mec qui s'appelle
146. McLuhan[198] ?) ». De fait, il y a une prise de conscience de la part des lecteurs que c'est par l'intermédiaire d'un média qu'un message leur est donné à lire/à écouter/à voir.

147. À cet égard, l'esthétique de David Carson s'interpose entre le message et son lecteur. En effet,
148. si son travail n'est pas illisible, la lecture est néanmoins perturbée car nous entrons dans une autre relation avec le texte : plus qu'à lire, le texte est d'abord à voir. Christian Vandendorpe l'observe clairement :

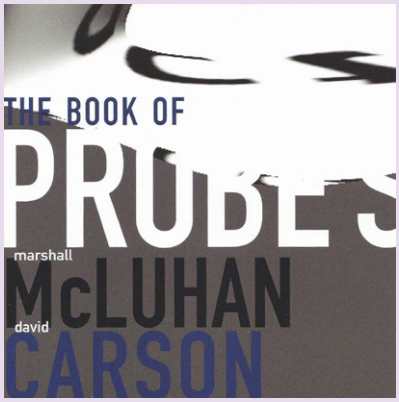
197 Texte original : « *They have been seeking a way of achieving the emotional connection with the customer that comes before the logic of the sale: in this work they have seen something that works beyond the strictly rational.* »
Ibid., non paginé.

198 Texte original : « *And besides, this is the '90s, where average people are quite aware that what they're reading, listening to, or watching are, in fact, media, which by definition interpose themselves between message and reader. (Remember that guy named McLuhan?)* »
Clark, Joe, « *"Illegible" David Carson cannot not communicate* », *art. cit.*, non paginé.

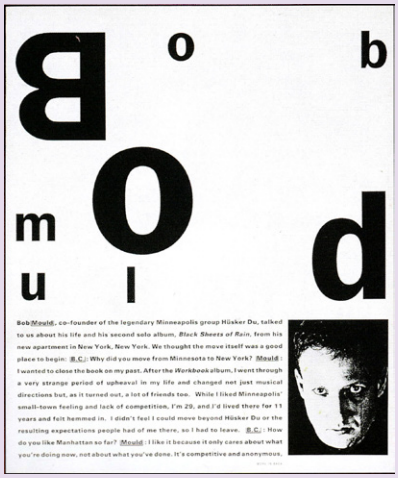
Figure 146. Carson, David, couverture de Mc Luhan, Marshall, Carson, David, *The Book of Probes*, Corte Madera, Gingko Press, 2003.

Figure 147. Carson, David, page « *Bob Mould* », *Beach Culture*, 1990.

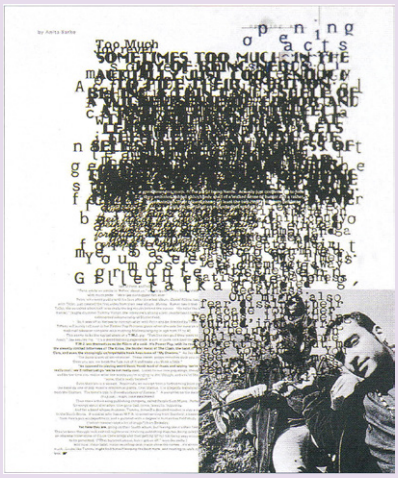
Figure 148. Carson, David, page « *Too Much Joy* », *Raygun*, 1992.



146.



147.



148.

> « la première impression que suscitent ces pages est que l'on se trouve devant une série de tableaux colorés ou de marques erratiques plutôt que devant du texte. La lecture, en effet, ne s'enclenche pas spontanément, tant nos automatismes de lecture sont pris à revers par un texte qui diffère radicalement de sa mise en forme habituelle[199] ».

Plusieurs éléments sont ici à analyser. D'une part, les qualités plastiques et visuelles du texte s'imposent aux yeux des lecteurs. Nous verrons dans la partie I.3.1 les corrélations entre lire et voir, notamment à travers la théorie de Katherine Mc Koy selon laquelle une image serait à lire et un texte à voir. Ces relations complexifiées entre voir et lire seront donc développées ultérieurement. D'autre part, ces nouvelles relations désautomatisent tant les mécanismes de lecture que cette activité, normalement spontanée, s'effectue dans un second temps après un moment de contemplation. En effet, l'attention est déplacée vers la qualité visuelle du texte, et « la lecture devient ainsi une lente conquête du sens[200] », d'après les termes de Christian Vandendorpe.

En effet, les compositions de Carson demandent au lecteur de participer à une sorte de jeu intellectuel de déchiffrement, une énigme à résoudre. Joe Clark le déclare : « décoder le texte fait partie du jeu[201] » ! À titre d'exemple, Steven Heller explique que pour un numéro de *Beach Culture*, David Carson a décidé de garder la page de sommaire avec la numérotation des pages initiale, alors que celle-ci avait changé. Ce décalage obligeait selon lui le lecteur à « reconstituer le puzzle – et faire partie du processus[202] ». Ce rébus typographique, au-delà d'attirer le regard, vise également à laisser une trace permanente dans l'esprit du lecteur. La satisfaction d'avoir résolu l'énigme est associée au message que l'on a décodé, et s'inscrit donc mieux dans la mémoire du lecteur. David Carson cite à cet égard Katherine Mc Koy : « peut-être que les choses que nous lisons et que nous retenons le mieux sont celles avec lesquelles on passe le plus de temps[203] ». Si l'on s'y attarde, le message ne serait que mieux retenu. Cette satisfaction est bien de l'ordre de l'émotion, qui est associée au message dans le souvenir. L'on retient donc aussi bien le message que le média qui a permis de le transmettre, et le message persiste dans la mémoire car le lecteur a passé du temps à le décoder. Néanmoins, Rudy VanderLans dément cette conclusion, en s'appuyant sur sa propre expérience de lecture de *The End of Print* : « Je vous l'accorde, ça m'a effectivement demandé un petit travail pour comprendre que les

---

199 Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *art. cit.*, p. 9.

200 *Ibidem*, p. 9.

201 Texte original : « *decoding the text is part of the fun* »
Clark, Joe, « *"Illegible" David Carson cannot* not *communicate* », *art. cit.*, non paginé.

202 Texte original : « *when the editor changed the order of the pages, he kept the original number on the page because these hijinks forced the reader to figure out the puzzle–and to become part of the process* ».
Heller, Steven, « *Counter Beach Culture* », *art. cit.*, non paginé.

203 Texte original : « *And Kathy Mc Koy [former graphics head of the Cranbrook school] said that perhaps the things we read that we remember most are the things we spend more time with.* »
Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.*, non paginé.

phrases de l'essai devaient être lues du bas vers le haut. Mais ce que je finis par me souvenir de cet essai n'est pas tellement ce que j'ai lu, mais à quel point c'était difficile de le lire en entier[204] ». ***149.***

Notre interprétation s'accorde plutôt avec celle de Christian Vandendorpe, qui décrit le travail de David Carson comme une « rhétorique typographique[205] », faisant donc de la typographie un moyen d'orienter la réception du texte. Parallèlement à l'adage du théoricien des médias Marshall Mc Luhan, « *The medium is the message*[206] », Christian Vandendorpe affirme que « le message n'est pas dans le discours, mais dans son brouillage[207] ». C'est ici la manière de le communiquer qui est mise à l'honneur, plutôt que ce qui est ainsi communiqué. Il convient désormais de préciser justement cette manière de communiquer : **quels sont les moyens (typo)graphiques que le designer emploie ? Le message est-il réellement inaccessible lorsqu'il est communiqué de cette manière ?** Telles sont les questions auxquelles nous souhaitons répondre grâce à l'analyse des travaux de David Carson.

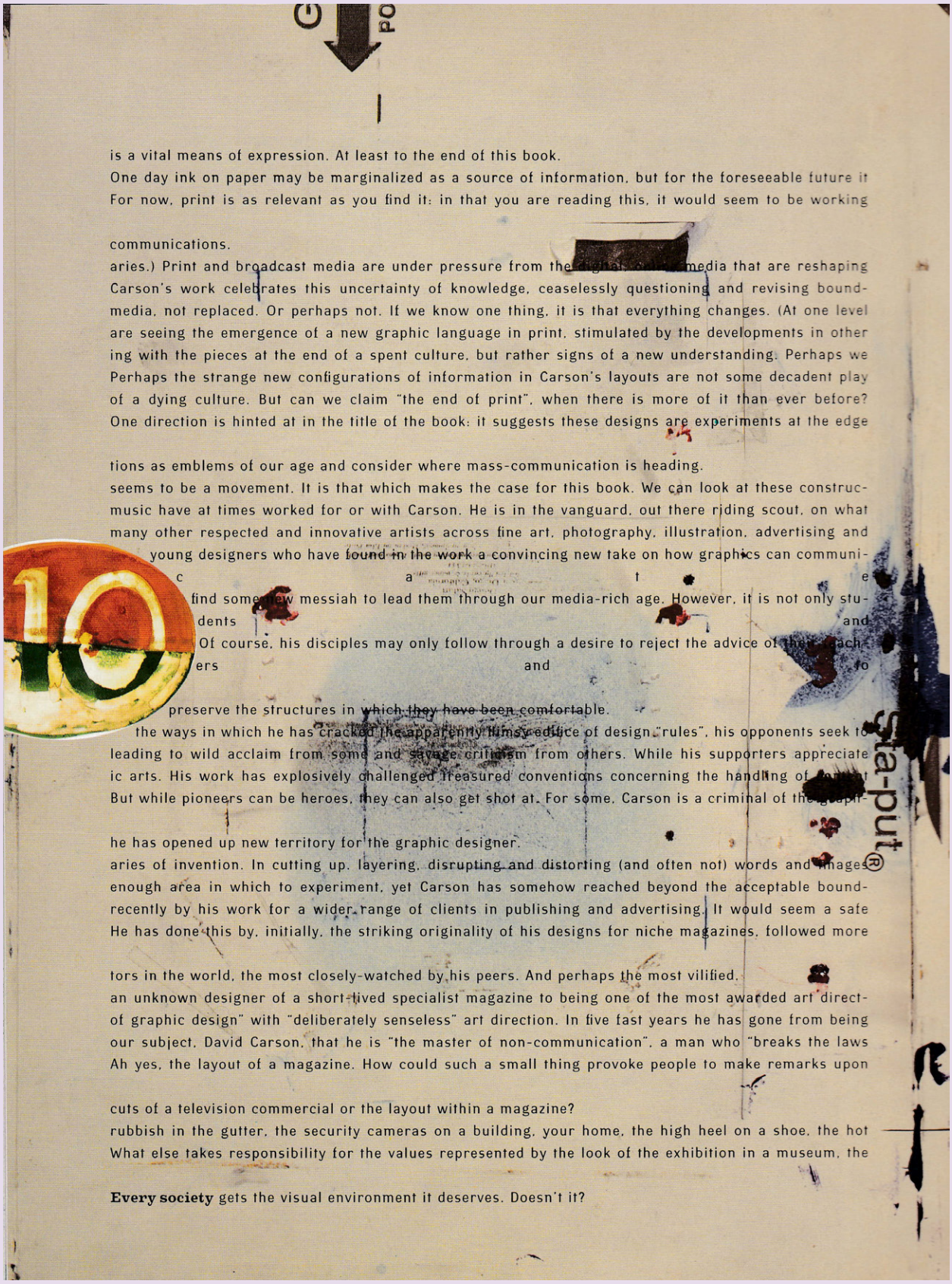
204 Texte original : « *Granted, it did take me quite a bit of work to figure out that the sentences in the essay needed to be read from bottom to top. But what I end up remembering about the essay is not so much what I read, but how difficult it was to read it at all.* »
VanderLans, Rudy, « *Graphic Design and the Next Big Thing* », *art. cit.*, non paginé.

205 Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *art. cit.*, p. 13.

206 Traduit par « Le médium, c'est le message ».

207 Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *art. cit.*, p. 13.

Figure 149. Page introductive de Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé.



is a vital means of expression. At least to the end of this book.
One day ink on paper may be marginalized as a source of information, but for the foreseeable future it
For now, print is as relevant as you find it: in that you are reading this, it would seem to be working

communications.
aries.) Print and broadcast media are under pressure from the [redacted] media that are reshaping
Carson's work celebrates this uncertainty of knowledge, ceaselessly questioning and revising bound-
media, not replaced. Or perhaps not. If we know one thing, it is that everything changes. (At one level
are seeing the emergence of a new graphic language in print, stimulated by the developments in other
ing with the pieces at the end of a spent culture, but rather signs of a new understanding. Perhaps we
Perhaps the strange new configurations of information in Carson's layouts are not some decadent play
of a dying culture. But can we claim "the end of print", when there is more of it than ever before?
One direction is hinted at in the title of the book: it suggests these designs are experiments at the edge

tions as emblems of our age and consider where mass-communication is heading.
seems to be a movement. It is that which makes the case for this book. We can look at these construc-
music have at times worked for or with Carson. He is in the vanguard, out there riding scout, on what
many other respected and innovative artists across fine art, photography, illustration, advertising and
young designers who have found in the work a convincing new take on how graphics can communi-
c a t e
find some new messiah to lead them through our media-rich age. However, it is not only stu-
dents and
Of course, his disciples may only follow through a desire to reject the advice of their teach-
ers and to

preserve the structures in which they have been comfortable.
the ways in which he has cracked the apparently flimsy edifice of design "rules", his opponents seek to
leading to wild acclaim from some and savage criticism from others. While his supporters appreciate
ic arts. His work has explosively challenged treasured conventions concerning the handling of [redacted]
But while pioneers can be heroes, they can also get shot at. For some, Carson is a criminal of the graph-

he has opened up new territory for the graphic designer.
aries of invention. In cutting up, layering, disrupting and distorting (and often not) words and images
enough area in which to experiment, yet Carson has somehow reached beyond the acceptable bound-
recently by his work for a wider range of clients in publishing and advertising. It would seem a safe
He has done this by, initially, the striking originality of his designs for niche magazines, followed more

tors in the world, the most closely-watched by his peers. And perhaps the most vilified.
an unknown designer of a short-lived specialist magazine to being one of the most awarded art direct-
of graphic design" with "deliberately senseless" art direction. In five fast years he has gone from being
our subject, David Carson, that he is "the master of non-communication", a man who "breaks the laws
Ah yes, the layout of a magazine. How could such a small thing provoke people to make remarks upon

cuts of a television commercial or the layout within a magazine?
rubbish in the gutter, the security cameras on a building, your home, the high heel on a shoe, the hot
What else takes responsibility for the values represented by the look of the exhibition in a museum, the

Every society gets the visual environment it deserves. Doesn't it?

I.2. Analyses des travaux de David Carson

Maintenant que nous avons présenté notre cas d'étude, il convient d'analyser ses travaux. Tout d'abord, nous définirons les objectifs de cette analyse et expliciterons la manière dont nous avons constitué le corpus des travaux de David Carson. Puis, nous présenterons la construction et l'utilisation de notre grille d'analyse. Nous préciserons notre positionnement afin de mieux, pour terminer, exploiter les résultats.

I.2.1. En amont : objectifs et constitution du corpus

Objectifs

Nous précisons dès à présent que le but de ces analyses n'est pas de vérifier que la typographie est opaque dans le travail de David Carson : cela est présupposé et justifie le choix de ce designer graphique comme cas d'étude. En effet, rappelons la définition de la typographie opaque livrée à la fin de notre partie I.1.1 :

> « La typographie opaque remet en cause la transparence de la typographie. De fait, elle s'affranchit de l'exigence de lisibilité et aboutit à des formes qui désautomatisent la lecture. À l'opposé de la typographie transparente, elle "ne laisse pas passer[208]" le sens et s'interpose donc entre le lecteur et le texte. L'effort demandé permet au lecteur de conscientiser la forme graphique du texte. À cet égard, la typographie opaque s'autonomise alors en tant que forme graphique à part entière. »

Reprendre les critères de définition un à un nous permet de définir plus clairement l'objectif de ces analyses. Les deux premiers critères de définition sont la remise en cause formelle de la typographie transparente et l'affranchissement de l'exigence de lisibilité. Nous venons de montrer avec la présentation de notre cas d'étude (en partie I.1.2) que le travail de David Carson remplit ces deux critères. **Le troisième critère, celui de la désautomatisation de la lecture, sera vérifié par ces analyses : la lisibilité est-elle réellement entravée ? Dans quelle mesure ? Peut-être aboutirons-nous à un échelonnage ou différents degrés d'opacité**. **Ensuite, le quatrième élément de définition concerne l'effort qu'exige la typographie opaque de la part du lecteur. Ici encore, il s'agira de définir dans quelle mesure.** Cependant, bien que nous préciserons notre positionnement en partie I.2.3, nous émettons d'ores et déjà un doute quant à la possibilité d'évaluer ce critère : n'est-il pas propre à chaque lecteur ? En tant que chercheuse en design (typo)graphique, notre œil n'est-il pas davantage habitué à une lecture désautomatisée ? Nous reviendrons plus précisément sur ce point dans la partie dédiée à notre positionnement. Enfin, le dernier critère de définition est celui de l'autonomisation de la typographie en tant que forme graphique à part entière. Ici encore, notre positionnement implique que notre attention, en tant chercheuse en design (typo)graphique,

208 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « opaque », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/opaque, consulté le 10.01.2022.

sera indéniablement centrée sur la forme. En effet, **ces analyses visent à identifier les moyens employés par David Carson pour traiter la matière textuelle opaque**. De fait, notre attention sera principalement portée sur la description de la matière textuelle. Il ne s'agit pas tellement de définir un mode d'emploi de la typographie opaque, des règles à appliquer, mais plutôt un répertoire de moyens qui pourra être réinvesti dans notre pratique en partie III de cette thèse.

En somme, notre analyse entend donc répondre à deux objectifs : **définir dans quelle mesure la lecture est perturbée par la typographie opaque d'une part, et identifier les moyens qui sont employés par le designer graphique pour opacifier la typographie, d'autre part.**

Corpus

Les objectifs étant clarifiés, nous allons désormais présenter le corpus, sa constitution et les outils que nous avons utilisés. Tout d'abord, cette étude étant quantitative, le corpus tend vers l'exhaustivité. En effet, il résulte de la nécessité d'organiser toutes les informations recueillies lors de l'étude du travail de David Carson au début de cette recherche. Ainsi, les projets constituants le corpus s'étendent de 1986 à 2021, couvrant 35 ans de carrière du designer. Ce corpus est une mise en recueil organisée de tous les visuels et informations que nous avons pu obtenir sur les projets du designer graphique. Même si les informations sont parcellaires pour certains visuels (les dates des projets manquent parfois),
150. ce corpus compile le maximum d'informations en recoupant les sources. Il s'agit princi-
151. palement du site internet de David Carson[209], des conférences qu'il a données et de sa
152. *Masterclass*[210], ainsi que de ses propres ouvrages où il présente ses travaux[211]. Cependant ces livres eux-mêmes, en tant qu'objets graphiques conçus par David Carson, sont exclus de l'analyse. L'échelle du livre aurait nécessité une grille différente impliquant d'autres critères d'analyses. Ces livres étant constitués de travaux que nous analysons individuellement, la même grille n'aurait pas pu rendre compte de la combinaison de ces travaux entre eux. Nous considérons donc que l'analyse à l'échelle du livre serait un travail d'une autre nature, plutôt d'ordre monographique. Pour la recherche menée dans cette thèse, l'échelle des images individuelles nous fournit un cas d'étude suffisamment précis, et permet d'entrer davantage en finesse dans l'analyse des images unes à unes. Nous pouvons plus précisément repérer les moyens employés pour opacifier la typographie, moyens qui seraient difficiles à analyser à l'échelle de la combinaison des images. Quant aux

209 Site internet de David Carson, [en ligne], disponible sur http://www.davidcarsondesign.com/, consulté le 06.07.2022.

210 « *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, disponible sur https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design, consulté le 19.05.2021.

211 Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print, op. cit.* ;
Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight, op. cit.* ;
Carson, David, *Trek. David Carson recent werk*, Corte Madera, Gingko Press, 2005 ;
Carson, David, *nucollage.001*, Burlington, Hula Publishing, 2019.

Figure 150. Monographies de David Carson.

Figure 151. Capture d'écran du site internet de David Carson, [en ligne], disponible sur http://www.davidcarsondesign.com/, consulté le 07.08.2024.

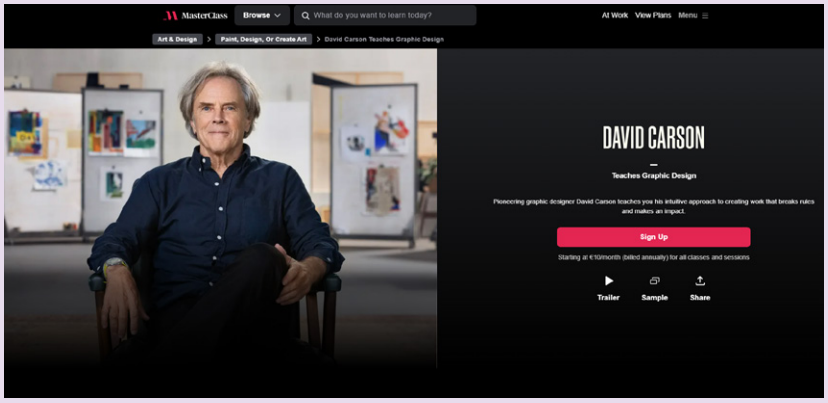
Figure 152. Capture d'écran de la page d'introduction de la *Masterclass* de David Carson, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, disponible sur https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design, consulté le 19.05.2021.



150.



151.



152.

délimitations de notre travail, quelques autres exceptions sont exclues de l'analyse[212] : les rares travaux qui ne comportent pas de matière textuelle (puisqu'il s'agit de l'objet de notre étude), un projet de collaboration avec la marque Porsche[213] et enfin les vidéos qui, comme les livres, nécessiteraient une grille différente incluant notamment la dimension temporelle et le mouvement[214].

153. Une fois l'inventaire des travaux de David Carson effectués, nous les avons classés en 9 catégories :

- 5 catégories sont consacrées aux magazines pour lesquels David Carson a travaillé : *Transworld Skateboarding*, *Surfer*, *Beach Culture*, *Raygun*, et une dernière catégorie regroupant ces travaux plus occasionnels pour d'AUTRES MAGAZINES ;
- les AFFICHES AUTO-PROMOTIONNELLES (pour des conférences, workshops ou expositions) ;
- les COMMANDES ;
- les COLLAGES ;
- les AUTRES PROJETS, non classés.

Ces 9 catégories sont donc d'abord définies en fonction des supports, permettant de comparer les analyses en fonction de ce critère. Cependant, une limite de cette classification concerne la catégorie des commandes, qui gagnerait à être nuancée. Des sous-catégories
154. pourraient par exemple être déterminées en fonction du support ou du domaine d'activité de ses clients. Pour cette catégorie des commandes, un tableau a été établi afin de faire figurer plusieurs informations : le nom du client, son domaine d'activité, le support graphique conçu par David Carson, la date et la source de l'image. La constitution de cette première base de données a mené à deux remarques. D'une part, ce tableau était adapté pour les commandes, mais pas pour les magazines ou les collages, qui constituent une grande part du travail de ce designer. D'autre part, nous nous sommes interrogée
155. sur la manière dont nous pourrions associer les images aux informations exhaustives que nous avions sur chaque projet.

Ces deux dernières remarques nous ont conduit à utiliser un autre outil pour créer une base de données exhaustive : Zotero. En effet, ce logiciel de données bibliographiques permet d'ajouter des illustrations et de créer ainsi une fiche avec les données bibliographiques de l'image dont :

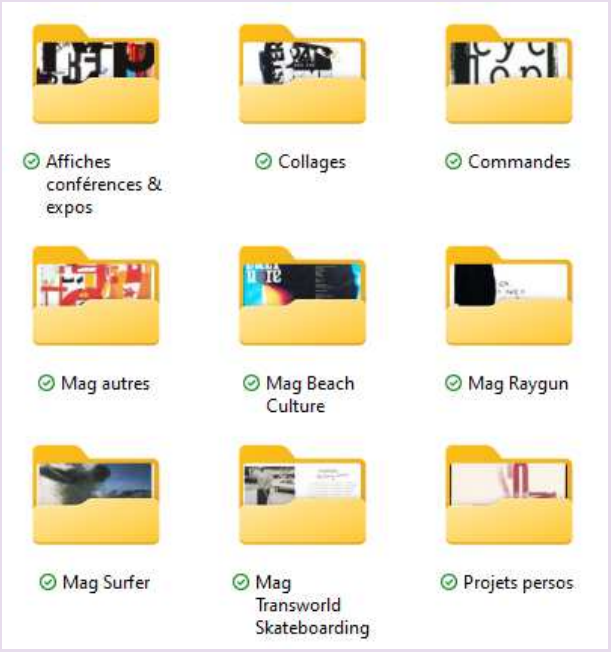
- le titre, qui correspond à la manière dont nous avons nommées les images dans nos fichiers de catégories ;
- le nom de l'artiste, qui permet d'ajouter d'éventuels collaborateurs ;
- le résumé : nous nous sommes servis de cet espace pour ajouter toutes les autres informations que nous avions sur le projet (des anecdotes par exemples) ;
- le support de l'illustration, où figure le support du projet ;
- la date ;
- l'archive, qui permet d'indiquer très précisément la source de notre image.

---

212 Ces images font tout de même partie du corpus que nous avons constitué dans le but de tendre vers l'exhaustivité.

213 Il s'agit d'un projet d'habillage de carrosserie de voiture. Cependant, les images dont nous disposons pour rendre compte de ce projet ne sont pas assez précises : les vues d'ensemble ne nous permettent pas d'analyser la matière textuelle.

214 Nous avons par contre analysé des images fixes extraites de vidéos par David Carson lui-même. C'est par exemple le cas du spot TV pour la chaîne de *fastfood* Hardees.

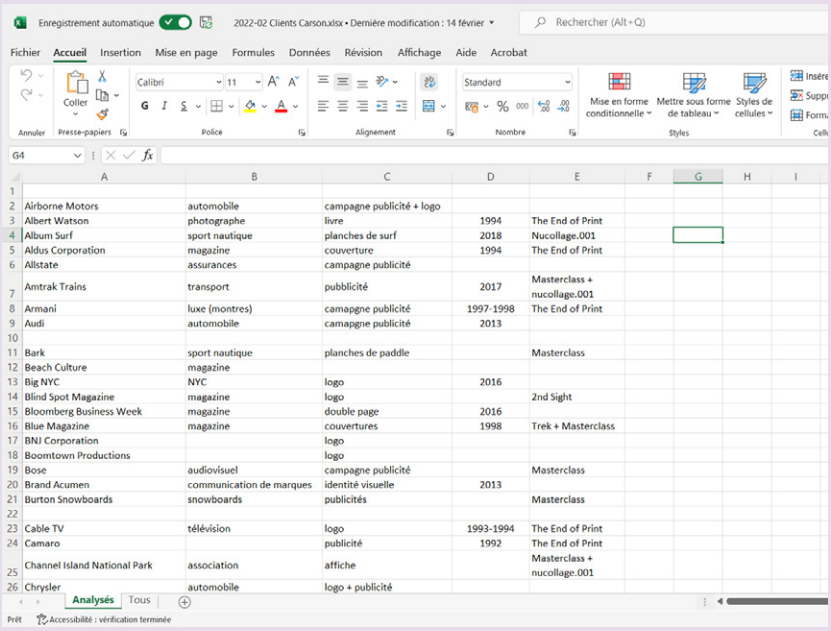


153.

Figure 153. Dossiers de notre base de données d'images numérisées.

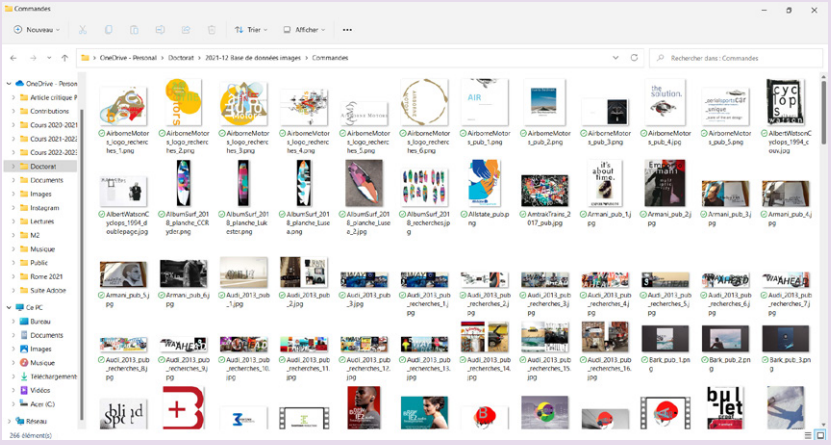
Figure 154. Tableau regroupant les informations sur les commandes de David Carson.

Figure 155. Aperçu du fichier d'images de la catégorie des commandes.



	A	B	C	D	E
1					
2	Airborne Motors	automobile	campagne publicité + logo		
3	Albert Watson	photographe	livre	1994	The End of Print
4	Album Surf	sport nautique	planches de surf	2018	Nucollage.001
5	Aldus Corporation	magazine	couverture	1994	The End of Print
6	Allstate	assurances	campagne publicité		
7	Amtrak Trains	transport	pubblicité	2017	Masterclass + nucollage.001
8	Armani	luxe (montres)	camapgne publicité	1997-1998	The End of Print
9	Audi	automobile	camapgne publicité	2013	
10					
11	Bark	sport nautique	planches de paddle		Masterclass
12	Beach Culture	magazine			
13	Big NYC	NYC	logo	2016	
14	Blind Spot Magazine	magazine	logo		2nd Sight
15	Bloomberg Business Week	magazine	double page	2016	
16	Blue Magazine	magazine	couvertures	1998	Trek + Masterclass
17	BNJ Corporation		logo		
18	Boomtown Productions		logo		
19	Bose	audiovisuel	campagne publicité		Masterclass
20	Brand Acumen	communication de marques	identité visuelle	2013	
21	Burton Snowboards	snowboards	publicités		Masterclass
22					
23	Cable TV	télévision	logo	1993-1994	The End of Print
24	Camaro		publicité	1992	The End of Print
25	Channel Island National Park	association	affiche		Masterclass + nucollage.001
26	Chrysler	automobile	logo + publicité		

154.

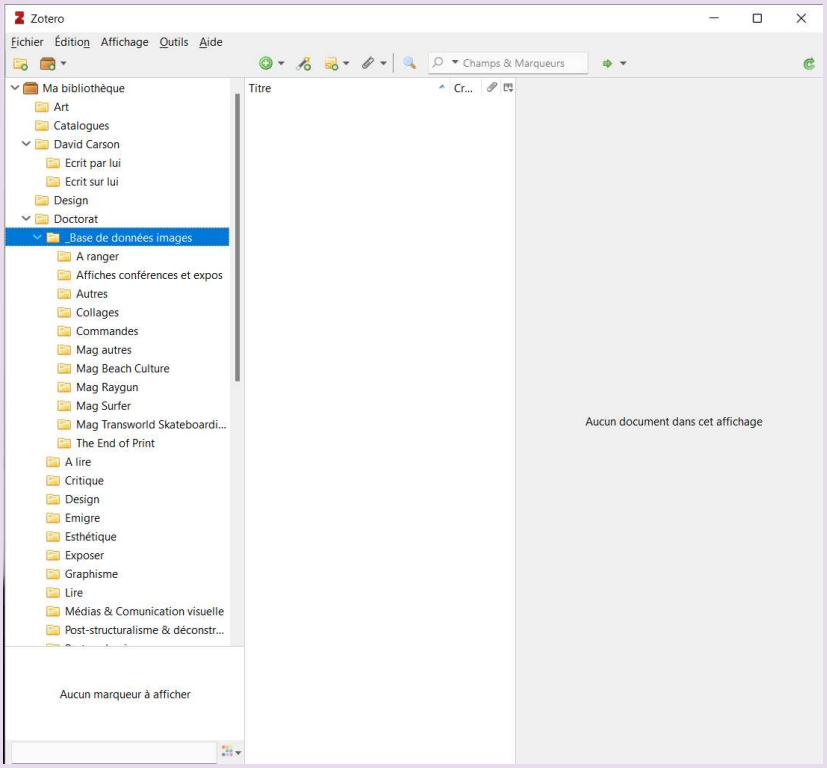


155.

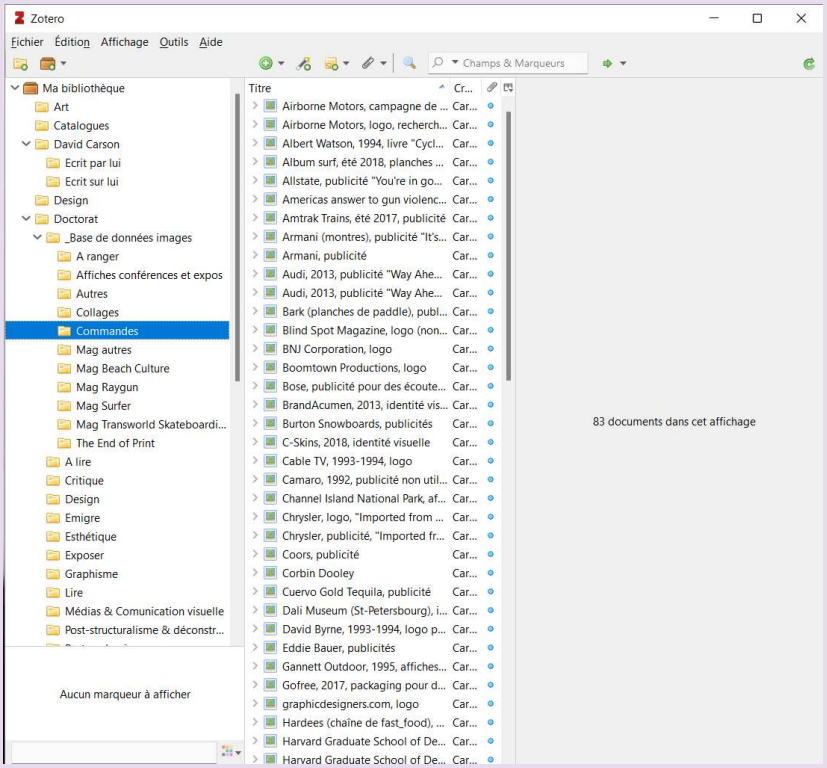
Pour chaque notice, il est ainsi possible de lier directement un fichier image ou tout autre lien utile tels que le site internet de David Carson, le lien vers une conférence où il explique le projet etc. Cette base de données complète lie les informations exhaustives sur
156. chaque projet ainsi que l'image du projet correspondante. Précisons que la constitution
157. de cette base de données a donné lieu à la numérisation des images imprimées dans les
158. ouvrages de David Carson. Cette étape pose la question de la qualité et de la résolution
159. des images numérisées, mais s'est avérée nécessaire pour constituer la base de données
160. et lier chaque notice d'informations.

Figure 156. Aperçu des catégories dans le logiciel Zotero.

Figure 157. Aperçu des notices de la catégorie des COMMANDES.



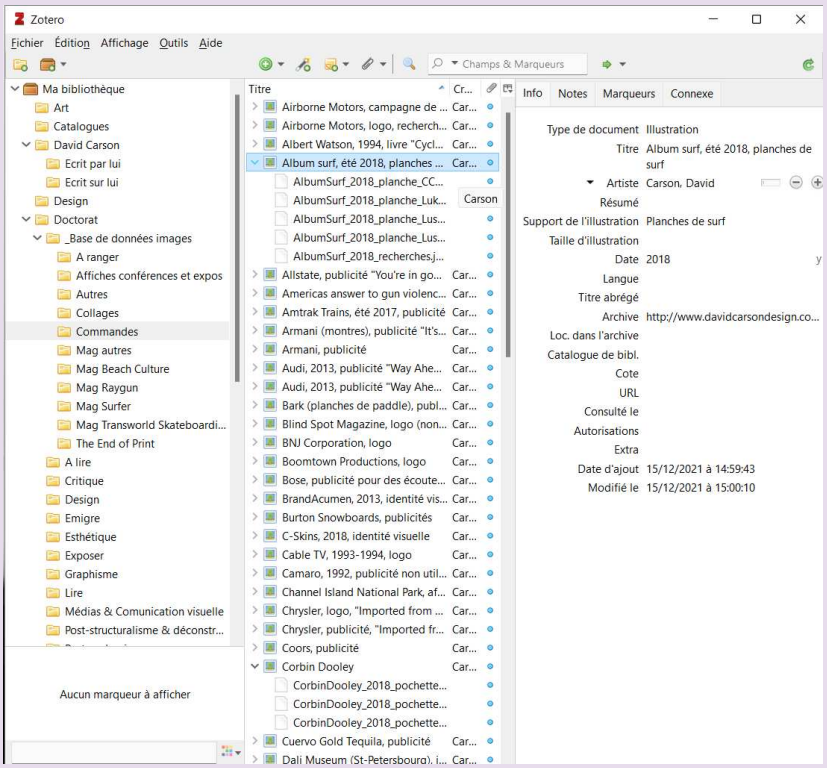
156.



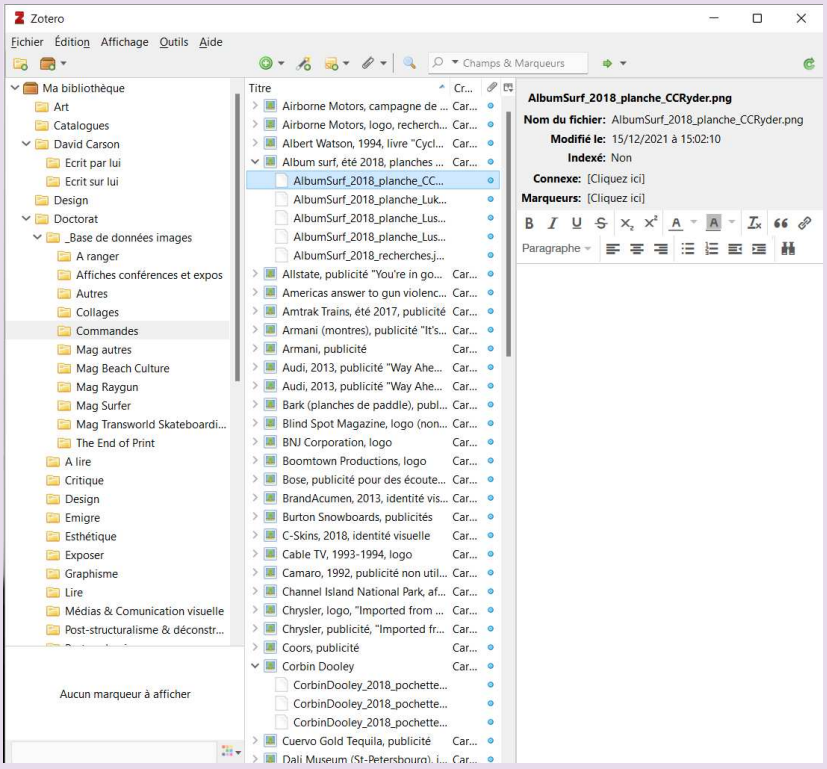
157.

Figure 158. Exemple de la notice d'un projet de planches de surf pour AlbumSurf en 2018.

Figure 159. Fichier image lié à la notice du projet.

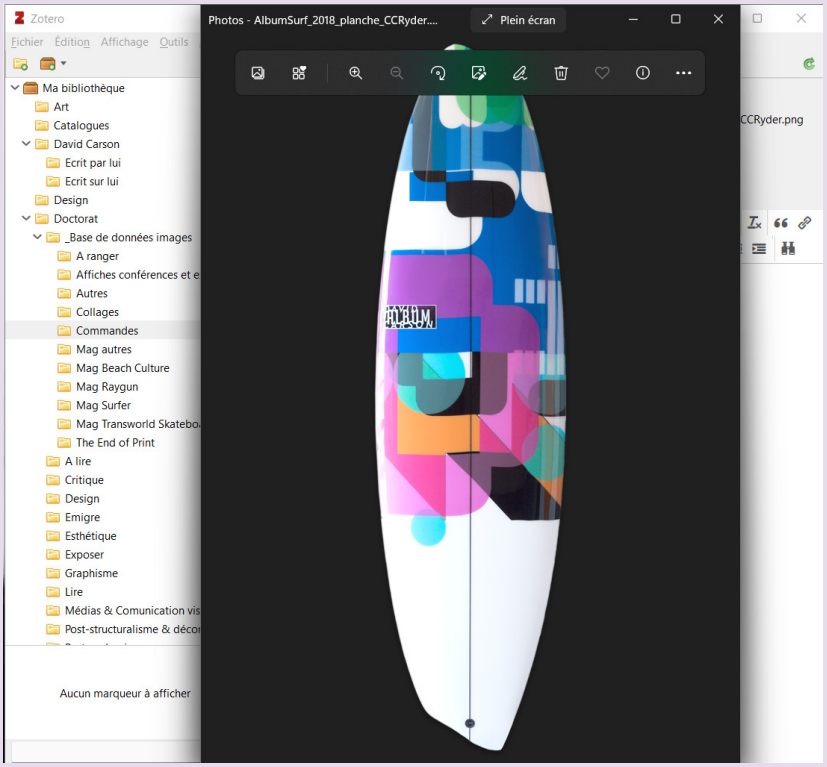


158.



159.

Figure 160. Image du projet.



160.

I.2.2. En pratique : construction de la grille d'analyse et utilisation

Construction de la grille

Suite à la classification des travaux en différentes catégories établies selon les supports, la grille d'analyse suppose d'être assez ouverte pour être applicable quel que soit ce support, des magazines aux logotypes. Elle doit également pouvoir être appliquée quelles que soient la densité et la nature du matériau typographique. Nos analyses s'appuyant sur la description de nos observations, la grille est volontairement très peu contrainte afin de laisser une grande liberté de description et de ne pas contraindre le résultat. Quelques
161. jalons sont cependant posés, notamment en ce qui concerne la lisibilité.

Ainsi, la grille est divisée en 4 parties :

- la RÉCEPTION ESTHÉTIQUE À L'ÉCHELLE DU TEXTE, qui est une partie description libre ;
- les MOYENS EMPLOYÉS, partie de description libre également. Cette catégorie est divisée en deux points : la MATIÈRE TEXTUELLE et le RAPPORT ENTRE LE TEXTE ET L'IMAGE. En effet, si nous nous intéressons plus précisément dans le cadre de notre recherche au travail typographique de David Carson, il convient d'insister sur le fait qu'il entretient un rapport plus global avec l'image. Comme il le déclare, « les mots sont aussi des images et sont placés sur des pages ou à l'écran en tant que parties d'images plus grandes[215] ». Les éléments textuels sont donc à considérer dans le rapport étroit qu'ils entretiennent avec le reste de l'image. D'ailleurs, il considère que restreindre son travail à la typographie est une erreur. Lorsque Lewis Blackwell avance que « la typographie semble être la chose centrale qui t'intéresse », il répond :

162.
163.
164.
165.

> « c'est peut-être exagéré. Beaucoup de ce que j'ai fait a aussi à voir avec les choix de photographies, recadrer, avec les compositions, la sélection de l'art, quelque chose en rapport avec les titres voire même extraire les citations – même si je réalise que c'est aussi de la typographie. [...] Donc à cet égard je crois que la part de typographie dans mon travail, si elle n'a pas été exagérée, c'est que les autres aspects ont été sous-développés. Une grande part de ce que je fais a quelque chose à voir avec la composition[216] ».

215 Texte original : *« Words are images, too, and sit within pages or onscreen as part of larger images. »*
Interview de Londres, *op. cit.*, non paginé.

216 Texte original :
« [Lewis Blackwell] : The type seems to have been the central thing that you have been concerned about.
[David Carson] : Well, it can be overstated. A lot of chat I have done has also to do with photo choice, cropping, with arrangements, selection of art, sometimes coming up with tittles and even pull quotes – although I realize that's also type. [...] So in that respect I think that the type portion of my wok has been if not over-emphasized, then the other aspects have been under-emphasized. »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

161.

Réception esthétique à l'échelle du texte

Degré de lisibilité

	Immédiate	Après un temps court	Après un temps long	Impossible
Reconnaissance des caractères				
Reconnaissance des mots				
Reconnaissance des phrases				
Compréhension du sens				

Description des moyens employés

Matière textuelle

Degré de linéarité

réseau — linéarité

0 1 2 3 4 5

Rapports texte/images

Figure 161. Première version de la grille d'analyse.

Figure 162. Carson, David, couverture du magazine *Blue*, n°1.

Figure 163. Carson, David, double page du magazine *Soul Surfing*, 2004.

Figure 164. Carson, David, double page « *Ween* », *Raygun*, 1994.

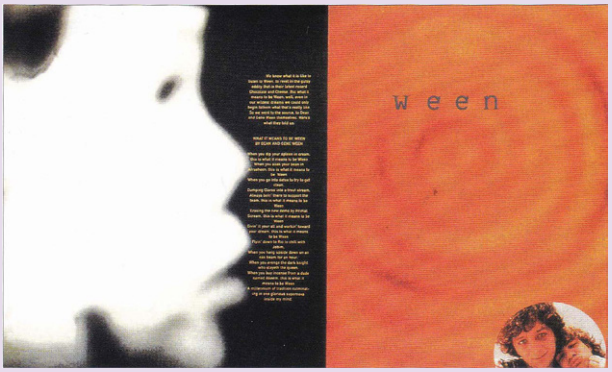
Figure 165. Carson, David, double page « *On the Road Food* », *Raygun*, 1994.



162.



163.



164.



165.

Bien que notre analyse se concentre principalement sur le matériau typographique, tant à l'échelle macro que micro, il nous a paru intéressant d'intégrer une partie sur le rapport qu'entretient la typographie avec l'image. Cependant, à moins qu'elles ne concernent directement la typographie, la colorimétrie et l'iconographie ne sont pas analysées.

• Le DEGRÉ DE LISIBILITÉ, quant à lui, a été construit **afin de répondre à notre questionnement sur la désautomatisation de la lecture : est-elle vraiment désautomatisée ? Et dans quelle mesure ?** Est-il possible, *in fine*, de lire les travaux de David Carson, maintes fois qualifiés d'illisibles par ses détracteurs ? Pour établir ce degré de lisibilité, nous sommes partie de deux présupposés. Le premier, c'est que la lecture advient lorsque les unités de sens sont visuellement identifiables. Ainsi, nous avons défini 4 étapes d'identification : la reconnaissance des caractères, la reconnaissance des mots (qui correspond à l'association des caractères), la reconnaissance des phrases (l'association des mots) et enfin la compréhension du sens. Le second présupposé est que l'automatisation (ou la désautomatisation) de la lecture sont proportionnelles à la vitesse de reconnaissance. Ce présupposé découle directement des études de François Richaudeau[217], qui mesure la lisibilité à la fois par la vitesse de lecture (soient les performances de visibilité) et par ce qui reste en mémoire une fois que le texte est lu (la compréhension). C'est en suivant ce second présupposé que nous avons établi le deuxième axe de notre tableau. Pour chaque étape de reconnaissance, nous proposons d'identifier si elle est immédiate, si elle s'effectue après un temps court, après un temps long, ou si elle est totalement impossible. Si nous lions la vitesse de reconnaissance à l'automatisation de la lecture et l'opacité typographique, nous obtenons les interprétations suivantes :

  - lorsque la reconnaissance est immédiate, la lecture est bel et bien automatique : le matériau typographique n'est donc pas opaque ;
  - lorsque la reconnaissance s'effectue après un temps court, cela signifie que la surprise laisse rapidement place à l'automatisme : le matériau typographique n'est pas si opaque non plus dans ce cas ;
  - lorsque la reconnaissance s'effectue après un temps long, la lecture commence un demander un effort de la part du lecteur : la typographie s'opacifie ;
  - enfin, lorsque la reconnaissance est impossible, la lecture ne peut pas s'effectuer : le matériau typographique est opaque.

• Pour terminer, le DEGRÉ DE LINÉARITÉ a été établi car **nous pressentons que ce qui participe le plus à l'opacité typographique concerne la linéarité des caractères et le sens de lecture**. Précisons que nous entendons par linéarité des caractères qui sont alignés, c'est-à-dire qui ont la même ligne de pied, une approche[218] positive (c'est-à-dire que les caractères sont bien distincts, ni accolés, ni superposés), et que le sens de lecture est de la gauche vers la droite. Ainsi, nous présupposons que l'association des caractères en mots (ou des mots en phrases) repose sur la distance spatiale qui les sépare les caractères : si les distances sont trop grandes pour pouvoir associer les caractères en une fixation de l'œil, nous en déduisons que les caractères ne sont pas linéaires mais disposés selon un réseau. Définir l'échelle du degré de linéarité a été le plus complexe dans la

217 Richaudeau, François, *La lisibilité, op. cit.*, p. 158.

218 Espaces avant et après chaque caractère.

construction de la grille d'analyses, et ce pour deux raisons. D'une part, créer une échelle suppose d'anticiper les multiples configurations possibles avant même d'entrer dans l'analyse, et de tenter de les généraliser. D'autre part, dans le cas de la typographie, nous souhaitons prendre en compte à la fois l'échelle des caractères (micro) et l'échelle des mots (macro). Nous avons ainsi abouti à 6 degrés de linéarité, allant des échelons 0 à 5 :
- 0 : le caractère est soit non identifiable, soit identifiable mais isolé, c'est-à-dire non associable avec d'autres caractères en une seule fixation de l'œil ;
- 1 : les caractères sont illustratifs ;
- 2 : les caractères sont isolés mais associables selon un réseau en une fixation de l'œil ;
- 3 : les caractères sont associables en mots mais les mots ne sont pas disposés de manière linéaire (pas de gauche à droite ou mots disposés verticalement par exemples) ;
- 4 : les mots sont linéaires mais l'interlignage et/ou les approches sont irréguliers ;
- 5 : les mots sont linéaires avec un interlignage et/ou des approches corrects.

Ces différents degrés permettent de combiner à la fois l'échelle du caractère (de 0 à 2), et l'échelle du mot (de 3 à 5). De plus, les degrés 0 à 3 relèvent du réseau, et 4 et 5 de la linéarité. Le degré 3 apparaît donc comme un intermédiaire, où la matière typographique est linéaire à l'échelle des caractères, mais composée en réseau à l'échelle du mot. ***166.***

Cette première version de la grille a d'abord été testée sur deux catégories, comprenant au total 13 images : la catégorie du magazine ***Surfer*** (8 images), et celle des AUTRES PROJETS inclassables (5 images). Quelques ajustements ont été ensuite effectués, pour aboutir à la grille d'analyse finale. ***167.***

Tout d'abord, la catégorie RÉCEPTION ESTHÉTIQUE À L'ÉCHELLE DU TEXTE s'est transformée en RÉCEPTION ESTHÉTIQUE, qui permet de ne pas entrer dans l'analyse des moyens mais de considérer l'image dans son ensemble. En renommant ainsi cette catégorie, nous restons en-dehors de la distinction entre les échelles du texte et du caractère. Ensuite, le RAPPORT TEXTE/IMAGES demeure, mais devient une catégorie indépendante des MOYENS EMPLOYÉS. Ainsi, la grande catégorie MOYENS EMPLOYÉS, auparavant subdivisée en MATIÈRE TEXTUELLE et RAPPORTS TEXTES/IMAGES, est désormais divisée entre ÉCHELLE DE LA LETTRE et ÉCHELLE DU TEXTE. Cette distinction permet d'analyser plus précisément l'opacité typographique à l'échelle micro typographique et macro typographique, en distinguant les deux. Par souci d'efficacité, les types de caractères ont été ajoutés afin de préciser rapidement lesquels sont présents dans l'image analysée. Nous avons pour ce faire utilisé les catégories de la classification de Francis Thibaudeau[219] (elzévir, didot, égyptienne, antique), les catégories ajoutées ensuite par Maximilien Vox[220] pour compléter (incises, scriptes, fractures, techniques, inclassables), ainsi qu'une catégorie « lettrage ». Ces catégories permettent d'obtenir un aperçu des types de caractères utilisés, sans pour autant entrer dans les détails. Enfin, les degrés de lisibilité et de linéarité restent inchangés dans cette seconde version de la grille, qui est celle sur laquelle nous nous sommes arrêtée. ***168.***

219 Typographe français.

220 Dessinateur de caractères français.

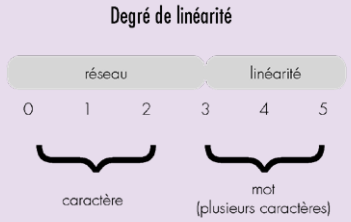
Figure 166. Degré de linéarité.

Figure 167. Deuxième version de la grille d'analyse.

Figure 168. Comparaison de la catégorie MOYENS EMPLOYÉS sur la première et la seconde version de la grille d'analyse.

Figure 169. Extrait de la feuille d'analyse de la double page « *Tony Hawk* », *Beach Culture*, 1990.

Figure 170. Carson, David, double page « *Tony Hawk* », *Beach Culture*, 1990.



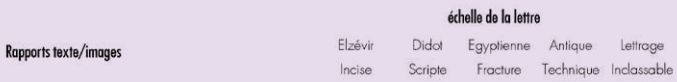
166.



167.

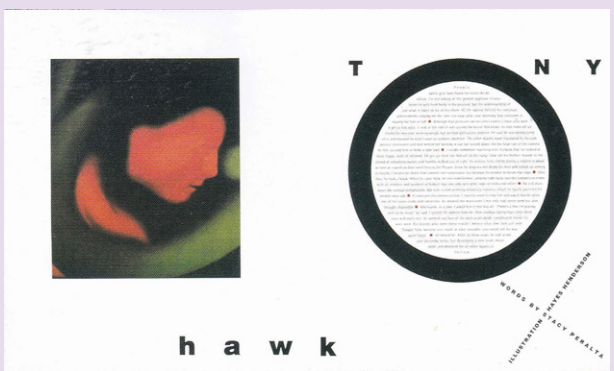


168.





169.



170.

Utilisation de la grille et limites

Une fois la grille d'analyse opérante, nous avons pu entamer les analyses à proprement parler. Avant de décrire la manière dont nous avons utilisé la grille il convient de préciser que, lors des analyses, un aller-retour s'est opéré entre la grille d'analyse imprimée et les images contenues dans la base de données numérique. En effet, nous avons fait le choix d'imprimer les grilles d'analyses et de les remplir manuellement plutôt que sur l'ordinateur. Cette méthode permet un rapport plus direct et sensible, en laissant la possibilité de recourir à des schémas par exemple. Cependant, les images ayant été scannées pour constituer la base de données, les images analysées sont numériques. Par souci d'équité, nous avons exclu l'option d'analyser à la fois des images numériques (comme celles provenant du site internet de David Carson) et des images imprimées dans ses ouvrages. Néanmoins, le choix d'analyser exclusivement les images sous forme numérisée pose la question de leur qualité : certaines images n'ont pas une résolution suffisante pour discerner précisément la typographie de paragraphes de textes en petits corps, par exemple. Une solution aurait pu être, dans ces cas, de nous tourner vers les versions imprimées des images dans les ouvrages de David Carson. Toutefois, nous avons remarqué que le problème de la résolution venait précisément des ouvrages sources, où les travaux sont parfois reproduits en petite taille.

169.
170.

Ainsi, nous avons donc analysé les images de chaque catégorie les unes après les autres, de manière chronologique à l'intérieur de chaque catégorie. Pour chaque image, nous débutons l'analyse par les degrés de lisibilité et de linéarité, car il est nécessaire de déterminer le degré de lisibilité dès l'appréhension visuelle immédiate de l'image pour qu'il soit véritablement fiable. En effet, si nous commencions par la description des moyens employés, le temps de reconnaissance serait forcément erroné puisque l'étude des moyens employés suppose de se concentrer précisément sur la matière textuelle. Après les degrés de lisibilité et de linéarité, l'analyse se poursuit par la réception esthétique et les rapports entre texte et images. Notons que la catégorie de la réception esthétique a été la plus difficile à remplir et la moins précise. Elle se résume généralement à quelques adjectifs peu précis et nous observons que nous avons rapidement tendance à passer à la description des moyens employés. Nous proposerons une interprétation de cette observation dans la partie suivante, consacrée à notre positionnement. Au contraire, la description des moyens est la plus précise et la plus dense. Une fois les analyses effectuées, nous remarquons que ce sont les mêmes caractéristiques qui sont la plupart du temps décrites. À l'échelle de la lettre, les informations concernent principalement le corps des caractères, leur graisse, le type de caractère (capitales, bas-de-casse ou chiffres), le style (romain ou italique) et leur chasse. À l'échelle du texte, ce sont les approches, l'interlignage, les marges et alignements ainsi que la direction et l'orientation du texte qui sont principalement observées. Il convient également de préciser que, pendant les analyses, nous nous sommes rendue compte que l'échelle du texte n'était pas forcément l'échelle du mot, mais concernait le rapport entre au moins deux caractères, ou du moins une combinaison de caractères (même s'il ne s'agissait pas d'un mot).

Au cours de nos analyses, nous avons rencontré plusieurs difficultés. La principale tient dans la densité des images des travaux de David Carson. En effet, nous remarquons qu'une même image contient généralement plusieurs matériaux typographiques différents.

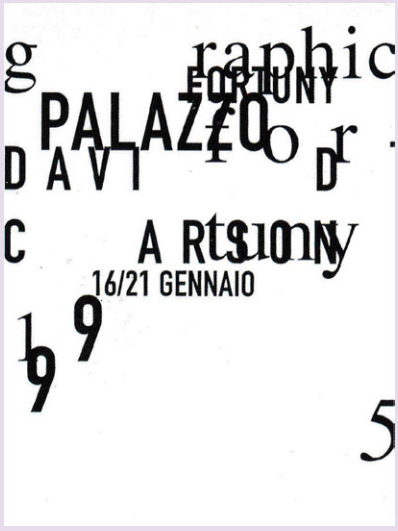
171. Dès lors, nous avons tenté d'isoler les différentes matières typographiques pour les ana-
172. lyser les unes après les autres. Le rapport entre ces différentes matières typographiques
173. est généralement rétabli dans la catégorie de l'échelle du texte. Lorsque le foisonnement
174. était trop important, notre méthode a consisté à compter le nombre de typographies et de corps de caractères, puis d'analyser chaque groupe d'informations un par un. Ainsi, certaines analyses sont très détaillées à l'échelle du groupe d'informations, mais il est parfois difficile d'avoir une vision d'ensemble de l'image, même à l'échelle du texte. Cette difficulté tient notamment du fait que, parfois, il n'est pas possible d'identifier un système entre les groupes d'informations. S'il est possible de repérer les moyens employés à l'échelle du détail d'un groupe d'informations, la vue d'ensemble est parfois difficile à dégager car il n'y a pas de système identifiable d'emploi de ces moyens. Une solution pourrait être de modifier la grille d'analyse pour décrire chaque groupe d'informations individuellement dans un premier temps puis de passer, si possible, à la description de
175. la composition générale ensuite. En effet, nous remarquons également que nous avons
176. parfois eu recours à des schémas pour prendre des notes visuelles de quelques moyens
177. employés, mais plus largement pour rendre compte de la composition. Peut-être ce fait
178. est-il révélateur de la difficulté de décrire la composition des images de David Carson ? La
179. composition échappe-t-elle aux mots et à la description ? D'ailleurs, une catégorie a été
180. particulièrement délicate à analyser : celle des COLLAGES. En effet, nous remarquons que
181. les analyses des images de cette catégorie sont moins précises. Cela résulte notamment
182. du fait que les caractères sont pour la plupart partiels ou parcellaires, et qu'il n'y a géné-
183. ralement pas d'échelle du texte. En effet, il y a peu d'associations de caractères formant
184. des mots dans les images de cette catégorie, car les caractères sont pour la plupart isolés les uns des autres. Nous le verrons plus en détails dans la synthèse des moyens employés.

Après l'utilisation de notre grille d'analyse et l'observation des limites et difficultés, notre grille pourrait donner lieu à une troisième version. Si nous étions amenée à reprendre cette grille, nous y ferions figurer un espace dédié à la composition générale. De plus, nous avons remarqué que le degré de linéarité pourrait être redéfini. En effet, une seule image sur les 190 images analysées est au degré 1 de linéarité (soit 0.5%). Nous interprétons ce résultat comme une mauvaise définition des degrés de linéarité. Il est en effet difficile d'établir une grille préalable, puisque l'on projette ce que nous allons trouver sans même avoir encore commencé les analyses. Ainsi, la définition du degré de linéarité a supposé d'anticiper les configurations qui pourraient se présenter afin de les répartir en catégories, et ce avant même de débuter l'analyse. Dès lors, si le degré de linéarité devait être révisé, nous proposerions plutôt de distinguer les caractères non identifiables (degré 0), des caractères isolés (degré 1), aboutissant à cette répartition :

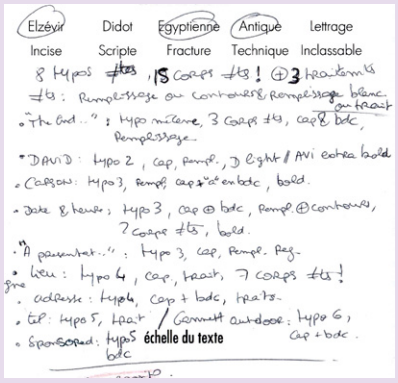
- 0 : le caractère n'est pas identifiable ;
- 1 : le caractère est identifiable mais isolé, c'est-à-dire non associable avec d'autres caractères en une seule fixation de l'œil ;
- 2 : les caractères sont isolés mais associables selon un réseau en une fixation de l'œil ;
- 3 : les caractères sont associables en mots mais les mots ne sont pas disposés de manière linéaire (pas de gauche à droite, ou mots disposés verticalement par exemples) ;
- 4 : les mots sont linéaires mais l'interlignage et/ou les approches sont irréguliers ;
- 5 : les mots sont linéaires avec un interlignage et/ou des approches corrects.



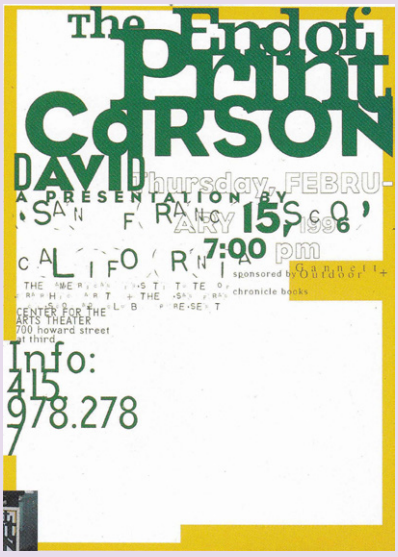
171.



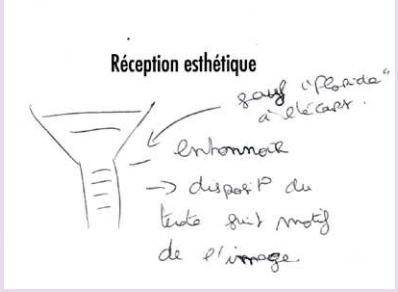
172.



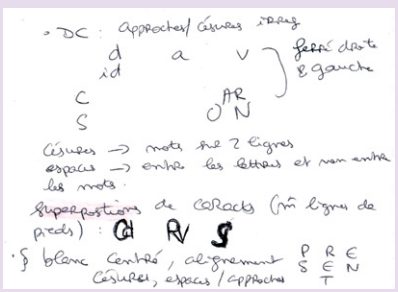
173.



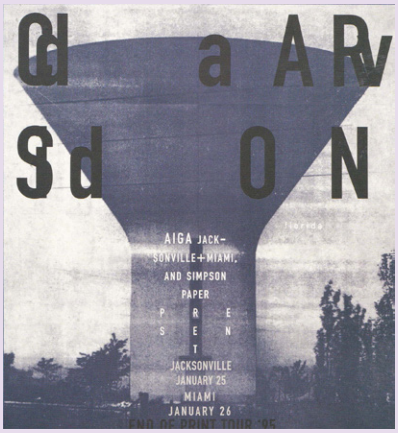
174.



175.



176.



177.

Figure 171. Extrait de la feuille d'analyse de l'affiche pour un workshop à la Pensione Academia de Venise en 1995.

Figure 172. Carson, David, affiche pour un workshop à la Pensione Academia de Venise, 1995.

Figure 173. Extrait de la feuille d'analyse de l'affiche pour une conférence à San Francisco en 1996. Chaque point correspond à un des traitements typographiques de l'image, que nous avons analysés les uns après les autres.

Figure 174. Carson, David, affiche pour une conférence à San Francisco, 1996.

Figures 175. 176. Extraits de la feuille d'analyse de l'affiche pour une conférence de l'AIGA à Jacksonville en 1995.

Figure 177. Carson, David, affiche pour une conférence de l'AIGA à Jacksonville, 1995.

Figures 178. 179. Extrait de la feuille d'analyse de l'affiche pour une conférence à l'*International Type Symposium* de Bangkok en 2014.

Figure 180. Carson, David, affiche pour une conférence à l'*International Type Symposium* de Bangkok, 2014.

Figure 181. Extrait de la feuille d'analyse de l'affiche pour une conférence à Paris en 1998.

Figure 182. Carson, David, affiche pour une conférence à Paris, 1998.

Figure 183. Extrait de la feuille d'analyse de l'affiche pour une exposition à Venise en 1996.

Figure 184. Carson, David, affiche pour une exposition à Venise, 1996.



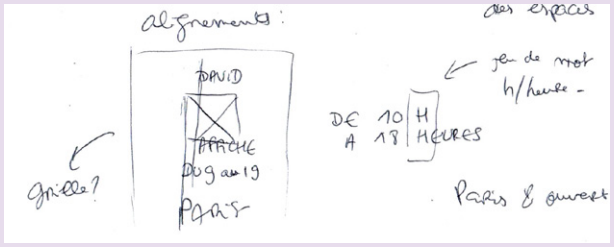
178.



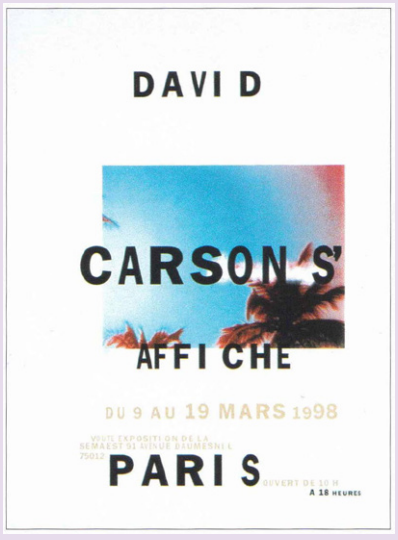
179.



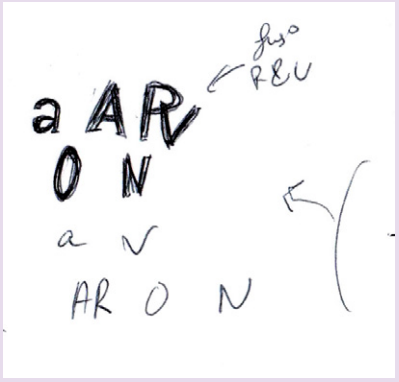
180.



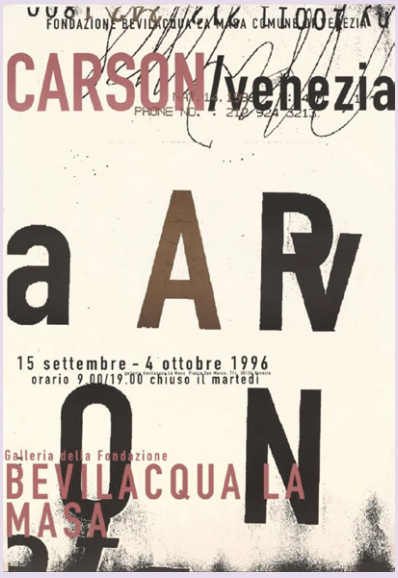
181.



182.



183.



184.

I.2.3. Avant les résultats : le positionnement

À l'aide de notre deuxième version de la grille, nous avons donc analysé 190 images réparties dans les différentes catégories comme suit :

- *Transworld Skateboarding* : 9 images ;
- *Surfer* : 8 images ;
- *Beach Culture* : 21 images ;
- *Raygun* : 20 images ;
- Autres magazines : 30 images ;
- Autres projets : 5 images ;
- Affiches auto-promotionnelles (conférences, workshops, expositions) : 17 images ;
- Commandes : 42 images ;
- Collages : 38 images.

Avant d'exposer les résultats de nos analyses, il convient de préciser notre positionnement pour mieux les interpréter. En tant que chercheuse en design (typo)graphique, notre œil est déjà aguerri contrairement à ce que décrit Gerard Unger de la plupart des lecteurs :

> « De tout ce dont nous nous servons quotidiennement, les lettres sont peut-être ce que nous utilisons le plus inconsciemment. La plupart d'entre nous en font un emploi aussi intensif qu'intime, ce qui signifie que les lecteurs possèdent de façon involontaire de vastes connaissances typographiques. Rares sont ceux qui ont un accès direct à ces connaissances alors qu'ils les utilisent pendant la lecture. Pour une personne qui n'a pas appris à reconnaître et à désigner des caractères typographiques ou des parties de lettres, contrairement au typographe, ces connaissances restent en quelque sorte sous scellé. L'incapacité de la plupart des lecteurs de verbaliser leur connaissance profonde des lettres et de la typographie a pu laisser croire, par exemple, que les lecteurs ne partageaient pas l'enthousiasme des typographes pour les caractères typographiques et les différences subtiles qui peuvent les distinguer les uns des autres. [...] Jusqu'à présent, personne n'est parvenu à sonder, par la recherche, les connaissances typographiques latentes des lecteurs. Cela ne signifie pas que c'est à jamais impossible ou que ces connaissances latentes n'existent pas. Au contraire, la majorité des lecteurs disposent d'une expérience et de connaissances typographiques suffisamment vastes pour reconnaître un très grand nombre de caractères et de variations typographiques[221]. »

Nos propres connaissances, loin d'être latentes, sont tout à fait conscientes. Cela influe de manière certaine sur le degré de lisibilité, qui repose sur le temps de reconnaissance des caractères. En effet, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'au-delà de parvenir à décrire la matière textuelle, nous l'identifions certainement plus rapidement qu'un lecteur non habitué à une disposition peu conventionnelle du texte. De fait, notre posture est plutôt

221 Unger, Gerard, *Pendant la lecture*, *op. cit.*, p. 12-13.

celle des « amoureux des lettres comme les typographes et les dessinateurs de caractères typographiques, [qui] eux, sont capables de se préoccuper de la petite extension triangulaire, de l'espèce de fanion au-dessus à droite du "g[222]" ».

185.

Dans le cadre de ces analyses, nous étions plus précisément dans la double posture de lectrice et de chercheuse. En cela, elle s'apparente à la posture du chercheur-visiteur qu'a formée Brigitte Auziol pour sa recherche doctorale sur les expositions de design. Menant une recherche basée sur l'analyse d'expositions, elle décrit son positionnement comme suit : « La chercheur-visiteur s'efforce de faire tenir ensemble de manière équilibrée deux postures, celle du chercheur, garante du caractère scientifique de la démarche et celle du visiteur, impliqué dans les situations de visite[223] ». Ainsi, si sa visite s'effectue dans les mêmes conditions que celle des autres visiteurs, elle s'accompagne également d'un objectif de recherche. Dans notre cas, nous pourrions de même décrire notre posture comme celle d'une chercheuse-lectrice : nos analyses tentent de concilier à la fois notre découverte du texte comme tout lecteur, mais également une attention particulière portée sur sa forme et sa plasticité pour les analyser.

Cependant, nous doutons d'avoir réussi à adopter cette posture. Deux éléments nous permettent en effet de remettre en cause notre capacité à appréhender le matériau textuel comme tout lecteur. D'une part, nous notons la difficulté que nous avons eu à remplir la partie de notre grille qui concerne la réception esthétique, par rapport à la description des moyens. Cette partie se réduit souvent à un ou deux adjectifs peu précis. Les analyses s'appuient donc davantage sur des éléments factuels que des vécus expérientiels. Ce premier point révèle la difficulté de porter un regard détaché du regard de spécialiste. D'autre part, nous sommes déjà informée sur les travaux que nous analysons. En effet les analyses suivent la constitution de la base de données, qui elle-même découle du travail de recherche. Nous possédons donc déjà des connaissances sur le contexte des travaux et leur conception. Ces informations ont d'ailleurs été précieuses pour nommer nos images dans la base de données. Le titre que nous avons donné aux images porte en lui-même des informations : la nature de l'image (page ou double page de magazine par exemple), le nom du client pour les commandes, ou des légendes qui accompagnent les collages dans *nucollage.001*[224]. Nous remarquons que ce titre influence de manière certaine les résultats que nous obtenons sur le degré de lisibilité. En effet, la reconnaissance est facilitée par le titre donné à l'image analysée, qui permet d'anticiper voire de rechercher certains mots. Pour que le degré de lisibilité soit davantage fiable, peut-être aurions-nous dû analyser les images anonymement avec un système de numérotation puis classer, organiser et constituer la base de données *a posteriori*. Mais, même dans ce cas, nous ne pouvons faire abstraction des informations que nous disposons grâce à la collecte même de ces images, qui a été conjointe au travail de recherche. L'acquisition d'informations à en effet débuté dès la lecture des ouvrages (légendes des images) et dès l'écoute des conférences où David Carson présente certains de ces travaux. Ces deux points – la difficulté à se détacher du regard de spécialiste et à faire abstraction des informations

222 *Ibidem*, p. 14.

223 Auziol, Brigitte, *Exposer le design : formes et intentions, op. cit.*, p. 20.

224 Carson, David, *nucollage.001, op. cit.*, non paginé.

185.

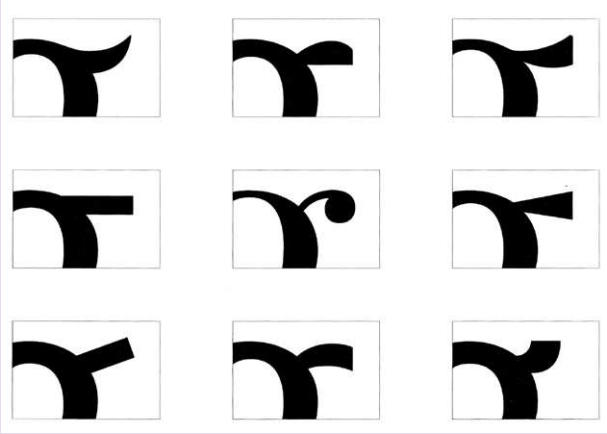


Figure 185. Image extraite de Unger, Gerard, *Pendant la lecture*, Paris, B42, 2015, p. 14, zoomant sur des terminaisons du caractère « g ».

sur les travaux analysés – nous mènent à mettre en question le choix d'effectuer nous-mêmes les analyses. Afin que les résultats soient plus fiables, peut-être aurait-il fallu séparer nos analyses en deux parties : d'une part l'étude de la désautomatisation de la lecture effectuée par un groupe de personnes non spécialistes et, d'autre part, l'étude des moyens employés assurée par nos soins.

Annexes 1. Analyses des travaux de David Carson. vol. 2, p. 9

Annexe 1.1. Analyse des travaux de la catégorie *Surfer*. vol. 2, p. 13
Annexe 1.2. Analyse des travaux de la catégorie Autres projets. vol. 2, p. 31
Annexe 1.3. Analyse des travaux de la catégorie *Transworld Skateboarding*. vol. 2, p. 43
Annexe 1.4. Analyse des travaux de la catégorie *Beach Culture*. vol. 2, p. 63
Annexe 1.5. Analyse des travaux de la catégorie *Raygun*. vol. 2, p. 85
Annexe 1.6. Analyse des travaux de la catégorie Autres magazines. vol. 2, p. 107
Annexe 1.7. Analyse des travaux de la catégorie Affiches auto-promotionnelles. vol. 2, p. 129
Annexe 1.8. Analyse des travaux de la catégorie Collages. vol .2, p. 151
Annexe 1.9. Analyse des travaux de la catégorie Commandes. vol.2, p. 173

I.2.4. Résultats quant à la désautomatisation de la lecture

Si le positionnement que nous venons d'énoncer a grandement influé sur nos analyses, nous pouvons tout de même en exposer les résultats. Dans un premier temps, nous allons présenter les résultats relatifs à la désautomatisation de la lecture. **Rappelons que le premier objectif des analyses était de déterminer dans quelle mesure la lecture était désautomatisée.** Nous avons pour ce faire établi un degré de lisibilité, défini par la vitesse de reconnaissance des caractères, des mots, des phrases, et la compréhension du sens. Rappelons également que ces liens mènent aux interprétations suivantes :

- lorsque la reconnaissance est immédiate, la lecture est bel et bien automatique : le matériau typographique n'est donc pas si opaque ;
- lorsque la reconnaissance s'effectue après un temps court, cela signifie que la surprise laisse rapidement place à l'automatisme : le matériau typographique n'est pas si opaque non plus dans ce cas ;
- lorsque la reconnaissance s'effectue après un temps long, la lecture commence un demander un effort de la part du lecteur : la typographie s'opacifie ;
- enfin, lorsque la reconnaissance est impossible, la lecture ne peut pas s'effectuer : le matériau typographique est opaque.

186.

Nous tenons d'abord à rapporter quelques observations que nous avons effectuées durant l'analyse. Tout d'abord, plusieurs matériaux typographiques coexistent dans une même image, menant parfois à cocher plusieurs croix sur une même ligne : si certains caractères sont immédiatement reconnaissables, d'autres ne le sont qu'après un temps long. Cela explique que le total des statistiques n'est pas égal à 100%. De plus, nous avons parfois coché entre deux cases (entre une reconnaissance immédiate et une reconnaissance après un temps court, par exemple). Si nous avons d'abord pensé que cela reflétait la nécessité de moduler davantage la grille d'analyse, nous verrons que ces catégories intermédiaires ne sont que peu signifiantes dans les résultats. Enfin, nous avons parfois eu besoin de préciser la mention « grâce au titre ? » lors de la détermination du degré de lisibilité. Cela est dû à notre positionnement, que nous avons spécifié ci-dessus. Au regard de ces précisions, voici page suivante (p. 142) les résultats globaux que nous obtenons quant au degré de lisibilité, mesuré sur 190 images.

187.
188.
189.
190.
191.
192a.
192b.
192c.
192d.

Degré de lisibilité

	Immédiate	Après un temps court	Après un temps long	Impossible
Reconnaissance des caractères				
Reconnaissance des mots				
Reconnaissance des phrases				
Compréhension du sens				

186.

Degré de lisibilité

	Immédiate	Après un temps court	Après un temps long	Impossible
Reconnaissance des caractères	✓			✓
Reconnaissance des mots		✓		✓
Reconnaissance des phrases		✓		✓
Compréhension du sens	✓		✓	

187.

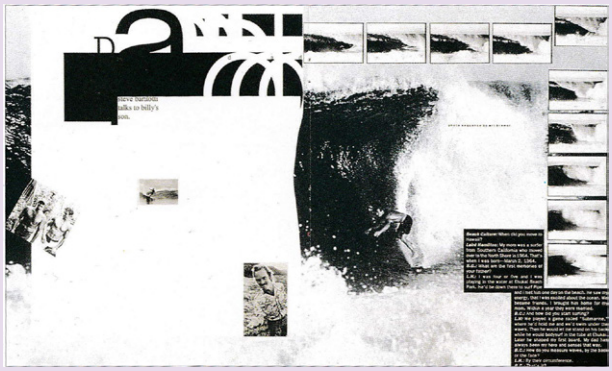


188.

Degré de lisibilité

	Immédiate	Après un temps court	Après un temps long	Impossible
Reconnaissance des caractères	✓		✓ (grammaire?)	
Reconnaissance des mots	✓		✓	
Reconnaissance des phrases	✓			
Compréhension du sens	✓			

189.



190.

Figure 186. Degré de lisibilité.

Figure 187. Extrait de la feuille d'analyse d'un sommaire de *Beach Culture*, 1991.

Figure 188. Carson, David, page de sommaire de *Beach Culture*, 1991.

Figure 189. Extrait de la feuille d'analyse de la double page « *Dad* » de *Beach Culture*, 1991.

Figure 190. Carson, David, double page « *Dad* », *Beach Culture*, 1991.

Figure 191. Tableau des statistiques des résultats généraux des analyses quant au degré de lisibilité.

Figures 192a. 192b. 192c. 192d. Modélisation des statistiques en fonction des différentes étapes d'identification quant au degré de lisibilité.

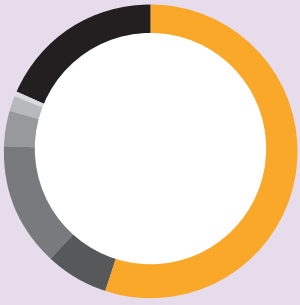
191.

	Immédiate		Après un temps				Impossible
			Court		Long		
Reconnaissance des caractères	82%	6%	11%	2%	2,5%	0%	15,5%
Reconnaissance des mots	63,5%	8%	16%	4%	2%	0,5%	21%
Reconnaissance des phrases	61%	4%	8%	2%	1%	0,5%	23%
Compréhension du sens	62%	6%	9,5%	1%	1,5%	1,5%	21%

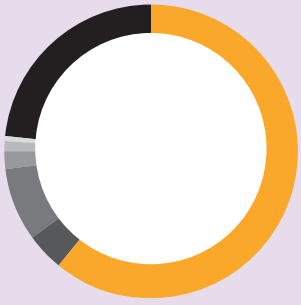
- Immédiate
- Entre immédiate et un temps court
- Après un temps court
- Entre temps court et temps long
- Après un temps long
- Entre temps long et impossible
- Impossible



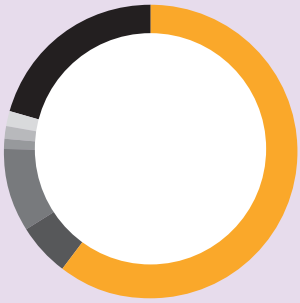
192a. Reconnaissance des caractères



192b. Reconnaissance des mots



192c. Reconnaissance des phrases



192d. Compréhension du sens

La première conclusion que nous pouvons tirer est que **les résultats sont similaires quelle que soit l'étape de reconnaissance**. Ensuite, nous remarquons que **la reconnaissance est majoritairement immédiate (entre 60% et 85%), puis impossible (entre 15% et 25%). Les résultats sont donc très tranchés : soit la lecture n'est pas désautomatisée, soit elle l'est totalement. En effet, la reconnaissance ne s'effectue presque pas après un temps long (moins de 3%), c'est-à-dire que peu d'images nécessitent un effort de la part du lecteur pour identifier le matériau typographique.** Nous interprétons ce résultat en regard de notre positionnement : étant donné que notre œil aguerri est habitué, il paraît normal que l'effort d'identification soit moindre. Enfin, lorsque nous comparons les différentes étapes d'identification du matériau typographique, on remarque que **la difficulté de reconnaissance s'accroît avec la densification du matériau typographique**. En effet, la reconnaissance immédiate est décroissante à mesure que le matériau typographique se densifie : il est plus aisé de reconnaître les caractères, que les mots, que les phrases. De même, lorsque l'identification est impossible, elle l'est de manière croissante à mesure que le matériau typographique se densifie : il est moins difficile de reconnaître les caractères, que les mots, que les phrases. ***193.*** ***194.***

Nous verrons que cette observation est à lier au degré de linéarité. Mais avant, il convient de soulever quelques remarques quant aux catégories. En effet, les résultats énoncés ci-dessous sont tirés des statistiques totaux des 190 images, mais ne sont pas représentatifs de toutes les catégories. Si toutes les données par catégories sont disponibles en annexe 2[225], les diagrammes comparatifs page suivante mettent en évidence deux points. Le premier point concerne la catégorie *Surfer* et Autres projets : quelle que soit l'étape de reconnaissance, l'identification est à 100% immédiate. Nous interprétons ce résultat par le fait que ces catégories sont celles qui contiennent le moins d'images (8 pour *Surfer*, et 5 pour les autres projets). L'échantillon est donc sûrement trop faible pour être représentatif. Le second point concerne une catégorie qui diffère nettement des résultats généraux obtenus : celle des Collages, dont les résultats sont exposés page suivante. En effet, contrairement aux résultats généraux, la reconnaissance des mots, des phrases et la compréhension du sens sont davantage impossible qu'immédiate. Nous notons même que la reconnaissance des phrases et la compréhension du sens n'est jamais immédiate. Nous allons voir dans la partie suivante que ces résultats s'expliquent par les moyens employés. ***195.*** ***196.***

225 Vol. 2, p. 195-205.

Figure 193. Statistiques généraux de la reconnaissance immédiate.

Figure 194. Statistiques généraux de la reconnaissance impossible.

Figures 195a. 195b. 195c. 195d. Diagrammes comparatifs du degré de lisibilité en fonction des catégories, pour chaque étape d'identification.

Figure 196. Tableau des statistiques des résultats des analyses de la catégorie des COLLAGES.

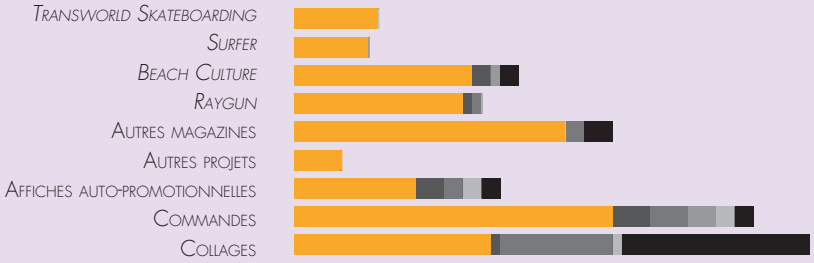
- Immédiate
- Entre immédiate et un temps court
- Après un temps court
- Entre temps court et temps long
- Après un temps long
- Entre temps long et impossible
- Impossible

Immédiate
82%
63,5%
61%
62%

193.

Impossible
15,5%
21%
23%
21%

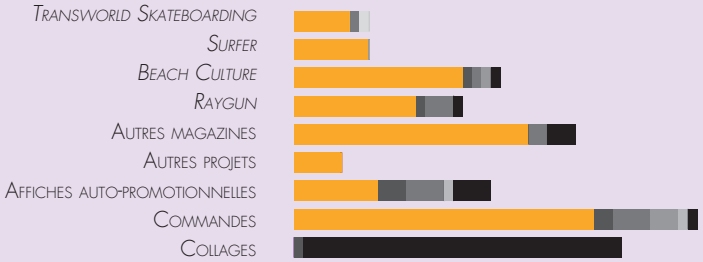
194.



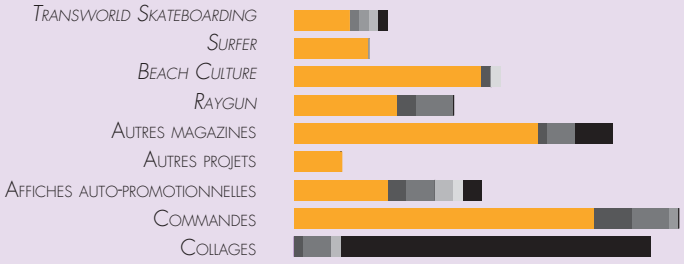
195a. Reconnaissance des caractères



195b. Reconnaissance des mots



195c. Reconnaissance des phrases



195d. Compréhension du sens

	Immédiate		Après un temps				Impossible
			Court		Long		
Reconnaissance des caractères	55,5%	2,5%	31,5%	0%	2,5%	0%	52,5%
Reconnaissance des mots	18,5%	2,5%	16%	2,5%	2,5%	2,5%	76,5%
Reconnaissance des phrases	0%	2,5%	0%	0%	0%	0%	89,5%
Compréhension du sens	0%	2,5%	8%	0%	0%	2,5%	87%

196.

Ainsi, nos analyses nous permettent de conclure que l'identification du matériau typographique est globalement immédiate, notamment à l'échelle du caractère. De plus, la compréhension du sens n'est que peu freinée par le matériau typographique, ce qui semble attester que la lecture n'est pas tant désautomatisée que l'on aurait pu le supposer. Cependant, nous rappelons que ces résultats sont à nuancer par rapport à notre positionnement. Il convient désormais de gagner en précision en effectuant une synthèse des moyens employés.

Annexes 2. Statistiques du degré de lisibilité par catégories. vol. 2, p. 195

Annexe 2.1. Statistiques du degré de lisibilité de la catégorie *Surfer*. vol. 2, p. 197
Annexe 2.2. Statistiques du degré de lisibilité de la catégorie Autres projets. vol. 2, p. 198
Annexe 2.3. Statistiques du degré de lisibilité de la catégorie *Transworld Skateboarding*. vol. 2, p. 199
Annexe 2.4. Statistiques du degré de lisibilité de la catégorie *Beach Culture*. vol. 2, p. 200
Annexe 2.5. Statistiques du degré de lisibilité de la catégorie *Raygun*. vol. 2, p. 201
Annexe 2.6. Statistiques du degré de lisibilité de la catégorie Autres magazines. vol. 2, p. 202
Annexe 2.7. Statistiques du degré de lisibilité de la catégorie Affiches auto-promotionnelles. vol. 2, p. 203
Annexe 2.8. Statistiques du degré de lisibilité de la catégorie Collages. vol. 2, p. 204
Annexe 2.9. Statistiques du degré de lisibilité de la catégorie Commandes. vol. 2, p. 205

I.2.5. Synthèse des moyens employés

Degré de linéarité

Le premier moyen, que nous avions pressenti avant les analyses, concerne la disposition spatiale des caractères et des mots. Pour étudier plus précisément cette intuition, nous avons élaboré lors de la construction de la grille d'analyses un échelonnage de 6 degrés de linéarité, qu'il convient ici de rappeler :

- 0 : le caractère est soit non identifiable, soit identifiable mais isolé, c'est-à-dire non associable avec d'autres caractères en une seule fixation de l'œil ;
- 1 : les caractères sont illustratifs ;
- 2 : les caractères sont isolés mais associables selon un réseau en une fixation de l'œil ;
- 3 : les caractères sont associables en mots mais les mots ne sont pas disposés de manière linéaire (pas de gauche à droite, ou mots disposés verticalement par exemples) ;
- 4 : les mots sont linéaires mais l'interlignage et/ou les approches sont irréguliers ;

197. - 5 : les mots sont linéaires avec un interlignage et/ou des approches corrects.

Avant de présenter et d'interpréter les résultats précisons que, de même qu'il peut y avoir plusieurs degrés de lisibilité pour une même image, il peut également y avoir plusieurs degrés de linéarité. En effet, ces différents degrés correspondent aux différentes matières textuelles qui coexistent dans les travaux de David Carson, ce qui explique pourquoi le

198. total des 6 degrés dépasse les 100%.

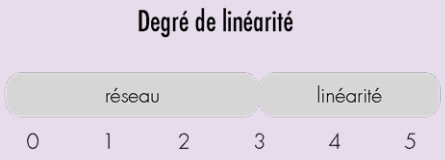
Tout d'abord, la première remarque concerne le degré de linéarité 1 : seule une image sur les 190 analysées possède ce degré de linéarité, soit 0.5%. Nous avons déjà constaté dans la partie relative à la grille d'analyse que ce résultat vient d'un problème de définition de l'échelonnage des degrés de linéarité. Ensuite, **nous remarquons que le degré 0 ne représente que 12.5% des résultats, c'est-à-dire que très peu de caractères sont impossibles à identifier ou totalement isolés. Par contre, une majorité de 44.5% se dégage pour le degré de linéarité 4, c'est-à-dire des mots linéaires mais dont l'interlignage ou les approches sont irréguliers.** Ce résultat est à lier avec notre observation sur le degré de lisibilité, à savoir que la difficulté de reconnaissance s'accroît avec la densification du matériau typographique**. C'est donc à l'échelle des mots et des phrases que la linéarité semble être la plus compromise par des espaces irréguliers entre le matériau typographique.**

Cependant, nous devons noter que cette majorité n'est que très légère. En effet, nous observons une forme d'homogénéité entre les degrés 2 à 5 (entre 30% pour le degré 5, et 44.5% pour le degré 4). Ce résultat indique que la linéarité se joue à plusieurs niveaux chez David Carson, et non de manière systématique. En effet, les degrés 2 et 3 sont à parfaite égalité (35.5%) : soit les caractères sont isolés mais associables selon un réseau, soit les caractères sont associables en mots mais ces mots eux-mêmes ne sont pas disposés de manière linéaire. Le réseau semble donc tant se jouer à l'échelle du caractère qu'à celle du mot et de la phrase. Enfin, notons tout de même que le degré 5,

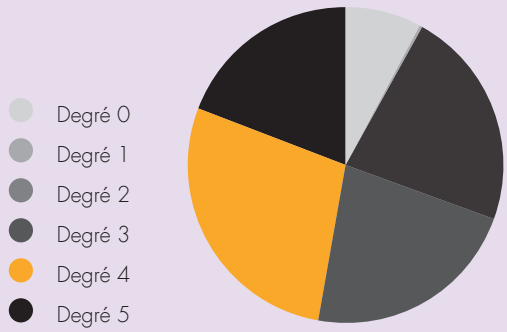
Figure 197. Degré de linéarité.

Figure 198. Modélisation des statistiques des résultats généraux quant au degré de linéarité.

197.



198.



qui correspond à une linéarité[226] régulière à l'échelle du mot, représente 30%. Ainsi, **si l'opacité typographique dépend en partie du degré de linéarité, elle ne semble pas reposer uniquement sur ce critère, ce qui nous invite à préciser les autres moyens employés par David Carson.**

226 Rappelons que nous entendons par « linéarité » des caractères qui sont alignés, c'est-à-dire qui ont la même ligne de pied, une approche positive et que le sens de lecture est de la gauche vers la droite.

Annexes 3. Statistiques du degré de linéarité par catégories. vol. 2, p. 207

Annexe 3.1. Diagramme comparatif du degré de linéarité par catégories. vol. 2, p. 209
Annexe 3.2. Statistiques du degré de linéarité de la catégorie *Surfer*. vol. 2, p. 209
Annexe 3.3. Statistiques du degré de linéarité de la catégorie Autres projets. vol. 2, p. 209
Annexe 3.4. Statistiques du degré de linéarité de la catégorie *Transworld Skateboarding*. vol. 2, p. 210
Annexe 3.5. Statistiques du degré de linéarité de la catégorie *Beach Culture*. vol. 2, p. 210
Annexe 3.6. Statistiques du degré de linéarité de la catégorie *Raygun*. vol. 2, p. 210
Annexe 3.7. Statistiques du degré de linéarité de la catégorie Autres magazines. vol. 2, p. 210
Annexe 3.8. Statistiques du degré de linéarité de la catégorie Affiches auto-promotionnelles. vol. 2, p. 211
Annexe 3.9. Statistiques du degré de linéarité de la catégorie Collages. vol. 2, p. 211
Annexe 3.10. Statistiques du degré de linéarité de la catégorie Commandes. vol. 2, p. 211

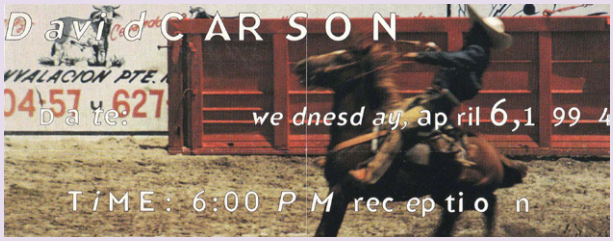
Autres moyens employés

Notre grille d'analyse nous permet de distinguer les moyens employés à l'échelle du caractère de ceux employés à l'échelle du texte. À l'échelle du caractère, nous pouvons
199. dégager 3 principes qui synthétisent les moyens que nous avons repérés. Le premier
200. est **l'hétérogénéité**. En effet, si nous remarquons que les mêmes typographies sont
201. employées dans plusieurs travaux de David Carson, une même image comporte souvent
202. plus de deux typographies différentes. Le designer mélange également les styles de
203. caractères, parfois même au sein d'un mot. Nous observons alors des mélanges entre
204. capitales et bas-de-casses, italique et romain, typographies avec ou sans empattements,
205. ou encore chiffres et lettres. De plus, nous notons qu'une même image comporte souvent
206. plusieurs graisses et corps de caractères différents… jusqu'à 9 dans certaines images !
207. Ainsi, un même mot ou groupe de mots est parfois traité avec de nombreux styles de caractères différents.

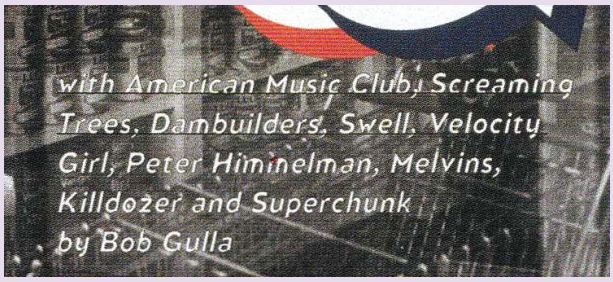
Le second principe est celui de **la fragmentation**. En effet, nous constatons que de nombreux
208. caractères sont parcellaires. Le designer cache et révèle certaines parties des caractères
209. par plusieurs moyens. Nous pouvons entre autres citer les bords perdus qui coupent des
210. caractères (ou des mots), des parties de caractères amputées, la superposition ou encore
211. la disparition du caractère par fusion avec un aplat de même couleur ou avec l'image.
212. Ainsi, la lisibilité s'effectue dans ce cas par déduction : les parties visibles des caractères
213. permettent, la plupart du temps, d'en déduire les parties cachées. D'ailleurs, il convient de préciser que lorsque les caractères ne sont pas reconnaissables, nous sommes tout de même en mesure d'identifier qu'il s'agit de matière textuelle (et non d'une autre forme par exemple). Nous nous sommes alors interrogée : comment arrivons-nous à déduire qu'il s'agit tout de même de matière textuelle ? Plusieurs éléments de réponses peuvent
214. être donnés : soit une forme juxtaposée possède un style de trait similaire, soit l'espace entre deux formes peut être considéré comme une approche entre deux caractères. Dans les deux cas, il semblerait que ce soit la linéarité qui permette d'identifier qu'il y a matière textuelle, même si les caractères eux-mêmes ne sont pas identifiables. De plus, nous émettons l'hypothèse qu'il suffit d'identifier une partie d'un caractère pour en conclure que le reste des formes sont également des caractères. Ainsi, **les parties visibles des caractères permettent, la plupart du temps, d'en déduire les parties invisibles.**

Enfin, le troisième principe repéré à l'échelle du caractère est **la fusion**. En effet, nous
215. remarquons parfois l'absence d'approche entre les caractères, menant à leur fusion. De
216. plus, le designer a régulièrement recours à des alignements de caractères qui, conjugués
217. à la superposition, créent des points de jonction. La fusion est d'autant plus grande que les caractères ont le même style, voire la même largeur de fût, menant presque à la création d'un nouveau caractère. Bien que nous classions la fusion de caractères dans les moyens employés à l'échelle du caractère, elle concerne également l'échelle du texte[227], étant donné que l'on dépasse le caractère unique pour entrer dans la combinaison des caractères entre eux.

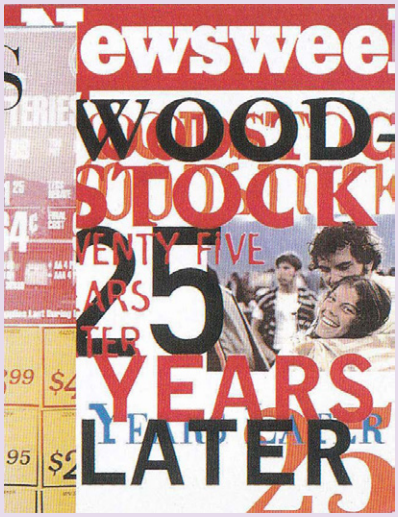
227 Rappelons que nous avons posé que l'échelle du texte n'est pas forcément l'échelle du mot, mais concerne le rapport entre au moins deux caractères, ou du moins une combinaison de caractères (même s'ils ne forment pas un mot).



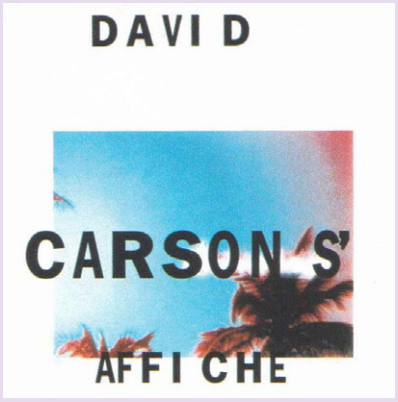
199.



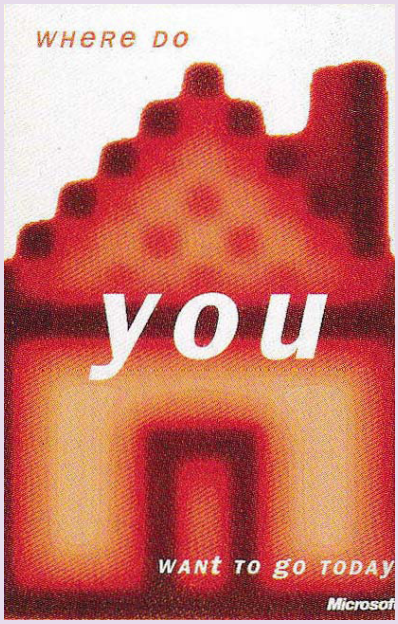
200.



201.



202.



203.



204.



205.



206.

Figure 199. Extrait de l'affiche pour une conférence de l'AIGA à Los Angeles en 1994.

Figure 200. Extrait de la double page « *On the Road Food* », *Raygun*, 1994.

Figure 201. Carson, David, couverture de *Newsweek Magazine*.

Figure 202. Extrait de l'affiche pour une conférence à Paris en 1998. Les caractères ont deux graisses et deux chasses différentes.

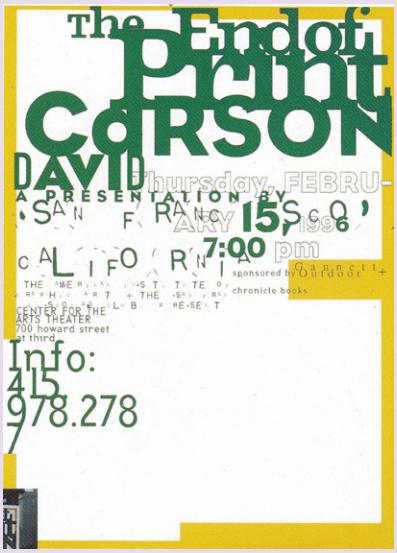
Figure 203. Carson, David, affiche pour la campagne publicitaire « *Where do you want to go today ?* » de Microsoft, 1998. Les capitales et bas-de-casse sont mélangées au sein des mots.

Figure 204. Extrait d'une double page de *Transworld Snowboarding*, 1987. Les caractères romains et italiques sont mélangés au sein des mots.

Figure 205. Extrait de la campagne publicitaire « *It's about Time* » pour les montres de la marque Armani, automne-hiver 1997-1998. Les caractères avec et sans empattements sont mélangés au sein des mots.

Figure 206. Carson, David, numéros d'étages pour l'hôtel Zoku à Amsterdam, 2018-2019.

Figure 207. Carson, David, affiche pour une conférence à San Francisco en 1996. Nous avons recensé 8 caractères et 15 corps de caractères différents au cours de nos analyses.



207.

Figure 208. Carson, David, affiche pour une conférence de l'AIGA à Austin en 2014.

Figure 209. Carson, David, campagne publicitaire « *There's a movement underground* » pour la marque Garnett Outdoor, 1995.

Figure 210. Extrait de la double page « *Dad* », *Beach Culture*, 1991.

Figure 211. Carson, David, page d'abonnement pour le magazine *Eye*, 1992.

Figure 212. Extrait de la quatrième de couverture du magazine *Craft*, vol. 1, n°15, 2015.

Figure 213. Extrait de l'affiche pour une conférence en Australie en 2014.

Figure 214. Carson, David, cartes bancaires pour la banque Nord LB, 1997.

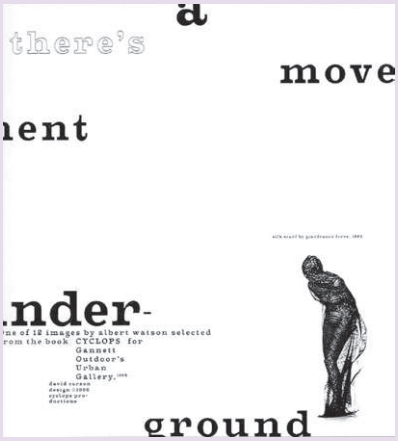
Figure 215. Extrait de l'affiche pour une conférence à Cincinnati en 1993.

Figure 216. Extrait de la couverture du magazine *Graphics International*.

Figure 217. Extrait de l'affiche pour une exposition à Venise en 1996.



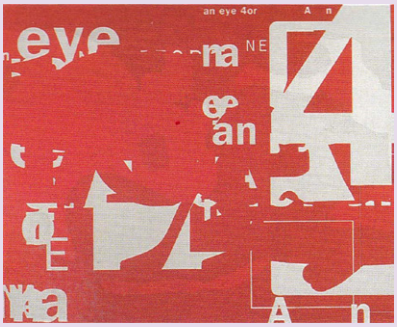
208.



209.



210.



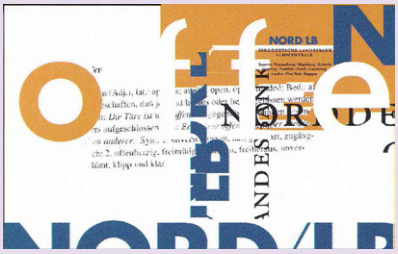
211.



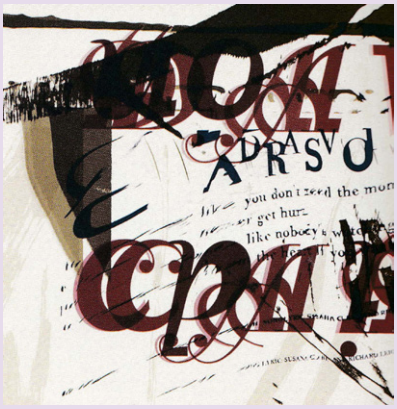
212.



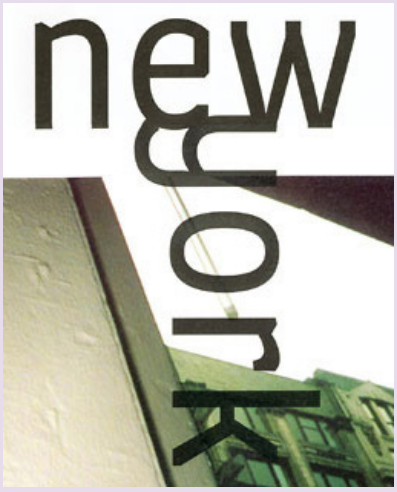
213.



214.



215.



216.



217.

À l'échelle du texte, nous dégageons également 3 principes. Le premier concerne **l'orientation du texte**. En effet, dans une même image, la matière textuelle peut adopter plusieurs directions. Le texte est parfois composé verticalement, à l'envers, ou bien en miroir ce qui mène à une lecture de droite à gauche. Nous présumons que, lorsque l'objet graphique le permet, cette disposition du texte invite le lecteur à retourner l'objet pour déchiffrer plus aisément le texte. ***218.*** ***219.*** ***220.*** ***221.***

La disposition du texte nous amène au second principe : **le jeu sur les espaces entre les caractères et les mots.** En effet, les approches et espaces sont souvent réduites ou augmentées, et parfois même de manière irrégulière. L'approche entre les caractères est parfois tant augmentée qu'elle devient une espace, non pas entre deux mots mais entre deux caractères. Lorsque l'approche est plus grande que l'espace, elle césure le mot et le rend ainsi plus difficiles à identifier. Au contraire, l'approche est parfois réduite jusqu'à être négative, menant à la superposition des caractères. Enfin, dans les cas où il n'y a pas de distinction entre les approches et les espaces (qu'elles ont la même valeur), l'absence d'espaces entre les mots mène à un continuum de caractères, gênant également la reconnaissance des mots. L'espace de la page est donc librement investi par David Carson. Nous avons déjà évoqué le recourt aux bords perdus qui césurent les mots. De plus la réduction des marges, entre deux colonnes de texte par exemple, intensifie la densité de la matière textuelle. Au contraire, plusieurs groupes de caractères sont parfois séparés par des espaces tant démesurés qu'il devient plus difficile de les associer pour former des mots. C'est ce cas que nous avons défini, dans notre degré de linéarité, comme étant un réseau : lorsque les espaces entre les caractères sont trop grandes pour les associer en une seule fixation de l'œil. ***222.*** ***223.*** ***224.*** ***225.*** ***226.*** ***227.*** ***228.*** ***229.***

Enfin, le troisième principe à l'échelle du texte est celui de **la superposition**. Nous avons déjà évoqué dans le principe précédent qu'une approche négative entraîne la superposition des caractères. Mais un autre facteur entraîne la superposition : celui de l'interlignage. En effet, le designer joue également beaucoup avec l'espace entre les lignes de texte. L'interlignage est parfois tant augmenté qu'il permet d'intercaler d'autres lignes de textes dans cet interlignage. Au contraire lorsque l'interlignage est négatif, nous observons une superposition des caractères. Enfin, lorsque l'interlignage est nul, nous remarquons la présence de points de jonction allant jusqu'à la fusion de caractères. ***230.*** ***231.*** ***232.*** ***233.***

Figure 218. Extrait de la double page « *Recording in Soviet Disunion* », *Raygun*, 1993.

Figure 219. Carson, David, page de sommaire de *Transworld Skateboarding*, 1987.

Figure 220. Carson, David, visuel pour la campagne de communication « *Plastaway* », septembre-octobre 2018.

Figure 221. Extrait de l'affiche pour un workshop à la Escuela de Diseño de Altos de Chavon en 2010.

Figure 222. Carson, David, couverture pour le magazine *Monster Children*.

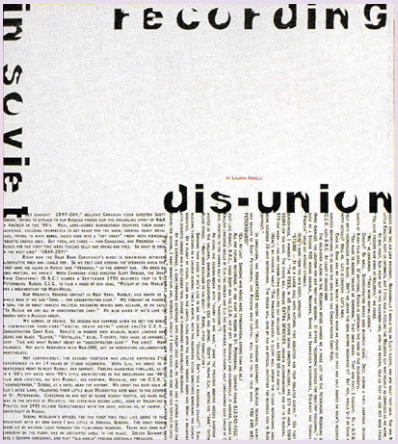
Figure 223. Carson, David, proposition de publicité (non utilisée) pour la marque Camaro, 1992.

Figure 224. Extrait de l'affiche pour un workshop à la Pensione Academia de Venise en 1995.

Figure 225. Carson, David, page « *Travel article on Texas* », *Beach Culture*, 1991.

Figure 226. Extrait de la double page « *Iggy* », *Raygun*, 1993.

Figure 227. Extrait de la page « *John Wesley Harding* », *Beach Culture*, 1991.



218.



219.



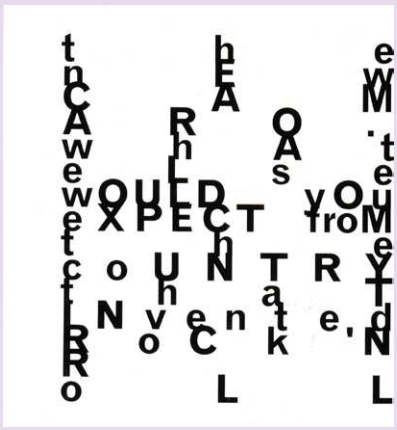
220.



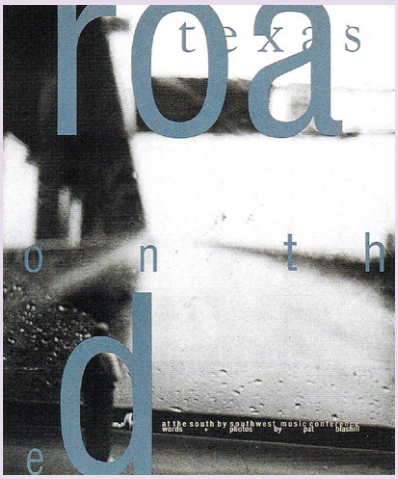
221.



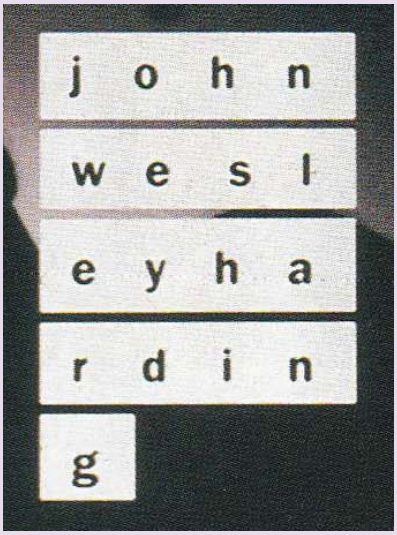
222.



223.



225.



227.



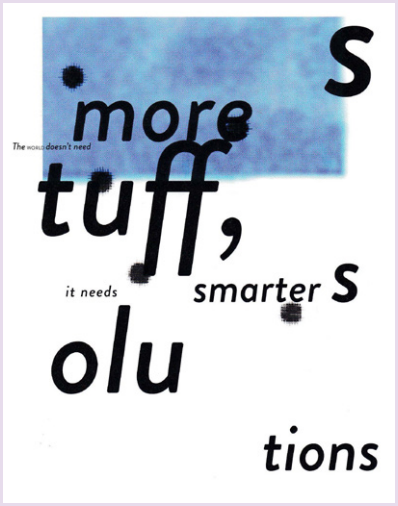
224.



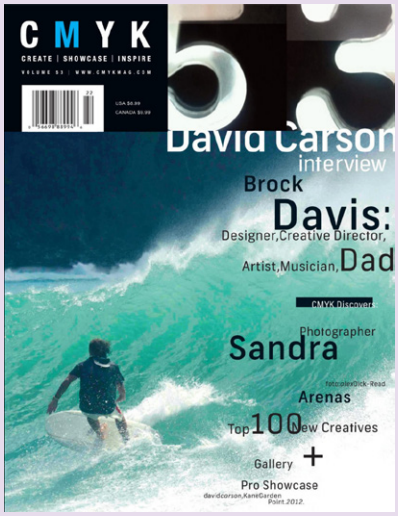
226.



228.



229.



230.



232.



231.



233.

Figure 228. Extrait de la double page « *Altitude and Attitude* », *Beach Culture*, 1990.

Figure 229. Carson, David, visuel pour les chambres de l'hôtel Zoku à Amsterdam, 2018-2019.

Figure 230. Carson, David, couverture du magazine *CMYK*, n°53.

Figure 231. Extrait de la double page « *Russian Ballet Performance contrasted with Public Enemy rap concert* », *Beach Culture*, 1991.

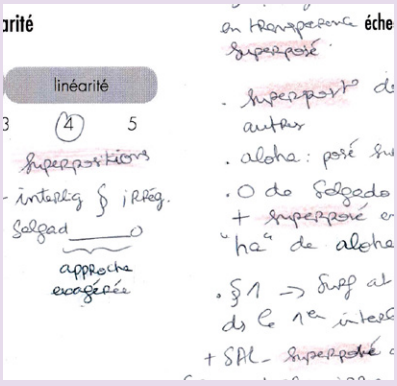
Figure 232. Extrait de la page « *My Beach* » de *Beach Culture*, 1991.

Figure 233. Extrait de la double page « *Sexism Sucks* », *Surfer*, 1992.

Figure 234. Extrait de la feuille d'analyse d'une double page du magazine *Surf Portugal*.

Figure 235. Tableau répertoriant le nombre d'occurrences du terme « superposition ».

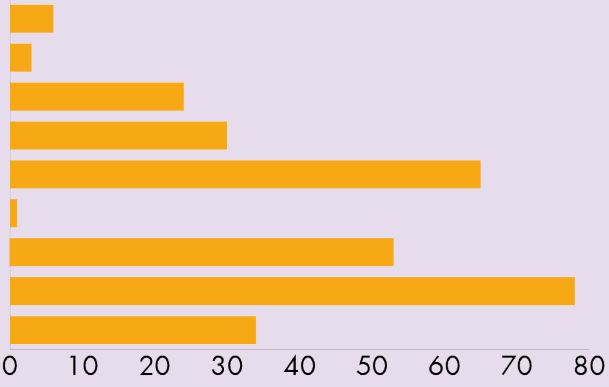
Figure 236. Modélisation du nombre d'occurrences du terme « superposition » dans les différentes catégories.



234.

Transworld Skateboarding	6	66,5%
Surfer	3	37,5%
Beach Culture	24	114,5%
Raygun	30	150%
Autres magazines	65	216,5%
Autres travaux	1	20%
Affiches auto-promotionnelles	53	312%
Commandes	78	185,5%
Collages	34	89,5%
Totaux	294	154,5%

235.



236.

Figure 237. Carson, David, collage réalisé dans le garage de sa maison à Manhattan Beach, 2018.

Figure 238. Carson, David, collage réalisé dans son appartement à Amsterdam, 2018.

Figure 239. Carson, David, collage réalisé dans son appartement à Amsterdam, 2018.

Figure 240. Carson, David, collage réalisé dans son appartement à Amsterdam, 2018.

Figure 241. Carson, David, collage réalisé à l'hôtel Zoku à Amsterdam, 2018.

Figure 242. Carson, David, collage intitulé *Fleurs pour Dorothy*, réalisé dans le garage de sa maison à Manhattan Beach, été 2018.

Figure 243. Carson, David, collage à partir de fragments récupérés dans un atelier de sérigraphie à Burlington, 2018.

Figure 244. Carson, David, collage réalisé dans son appartement à Amsterdam, 2018.

Figure 245. Carson, David, collage réalisé dans son appartement à Amsterdam suite à une discussion avec le surfer professionnel Kelly Slater, 2018.



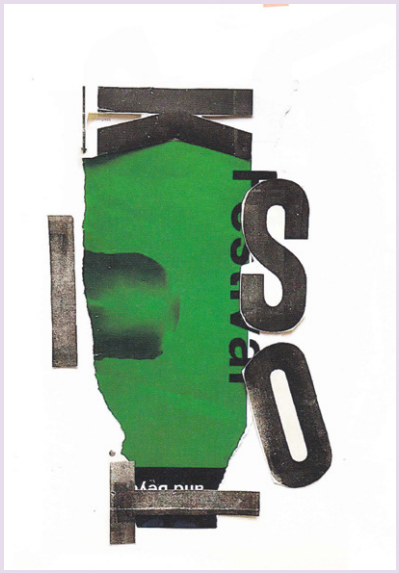
237.



238.



239.



240.



242.



243.



241.



244.



245.

Ainsi, nous observons que **la superposition est un principe récurrent, tant à l'échelle du caractère qu'à celle du texte.** Cette intuition, observée pendant les analyses, a été confirmée par le recensement des occurrences du terme « superposition[228] ». Pour certaines catégories, le terme revient même plusieurs fois dans l'analyse d'une même image, menant à des pourcentages excédant les 100%. *234.* *235.* *236.*

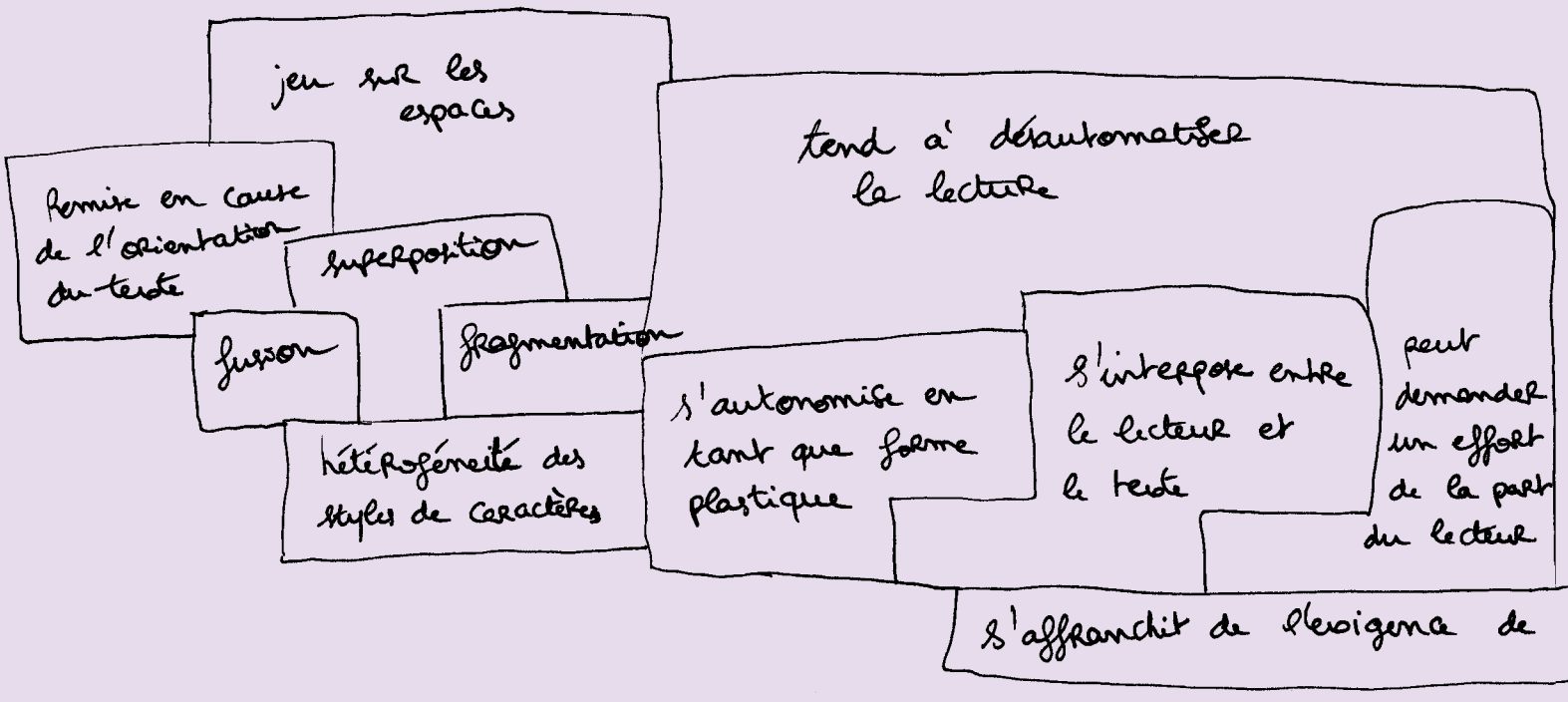
Bien que les principes énoncés soient observés quelles que soient les catégories, il en est une dont les principes semblent légèrement différer : celle des COLLAGES. Dans cette catégorie, nous observons comme dans les autres **des caractères dans plusieurs orientations et directions différentes. La superposition** est également employée, bien qu'il s'agisse plutôt de superposer les morceaux de papier déchirés ou découpés que les caractères. D'ailleurs, les morceaux de papiers viennent parfois recouvrir les caractères, menant également à la **fragmentation** et nécessitant une part de déduction. Cependant, ce qui diffère dans cette catégorie est que la matière textuelle est déjà imprimée. De fait, les opérations effectuées sur le papier (déchirer, froisser, découper...) modèlent le matériau typographique même. De plus, nous distinguons deux manières de découper les caractères : aux contours, ce qui individualise chaque caractères, ou bien un fragment plus large où le caractère apparaît sur un fond et dont les marges de découpe constituent les approches. Cependant, la question des approches nous invite à remarquer que, dans la catégorie des COLLAGES, il n'y a presque pas d'échelle du texte. Cela explique le fait que la reconnaissance des mots et des phrases, comme nous l'avons observé dans l'analyse du degré de lisibilité, est généralement impossible. En effet, les analyses sont pour la plupart des descriptions de caractères isolés. Lorsque des associations sont possibles, c'est soit parce que les caractères appartiennent au même fragment de papier découpé, ou bien parce qu'ils ont le même style de caractères. La part de déduction est donc beaucoup plus importante que dans les autres catégories. Néanmoins, le réemploi de mêmes fragments de papier dans plusieurs collages différents forme une habitude, et favorise ainsi la reconnaissance. *237.* *238.* *239.* *240.* *241.* *242.* *243.* *244.* *245.*

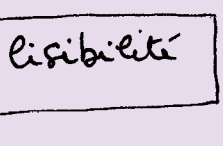
228 Nous précisons qu'il s'agit indifféremment des termes « superposition », « se superpose » ou « superposé.e.s ».

L'analyse du travail de David Carson visait à répondre à deux objectifs. D'une part, nous venons d'identifier quelques moyens qui sont employés par le designer graphique pour opacifier la typographie : l'hétérogénéité des styles de caractères, la fragmentation, la fusion, la remise en cause de l'orientation du texte, le jeu sur les espaces entre la matière textuelle (les approches et espaces sont augmentées, réduites ou irrégulières) et enfin la superposition. D'autre part, nous souhaitions définir dans quelle mesure la lecture est désautomatisée par la typographie opaque. Après analyses, nous avons pu conclure que l'identification du matériau typographique est globalement immédiate, notamment à l'échelle du caractère. De plus, la compréhension du sens n'est que peu freinée par le matériau typographique, ce qui semble attester que la lecture n'est pas tant désautomatisée qu'il y paraît. En effet, la lecture semble pouvoir s'effectuer dans la plupart des travaux que nous avons analysés. Si nous rappelons que ces résultats sont à nuancer par rapport à notre positionnement, il semble tout de même que le souci d'accomplir une fonction communicationnelle persiste. Cela est notamment mis en évidence par une observation que nous avons effectuée lors de l'analyse des affiches auto-promotionnelles. En effet, les mots et textes sont traduits dans la langue du pays où se déroule l'évènement. Cette remarque indique selon nous un souci de compréhension de l'information, c'est-à-dire d'accomplir la fonction de communication. Cependant, nous souhaitons à présent démontrer que la fonction communicationnelle n'est pas la seule fonction que possèdent les travaux de David Carson.

Figure 246. Définition de l'opacité typographique.

la typographie opaque




lisibilité

I.3. De la fonction communicationnelle à la fonction esthétique

Nous avons analysé le travail de David Carson dans la partie précédente, en portant une attention particulière à la matière typographique. Mais nous postulons qu'il est possible, pour tout lecteur, d'adopter cette posture en-dehors d'un projet de recherche et d'analyse. Nous émettons même l'hypothèse que la typographie, par son opacité, invite le lecteur à entrer dans cette relation avec le texte. Dans cette partie, **nous souhaitons donc démontrer que la typographie opaque relève d'une autre fonction que la lecture : une fonction esthétique.** Pour ce faire, nous analyserons les relations entre lire, voir et regarder, qui sont au cœur même de la typographie opaque. Puis, nous montrerons que la typographie opaque instaure une relation esthétique avec son lecteur, et ce par l'action du designer graphique même.

I.3.1. Voir-lire-regarder

Dans un premier temps, il convient d'analyser la dichotomie entre les actes de lire et de voir un texte. Pour ce faire, nous montrerons d'abord que l'acte de lire contient celui de voir. Nous verrons que le passage du voir au lire s'effectue grâce à l'automatisation de la lecture. Puis, nous affirmerons que la typographie opaque suspend le lecteur dans cet acte de voir grâce à une mise au point, qui l'incite alors à regarder. Enfin, nous suggèrerons que cette suspension dans le voir permet de déplacer l'attention du lecteur afin qu'il adopte une posture similaire à celle du contexte d'exposition : l'attention esthétique.

La lecture contient l'acte de voir

Dans un premier temps, il convient de qualifier la relation entre lire et voir soit entre le lisible et le visible. Nous posons d'abord qu'il s'agit de deux termes en opposition : au lieu d'opposer le lisible à l'illisible, nous proposons d'opposer le lisible au visible. Ce postulat repose sur la distinction qu'effectue François Richaudeau entre le fait de voir les caractères, c'est-à-dire les identifier, et de lire : « C'est à dessein que, dans les dernières phrases, nous avons employé pour définir la "prise d'information" de l'œil pendant le point de fixation, le terme "appréhender" et non pas, par exemple, "lire" ou "déchiffrer les caractères[229]" ».

229 Richaudeau, François, *La lisibilité, op. cit.*, p. 25.

À partir de cette relation d'opposition entre lisible et visible, nous entendons établir un carré sémiotique. Par contradiction, les deux autres termes du carré sont donc NON LISIBLE et NON VISIBLE. Le recours au carré sémiotique va nous permettre d'identifier quatre relations possibles au texte, que nous pourrons qualifier ultérieurement :

- lisible et visible,
- non lisible et non visible,
- lisible mais non visible,
- visible mais non lisible.

247. Nous commençons donc par établir le carré sémiotique ci-contre.

Partant, il semble en premier lieu que le lisible concerne le texte et le visible l'image. Mais, nous avons vu que Katherine Mc Koy a théorisé dans les années 1980, à travers son affiche *See/Read*[230], le fait que l'on pouvait à l'inverse voir un texte et lire une image. Plus encore, nous affirmons qu'un texte est à la fois lisible et visible. En effet, le propre de la typographie est d'être un signe à la fois linguistique en tant que lettre (soit l'unité minimale du langage), mais également un signe visuel en tant que forme graphique de cette lettre. De fait, si l'on lit les signes linguistiques et que l'on voit les signes visuels, un texte matérialisé par une typographie est tout autant lisible que visible. Dès lors, nous comprenons qu'un texte NON VISIBLE est alors invisible... et donc non accessible par la vue au lecteur.

248.

249. Nous pouvons ainsi compléter notre carré sémiotique comme ci-contre.

Il convient donc ici d'insister sur le fait que, avant d'être lisible, le texte est d'abord visible. La visibilité des lettres serait alors première, ce qui nous permet de resituer le sens de la vue au centre de du processus de lecture. La vision est en effet inhérente à l'acte de lire, défini comme « accéder à une langue écrite par le sens de la vue[231] ». Loin d'être invisibles, les lettres sont premières et préexistent aux mots dont elles sont l'unité constitutive. La lecture est donc par définition une activité pleinement visuelle, de visionnage du texte. Ici encore, les études de François Richaudeau sur l'optimisation de la lisibilité aident à construire notre propos. En effet, il oppose très nettement la visibilité à la lisibilité :

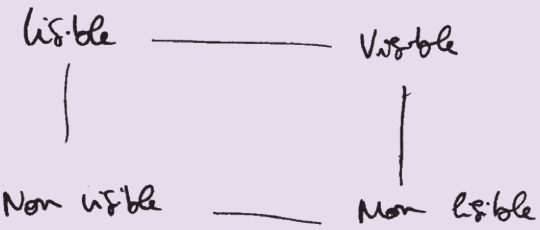
> « Dans le premier cas, (distance maximale de l'ordre de 1m), le lecteur déchiffre avec peine le texte, à la limite de sa *visibilité*. Dans le second cas (distance optimale de l'ordre de 45cm), ce même lecteur prend connaissance d'un texte sans effort particulier, dans des conditions normales de *lisibilité*. [...] Peut-on affirmer qu'un lecteur doué de visibilité, c'est-à-dire déchiffrant un texte à une distance maximale, est également doué en lisibilité, c'est-à-dire lisant rapidement et retenant bien[232] ? ».

De fait, il définit la visibilité comme la capacité physiologique à déchiffrer optiquement les caractères. Ces tests s'apparentent à ceux effectués chez un ophtalmologue pour vérifier notre capacité à voir. La visibilité, pour Richaudeau, se mesure donc dans la peine et l'effort, en essayant de trouver la « limite » où l'on ne peut plus déchiffrer. Quant à la

230 Mc Koy, Katherine, *The Cranbrook graduate program in design*, affiche, 1989.

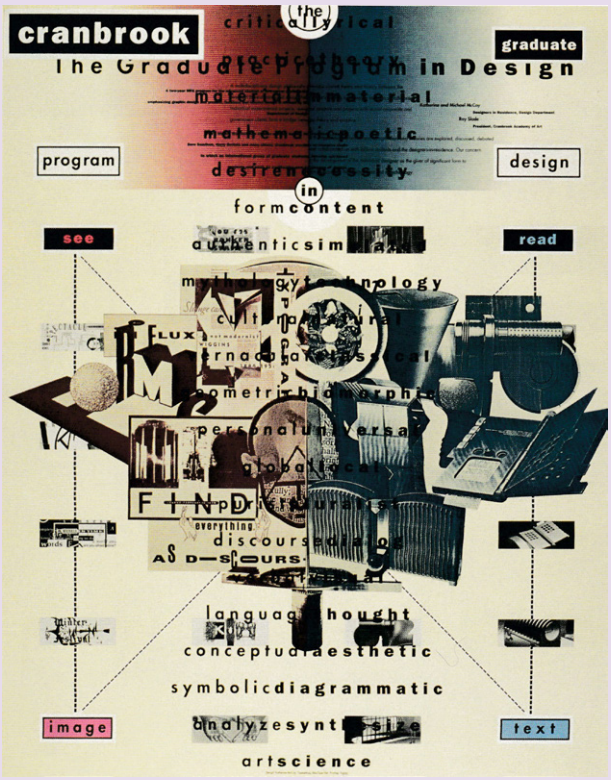
231 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « lire », [en ligne], disponible sur http://www.cnrtl.fr/definition/lire, consulté le 18.07.2022.
Notons que cette définition est cependant remise en cause par l'écriture braille, qui ne s'appréhende non pas par la vue mais le toucher, destituant ainsi la vue comme unique sens par lequel on lit.

232 Richaudeau, François, *La lisibilité, op. cit.*, p. 156.



247.

Figure 247. Premier carré sémiotique.



248.

Figure 248. Mc Koy, Katherine, *The Cranbrook graduate program in design*, affiche, 1989.

Figure 249. Premier carré sémiotique complété



249.

lisibilité, elle s'effectue dans des conditions optimales de vision : la capacité à voir est donc
250. présupposée. Ce constat était déjà sous-entendu dans son schéma de la lecture[233], où l'œil n'est désigné que comme « récepteur » et la mémoire du lecteur comme « destinataire ». Partant, nous pouvons en déduire que si l'œil ne reçoit pas l'information (si le lecteur ne voit pas), la lecture ne peut être effectuée. Enfin, précisons que François Richaudeau mesure la lisibilité à la fois par la vitesse de lecture (soient les performances de visibilité) et par ce qui reste en mémoire une fois que le texte est lu (la compréhension). Dans cette perspective, la lecture ne serait donc pas le seul rapport avec lequel nous pourrions entrer avec le texte : l'appréhension immédiate par la vue est non seulement contenue dans l'acte de lecture, mais même antérieure au processus d'intellectualisation. Ainsi, nous
251. pouvons ici continuer de compléter notre carré sémiotique comme ci-contre.

Passer du voir au lire et du lire au regarder : le rôle de l'automatisation

Partant, nous en déduisons la décomposition de l'acte de lecture en plusieurs étapes[234] : la vue des caractères, leur identification, leur association en mots, la reconnaissance de ces mots, l'application de leur signification linguistique et enfin l'intellectualisation du sens du texte. Nous venons de clarifier que le moment où l'on voit le texte est contenu dans l'activité de lecture. **Nous souhaitons ajouter que le passage du voir aux autres étapes de la lecture est fluidifié par le caractère automatique du processus de lecture**.

Nous nous appuyons principalement ici sur les propos de Gerard Unger. Dans un premier temps, il convient d'opérer une précision terminologique. En effet, nous avons vu précédemment que l'acte de voir est contenu dans l'acte de lire. Mais, conjointement, Gerard Unger remarque que lire et regarder sont deux actions qui ne peuvent être simultanées, mis à part pour des yeux aguerris tels que ceux des typographes :

> « Qu'en est-il des autres lecteurs ? Quand s'arrêtent-ils de regarder ? Quand commencent-ils à lire ? À un certain moment, l'observation consciente cède le pas à une interaction entre le texte et le cerveau. [...] Nous voyons un texte, nous le regardons, nous commençons à le lire et le texte visible se dissout alors que compréhension et sens jaillissent. De temps en temps, nous nous remettons à regarder le texte, nous le voyons, et le contenu est de nouveau renvoyé à l'arrière-plan. Il semblerait que lire et regarder en même temps est impossible[235] ».

N'est-ce pas là une contradiction avec l'intégration de la vision au processus de lecture ? Pour la dépasser, nous proposons de distinguer *voir* et *regarder* par le facteur intentionnel : voir est simplement le fait de « percevoir par le sens de la vue[236] » et s'opère donc sans

233 *Ibidem*, p. 24.

234 Cette décomposition de la lecture est affinée par rapport aux étapes que nous avons étudiées dans les analyses des travaux de David Carson en partie I.2.

235 Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 143.

236 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « voir », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/voir, consulté le 26.05.2022.

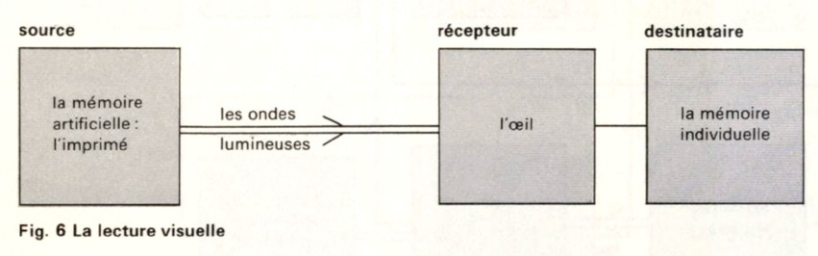
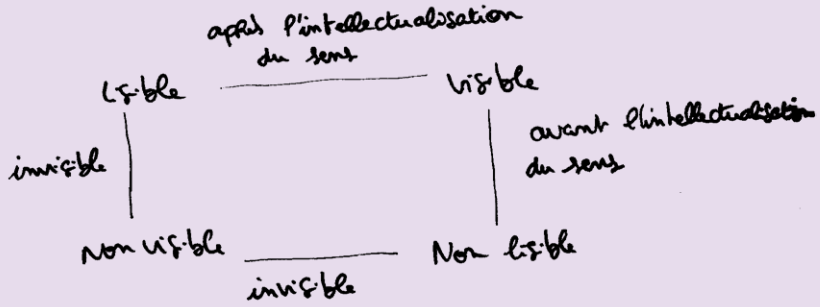


Fig. 6 La lecture visuelle

Figure 250. Schéma de la « lecture visuelle » extrait de Richaudeau, François, *La lisibilité*, [1962], Paris, Denoël, 1969, p. 24.

Figure 251. Premier carré sémiotique complété une seconde fois.

250.



251.

intention. Par contre, nous considérons que regarder est le fait de voir intentionnellement, de « chercher à percevoir, à connaître par le sens de la vue[237] ». Cette distinction entre
252. voir et regarder nous amène à définir un second carré sémiotique, basé sur l'opposition entre LU et REGARDÉ. Les quatre rapports au texte qui découlent de ce carré sémiotique pourront être qualifiés en termes d'opacité et de transparence :

- texte lu et regardé,
- texte non lu et non regardé,
- texte lu mais non regardé,
- texte regardé mais non lu.

En effet, le lecteur *voit* les lettres pendant la lecture, dans le sens où il lui est permis de déchiffrer les signes inscrits par le sens de la vue. La plupart du temps, le lecteur ne regarde pas les signes, puisque l'automatisation de la lecture ne nécessite pas qu'il porte son attention sur eux. Mais il se peut que leur forme attire son attention et, par-là même, l'invite à les *regarder*. Cette précision effectuée, nous ne nous contredisons pas lorsque nous démontrons à la fois que voir fait partie intégrante de la lecture mais que, conjointement, lire et regarder ne peuvent être simultanés. D'ailleurs, Gerard Unger note lui-même que regarder et lire impliquent tous deux de voir :

> « Tout ce que nous voyons intègre la zone visuelle de notre cortex cérébral, à l'arrière du crâne. C'est là que les lettres sont traitées non seulement quand nous les regardons, mais aussi quand nous les lisons. Elles aboutissent dans cette zone lors de chaque fixation, avant que ne soit identifié le contenu linguistique des lettres et des mots – nos yeux envisagent quatre à cinq mots par seconde, mots qui sont immédiatement – ou presque – transformés en sens[238] ».

Voir fait bien partie de la lecture comme de l'acte intentionnel de regarder : que l'on regarde ou lise les lettres, elles font partie du champ visuel, sont perçues par le sens de la
253. vue, et donc traitées au même endroit dans notre cerveau.

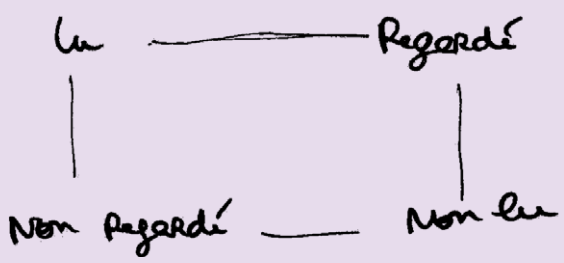
Cette précision effectuée, nous sommes désormais en mesure de comprendre le paradoxe qui ouvre *Pendant la lecture* : certes, l'acte de voir est d'une part intrinsèque à l'activité de lecture puisque « pour être capable de lire, il faut être capable de reconnaître les lettres[239] » mais, d'autre part, les lettres passent inaperçu pendant la lecture. Bien que l'on lise beaucoup et que l'on soit au quotidien confrontés à de nombreuses formes de caractères très différentes, Gerard Unger remarque que l'on n'y porte pas attention… à moins que les caractères aient une forme inhabituelle. Il semble sur ce point s'accorder avec Richard Hendel qui, dans son ouvrage sur le design des livres, note déjà que « le design des choses de la vie courante est souvent invisible. À moins que l'aspect d'une chose soit radicalement différent de ce que l'on attend, nous réfléchissons rarement à son apparence[240] ». Plus encore, il tisse un lien proportionnel entre la banalité de l'objet et l'invisibilité de son design par l'utilisateur : « Plus l'objet est banal (un crayon, un livre),

237 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « regarder », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/voir, consulté le 26.05.2022.

238 Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 144.

239 *Ibidem*, p. 7.

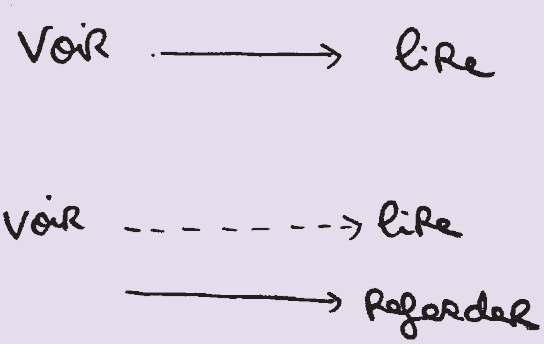
240 Hendel, Richard, *On book design*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 9.



252.

Figure 252. Second carré sémiotique.

Figure 253. Passage du voir au regarder, en passant par le lire.



253.

le moins nous réfléchissons à son design. Plus il est efficace, et plus on l'utilise, moins on pense à comment il nous est advenu[241] ». L'omniprésence de la typographie mènerait donc à son invisibilité : tant que nous sommes habitués à ses formes, son utilisation est inconsciente et automatique, et l'attention n'est pas portée sur la forme. Mais **nous postulons que la typographie opaque, en proposant des formes inhabituelles, entend précisément lutter contre cette invisibilité et pleinement s'affirmer.** Nous proposons donc de nous appuyer sur Gerard Unger pour analyser l'automatisation de la lecture, ainsi qu'interroger la possibilité pour la typographie opaque de proposer des formes qui, inhabituelles, recentreraient justement l'attention sur elles. En effet, Gerard Unger présente dès le début de *Pendant la lecture* les deux questions auxquelles il entend répondre : « que se passe-t-il quand nous lisons[242] ? » et, plus précisément « comment les yeux et le cerveau des lecteurs réagissent-ils aux produits des dessinateurs de caractères et des typographes[243] ? ». Par cet ouvrage, il entend pallier un manque qu'il repère : peu de designers graphique, typographes ou dessinateurs de caractères ont publié des ouvrages aussi précis sur la lisibilité et la lecture. D'où l'importance centrale que nous lui accordons.

Dans un premier temps, l'auteur s'attache donc à analyser le processus de lecture et son rapport au fait de regarder. S'il repère que regarder et lire ne peuvent être simultanés, cela implique qu'il y a un moment où l'on passe de l'un à l'autre. D'après Gerard Unger, le lecteur passe du lire au regarder lorsqu'un élément vient le perturber :

> « il peut arriver que nous soyons interrompus par un élément bizarre ou irrégulier comme une espace très grande entre deux mots dans une colonne de journal ou une ligne dont les mots sont très espacés. [...] Heureusement, quand nos yeux rencontrent une irrégularité textuelle, il ne sera jamais question de douleur, plutôt de déconcentration. Nous devrons parfois nous arrêter de lire pour regarder[244] ».

Les exemples qu'il donne sont de l'ordre des réglages macro typographiques, mais participent à ce que la page ait une forme inhabituelle ou du moins que le gris typographique, qui assure le confort de lecture lorsqu'il est homogène, ne soit plus optimal. Nous reviendrons juste après sur cette notion de confort de lecture. Nous notons également dans le propos rapporté ci-dessus que la perturbation reste néanmoins légère. Par contre, Gerard Unger évoque le cas où, lorsque la perturbation est trop grande, le lecteur ne peut plus lire et reste dans l'acte de regarder : « Un graphisme avec lequel nous ne sommes pas familiarisés et qui requiert en permanence notre attention peut aussi transformer un lecteur en observateur[245] ». Dans ce cas, l'attention du lecteur devenu observateur est détournée du sens du texte vers sa forme. Nous essayons de démontrer que c'est exactement ce processus qui est à l'œuvre face à la typographie opaque, et nous allons expliquer pourquoi. Dans un premier temps, ce constat nous permet de compléter notre carré sémiotique.

254.

241 *Ibidem*, p. 1.

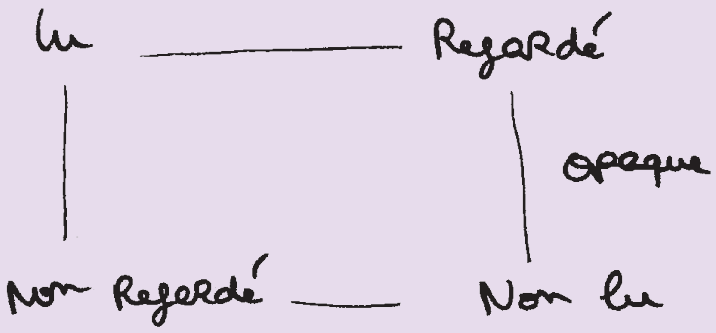
242 Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 16.

243 *Ibidem*, p. 16.

244 *Ibid.*, p. 144.

245 *Id.*, p. 144.

Figure 254. Second carré sémiotique complété.



254.

Si nous venons de voir que la passage du lire au regarder s'effectue lorsqu'une forme typographique (macro ou micro) est inhabituelle, il convient de préciser qu'à l'inverse, le lecteur passe du regarder au lire dès lors qu'il identifie les lettres et mots :

> « Tout ce que nous pouvons constater, c'est que dès que nous voyons des lettres et que nous commençons à reconnaître des mots, le processus de traitement du contenu significatif de la langue démarre. C'est notamment pour cette raison que nous avons l'impression de ne pas voir les lettres quand nous lisons. Comme nous reconnaissons les lettres à une vitesse vertigineuse, la phase d'observation n'a probablement qu'une durée très courte et nous sommes directement et involontairement pris par la lecture[246] ».

Nous pouvons tirer plusieurs conclusions de ce moment. D'une part, la forme même de la typographie (tant à l'échelle macro que micro) joue un rôle dans le passage du lire au regarder. D'autre part, c'est l'identification des lettres et des mots qui permet au processus de lecture de s'accomplir pleinement, en dépassant l'étape du voir.

Cette dernière remarque nous invite à explorer plus précisément le système de reconnaissance et d'identification des lettres. En effet, nous avons vu avec Gerard Unger que c'est ce processus qui détermine le passage du voir au lire. Bien que Gerard Unger note le manque d'informations sur le fonctionnement du regard pendant la lecture et sur les parties des lettres qui permettent la reconnaissance, il emploie la métaphore de la reconnaissance d'une silhouette humaine afin d'en tirer trois conclusions quant à la typographie. Premièrement, il vante la grande capacité d'identification de l'œil et du cerveau humains : tout comme il est possible de reconnaître quelqu'un de dos seulement avec sa silhouette, la reconnaissance des lettres ne nécessite pas beaucoup d'informations. En effet, plusieurs expérimentations ont démontré que seule la moitié supérieure des lettres était nécessaire pour l'identification, car il s'agit des parties qui ont les caractéristiques les plus distinctives des lettres par rapport aux moitiés inférieures. Phil Baines a par
255. exemple conçu la typographie *You can read me* (1991) en cherchant à réduire les caractères au strict nécessaire pour les identifier, ce qui donne des lettres fragmentaires[247]. Par ailleurs, confirmant que certaines informations sont superflues lors de la lecture, la
256. lecture par sauts de fixation implique que le lecteur « zappe » optiquement certains mots, ce qui ne l'empêche pas de lire et d'accéder au sens. Liée à la première conclusion, la seconde précise que la reconnaissance ne se base pas sur les détails, ni les variations de formes. À l'image d'un puzzle, il semblerait que quelques éléments épars suffisent pour recomposer un tout identifiable. Gerard Unger reprend la métaphore du cadavre exquis qui décomposerait un visage en trois bandes interchangeables : bien qu'il y ait d'infinies variations de formes du visage, ces variations ne sont pas prises en compte pour l'identification. Seule la silhouette semble suffire et le niveau des détails n'est pas exigé. Quant à la typographie, Gerard Unger insiste d'ailleurs sur ce paradoxe : autant les dessinateurs de caractères vont très loin dans les détails du dessin de leurs lettres, autant les lecteurs

246 *Id.*, p. 145.

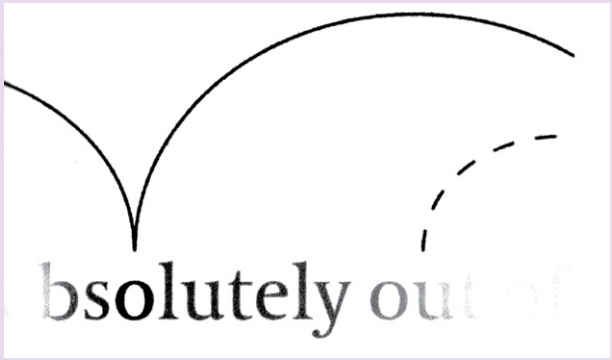
247 Notons que si d'un point de vue optique ce type de caractères semble possible à reconnaître et identifier, ils n'en sont pas pour autant faciles ou même agréables à lire.

Figure 255. Baines, Phil, *F Can You… ?*, affiche typographique créée pour le numéro 1 de la revue *Fuse*, 1991.

Figure 256. Schéma des fixations oculaires au cours de la lecture, extrait de Unger, Gerard, *Pendant la lecture*, Paris, B42, 2015, p. 69.



255.



256.

ne semblent pas les remarquer[248] . Enfin, la troisième conclusion d'Unger est que la reconnaissance et l'identification se font sur un laps de temps très court, pour ne pas dire instantanément. Il lie d'ailleurs cette remarque à celle sur le peu de détails nécessaires : « Vu le peu de temps nécessaire pour identifier les informations stockées dans notre mémoire à long terme, il se révèle qu'elles se réduisent à des données essentielles qui n'occupent qu'un espace de mémoire restreint[249] ». Il évoque ici la question du stockage, qui permet l'identification rapide et efficace : les informations essentielles à la reconnaissance des lettres et des mots seraient stockées en mémoire sur le long terme, afin que l'identification ultérieure soit quasi instantanée[250].

C'est surtout la suite du propos d'Unger qui nous intéresse en premier lieu pour notre étude de la typographie opaque. En effet, au-delà de se demander s'il est nécessaire de créer de nouveaux caractères typographiques, l'auteur s'interroge plus particulièrement sur la dimension novatrice du caractère : est-il possible de créer des caractères *totalement* inédits ? Et dans quelles mesures ? Après avoir brièvement étudié le processus d'identification et de reconnaissance des lettres, Gerard Unger insiste sur le fait que ce processus est tout à fait automatique et que c'est cette automatisation qui permet la lecture. Il commence par s'appuyer sur la définition de l'automatisme : « La caractéristique d'un automatisme est que nous n'y accordons aucune attention[251] ». Notons d'ores et déjà le critère de l'attention, auquel nous dédierons un paragraphe plus loin dans notre démonstration. Si la lecture est automatique, cela signifie que le lecteur ne porte plus attention au processus de lecture, tant il est naturellement intégré physiologiquement. Nous avons vu que le lecteur ne voit en fait que de toutes petites parties des lettres, des fragments qu'il assemble presque instantanément pendant le mouvement des yeux. En effet, d'un point de vue purement optique, la lecture s'effectue par saccades (sauts) entre lesquelles il y a une fixation de l'œil. Pendant cette fixation, le lecteur fixe plus ou moins de lettres en fonction de ses aptitudes de lecture et reconstitue ces fragments. Lors de la lecture, le sens est donc reconstitué à partir de fragments de textes assemblés. Ainsi, plus le lecteur est habitué à reconnaître les mots, plus le processus est rapide : les fixations sont plus courtes, et les distances entre les sauts sont plus longues. Cependant, Gerard Unger précise qu'un obstacle à la compréhension du sens (qu'il s'agisse d'un mot rare, inconnu, en langue étrangère... ou même de la forme typographique) induira chez le lecteur une fixation plus longue et une distance entre les sauts plus courte. Lorsqu'au contraire la lecture est fluide, la rapidité avec laquelle le lecteur lit donne inconsciemment une impression d'instantanéité et de simultanéité : « Ces opérations [enregistrer quelques mots, en trouver le sens, reconstruire la phrase, trouver son sens général, le stocker en mémoire]

248 Il reste tout de même convaincu, bien que cela ne soit pas prouvé, que les détails ont toute leur importance au niveau de la sensibilité :

« De nombreux designers connaissent d'expérience les réactions des lecteurs concernant les formes des lettres. Ils savent que presque toutes les réactions portent sur un ressenti ou une atmosphère. Un nouveau caractère peut être perçu comme chaleureux, charmant, romantique ou moderne. Autrement dit, une fois encore cela plaide en faveur de l'hypothèse qui veut que les lecteurs remarquent effectivement les détails. Nous touchons là à un aspect sensible de la typographie ».

Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 147.

249 *Ibidem*, p. 62.

250 *Ibid.*, p. 81.

251 *Id.*, p. 67.

sont exécutées avec une telle rapidité que les lecteurs ne sont qu'à peine conscients de ces processus linguistiques, pas plus qu'ils n'ont conscience de ce que sont les lettres[252] ». Cette succession d'étapes constitue d'ailleurs la définition de la lecture, et rend compte de ce processus : « Dans tous les cas, la lecture consiste au bout du compte à reconnaître des lettres et des mots, et à les transposer dans la langue et dans le sens[253] ». Ainsi, les différentes étapes de la lecture peuvent être résumées comme suit : la reconnaissance et l'identification des lettres et des mots, la transposition de ces données en sens, puis la mémorisation. ***257.***

La lecture est donc une activité automatique car elle repose sur un processus de mémorisation : la forme des lettres étant ancrée dans la mémoire du lecteur, il les reconnaît par automatisme, c'est-à-dire de manière inconsciente. Bien qu'il n'en soit pas conscient, le lecteur est tout de même capable de reconnaître une grande variété de formes typographiques. Cela explique en partie pourquoi le lecteur ne *regarde* pas les lettres lorsqu'il lit : il n'a pas besoin d'avoir conscience de la forme des lettres pour les identifier. Ainsi, Gerard Unger postule que les lecteurs possèdent des « connaissances typographiques latentes[254] » : puisque les lecteurs utilisent les lettres quotidiennement, ils possèdent forcément des connaissances... mais elles ne sont pas conscientes. Plus qu'une activité automatique, la lecture repose donc sur des habitudes. Il semble dès lors évident de conclure que, pour le lecteur, il est plus confortable de conserver ses automatismes de lecture afin d'être en mesure de s'appuyer sur eux. Ainsi, il semble difficile de réfuter l'affirmation de Zuzana Licko, selon laquelle « les lecteurs lisent le mieux ce qu'ils lisent le plus[255] » : tout comme le lecteur reconnaît plus aisément les mots qu'il lit le plus souvent, il lit également plus facilement les caractères auxquels il est habitué.

Par conséquent, c'est bien l'automatisation qui fluidifie le passage du voir au lire, et non la lisibilité. Rappelons la distinction essentielle entre la lisibilité et le confort de lecture. En effet, comme le souligne Gerard Unger[256], la langue française ne possède qu'un seul mot pour « lisibilité », alors que l'anglais en possède deux. En anglais, *legibility* signifie la distinction des lettres les unes par rapport aux autres. Mais *readability* recouvre la notion plus vaste d'aisance de lecture : « Si vous pouvez lire un journal en entier sans difficulté, on dira qu'il est *readable*. *Legibility* porte sur les formes des signes typographiques, et sur leurs détails tandis que *readability* porte sur l'ensemble[257] ». Ce que nous considérions comme lisible est donc *readable*, c'est-à-dire lisible sans effort, et non lisible en soi (*legible*). Nous retrouvons ici la distinction de François Richaudeau entre la visibilité, qui concerne les conditions optiques, et la lisibilité qui permet de comprendre le sens. Beatrice Warde elle-même avait pressenti cette ambivalence du terme, en assurant que la typographie devait être employée afin de garantir un « confort de lecture[258] » optimal au récepteur.

252 *Id.*, p. 71.

253 *Id.*, p. 72.

254 *Id.*, p. 12-13.

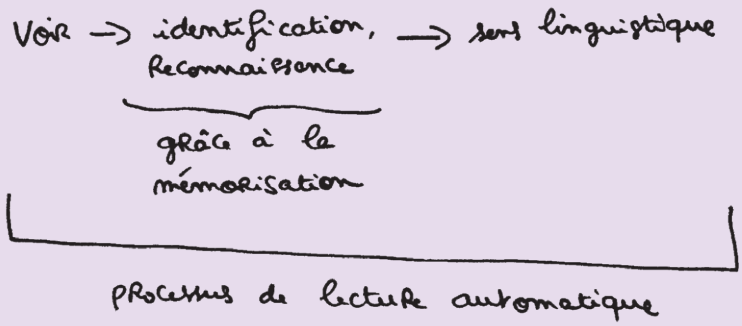
255 Licko, Zuzana, « *Do you read me* ? », *Emigre*, n°15, 1990, p. 12.

256 Il s'appuie ici sur Tracy, Walter, *Letters of Credit : A View of Type Design*, Londres, Gordon Fraser, 1986.

257 Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 22.

258 Warde, Beatrice, « Le verre de cristal ou la typographie invisible », *art. cit.*, p. 40.

Figure 257. Schéma des processus de lecture automatique.



257.

De fait, le paradigme de la lisibilité de la typographie transparente relève en fait de la facilité à accéder au sens du texte, d'une composition qui demande le moins d'effort de la part du lecteur pour être lue. Nous pouvons en déduire que toute composition typographique, tout texte, est intrinsèquement lisible en tant qu'accessible par la vue, mais certains plus aisément que d'autres. Ce qui est ici à l'œuvre est l'aisance de reconnaissance des caractères et de leur association en mots. François Richaudeau institue donc deux facteurs qui pourraient permettre d'optimiser la lisibilité : d'une part la capacité à voir (la visibilité, qui est présupposée dans la lisibilité), et d'autre part les caractères typographiques. Mais ses études montrent que ces deux facteurs sont totalement indépendants : les caractères typographiques n'influent pas sur la capacité à voir. Nous avons vu avec Gerard Unger, qui s'appuie sur l'exemple du caractère *You can read me* de Phil Baines, qu'« une importante partie du dessin des lettres est inutile pour la lecture[259] ». En effet, François Richaudeau affirme également que nous pouvons reconnaître un mot qu'avec les moitiés supérieures des lettres[260]. Selon le résultat de l'enquête de Richaudeau, ces lettres fragmentaires ne seraient d'ailleurs pas plus difficiles à lire que des lettres complètes. La question n'est donc pas celle de l'aptitude de lecture, mais bien du confort de lecture.

Cette précision nous permet de réfuter les arguments des défenseurs de la typographie transparente. Certes, la lecture est un processus dépendant de la mémoire : nous lisons avec moins de difficulté ce que nous avons l'habitude de lire. Mais il convient de modérer le propos de Jan Tschichold :

> « Nous ne pouvons pas changer les caractéristiques d'une seule lettre de l'alphabet sans rendre aussitôt ainsi toute la présentation typographique étrangère et donc inutilisable. Plus nous paraît inhabituel le mot que nous avons pourtant déjà identifié, c'est-à-dire lu, des millions de fois dans sa forme familière, plus sa forme insolite nous trouble. Car inconsciemment nous exigeons de le retrouver sous son apparence coutumière. N'importe quelle autre nous dépayse et nous complique la lecture. Il faut donc en déduire qu'un caractère est d'autant plus lisible que ses formes fondamentales s'éloignent moins de celles utilisées déjà depuis de nombreuses générations[261] ».

La familiarité du lecteur pour une forme donnée permet plus aisément son identification. Dès lors la lisibilité, au sens de confort de lecture, serait optimisée lorsque les formes correspondent à ce que le lecteur à l'habitude de voir. Néanmoins, une forme différente n'est pas pour autant inutilisable, sous prétexte qu'elle n'est pas encore connue, donc reconnue, par le lecteur. Si la lecture est plus agréable car plus aisée face à des formes typographiques familières, toute forme différente n'est cependant pas strictement impossible à lire d'un point de vue optique. De fait, la lisibilité n'est pas une qualité intrinsèque d'une typographie, mais elle est constituée en fonction du lecteur. Ainsi, selon Michel Thévoz, la vue est conditionnée en fonction de ce que l'œil du lecteur est habitué à voir, thèse qu'il soutient lorsqu'il écrit :

259 Richaudeau, François, *La lisibilité, op. cit.*, p. 40.

260 Mais pas avec les moitiés inférieures, car elles ne sont pas suffisamment distinctes pour permettre leur identification.

261 Tschichold, Jan, *Livre et typographie : essais choisis*, Paris, Éditions Allia, 2011, p. 14.

> « On regarde pour identifier, c'est-à-dire pour ramener l'inconnu au connu. Notre sens de la vue est tributaire de ce que nous savons, de ce que nous objectivons, de ce que nous projetons de notre expérience antérieure, il mobilise la fonction de mémoire bien plus que celle d'investigation[262] ».

Nous pouvons ici tirer deux conclusions. D'une part, la lisibilité et l'automatisation de la lecture permettent de passer du voir au lire. D'autre part, ces deux facteurs ne dépendent pas des qualités typographiques du texte, mais du lecteur lui-même. Qu'en est-il donc lorsque la lisibilité du texte et l'automatisation de l'activité de lecture sont mises en crise par la typographie opaque ?

Formes typographiques (in)habituelles

N'oublions pas que Gerard Unger entend répondre dans son ouvrage, entre autres, à la question suivante : compte-tenu de l'automatisme qu'est la lecture, est-il possible de créer de *nouvelles* formes typographiques ? Il s'intéresse donc moins au comportement du lecteur lorsque la lecture est habituelle que face à un quelque chose d'inhabituel. Ainsi, il remarque que le lecteur ne fait pas attention au processus de lecture lorsque ses actions sont effectuées par automatismes… mais que cette attention est détournée lorsqu'il rencontre quelque chose d'inhabituel. Dès lors, que se passe-t-il ? C'est alors qu'entre en jeu la notion de bruit, qui viendrait perturber la concentration et gêner l'activité de lecture. Gerard Unger note tout d'abord que, lorsque nous lisons, nous sommes plongés dans la lecture au point de nous couper de notre environnement : dans l'inconscient de la lecture, l'environnement et les caractères eux-mêmes s'effacent. Nous avons vu que, pour que cet effacement soit possible, Beatrice Warde a prôné l'emploi de la typographie invisible : les lettres semblent devenir invisibles lorsqu'elles sont aussi ordinaires que possible, c'est-à-dire lorsqu'elles sont tant habituelles qu'elles permettent l'automatisation de la lecture. Mais, nous l'avons vu également, Gerard Unger rappelle que la typographie n'est pas *strictement* invisible et il s'intéresse, tout comme nous, au cas contraire où la typographie accroche l'œil. Face à une typographie inhabituelle, dont relève la typographie opaque, Gerard Unger note qu'elle peut tout de même disparaître à deux conditions : que le texte soit si passionnant que le lecteur reste plongé dans la lecture automatique, ou qu'un tel design, pourtant inhabituel, soit acquis. Il semblerait donc qu'une forme typographique inhabituelle puisse tout de même être lue, notamment sur un texte court ou lorsque le lecteur est motivé.

Une autre réaction serait de modifier les habitudes, pour transformer une typographie inhabituelle en typographie habituelle. Cette hypothèse s'appuie sur le fait que ce sont des fragments de lettres qui sont stockés séparément dans la mémoire. Le processus de lecture reposerait alors sur des engrammes, c'est-à-dire des « connexions interneuronales acquises, activées par des stimuli sensoriels ou par des pensées. Ils livrent des informations,

262 Thévoz, Michel, *L'art comme malentendu*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 38.

des émotions et des impulsions qui permettent d'agir[263] ». La lecture est donc une activité automatique parce qu'elle repose sur ces engrammes, qui créent des habitudes. D'ailleurs, peu importe la nature de ce que le lecteur lit, ce sont toujours les mêmes engrammes qui sont convoqués, car il s'agit toujours de lettres, qui composent des mots, qui composent des phrases. Cela explique également la première conclusion de Gerard Unger quant à la reconnaissance : peu d'informations sont nécessaires pour reconnaître un tout car, « dès que quelques engrammes seulement d'un réseau sont stimulés, c'est presque la totalité du réseau qui peut passer en mode actif, par association[264] ». D'où le fait qu'un fragment permette de reconnaître un tout. Cependant, parce qu'il est possible de remplacer les engrammes, il serait possible de remplacer les automatismes de lecture. En effet, si l'habitude est acquise, et non innée, il est possible d'en acquérir d'autres. « C'est l'un des arguments mis en avant par des dessinateurs de caractères qui voulaient introduire un alphabet neuf ou du moins modifier la typographie en profondeur[265] », note Gerard Unger.

Mais n'est-ce pas utopique ? En effet, Gerard Unger remarque que la forme typographique habituelle repose sur des conventions. Ces conventions sont-elles si ancrées qu'il serait impossible de changer la forme des lettres ? Il souligne que les formes des lettres ont peu évoluées au fil des siècles, ouvrant la voie vers « une résistance contre des habitudes figées et gravées une fois pour toutes dans le marbre[266] ». Ce serait la supposée inaltérabilité de la forme des lettres qui mènerait à ignorer, rejeter… en tous cas questionner les règles et conventions. Lorsque Gerard Unger recherche les causes de la lisibilité dans la littérature, la réponse à sa question – pourquoi certaines formes serait-elles plus lisibles que d'autres ? – apparaît donc sous la forme de guides pratiques, de règles, choses à faire, et caractères à utiliser… en somme, sous forme de conventions arbitraires mais bien ancrées : « Quoi qu'il en soit, les traditions, les idéologies, ou les opinions des typographes ont exercé une influence telle qu'on ne saurait les balayer d'un revers de la main[267] ». Les lois de la typographie conventionnelle énoncées par des typographes ont eu une influence telle qu'il semble difficile d'aller à l'encontre ou de proposer autre chose et semble mener au conservatisme. Mais Gerard Unger reproche que ce conservatisme ne s'appuie pas sur des constats scientifiques :

> « Leurs opinions [celles de Jan Tschichold et Stanley Morison] reposaient principalement, comme celles de bon nombre de créateurs, sur l'expérience pratique et sur leurs intuitions, ce qui ne veut pas dire que ces éléments ne puissent être le point de départ d'une théorie. Tout comme certains auteurs précédemment cité, ils insistent sur l'inaltérabilité des formes des lettres et de la typographie. Certains en attribuent la cause aux lecteurs et à leur comportement, sans approfondir vraiment le sujet – si la typographie évolue extrêmement lentement c'est parce que les lecteurs sont tout simplement conservateurs[268] ».

263 Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 82.

264 *Ibidem*, p. 83.

265 *Ibid.*, p. 83-84.

266 *Id.*, p. 11.

267 *Id.*, p. 24.

268 *Id.*, p. 29.

Ainsi, il constate que la typographie a peu évolué et en décèle la cause : parce que nous suivons les théories de typographes qui prônent le conservatisme. Il trace enfin une limite : ces théories ne sont pas fondées scientifiquement et nous mènent à suivre quelque chose qui n'est même pas prouvé. Gerard Unger en conclut que ce sont moins les lecteurs qui sont conservateurs (d'où leur grande faculté d'adaptation notée par François Richaudeau), que les typographes eux-mêmes.

Ainsi, les conventions semblent instaurer des formes de caractères les plus utilisées, créant ainsi une habitude chez les lecteurs qui permet une meilleure reconnaissance : « Les habitudes exercent une grande influence sur la typographie et les types de caractères sont largement déterminés par elles. Inversement, les caractères typographiques les plus lus renforcent encore les habitudes[269] », note Gerard Unger. Dès lors, dans quelle mesure est-il possible de s'écarter des conventions ? Le lecteur semble posséder une capacité d'adaptation[270], mais « la convention étant si puissante, est-il possible de concevoir beaucoup de projets non conventionnels[271] ? », s'interroge Unger. Les conventions sont tellement ancrées qu'elles paraissent immuables. Les habitudes ont été constituées par transmission, et s'ancrent dans un double mouvement : d'une part, les conventions ont été fixées, les lecteurs s'y sont habitués, et elles ont été transmises. Mais d'autre part, c'est parce que les lecteurs s'y sont habitués qu'elles ont perduré.

Si les conventions ne sont pas fondées scientifiquement mais simplement instituées historiquement – voire de manière arbitraire – n'est-il pas possible de les remettre en cause en créant de nouveaux caractères ? Cette voie est ouverte par les expérimentations formelles des designers, typographes et dessinateurs de caractères. Si Gerard Unger repère qu'ils interrogent la légitimité des conventions par leurs expérimentations, il remarque néanmoins que, parmi la multitude d'expérimentations menées par les designers, peu semblent probantes et atteindre un niveau de développement assez élevé pour être diffusées. Dès lors, il note le peu de répercussions de ces expérimentations sur le quotidien des lecteurs, hors de la sphère des spécialistes[272]. D'après Gerard Unger, la raison tient dans le fait que ces expérimentations remettent notamment en cause la lisibilité. En effet, nous avons vu que, lors du processus de lecture, les yeux captent un texte et le cerveau en déchiffre le sens. Mais nous avons également vu que ces deux actions ne peuvent être simultanées lorsque les formes expérimentales s'éloignent trop de la forme

269 *Id.*, p. 90.

270 *Id.*, p. 90.

271 *Id.*, p. 93.

272 Bien que de nombreux caractères expérimentaux aient été diffusés dans des revues/fonderies telles que *Emigre* et *Fuse*.

conventionnelle des lettres. Le risque d'un éloignement des conventions typographiques réside donc dans l'effort demandé par une lecture qui, parce qu'elle ne peut pas être automatique, est relativement plus difficile[273].

À ce point de son analyse, Gerard Unger conste qu'« il est clair cependant que ceux qui acceptent les conventions sont raisonnablement d'accord sur le fait que la lecture est la plus agréable quand les dessins des caractères sont familiers et que les schémas typographiques sont connus[274] ». Dès lors, deux questions se posent. Tout d'abord, celle de la nécessité : faut-il suivre le commun, essayer de correspondre au plus grand nombre de lecteurs et de contextes ? Ou au contraire favoriser l'expérimentation, au détriment de la lisibilité ? L'auteur se positionne clairement en faveur de la création de nouveaux caractères et de l'expérimentation, et ajoute que la multiplicité de caractères entend justement assouvir le besoin de surprise des lecteurs :

> « C'est l'une des raisons pour lesquelles la demande de nouveaux caractères perdure : les caractères en usage depuis longtemps ont été tellement vus, sont à ce point connus, qu'ils n'ont plus rien de neuf et ne peuvent plus surprendre. Le dessinateur de caractères est face à un dilemme car beaucoup de lecteurs trouvent une forme de réconfort dans les caractères les plus courants. Cela peut être une forme de confort tel un vêtement que nous avons beaucoup porté, qui est usé et dont nous ne parvenons pas à nous débarrasser. Intégrer une dose d'excentricité dans une création, c'est la quadrature du cercle[275] ».

Dès lors, Gerard Unger conclut sur la nécessité de concilier à la fois le besoin de confort et le besoin de surprise. Bien que les lecteurs semblent se conforter dans leurs habitudes de lecture qui leur permettent de lire de manière automatique, un équilibre entre familiarité et singularité semble être à trouver dans les expérimentations : « dans quelle mesure puis-je "coller" à la convention tout en conduisant mes expériences et jusqu'où puis-je les pousser avant de heurter les lecteurs[276] ? », se demande-t-il. Cet équilibre semble, pour l'auteur, être atteint dans le caractère *Peignot* de Cassandre : « Un texte composé en *Peignot* offre une apparence particulière, se laisse lire, mais incite en permanence à regarder[277] ». ***258.***

273 Gerard Unger nuance ici son propos, en distinguant deux usages des caractères typographiques qu'il définit par leurs supports : d'une part les textes longs (dans les livres par exemple) destinés à un large public semblent réclamer une typographie plus habituelle et conventionnelle. D'autre part, les textes courts (sur des affiches, dépliants, invitations, t-shirts etc.) destinés à un public restreint semblent être plus ouverts à l'expérimentation. Cela s'expliquerait par deux modes de lecture différents : « En l'occurrence, c'est de fonctions différentes qu'il s'agit. D'un côté, quelques mots à lire en un éclair et que l'on enregistre même parfois involontairement ; de l'autre, des textes qui nécessitent une lecture attentive et prolongée. »
Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 43.

274 *Ibidem*, p. 54.

275 *Ibid.*, p. 123-124.

276 *Id.*, p. 128.

277 *Id.*, p. 127.

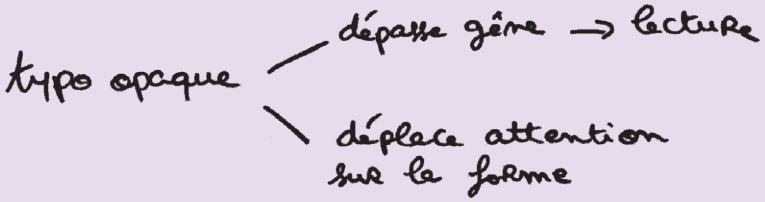
Figure 258. Cassandre, *Peignot*, caractère distribué par la fonderie Deberny & Peignot, 1937.

Figure 259. Deux réactions possibles face à la typographie opaque.

Figure 260. Extrait de *La lisibilité* de François Richaudeau, où les phrases ne sont pas séparées par des points mais par des carrés.



258.



259.

D'autres expériences moins subjectives et moins simplistes permettent de confirmer cette impression □ Si l'on fait lire à un lecteur moyen deux textes composés en colonnes, à raison d'un mot par colonne, les mots du premier comprenant en moyenne cinq lettres, les mots du second dix lettres, chacun des deux textes comprenant le même nombre de colonnes et de mots, on constate que les temps de lecture des deux textes sont égaux; et, cependant, le second texte (dont chaque mot comporte dix signes au lieu de cinq•) comprend deux fois plus de lettres que le premier □ Nous avons utilisé la technique du tachystoscope pour contrôler cette thèse, soutenue par les chercheurs anglo-saxons•; à chaque sujet nous faisions lire successivement :

a) des séries de nombres dont le nombre de chiffres croissait très progressivement;

b) des séries de mots, et même d'assemblages de mots, dont la longueur — le nombre de lettres — croissait aussi très progressivement, et cela suivant trois valeurs de temps : 1/25; 1/50; 1/100 de seconde, suffisamment courts pour que l'on ait la certitude que chaque nombre, mot ou groupe de mots soit lu en une seule fixation• visuelle □ Les exercices étaient pratiqués jusqu'à ce que chaque sujet ne réussisse plus, d'une façon constante, à déchiffrer le nombre, le mot ou le groupe de mots □ Les résultats sont concordants et très nets, sans aucune exception individuelle; chaque sujet lit d'un coup beaucoup plus de signes des exercices *b* (mots ou groupes de mots) que des exercices *a* (nombres), le *rapport* étant en moyenne de *3 à 1.*

260.

Le lecteur suspendu dans le voir : une question de mise au point

Nous retrouvons ici le passage du voir – inhérent à la lecture – au regarder. En ce point de notre propos, nous identifions deux réactions possibles face à cette désautomatisation de la lecture. D'une part, puisque l'habitude est acquise et non innée, cela suggère que le lecteur est susceptible de dépasser la gêne pour s'habituer à d'autres présentations graphiques[278]. Tout comme David Carson fait confiance à son lectorat pour déchiffrer le texte, François Richaudeau affirme les facultés d'adaptations du lecteur. Il assure même que toute règle de composition typographique est quasiment superflue puisque le lecteur, dans sa quête de sens, est capable de s'adapter : *259.* *260.*

> « Que les caractères soient petits ou gros, maigres ou gras, avec ou sans empattement, que les mots soient coupés ou non en fin de ligne, que les lignes soient courtes ou longues, resserrées ou espacées, l'œil du lecteur entraîné surmonte ces accidents, il n'en tient pas compte ; *il n'a pas le temps d'en tenir compte*, pressé qu'il est de remplir sa seule fonction : transmettre rapidement à la mémoire du lecteur les aspects sémantiques et esthétiques du message imprimé. Reconnaître la quasi-inutilité des règles typographiques de lisibilité, c'est rendre hommage à la qualité du cerveau de l'homme[279] ».

Notons tout de même que son propos est conditionné par le fait que le lecteur soit « entraîné » : les capacités de lecture sont présupposées. Mais la faculté d'adaptation du lecteur lui permettrait donc de retrouver l'automatisation face à une forme typographique moins connue. Pour ce faire, cela suggère de sa part d'accepter temporairement de ne pas lire de manière automatique et inconsciente (comme il y est habitué). En effet, lors de la lecture automatisée, les processus de vision et d'intellectualisation sont simultanés : les yeux perçoivent le texte et le cerveau déchiffre le sens en même temps. Or, lorsque la lecture n'est plus automatique, ces deux actions sont consécutives : l'œil doit d'abord déchiffrer le texte, puis le cerveau peut reconnaître le sens. Mais encore faut-il pour cela que le lecteur accepte de se placer dans cette position de lecture, moins confortable, le temps d'habituer à nouveau son œil.

D'autre part, nous suggérons que la désautomatisation de la lecture permet en fait de déplacer l'attention du lecteur sur la forme graphique du texte. Puisque la qualité première de la typographie est d'être appréhendable par le sens de la vue, il s'agit de souligner que les caractères existent pour eux-mêmes dans leur forme, avant de transcrire une signification de langage. Dans cette perspective, **la désautomatisation ralentit le lecteur dans l'acte de lire (en tant qu'intellectualisation du sens) et le suspend au contraire dans l'acte de voir… qui se transforme en regarder. Cette seconde hypothèse est celle que nous estimons être à l'œuvre dans le cas de la typographie opaque.** Ainsi, nous pouvons donc déduire les deux choses suivantes : la typographie transparente, par sa lisibilité optimisée, favorise l'automatisation de l'activité de lecture et fluidifie donc

278 Par exemple, notre propre œil s'est aisément accommodé au choix de François Richaudeau de séparer ses phrases par des carrés à la place des points dans son ouvrage *La lisibilité*.

279 Richaudeau, François, *La lisibilité, op. cit.*, p. 178.

le passage du voir au lire. Au contraire la typographie opaque, en désautomatisant la
261. lecture, freine la lisibilité et suspend le lecteur dans le voir. Nous pouvons donc compléter
262. notre carré sémiotique à partir de ces conclusions, et le traduire par le schéma **ci-contre**.

Mais, dès lors, que se passe-t-il pour le lecteur dans cette suspension dans le voir ? S'il ne lit pas, que fait-il et que se passe-t-il ? Si l'activité de voir est contenue dans celle de lire, notre hypothèse repose sur le fait que regarder et lire ne sont pas simultanés, bien que l'automatisation de la lecture puisse suggérer le contraire. Nous souhaiterions d'abord clarifier cette dissociation de la lecture et de regarder en nous référant à Paul Valéry et aux « deux vertus d'un livre[280] » qu'il repère dans les années 1920. Nous considérons que son analyse est applicable, au-delà de l'objet livre, à tout objet graphique contenant du texte. Dès ses premières lignes, Paul Valéry déclare : « Si j'ouvre un livre, le livre offre à mes yeux deux manières bien différentes de s'intéresser à lui. Il leur propose l'alternative de deux usages et de leur fonction[281] ». D'une part, il y a bien plusieurs manières de s'intéresser à un livre, c'est-à-dire que notre attention peut être captée de manières différentes par cet objet. D'autre part, à ces deux niveaux d'attention correspondent bien deux fonctions, qui d'ailleurs sont alternatives « puisque l'attention donnée à l'une exclut l'attention donnée à l'autre[282] ». Il postule donc que ces deux manières de regarder l'objet sont indépendantes et distinctes.

Quels sont les deux modes de regard qu'il mentionne ? Il s'agit précisément de la distinction que nous venons d'analyser entre *lire* le texte et *regarder* le texte. Paul Valéry affirme comme nous que ce double niveau de vision existe en puissance dans chaque texte. Ainsi, la première vertu d'un livre est la lecture, qu'il définit par « une quantité de réactions mentales successives dont l'effet commun est de détruire à chaque instant la perception visuelle des signes, pour lui substituer des souvenirs et des combinaisons de souvenirs[283] ». Il y a bien, dans la lecture, un dépassement des perceptions visuelles par l'association directe des signes à leurs signifiés linguistiques. La lecture est donc un « mouvement qui engendre des effets intellectuels et discontinus, et qui de proche en proche s'intègre en idées le long de la ligne[284] ». Mais pour que la perception soit aisément remplacée par l'intellectualisation, Paul Valéry estime que ce mode de regard « exige la vision nette[285] », soit la lisibilité. De plus, Paul Valéry insiste sur la deuxième vertu qui passe souvent inaperçue dans le livre, c'est-à-dire l'objet comme un « ensemble d'impressions stationnaires, doué de propriétés immédiates, non conventionnelles, qui peut plaire ou déplaire à nos sens[286] ». Il assure d'ailleurs que c'est ce mode de regard qui est immédiat. Ainsi, il certifie qu'avant tout « une page est une image[287] » : elle est appréhendée visuellement par le

280 Valéry, Paul, « Les deux vertus d'un livre », *art. cit.*.

281 *Ibidem*, p. 3.

282 *Ibid.*, p. 5.

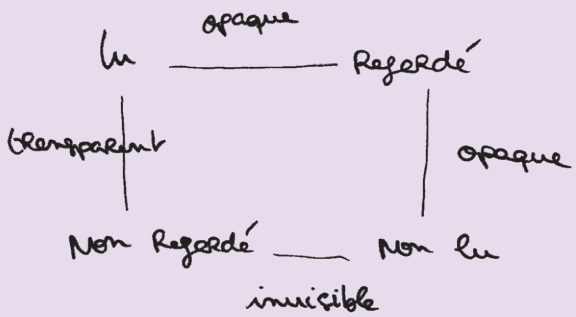
283 *Id.*, p. 3.

284 *Id.*, p. 4.

285 *Id.*, p. 4.

286 *Id.*, p. 5.

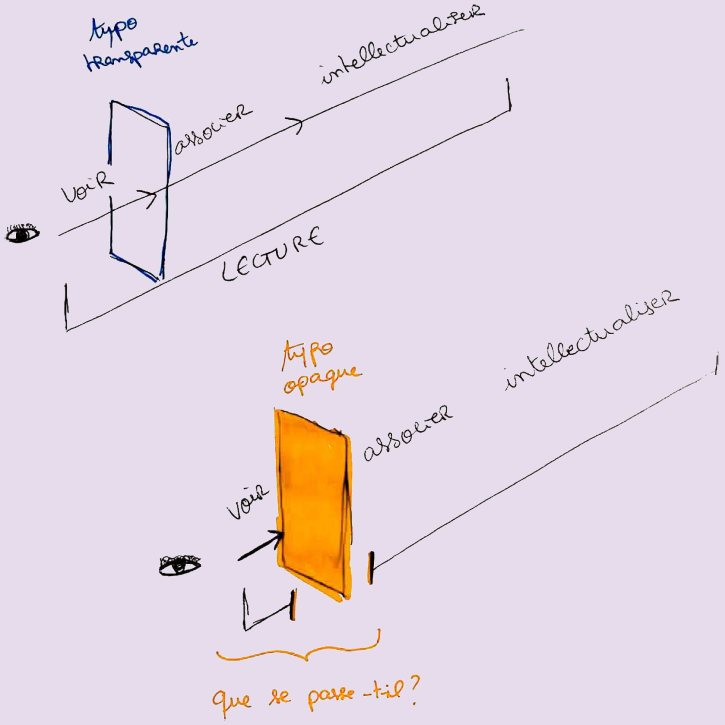
287 *Id.*, p. 4.



261.

Figure 261. Second carré sémiotique complété une seconde fois.

Figure 262. Comparaison des processus de lecture avec la typographie transparente et la typographie opaque.



262.

lecteur avant même d'entamer la lecture. Cette déclaration n'est évidemment pas sans faire écho à celle de David Carson analysée dans la partie I.1.2 : « Les mots sont aussi des images [...]. Et ils ont un impact émotionnel bien avant d'être réellement lus[288] ».

Ainsi, en élargissant les deux vertus que repère Paul Valéry à l'ensemble des supports contenant du texte, nous pouvons tirer deux apports de son propos. Premièrement, lire et regarder sont bien deux activités qui ne sont pas simultanées. De fait, une mise au point paraît nécessaire pour passer de l'une à l'autre. En effet, la succession de ces deux niveaux de regard suggère un moment de « passage de la lecture à la contemplation, et le passage réciproque de la contemplation à la lecture[289] ». Comme nous le pressentions, il semble bien qu'il existe un moment où l'œil s'accommode visuellement et opère une mise au point oculaire entre le texte et sa composition typographique. Beatrice Warde explique d'ailleurs très clairement ces différents niveaux de vision en jeu, lorsqu'elle affirme que « notre cerveau fixe son attention à travers le texte imprimé et non *sur* lui[290] ». Lors de la lecture, notre œil effectue alors la même mise au point que lorsque nous regardons à travers une fenêtre. Nos yeux transpercent sa transparence, pour atteindre ce qui se trouve derrière elle. La typographie s'absente un moment pour nous laisser comprendre le texte. Mais, lorsque notre œil s'autorise à mettre au point, cette surface tangible apparaît et nous pouvons la saisir dans sa propre matérialité. Gerard Unger s'est lui-même déjà sur-
263. pris à faire cette expérience, lorsque le caractère *Juliana* de Sem Hartz a concentré son attention pendant qu'il lisait *The Long Goodbye* de Raymond Chandler :

> « Alors que je voulais lire, j'avais passé douze pages à observer les formes des lettres, à remarquer l'étroitesse du "b", du "d" et du "r", la chasse du "y" et certaines combinaisons de lettres comme le double "l" et le double "t", sans avoir lu le moindre mot. Ce n'est que lorsque je m'en suis rendu compte que j'ai pu me distancier et reprendre du début, en lisant cette fois[291] ».

Pourtant, sa volonté de lire montre bien que ce type d'expérience nous arrive inconsciemment, sans que nous ne l'ayons prémédité. **Notre hypothèse est qu'à l'inverse de la typographie transparente, c'est lorsque la typographie s'opacifie que la mise au point visuelle s'opère.** Mais que se passe-t-il alors lorsque la mise au point a été effectuée ?

Déplacer l'attention vers une expérience esthétique

C'est ici que nous pouvons tirer une deuxième conclusion des deux vertus du livre repérées par Paul Valéry. Rappelons qu'il décrit la deuxième vertu comme un « ensemble d'impressions stationnaires, doué de propriétés immédiates, non conventionnelles, qui peut plaire

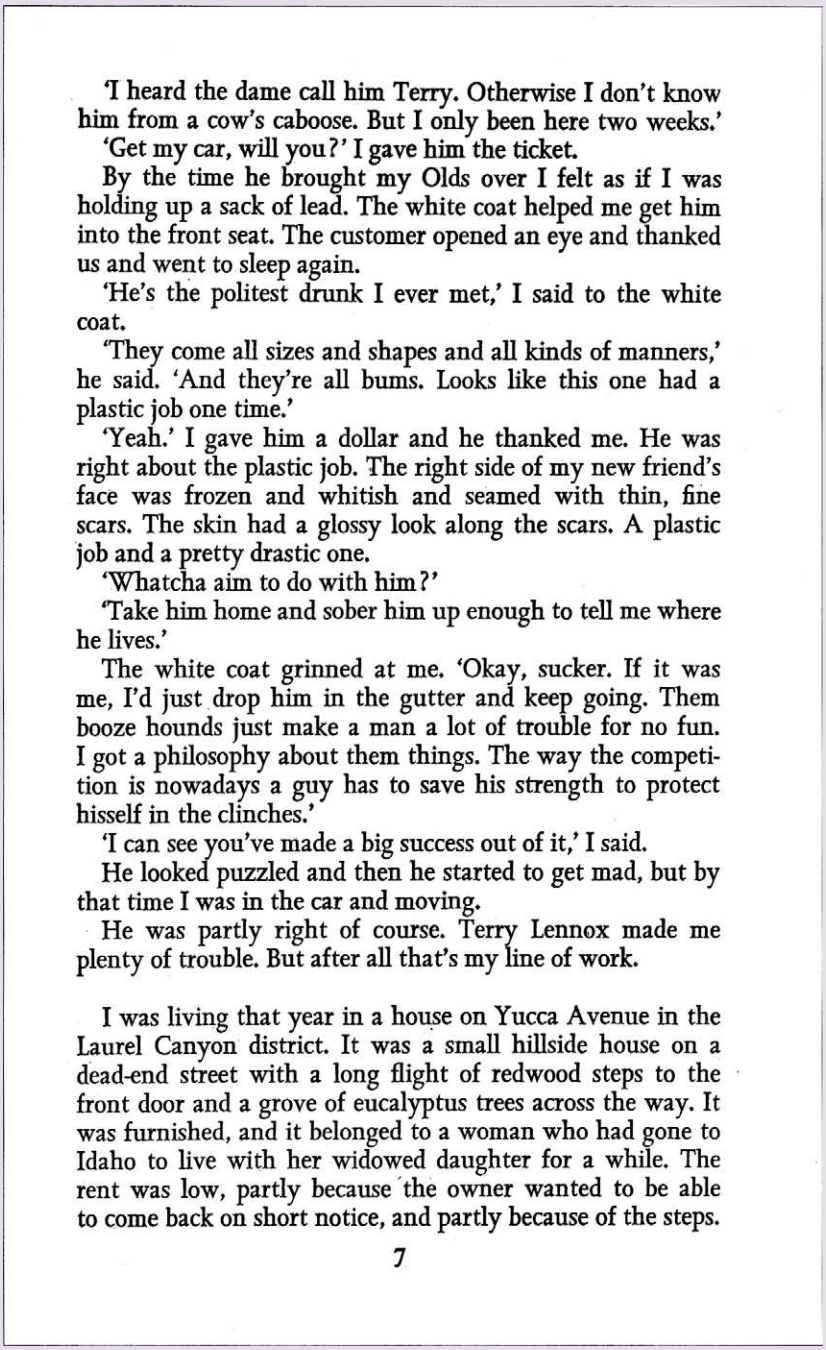
288 Texte original : « *Words are images, too, [...]. And they carry an emotional impact long before they're actually read.* » Interview de Londres, *op. cit.*, non paginé.

289 Valéry, Paul, « Les deux vertus d'un livre », *art. cit.*, p. 6.

290 Warde, Beatrice, « Le verre de cristal ou la typographie invisible », *art. cit.*, p. 42.

291 Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 143.

Figure 263. Utilisation du caractère *Juliana* de Sam Hartz (1958) dans Chandler, Raymond, *The Long Goodbye*, Middlesex, Penguin Books, 1971. Page reproduite dans Unger, Gerard, *Pendant la lecture*, Paris, B42, 2015, p. 142.



'I heard the dame call him Terry. Otherwise I don't know him from a cow's caboose. But I only been here two weeks.'

'Get my car, will you?' I gave him the ticket.

By the time he brought my Olds over I felt as if I was holding up a sack of lead. The white coat helped me get him into the front seat. The customer opened an eye and thanked us and went to sleep again.

'He's the politest drunk I ever met,' I said to the white coat.

'They come all sizes and shapes and all kinds of manners,' he said. 'And they're all bums. Looks like this one had a plastic job one time.'

'Yeah.' I gave him a dollar and he thanked me. He was right about the plastic job. The right side of my new friend's face was frozen and whitish and seamed with thin, fine scars. The skin had a glossy look along the scars. A plastic job and a pretty drastic one.

'Whatcha aim to do with him?'

'Take him home and sober him up enough to tell me where he lives.'

The white coat grinned at me. 'Okay, sucker. If it was me, I'd just drop him in the gutter and keep going. Them booze hounds just make a man a lot of trouble for no fun. I got a philosophy about them things. The way the competition is nowadays a guy has to save his strength to protect hisself in the clinches.'

'I can see you've made a big success out of it,' I said.

He looked puzzled and then he started to get mad, but by that time I was in the car and moving.

He was partly right of course. Terry Lennox made me plenty of trouble. But after all that's my line of work.

I was living that year in a house on Yucca Avenue in the Laurel Canyon district. It was a small hillside house on a dead-end street with a long flight of redwood steps to the front door and a grove of eucalyptus trees across the way. It was furnished, and it belonged to a woman who had gone to Idaho to live with her widowed daughter for a while. The rent was low, partly because the owner wanted to be able to come back on short notice, and partly because of the steps.

7

263.

ou déplaire à nos sens[292] ». En d'autres termes : il s'agit de l'expérience esthétique. Nous pouvons dès lors **poser l'hypothèse que nous démontrerons dans la partie I.3.2 : la typographie opaque possède une fonction esthétique.**

D'une part la typographie opaque, parce qu'elle freine la lecture, invite tout simplement à *regarder* les lettres. François Richaudeau affirme que ce ne sont pas les lettres que nous voyons lors de la lecture, mais la forme des mots :

> « Mais que voit l'œil pendant ce temps de fixation ?
>
> On serait tenté de répondre : les *lettres* qui composent les mots et les phrases du texte lu ; il semble qu'il n'en soit rien, que notre œil identifie chaque mot globalement par ses contours.
>
> Considérons par exemple le mot : *chat* et : *tabc*
>
> que nous lisons et retenons plus difficilement ; il a pourtant été composé simplement en inversant l'ordre des lettres du mot *chat* qui, lui, nous est familier[293] ».

Cette affirmation repose sur la psychologie de la forme, selon laquelle le tout est perçu avant les parties. Nous pouvons donc en déduire que, lorsque la lecture est totalement automatisée, la forme des mots suffit à leur reconnaissance et à leur identification grâce à la mémoire qui a déjà eu l'habitude d'identifier ce mot. Mais, lorsque le mot est inconnu ou que la lisibilité n'est pas assez optimale pour permettre l'automatisation de la lecture, il devient nécessaire de déchiffrer le mot lettres à lettres. Il y a donc bien un déplacement qui s'opère vers les lettres, que l'on n'a pas besoin de *regarder* lorsque la lecture est automatisée.

D'autre part, c'est une temporalité différente qui est alors accordée à la lecture. **Nous postulons que la typographie opaque ralentit les étapes de la lecture en suspendant le lecteur dans la première étape : le voir. C'est cet étirement du moment de perception du texte qui permet de recentrer l'attention, condition de l'expérience esthétique.** Le facteur du temps d'attention semble donc décisif. Dans un premier temps, nous affirmons que l'attention du lecteur est captée lorsque la désautomatisation le surprend. Lorsqu'il y a désautomatisation, l'attention est déplacée du sens du texte vers l'activité de lecture elle-même, et permet donc de prendre conscience de cette activité. Nous pouvons alors qualifier ce moment d'aperception, défini par Walter Benjamin comme une perception accompagnée de réflexion et de conscience : percevoir, tout en ayant conscience que nous sommes en train de percevoir[294]. Cette attention est captée grâce à la surprise éprouvée par le lecteur lorsque la typographie s'opacifie. Gerard Unger établit lui-même un lien de cause à effet direct entre la surprise éprouvée face à ce qui ne nous est pas familier, et l'attention que nous lui accordons : « Ces caractères étranges suscitent l'attention, créent du bruit et du mouvement. Ils provoquent. Ils étonnent[295] ».

---

292 Valéry, Paul, « Les deux vertus d'un livre », *art. cit.*, p. 5.

293 Richaudeau, François, *La lisibilité, op. cit.*, p. 34.

294 Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936], traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2014, p. 73.

295 Unger, Gerard, *Pendant la lecture, op. cit.*, p. 140.

« Ils intriguent », pourrions-nous ajouter. En effet, le philosophe Jean-François Lyotard affirme que le travail du designer graphique se doit d'intriguer. De plus, il relie clairement cette intrigue au facteur du temps :

> « Le mot intriguer. L'objet du graphiste doit intriguer. En intriguant, il satisfait peut-être à toutes les contraintes d'un seul coup. Ce qui est beau arrête l'œil, stoppe le balayage permanent du champ par le regard (ce que fait la vision ordinaire), la pensée voyante fait une pause, et cette suspension est la marque du plaisir esthétique. Cela s'appelle contempler. On attend, on s'attarde, on se demande pourquoi, comment ça plaît[296] ».

En intriguant, un objet graphique se détache donc de notre paysage visuel, retient notre attention, et instaure un temps de pause dans notre quotidien : « Le graphiste contraint le regardeur à suspendre sa réactivité, à songer, à interrompre ses préoccupations. Il le rend à la liberté d'éprouver autre chose que ce qu'il croyait, d'éprouver autrement[297] ». Il s'agit donc d'expérimenter l'objet en pleine conscience, et non dans l'automatisme inconscient de la lecture.

Ajoutons que cette suspension du temps relève d'une expérience qualitative. Cette idée est avancée par le philosophe Pierre Truchot au sujet des livres dans son article « L'esthétique du livre ou l'art du temps[298] ». Il se réfère d'abord à la conception de la durée chez Bergson, qui désigne « l'expérience, pour une conscience, d'un temps vécu d'une manière qualitative[299] ». Le temps vécu en pleine conscience, l'activité effectuée dans sa plénitude temporelle, relèverait d'une expérience qualitative. Et cette qualité du temps vécu contraste avec l'expérience des autres objets auxquels nous ne prêtons pas attention. Plus encore, Pierre Truchot avance que cette suspension du temps, en tant qu'expérience qualitative, définit la dimension esthétique d'un livre :

> « La dimension esthétique d'un livre se trouve moins dans son éventuelle et discutable beauté qui se donnerait avec son apparence, que dans sa capacité d'instaurer pour son lecteur, une expérience privilégiée, qualitative dans et avec le temps[300] ».

Si la suite de notre propos montrera que, au contraire de ce qu'avance Pierre Truchot, la fonction esthétique de la typographie opaque réside bien dans l'attention accordée à ses qualités matérielles, nous pouvons tout de même tirer de son idée le fait que la suspension du temps est une condition de l'expérience esthétique. Dans le cas de la typographie opaque, nous avons vu que le lecteur est suspendu dans ce moment du voir, antérieur à la lecture et par conséquent à l'intellectualisation. L'expérience esthétique est donc ici pleinement liée à la vue et à la sensation, et permettrait de retenir le lecteur sur la plasticité de l'objet (typo)graphique, afin d'en apprécier la matérialité. Cette expérience esthétique serait d'ailleurs première, puisque les objets sont d'abord appréhendés par notre sensibilité. Pour vivre pleinement l'expérience esthétique de la typographie opaque, il s'agit donc

296 Lyotard, Jean-François, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *art. cit.*, p. VII.

297 *Ibidem*, p. XI.

298 Truchot, Pierre, « L'esthétique du livre ou l'art du temps », dans Milon, Alain, Perelman, Marc, *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

299 *Ibidem*, p. 40.

300 *Ibid.*, p. 41.

de s'arrêter à ce niveau de l'expérience du monde avant l'intellectualisation. C'est cela que Pierre Truchot qualifie de « suspens esthétique[301] » : si le temps n'était pas suspendu, notre cerveau passerait directement à cette étape d'intellectualisation. Nous pouvons alors avancer que la qualité esthétique d'un objet dépend de sa capacité à nous retenir dans cet état de réception antérieur à la conceptualisation. Ce qui nous retient, ce sont bien la surprise et l'émotion que nous éprouvons face à cet objet : il nous intrigue, donc nous lui consacrons le temps de vivre sa qualité esthétique. Si l'on revient alors à notre décomposition de l'activité de lecture en plusieurs étapes, seule la première (la vue des caractères) est de l'ordre de la perception. De fait la typographie opaque, parce qu'elle suspend le lecteur dans le voir, déplace bien l'attention du sens du texte vers la matière typographique qui le compose.

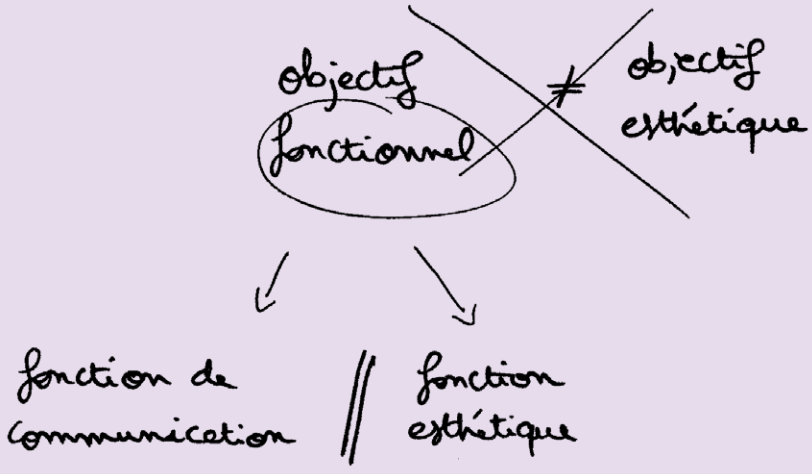
Il convient ici de s'arrêter un instant pour faire le point. **L'hypothèse que nous souhaitons démontrer dans cette partie est que la typographie opaque ne répond pas à un objectif de communication, mais plutôt à une fonction esthétique.** Dans un premier temps, nous avons défini la typographie opaque en opposition avec la typographie transparente. Le facteur déterminant dans cette définition est la question de la lisibilité. En effet, la typographie transparente optimise la lisibilité parce qu'elle entend répondre à un objectif de communication. François Richaudeau, dans son ouvrage *La lisibilité*, inscrit clairement son propos dans le modèle des sciences de l'information et de la communication. Dans cette perspective, la lisibilité est entendue au sens de l'efficacité de transmission de l'information. Toute son étude repose sur une volonté d'optimiser cette lisibilité[302]. Mais il ne manque pas de préciser à la fin de sa quatrième partie[303] que son propos est valable lorsque l'objectif est fonctionnel. Il oppose dès lors cet objectif fonctionnel à l'objectif esthétique. Plutôt que d'affirmer que la typographie transparente relève de cet objectif fonctionnel et la typographie opaque d'un objectif esthétique, nous préférons distinguer deux fonctions : la fonction de communication d'une part, et la fonction esthétique d'autre part. La typographie opaque relèverait donc bien d'une fonction, mais une fonction esthétique plutôt que communicationnelle (sans exclure cette dernière). C'est cette notion de fonction esthétique que nous développerons dans la partie suivante. Mais nous pouvons d'ores et déjà émettre l'hypothèse que cette fonction esthétique ne peut se déployer
264. qu'en-dehors – ou du moins à côté – d'une fonction de communication.

301 *Id.*, p. 41.

302 Richaudeau, François, *La lisibilité, op. cit.*, p. 62.

303 *Ibidem*, p. 223.

Figure 264. Deux objectifs fonctionnels.



264.

Une posture similaire à celle adoptée dans le contexte d'exposition

De même que regarder et lire sont deux actions qui ne peuvent être effectuées simultanément, nous posons qu'une fonction esthétique et une fonction de communication ne peuvent être simultanées. Nous avons vu que la typographie transparente entend répondre prioritairement à un objectif de communication. Dès lors, **nous avançons l'hypothèse que, *a contrario*, la fonction esthétique de la typographie opaque n'est atteinte qu'au détriment de cette fonction communicationnelle**. **Bien que nous ne niions pas la possibilité de lire une composition typographique opaque et donc d'atteindre une fonction de communication, nous affirmons que cette fonction n'est pas première : une composition typographique opaque entend d'abord répondre à une fonction esthétique.** Ce constat découle du fait que, alors que la lisibilité optimisée par la typographie transparente facilite le passage du voir au lire, la typographie opaque suspend d'abord le lecteur dans le voir, soit dans un rapport de contemplation avec la composition typographique. En effet, rappelons que l'action de contempler est définie comme « considérer avec une assiduité qui engage les sens (visuel, auditif) ou l'intelligence un objet qui est ou peut être digne d'admiration[304] ». De plus, nous avons vu précédemment que l'expérience esthétique suppose un état de perception, soit un état qui permet de « saisir, prendre connaissance par les sens[305] ». De fait, c'est bien un rapport de contemplation visuelle qui est instauré lorsque la fonction esthétique de la composition typographique opaque est atteinte.

Mais il est un contexte qui favorise ce maintien dans un rapport esthétique (et non communicationnel) avec l'objet : celui de l'exposition. Pour éclairer notre propos, nous souhaiterions désormais montrer que la typographie opaque, pour atteindre sa fonction esthétique, place le lecteur dans la même posture que celle du visiteur d'une exposition[306]. Nous avons vu que, dans le cas de la typographie transparente, la lecture est automatisée et ne nécessite pas de porter attention aux lettres. Au contraire la typographie opaque, parce qu'elle freine la lecture, déplace l'attention sur la composition typographique même. Nous proposons qu'il en va de même lors de l'exposition : le contexte de l'exposition permet de rendre visible des propriétés des objets qui dans l'usage passent inaperçues. Il semblerait donc que la mise en place d'un contexte, de conditions propices à la contemplation esthétique, soit nécessaire pour que le lecteur et/ou visiteur soit enclin à porter une attention esthétique à un objet. La principale condition que nous allons analyser est l'abstraction de la fonction de l'objet en contexte d'exposition.

304 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « contempler », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/contempler/verbe, consulté le 03.03.2022

305 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « percevoir », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/percevoir, consulté le 03.03.2022

306 Nous précisons que la question de l'abstraction de la fonction dans le contexte d'exposition se pose tout particulièrement dans le cas des expositions de design.

Cette mise entre parenthèses de la fonction s'opère par la décontextualisation de l'objet exposé. Notre réflexion part d'un postulat d'Yves Robert[307] dans le numéro de la revue *Graphisme en France* consacré à l'exposition du design graphique. En déclarant qu'un objet graphique est un « objet fonctionnel intrinsèquement exposé[308] », dans le sens où sa destination est d'être vu, il suggère que son exposition muséale relève d'un paradoxe : pourquoi exposer un objet qui, dans son contexte d'usage, est déjà destiné à être vu ? Quelle(s) différence(s) existe-t-il entre voir un objet graphique dans son contexte d'usage et le voir dans une exposition ? Tout d'abord, l'exposition de l'objet le décontextualise et lui fait par-là même perdre sa fonction. Jean-François Lyotard déclare clairement, à l'occasion de l'exposition *Vive les graphistes*, que « vous pouvez, bien sûr, l'archiver, le recueillir et l'exposer [le graphisme], ce que nous faisons ici. Vous en suspendez ainsi certaines de [ses] finalités[309] », sous-entendues : ses finalités communicationnelles. Ce fait peut immédiatement être exemplifié par le cas particulier des livres : lorsqu'ils sont exposés sous-verre ou fixés ouverts à une page unique, nous ne pouvons plus les feuilleter pour lire plusieurs pages. ***265.***

Plus généralement, si la fonction des objets graphiques est la communication, ils doivent assurer la transmission d'un message d'un émetteur vers un récepteur. Cependant, lorsqu'ils sont exposés, chacun des objets graphiques ne communiquent pas leur message. Par exemple, les affiches de de Roman Cieslewicz pour le Centre Pompidou, exposées lors de sa rétrospective au Musée des Arts Décoratifs[310], informent initialement sur la tenue d'expositions. Or, comme cet évènement est antérieur au moment où le visiteur voit cette affiche dans l'exposition, nous ne pouvons considérer qu'elle le renseigne sur son existence : elle le renseigne sur le fait que cet évènement a existé. Si ces objets n'informent pas sur l'évènement qui est passé, ils constituent cependant une trace qui (ré)active la mémoire de cet évènement. L'exposition joue ici le rôle d'archive, à l'image de l'archivage des collections thématiques d'images de Roman Cieslewicz. En effet, l'exposition *La fabrique des images* au Musée des Arts Décoratifs donne à voir toute la matière première du graphiste qualifiée de « reflet du regard d'un homme sur son époque[311] ». Ainsi, si les objets graphiques sont dénués de leur fonction, ils rendent cependant compte d'une époque datée. ***266.*** ***267.***

Nous remarquons que, au-delà du fait même d'être exposés, le dispositif scénographique lui-même nie souvent la fonction des objets. Par exemple, les numéros du magazine *Ty i ja*, dans *La fabrique des images*, sont exposés au mur à la verticale et reposent sur un petit rebord, le tout recouvert d'un verre. Ils sont ainsi exposés comme dans une vitrine alors que, dans notre quotidien, les livres sont généralement rangés dans une bibliothèque ou sur une étagère. Cet exemple témoigne de la rupture avec toute forme de ***268.***

307 Directeur du Centre national des arts plastiques de 2015 à 2019.

308 Robert, Yves, dans Centre National des Arts Plastiques, *Graphisme en France*, n°24, 2018, p. 5, [en ligne], disponible sur https://www.cnap.fr/graphisme-en-france-n%C2%B024-exposer-le-design-graphique-2018, consulté le 18.07.2022.

309 Lyotard, Jean-François, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *art. cit.*, p. IX.

310 *Roman Cieslewicz, la fabrique des images*, Paris, Musée de Arts Décoratifs, 2018.

311 Cartel introductif de l'exposition *Roman Cieslewicz, la fabrique des images*, Paris, Musée de Arts Décoratifs, 2018.

Figure 265. Programmes et éléments de communication du festival Jazzdor, conçus par Helmo (Thomas Couderc et Clément Vauchez), exposés à l'occasion de la Biennale Aperçu, exposition *Fracas*, Bordeaux, Fabrique Pola, 2024.



265.

Figure 266. Vue de l'exposition *Roman Cieslewicz, La fabrique des images*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018.



266.

Figure 267. Images de la boîte d'archives sur la thématique de la « main » de Roman Cieslewicz, exposées lors de sa rétrospective *Roman Cieslewicz, La fabrique des images*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018.



267.

Figure 268. Exemplaires du magazine *Ty i ja*, présentés à l'occasion de l'exposition *Roman Cieslewicz, La fabrique des images*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018.



268.

Figure 269. Livres des éditions 10/18, présentés à l'occasion de l'exposition *Roman Cieslewicz, La fabrique des images*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018.



269.

rapport quotidien que le visiteur entretient avec les objets graphiques dans sa vie : la décontextualisation. La perte de la fonction de l'objet est favorisée lorsque le dispositif scénographique le met à distance du visiteur.

En effet, si les objets graphiques ne sont généralement pas destinés à être exposés, c'est parce qu'ils ne peuvent être utilisés et manipulés comme ils le sont dans la vie quotidienne. Or, l'interdiction de toucher domine au sein de l'exposition. Cette prohibition du toucher semble paradoxale dans le cas d'objets qui nous sont familiers et destinés à être utilisés et manipulés. Ainsi, lorsque les objets graphiques exposés ne peuvent pas être consultés et touchés, le seul sens convoqué est celui de la vue. À cet égard, l'historienne du design graphique Clémence Imbert souligne que l'exposition suspend la fonction des objets pour les présenter « à un usager devenu spectateur[312] ». C'est ici que nous retrouvons la notion de contemplation. Le passage du toucher à la vue s'effectue donc dans le rapport sensible que nous entretenons avec l'objet. La présence physique des objets dans l'exposition est généralement niée, car ils ne peuvent être appréciés dans leurs trois dimensions : ils sont plus généralement transformés en images à regarder. De ce fait, le spectateur est dans une posture de voyeur, dont les conditions de visions sont optimisées. En effet, l'exposition sous vitrine des livres des Éditions 10/18 dans *La fabrique des images* est un exemple révélateur où le corps est séparé de la matérialité de l'objet par une couche de verre. Le spectateur surplombe donc cette vitrine, en regardant en plongée des objets qui sont posés à plat, comme allongés. Par conséquent, les livres ainsi exposés ne nous permettent pas d'expérimenter l'objet en lui-même mais une certaine idée de cet objet, selon ce qui nous est donné à voir. ***269.***

Cependant, il convient de nuancer notre propos : si les modalités d'exposition que nous avons énoncées jusqu'alors semblent être les plus répandues, certaines tentent de remédier à cette distance, en proposant par exemple une libre consultation et manipulation des objets. C'est le cas de l'exposition *Ce n'est pas la taille qui compte* à la Maison d'Art Bernard Anthonioz[313]. Puisque cette exposition propose au spectateur de s'intéresser à « l'intelligence des formes, des savoir-faire techniques et économiques[314] » des objets présentés, l'exposition est centrée sur le rapport tactile des visiteurs aux objets. Ce choix des commissaires est d'autant plus pertinent que ces objets sont « adressés à l'intime[315] » : dans le quotidien, ces objets sont utilisés et manipulés indifféremment des autres objets de la vie, sans aucune distance. Cependant il convient ici de rendre compte de quelques commentaires entendus lors de la visite. En effet, certains visiteurs ont trouvé cette exposition « mal foutue » et ont considéré que le dispositif scénographique « ne donne pas envie ». Ce mode d'exposition repose entièrement sur l'implication du visiteur, qui doit faire une forme d'effort pour appréhender les objets proposés, devenir alors acteur et sortir d'une posture contemplative. En effet, les objets de cette exposition sont présentés sur des ***270.*** ***271.*** ***272.*** ***273.***

312 Imbert, Clémence, « "Vous en faites un œuvre". Quelques réflexions sur les expositions de graphisme », dans Centre National des Arts Plastiques, *Graphisme en France*, n°24, 2018, p. 9, [en ligne], disponible sur https://www.cnap.fr/graphisme-en-france-n%C2%B024-exposer-le-design-graphique-2018, consulté le 18.07.2022.

313 *Ce n'est pas la taille qui compte*, Nogent-sur-Marne, Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2018.

314 Dépliant accompagnant l'exposition *Ce n'est pas la taille qui compte*, Nogent-sur-Marne, Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2018, [en ligne], disponible sur http://www.fondsinternational.com/, consulté le 15.07.2024.

315 Hervy, Étienne, « Un peu quand même », *Étapes*, n°246, novembre/décembre 2018, p. 036.

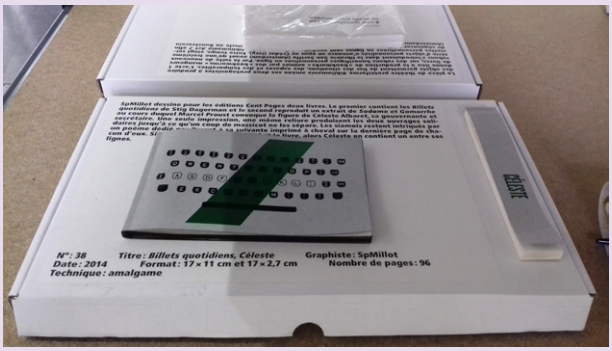
Figure 270. Livre conçu par Philippe Millot pour les éditions Cent Pages, présenté à l'occasion de l'exposition *Ce n'est pas la taille qui compte*, Nogent-sur-Marne, Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2018.

Figure 271. Modules conçus par Mathias Schweizer, présentés à l'occasion de l'exposition *Ce n'est pas la taille qui compte*, Nogent-sur-Marne, Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2018.

Figures 272. 273. Vues de l'exposition *Ce n'est pas la taille qui compte*, Nogent-sur-Marne, Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2018.

Figures 274. 275. Vue de l'exposition *Feuilles Volantes*, Chaumont, Le Signe, du 27.05.2021 au 31.03.2022.

Figure 276. Vue de l'exposition *L'image des mots*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985. C'est lors de cette exposition qu'a été exposé le plan de la SNCF auquel se réfère Clémence Imbert.



270.



271.



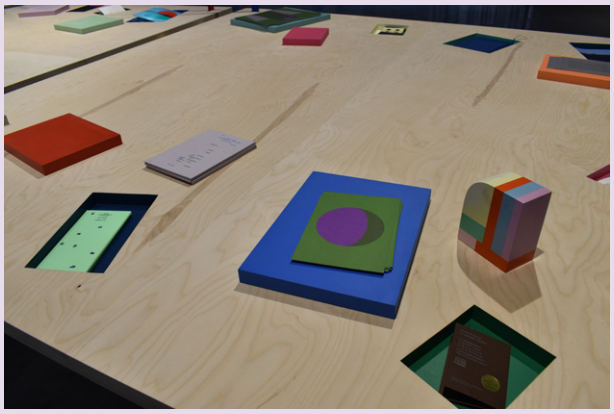
272.



273.



274.



275.



276.

étagères, qui ont trois hauteurs différentes : une à hauteur d'œil, une plus haute que l'œil et l'autre plus basse. Ce dispositif suggère le mouvement du corps du spectateur qui se réhausse ou se baisse afin de récupérer l'objet et le ramener à hauteur d'œil pour la consultation. Certains visiteurs se sont demandé pourquoi les commissaires n'avaient pas choisi de disposer simplement les objets sur des tables. Une des réponses possibles est que la monstration sur des tables aurait figé les objets. Il n'est dès lors pas garanti que les visiteurs seraient sortis d'une posture contemplative pour aller les manipuler. Le caractère presque contradictoire de la manipulation des objets au sein de l'exposition peut induire une forme de retenue de la part des visiteurs. Nous pouvons à titre d'exemple relater le cas de l'exposition *Feuilles Volantes*[316] au Centre National du Graphisme de Chaumont, consacrée au travail de Fanette Mellier. Au sein de cette exposition, des piles de pages extraites des ouvrages de la designer graphique étaient à libre disposition des visiteurs. Cependant, nous avons pu observer la réticence de certains visiteurs à emporter ces feuilles, se demandant s'ils « avaient le droit ». Ce type de dispositif tend à replacer les objets graphiques dans « le mouvement de la vie[317] » pour lequel ils sont conçus, au lieu de les présenter comme une « dépouille naturalisée[318] », d'après les termes de Clémence Imbert.

274.
275.

Néanmoins, si ces modes d'exposition du design graphique tendent à se généraliser, il convient de rappeler que l'exposition suggère spontanément une attitude contemplative de la part du visiteur. En effet, Clémence Imbert rappelle que si ces objets sont exposés, c'est qu'ils sont jugés dignes d'une attention visuelle. Lorsqu'ils sont exposés, les objets graphiques perdent leur *ici et maintenant*, leur contexte de création : c'est pourquoi le spectateur peut les apprécier esthétiquement, en dehors de toute fonction de communication. Le regard porté sur l'objet découle donc du contexte même de monstration. À cet égard, Clémence Imbert certifie que « regarder le graphisme imprimé c'est précisément cesser de se comporter uniquement en usager-lecteur et établir des allers-retours entre le texte vu et le texte lu, entre le contenu informatif et la forme typographique[319] ». Cette attention déplacée vers les qualités graphiques des objets est prédéterminée par le fait même de leur exposition. Dès lors, l'exposition permet de porter un autre regard sur les objets graphiques, et de porter attention aux propriétés de l'objet qui passent généralement inaperçues lorsque la fonction est communicationnelle. À titre d'exemple, Clémence Imbert évoque un plan de la SNCF exposé au Centre Pompidou en 1985[320] : il n'a plus une fin d'orientation mais elle soutient qu'il y a une « autre manière de "faire usage[321]" » de cet objet, en le considérant comme une image résultant de choix plastiques. L'exposition fonctionnerait alors comme cette mise au point sur d'autres caractéristiques de l'objet.

276.

316 *Feuilles Volantes*, Chaumont, Le Signe, du 27.05.2021 au 31.03.2022.

317 Imbert, Clémence, « "Vous en faites un œuvre". Quelques réflexions sur les expositions de graphisme », *art. cit.*, p. 8.

318 *Ibidem*, p. 8.

319 *Ibid.*, p. 11.

320 À l'occasion de l'exposition *L'image des mots*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

321 Imbert, Clémence, « "Vous en faites un œuvre". Quelques réflexions sur les expositions de graphisme », *art. cit.*, p. 9.

Dans un premier temps, nous avons vu que le fait d'exposer des objets graphiques leur fait généralement perdre leur fonction communicationnelle. Dans le contexte muséal, ces objets sont donc appréciés pour leurs qualités visuelles et, dès lors, voués à une contemplation esthétique. Clémence Imbert déclare d'ailleurs que l'exposition « exerce le regard [du spectateur] pour la forme[322] ». Grâce à ce petit détour, nous posons la question suivante : **si l'exposition permet de porter un regard sur l'objet selon d'autres modalités, ne pouvons-nous pas porter ce même regard esthétique en dehors de l'exposition ?** Dans cette perspective, nous en déduirons que les compositions typographiques opaques, en visant une fonction esthétique, tentent de placer leur lecteur dans la même posture que s'il était au sein d'une exposition : face à cet objet, il est invité à lui soustraire sa fonction de communication, afin d'entrer dans un rapport esthétique avec lui.

322 *Ibidem*, p. 12.

I.3.2. Fonction esthétique de la typographie opaque

Nous envisageons désormais de démontrer que la typographie opaque possède une fonction esthétique. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur Gérard Genette et sa définition de la relation esthétique. Plus précisément, son propos nous intéresse en quatre points pour notre étude de la typographie opaque. Dans un premier, temps, il nous permet de révéler qu'il est possible d'entretenir une relation esthétique avec tout objet, en dehors du contexte d'exposition. Ce qui nous paraît particulièrement intéressant dans la définition de la relation esthétique de Gérard Genette, c'est qu'il la distingue de la fonction artistique. Il convient d'ores et déjà d'annoncer qu'il considère que la relation esthétique n'est pas réservée aux œuvres d'art, mais que l'on peut l'entretenir avec tout objet. En somme, la fonction artistique ne serait qu'un cas particulier de relation esthétique. Cette distinction nous permet tout de suite d'envisager une relation esthétique avec le design graphique, et donc avec la typographie opaque. Les deux points suivants découlent du fait que la relation esthétique est à la fois relative à l'objet, mais surtout au sujet. D'une part, l'appréciation esthétique – qu'elle soit de l'ordre du plaisir ou du déplaisir – nous permettra de réviser les deux réactions possibles du lecteur face à la typographie opaque[323]. D'autre part, puisque la relation esthétique est en partie relative au sujet, nous déduirons que le lecteur peut tout de même aboutir à la lecture de la typographie opaque, en fonction de ses aptitudes de lecture et de sa familiarité avec des formes typographiques opaques. Pour terminer, nous reviendrons sur la distinction qu'opère Gérard Genette entre la relation esthétique et la relation artistique. Ainsi, nous montrerons que la typographie opaque possède sa propre fonction esthétique. Cette hypothèse s'appuie sur deux présupposés que nous exposerons : le récepteur d'un objet choisit parmi la pluralité de fonctions qu'il possède, et l'objet lui-même constitue un indice qui permet d'effectuer ce choix.

323 Rappelons que, jusqu'alors, nous avons défini dans la partie I.3.1 (dédiée aux relations entre voir, lire et regarder) que les deux réactions possibles face à la typographie opaque sont le dépassement de la gêne pour aboutir à la lecture, ou bien le déplacement de l'attention sur la forme du texte.

La relation esthétique n'est pas spécifique aux œuvres d'art

Dans un premier temps, nous allons analyser la relation esthétique telle que la définit Gérard Genette : « la relation esthétique en général consiste en une réponse affective (d'appréciation) à un objet attentionnel quel qu'il soit, considéré dans son aspect[324] ». Notons tout de suite que cette définition valide le critère de l'attention que nous avons analysé dans la partie précédente : pour qu'il y ait relation esthétique, il faut que le récepteur accorde une attention à l'objet.

Il convient donc de nous attarder d'abord sur cette attention esthétique définie par Gérard Genette. Il débute son propos en précisant que l'attention esthétique est portée vers les propriétés aspectuelles d'un objet. En effet, il repère trois manières d'entrer en relation avec un objet (qu'il s'agisse d'une œuvre d'art ou non) : l'identification, qui revient à répondre à la question « qu'est-ce que c'est ? », la fonction, qui permet de déterminer « à quoi ça sert ? », et enfin la perception, qui permet de décrire « comment c'est ? ». D'après Gérard Genette, ce sont les propriétés aspectuelles[325] que l'on observe lorsque l'on rentre dans cette relation de perception avec l'objet, lorsque l'on cherche à définir « comment c'est ». De fait il précise que nous pouvons percevoir tout objet sans l'identifier et en dehors de tout rapport fonctionnel. Mais à l'inverse, il est également possible d'avoir une attention aspectuelle même lorsque l'on identifie l'objet ou que nous sommes dans un rapport fonctionnel avec lui. Ainsi, Gérard Genette qualifie tous les objets esthétiques de « semi-opaques[326] » : ce n'est pas parce que l'on porte une attention aspectuelle à ces objets que l'on occulte nécessairement leur fonction pratique. Cette précision est tout à fait déterminante pour notre propos. En effet nous avons vu que la typographie opaque, si elle déplace l'attention vers la matérialité du texte, peut tout de même aboutir au processus de lecture. L'attention aspectuelle, condition de l'attention puis de la relation esthétique, est donc *une* manière d'entrer en relation avec un objet, ce qui n'implique pas de penser qu'il s'agit de la *seule* manière. Gérard Genette le résume ainsi : « l'adhésion fonctionnelle ou symbolique n'est sans doute ni une condition nécessaire ni un obstacle infranchissable pour la relation esthétique, qui investit ce qu'elle veut, comme elle veut[327] ». Cette dernière déclaration insiste bien sur le premier apport de la définition de la relation esthétique de Gérard Genette à notre propos : il est possible d'entrer dans une relation esthétique avec tout type d'objet, et non uniquement avec les œuvres d'art. Gérard Genette précise que

---

324 Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, *op. cit.*, p. 275.

325 Gérard Genette distingue d'ailleurs les propriétés aspectuelles des propriétés formelles ou perceptuelles, qu'il juge trop restrictives. Cette distinction est expliquée dans la note de bas de page n°5, *ibidem*, p. 15.

326 Pour affirmer cette semi-opacité, Gérard Genette s'appuie sur Jean-Paul Sartre, qui identifie deux statuts que l'on peut attribuer à un objet. Dans le cas où l'on considère un objet comme un signe, le récepteur se concentre à la fois sur le signifié (les propriétés aspectuelles) et sur le signifiant, afin de trouver sa signification. Mais il est également possible de simplement le considérer comme un objet : dans ce cas, le récepteur ne se concentre que sur ces propriétés aspectuelles, mais sans pour autant oublier que cet objet possède une signification.
Voir Sartre, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 64, cité dans Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, *op. cit.*, p. 66-67.

327 *Ibidem*, p. 66.

ce qui compte, c'est que le récepteur ait l'intention d'entrer dans une relation d'attention aspectuelle avec l'objet. Ainsi, l'attention en tant qu'activité perceptive est une activité intentionnelle du récepteur[328].

Par conséquent, le second point saillant de la relation esthétique d'après Gérard Genette est que ce n'est pas l'objet qui est *en soi* esthétique, mais bien la relation dans laquelle le récepteur entre avec cet objet. Nous venons de voir qu'un objet esthétique est d'abord un objet attentionnel. Dès lors, un objet qui n'est pas attentionnel ne peut pas être esthétique. Nous pouvons en conclure d'une part que le critère de l'attention aux propriétés aspectuelles est bien déterminant et, d'autre part, que le fait d'être esthétique n'est pas une qualité intrinsèque à l'objet : c'est la relation dans laquelle le récepteur entre avec l'objet qui détermine s'il est esthétique ou non. Mais il convient de préciser que la relation esthétique ne tient pas uniquement dans cette attention aspectuelle. En effet, ce type d'attention est nécessaire mais non suffisant pour définir la relation esthétique. Dès lors, Gérard Genette distingue l'attention aspectuelle de l'attention esthétique : l'attention esthétique est une attention aspectuelle dirigée vers l'appréciation. Dans cette perspective, nous comprenons que l'attention que l'on porte à l'objet va susciter un plaisir ou un déplaisir. C'est ici que nous retrouvons la définition de Gérard Genette selon laquelle la relation esthétique se compose d'une attention aspectuelle et d'une appréciation. Ainsi, cette définition sous-entend qu'il est possible de porter une attention aux propriétés aspectuelles, sans pour autant être dans une relation esthétique[329] : pour qu'il y ait relation esthétique, Gérard Genette estime donc qu'il faut qu'il y ait un jugement.

L'appréciation esthétique : plaisir et/ou déplaisir face à la typographie opaque

Nous avons vu que le critère de l'attention esthétique est nécessaire mais non suffisant à la définition de la relation esthétique. Dès lors, il convient de s'intéresser désormais au second critère de définition : l'appréciation esthétique. La relation esthétique définie par Gérard Genette est à la fois cognitive, puisqu'elle procède d'une perception aspectuelle qui mène à l'attention esthétique, et affective. Plus encore, l'étude de l'appréciation esthétique selon Gérard Genette révèle que sa théorie de la relation esthétique est subjectiviste et relativiste. C'est même en démontrant que l'appréciation esthétique est subjective et relative qu'il entend prouver sa théorie de la relation esthétique.

Pour montrer d'abord que la relation esthétique est subjective[330], Gérard Genette s'appuie sur Hume[331] et sur son analyse de la dégustation du vin par les parents de Sancho Pança. Décelant un goût de cuir et de fer, ils seraient considérés comme des experts puisque

328 Gérard Genette précise que cette activité intentionnelle de réception peut même avoir lieu lorsqu'il qu'il n'y a pas d'activité intentionnelle de la conception : les deux sont indépendantes.

329 À cet égard, Gérard Genette cite l'exemple d'un expert qui porterait une attention aspectuelle dans le but d'identifier une œuvre. Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, *op. cit.*, p. 53.

330 Nous entendons le terme « subjectif » au sens de dépendant du sujet qui perçoit, et non uniquement de l'objet perçu.

331 Hume, David, « De la norme du goût », [1957], traduit par Renée Bouveresse, *Essais esthétiques*, Paris, Vrin, 1974, t. II, p. 87.

la présence d'une clé avec un porte-clé en cuir dans le vin validerait ce jugement. Au contraire, Gérard Genette compte prouver par deux arguments que l'appréciation esthétique n'est pas l'affaire d'experts. Le premier, c'est que le jugement de goût ne nécessite pas une confirmation (telle que la clé dans l'exemple de Hume). Le second, c'est que déceler un goût ne veut pas dire que l'on apprécie quelque chose. Il insiste ici sur la polysémie du terme « goût » : « qui désigne tantôt une capacité de discernement factuel (savoir déceler la présence d'une saveur, ou plus généralement d'une propriété), tantôt une capacité, pour moi douteuse, et même proprement impensable, à porter sur cette propriété ce qu'on croit pouvoir appeler une "appréciation juste[332]". » Il y aurait donc une confusion entre le fait (« cela a le goût de... ») et la valeur (« avoir du goût »). Ainsi donc, Gérard Genette déduit la subjectivité de l'appréciation esthétique d'après plusieurs éléments. Le premier, c'est que l'appréciation n'est pas que l'affaire de l'expert mais de n'importe qui : tout le monde peut avoir une appréciation esthétique. Le second, c'est que l'on ne peut pas contester l'appréciation de quelqu'un : il n'y a pas besoin d'une preuve qui viendrait valider si quelque chose lui (dé)plaît. Enfin, il conclut que le jugement esthétique est « autonome et souverain » : « dans l'instant, *hic et nunc*, il n'est au pouvoir de personne, y compris de moi-même, de modifier effectivement, c'est-à-dire authentiquement, mon appréciation. Cela tient à son caractère rigoureusement *subjectif*[333] ». Le jugement esthétique, donc l'appréciation, ne peut être modifié ni par une cause extérieure, ni par une cause intérieure.

Au-delà du caractère subjectif de l'appréciation, Gérard Genette insiste sur le fait qu'elle relève d'un sentiment de plaisir ou de déplaisir. Ainsi, il déclare que « le jugement esthétique du type "Cet objet est beau" ne fait absolument rien d'autre qu'exprimer ce sentiment, sur lequel, comme sur tout sentiment, aucun argument, aucune démonstration ni aucune "preuve" objective, s'il en était, ne peuvent agir effectivement[334]. » Genette démontre ici que l'appréciation esthétique est totalement subjective car il n'y a pas besoin de prouver qu'une chose nous plaît ou non, et que nous ne pouvons pas faire changer cette appréciation. De plus, il ajoute que l'appréciation ne peut être juste ou fausse puisqu'elle est propre à chacun. Cette subjectivité de l'appréciation esthétique nous semble particulièrement intéressante dans le cas de la typographie opaque. En effet, nous avions tout d'abord identifié deux réactions possibles faces à la typographie opaque : le dépassement de la gêne occasionnée par la désautomatisation qui mène tout de même à la lecture, ou bien le déplacement de l'attention vers la forme graphique du texte. Dans les deux cas, le lecteur entre en relation avec le texte, et nous suggérons que les deux réactions découlent d'un sentiment de plaisir. Mais les dernières considérations de Gérard Genette sur l'appréciation esthétique nous amènent à modifier notre proposition. En effet, quelle serait la réaction qui découlerait d'un sentiment de déplaisir ? Ce questionnement nous amène à proposer, face à la typographie opaque, les deux réactions suivantes :

332 Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, *op. cit.*, p. 75.

333 *Ibidem*, p. 77.

334 *Ibid.*, p. 78.

- dans le cas d'un déplaisir, le lecteur ne va pas parvenir à surmonter la gêne occasionnée par la désautomatisation, un blocage va s'installer et l'amener à qualifier le texte d'« illisible » ;
- dans le cas d'un plaisir, le lecteur va accorder une attention (esthétique) à la forme graphique du texte ce qui, éventuellement, pourra déboucher sur le processus de lecture. ***277.***

Quelle que soit la réaction adoptée par le lecteur, nous avons vu juste avant qu'elle est légitime. En effet, Gérard Genette insiste sur le fait qu'il n'y a pas de « justesse d'appréciation[335] » et le justifie par l'absence de « fondement objectif de l'appréciation esthétique[336] ». Cet argument renforce sa démonstration en faveur de la subjectivité de l'appréciation esthétique. Plus encore, il défend dans cet ouvrage une théorie de la relation esthétique subjectiviste relativiste. Il l'explique par le fait qu'il n'est pas possible d'établir des critères, puisque l'objet n'est pas *en soi* esthétique :

> « Le terme "esthétique" est donc légitime, à la condition expresse de n'y jamais chercher une illusoire "science du beau". Nous avons affaire à des objets (d'attention) esthétique, nous avons affaire à l'acte ("jugement de goût") de leur prêter des "qualités esthétiques", mais nous n'avons jamais, et pour cause, affaire à ces "qualités" elles-mêmes[337] ».

Ainsi, déclarer que « c'est beau » n'est que l'expression du sentiment de plaisir, mais n'est pas une qualité qui serait intrinsèque à l'objet ainsi qualifié. Cette illusion est décrite par Gérard Genette comme le processus d'objectivation.

Restituer la place du sujet dans la relation esthétique

La théorie de la relation esthétique de Gérard Genette, parce qu'elle est subjectiviste et relativiste, insiste sur le fait qu'il s'agit d'une relation entre un objet et un sujet. Dès lors, il entend démontrer que ce ne sont pas les propriétés intrinsèques de l'objet qui sont esthétiques, mais bien cette relation que le sujet entretient avec l'objet. Pour le prouver, il compte d'abord révéler le caractère illusoire du processus d'objectivation. Le processus d'objectivation vise à rendre objectif un jugement qui est subjectif, en attribuant des propriétés à l'objet. Il s'agit en somme de justifier l'appréciation – « cela me plaît/ me déplaît » – par une qualité (la beauté). Mais Gérard Genette insiste bien sur le fait que l'on *attribue* cette propriété à l'objet, ce qui veut dire qu'il ne la possède pas en lui-même : la beauté, par exemple, n'est pas une propriété intrinsèque de l'objet puisqu'elle est attribuée par le récepteur. Cette objectivation du jugement du récepteur serait mise en place pour justifier son appréciation et le sentiment qu'il éprouve : la qualité attribuée deviendrait une propriété de l'objet qui serait la cause de son jugement[338]. Ce besoin de justification est dû au fait que, si l'on apprécie quelque chose, nous présupposons que cette chose est appréciable et qu'il y aurait donc une raison objective de l'apprécier.

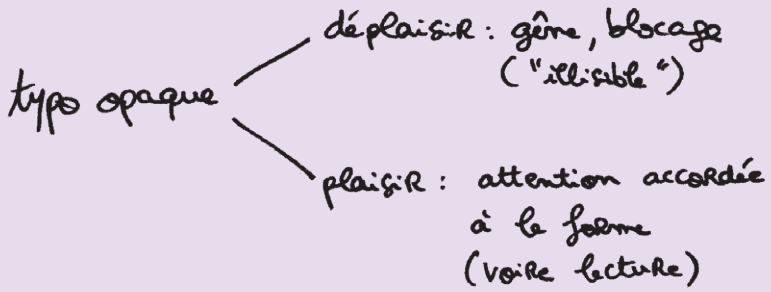
335 *Id.*, p. 79.

336 *Id.*, p. 79.

337 *Id.*, p. 81.

338 C'est en somme la présence de la clé et du morceau de cuir dans le tonneau de vin de Hume : ils viennent valider, justifier, légitimer la dégustation des parents de Sancho Pança.

Figure 277. Deux réactions possibles face à la typographie opaque, actualisées.



277.

Ainsi, Gérard Genette explique la mise en place du processus d'objectivation par une fascination de l'objet : « La raison de cette méprise tient sans doute à la présence intense de l'objet de la relation esthétique, qui est à bien des égards une relation de fascination, où le sujet tend à s'oublier lui-même et donc à tout rapporter à l'objet, y compris sa propre activité valorisante[339] ». Le sujet tend donc à s'oublier dans la relation esthétique, pensant qu'elle ne dépend que de l'objet lui-même. Or, Gérard Genette le souligne et l'affirme : la *relation* esthétique est une relation entre un objet et un sujet. En le soulignant, il entend restituer sa pleine place au sujet au sein de cette relation.

Nous pouvons donc résumer le processus d'objectivation ainsi : le sujet porte un jugement esthétique qui, nous l'avons vu, est une appréciation subjective. Mais en même temps, il fait *comme si* son jugement était dû à une propriété objective de l'objet. Nous pourrions donc croire que l'objet est esthétique en soi grâce aux propriétés qu'il possède. Mais Gérard Genette insiste sur le fait que l'expression « comme si » indique bien qu'il n'en est rien, et qu'il ne s'agit que d'une illusion. Cette illusion participe à la définition de la théorie subjectiviste de la relation esthétique de Genette : « "le sujet esthétique *juge* l'objet beau *parce qu*'il l'aime, et croit l'aimer parce qu'il *est* beau" – c'est la (ma) théorie subjectiviste[340]. » Le sujet juge donc un objet de « beau » parce qu'il l'aime : l'appréciation esthétique est bien subjective. Et, conjointement, le sujet cherche à comprendre pourquoi il aime l'objet : c'est l'illusion d'objectivité, qui pousse le sujet à croire qu'il aime cet objet *parce qu*'il est beau. Ainsi, Gérard Genette renforce sa position selon laquelle l'objet n'est pas esthétique en soi, mais que c'est la relation entre que le sujet entretient avec l'objet qui est esthétique. Le processus d'objectivation est bien un leurre d'objectivité : bien que ce processus soit mis en place naturellement par le récepteur, son appréciation esthétique ne peut être que subjective. Cependant, ce processus d'objectivation est constitutif de l'appréciation esthétique. En effet, Gérard Genette considère que l'appréciation seule ne serait que l'expression d'un sentiment sans jugement. L'appréciation esthétique est donc définie comme une appréciation accompagnée du processus d'objectivation, aussi illusoire soit-il.

D'une part, le processus d'objectivation permet à Gérard Genette de justifier le fait que l'appréciation n'est pas uniquement du ressort de l'objet et de ses propriétés : il s'agit bien d'une relation entre le sujet et l'objet, puisque c'est le sujet qui attribue des propriétés à l'objet. D'autre part, il qualifie cette relation de *convenance* ou de *disconvenance* entre les propriétés de l'objet et les dispositions psychologiques et physiologiques du sujet : « une même propriété *x* plaît au sujet *y* en vertu de telle disposition, et déplaît au sujet *z* en vertu de telle disposition contraire ou différente[341] ». Le fait que les raisons de l'appréciation esthétique dépendent à la fois du sujet et de l'objet justifie que cette appréciation soit forcément subjective. Cependant, Gérard Genette admet tout de même qu'il peut y avoir un consensus, et que plusieurs personnes peuvent porter la même appréciation sur un objet. Dans ce cas de figure, cela serait dû à une disposition identique de ces sujets face à l'objet : « si une appréciation dépend de la rencontre entre telle(s) propriété(s) de

339 Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, *op. cit.*, p. 89.

340 *Ibidem*, p. 110.

341 *Ibid.*, p. 121-122.

l'objet et telle(s) disposition(s) du sujet, il suffit que deux sujets possèdent, fût-ce par pur hasard, les mêmes dispositions pour qu'un même objet provoque chez eux deux la même appréciation[342] ». Ainsi, si deux sujets ont les mêmes dispositions face à un objet, leur appréciation peut être identique bien que subjective pour chacun d'entre eux[343].

Par conséquent, nous pouvons en déduire deux choses dans le cas de la typographie opaque. Tout d'abord, puisque l'objet n'est pas intrinsèquement esthétique, cela renforce notre premier constat selon lequel il est bel et bien possible d'entretenir une relation esthétique avec tout objet, et ce même en-dehors du contexte de l'exposition. La relation esthétique n'est donc pas le propre des œuvres d'art. De plus, le processus d'objectivation est aisément transposable dans le cas d'un déplaisir éprouvé face à la typographie opaque. Nous avons postulé précédemment que le qualificatif « illisible » exprime ce déplaisir. Mais nous pouvons maintenant affirmer que, relevant du processus d'objectivation, la typographie opaque n'est pas *en soi* illisible. Ainsi, même opaque, elle peut tout de même aboutir à la lecture. Notre argumentation vise cependant à démontrer que ce n'est pas là que réside son principal objectif. En outre, le fait que la typographie opaque ne soit pas *en soi* illisible est aisément justifiable par l'argument de l'automatisme et de l'habitude. **Ce point, que nous avons déjà développé, rend saillant le fait que le rapport à la typographie opaque dépend du lecteur lui-même et de ses aptitudes et habitudes de lecture.** Nous avons également vu lors de nos analyses des travaux de David Carson en partie I.2, qu'en tant que chercheuse en design graphique et donc œil aguerri, l'opacité typographique nous empêchait rarement de lire, *in fine*, le texte.

Relation esthétique ou relation artistique : le facteur intentionnel

La théorie subjectiviste relativiste de la relation esthétique selon Gérard Genette est particulièrement intéressante pour notre étude, puisque l'auteur distingue la relation esthétique de la relation aux œuvres d'art. Nous avons vu que, selon cette théorie, il est possible d'entrer dans une relation esthétique avec tout objet, qu'il soit ou non une œuvre d'art.

342 *Id.*, p. 126.

343 Gérard Genette poursuit ainsi : « quand bien même *tous* les êtres humains de tous les âges, de tous les temps et de tous les pays apprécieraient de la même façon (mais comment s'en assurer ?) le même objet, cela n'empêcherait pas cette appréciation unanime d'être, collectivement et en chacun d'eux, subjective et cela ne qualifierait pas cet objet comme "objectivement beau". »
Id., p. 127.

De plus, l'auteur précise bien que la définition de l'art n'est pas nécessaire pour définir la relation esthétique. La relation esthétique est une attention aspectuelle vis-à-vis d'un objet, accompagnée d'une appréciation esthétique de la part d'un sujet. Cette définition est valable pour tout objet esthétique. Mais Gérard Genette distingue tout de même un cas particulier : celui de la relation artistique, c'est-à-dire de la relation esthétique aux œuvres d'art. Dans le cas d'une relation artistique, un critère s'ajoute à celui de la relation esthétique : celui de l'intention artistique. En effet, il postule que dans le cas de l'art, non seulement l'appréciation esthétique (si possible favorable) est visée, mais il faut également que le récepteur identifie cette intention :

> « Pour qu'il y ait œuvre d'art, il faut et il suffit qu'un objet (ou, plus littéralement, qu'un producteur, à travers cet objet) vise, entre autres ou exclusivement, une telle appréciation esthétique, si possible favorable ; si l'appréciation obtenue n'est pas, ou (cas fréquent) pas aussi favorable que ne le souhaite l'auteur, cette visée aura entièrement ou partiellement échoué, mais il suffit que la visée (l'intention artistique) soit reconnue, ou même simplement supposée, pour que l'œuvre fonctionne comme telle[344] ».

La différence entre l'objet esthétique et l'objet artistique (l'œuvre d'art), reposerait donc sur un facteur intentionnel : l'œuvre d'art naît d'une intention de susciter une appréciation esthétique favorable. ***278.***

Mais notons que ce n'est pas cette appréciation elle-même qui confère le caractère artistique à un objet : que cette appréciation soit favorable ou non, seul le fait de reconnaître l'intention suffit. Gérard Genette précise que cette appréciation n'est pas de l'ordre du but, mais plutôt de la cause : je ne vois pas un tableau *pour* l'aimer, mais j'aime ce tableau *parce que* je le vois. De fait, l'appréciation est la conséquence de la perception :

> « il me semble que la relation esthétique (attention et appréciation) est en chaque occurrence *d'abord* de l'ordre du fait (attentionnel et appréciatif), *puis* éventuellement de la conduite : je perçois un objet, je le considère sur le plan esthétique, je l'apprécie et, selon cette appréciation, je décide de le considérer plus attentivement, ou de m'en détourner[345]. »

Gérard Genette illustre cette différence entre le fait et la conduite par la distinction entre voir et regarder : « "voir" est un simple *fait* attentionnel, "regarder" est une *conduite* intentionnelle et finalisée ; je vois un objet *parce* qu'il est devant moi, je le regarde *pour* (mieux) le voir[346]. » Nous retrouvons donc ici le critère de l'attention. Ce dernier exemple est tout à fait pertinent dans le cas de la typographie opaque. En effet, nous avons vu que la typographie, même transparente, est toujours visible. Dès lors, nous en déduisons que le récepteur *voit* la typographie transparente, alors qu'il *regarde* la typographie opaque. Plus encore, **nous postulons que le designer a l'intention que le récepteur regarde la typographie plutôt que de simplement la voir, et que c'est pour cette raison qu'il l'opacifie.**

344 *Id.*, p. 137.

345 *Id.*, p. 142.

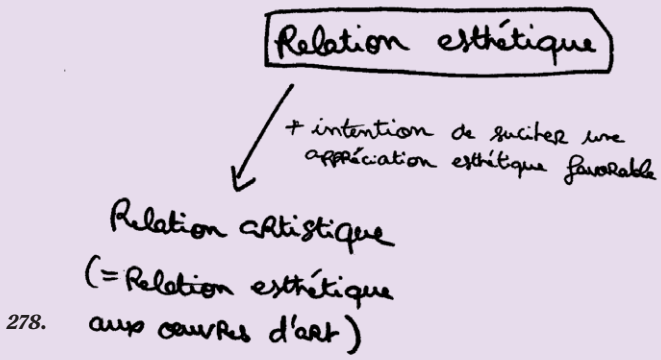
346 *Id.*, p. 141.

Figure 278. Relation esthétique + intention = Relation artistique, selon Gérard Genette.

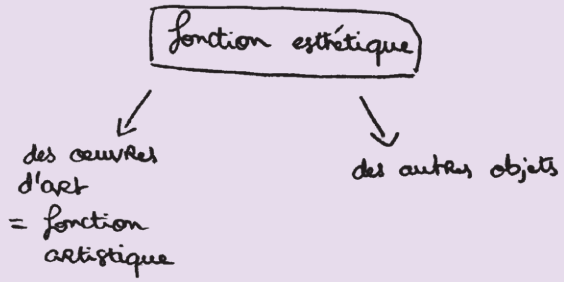
Figure 279. La fonction artistique comme cas particulier de la fonction esthétique.

Figure 280. Relation artistique d'après Gérard Genette.

Figure 281. Proposition de définition de la fonction esthétique.



278.



279.

Relation esthétique + intention = Relation artistique

280.

Relation esthétique + intention = ~~Relation artistique~~ fonction esthétique

281.

Ce dernier point de l'intention du designer nous invite à analyser la fonction artistique telle que la décrit Gérard Genette. En effet, nous venons d'établir qu'il distingue la relation esthétique de la relation artistique (entendue comme la relation esthétique aux œuvres d'art). Plus encore, cette distinction semble reposer sur le critère de l'intentionnalité : pour que la relation esthétique devienne artistique, le récepteur doit déceler l'intention de l'artiste, celle d'obtenir une appréciation esthétique favorable. Mais que se passe-t-il dans le cas où le designer aurait cette même intention, et qu'elle serait également décelée par le récepteur ? Le récepteur entrerait-il alors dans une relation artistique avec l'objet ? Ce questionnement nous invite un nuancer le propos de Gérard Genette. Tout d'abord, il nous semble qu'il emploie les termes « relation » artistique et « fonction » artistique de manière équivalente[347]. Bien plutôt, nous proposons de distinguer la relation de la fonction. Dans cette perspective, de même que la relation artistique est un cas particulier de la relation esthétique, la fonction artistique serait un cas particulier de la fonction esthétique. ***279.***

Plus généralement, la fonction esthétique inclurait donc la relation esthétique aux objets qui ne sont pas des œuvres d'art. Mais **la différence entre la relation esthétique et la fonction esthétique résiderait toujours dans l'intention du concepteur de viser une appréciation esthétique favorable.** Telle est notre hypothèse, qui peut être ré- ***280.***
sumée par le schéma ci-contre. Cette hypothèse nous paraît d'autant plus valable que ***281.***
Gérard Genette inclut lui-même dans son propos les objets qui ne sont pas des œuvres d'art. En effet, son point de départ est tout à fait similaire à celui d'Arthur Danto[348] : dans le cas où deux objets ont les mêmes propriétés aspectuelles mais deux statuts différents (l'un serait une œuvre d'art et l'autre non), quelle est la différence entre les relations esthétiques que l'on entretient avec ces objets ? Tout comme Danto, Gérard Genette présuppose immédiatement que les réactions esthétiques à ces deux objets ne peuvent être que différentes.

Ainsi, il commence par établir trois catégories d'objet : aux objets naturels et artistiques de Kant, il ajoute la catégorie des objets « intermédiaires », qui ne seraient ni des objets naturels, ni des œuvres d'art : la catégorie des artefacts. Nous considérons que le design relève de cette troisième catégorie et, de fait, la typographie opaque également. Quel serait donc le statut esthétique des objets de cette catégorie ? Selon les termes de Kant, il ne serait pas possible d'avoir une relation esthétique avec les objets intermédiaires car leur fin utilitaire est déterminée. Gérard Genette s'accorde sur le fait que le propre de

347 Gérard Genette évoque la *fonction* artistique en avançant que les propriétés techniques (extra-perceptuelles) peuvent être esthétiquement pertinentes lorsqu'elles influent sur l'appréciation de l'œuvre. Dès lors, si une propriété technique est considérée par le récepteur comme esthétiquement pertinente, elle devient une donnée esthétique. C'est en cela que les propriétés techniques contribueraient à l'expérience de l'œuvre comme objet artistique : lorsqu'elles modifient l'appréciation et donc le statut de l'objet. Ce passage, qui devrait nuancer la différence entre relation artistique et fonction artistique, vient en fait préciser la relation artistique. Il y a relation artistique lorsque l'intentionnalité est prise en compte dans la relation esthétique, mais également lorsque les propriétés techniques influent sur l'appréciation esthétique. Ce qui conduit Gérard Genette à définir la fonction artistique comme suit :

> « La fonction artistique est par excellence le lieu d'interaction entre l'esthétique et le technique. Cela peut évidemment se dire dans l'autre sens : *il y a* fonction artistique *quand* le technique et l'esthétique se conjoignent : quand une activité, et donc une donnée technique, produit un effet esthétique en retentissant sur l'appréciation. »

Id., p. 192.

348 Voir Danto, Arthur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, [1981], traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

la production humaine (donc, des artefacts) est d'être intentionnelle : « l'être humain ne "produit", c'est-à-dire ne transforme ou n'agence, rien sans but[349] ». De fait l'humain a une intention dans la production d'un artefact – ou, selon le vocabulaire de Kant, l'artefact a une fin déterminée. Si cette intention n'est pas *nécessairement* esthétique, Gérard Genette n'exclut pas le fait qu'elle puisse l'être.

L'artefact peut donc procéder, au même titre que l'œuvre d'art, d'une intention esthétique. Dès lors, quelle serait la différence entre les artefacts et les œuvres d'art ? Elle semble résider dans la possibilité pour le récepteur de déceler l'intention esthétique. En effet, Gérard Genette précise que l'intention est une information extérieure à l'objet et n'est pas contenue dans l'objet lui-même. Cependant, nous observons ici une tension dans son propos. Il affirme que, dans le cas des artefacts, cette intention n'est pas toujours perçue en regardant l'objet mais que des données extérieures à l'objet sont nécessaires pour déceler cette intention. Ici semblerait donc résider la différence entre œuvre d'art et artefact : bien qu'ils puissent tous deux procéder d'une intention esthétique, cette intention serait perceptible dans l'œuvre d'art mais pas toujours dans l'artefact. Mais il semble concéder que, dans le cas de l'œuvre d'art également, l'intention n'est pas forcément perceptible dans l'objet et serait tout autant une donnée extérieure. Cette différence entre les œuvres d'art et les artefacts ne semble donc pas avoir lieu d'être, ou du moins ne pas reposer sur le critère de la perceptibilité de l'intention esthétique. Nous proposons que, dans les deux cas, il est possible ou non de déceler une intention esthétique. La différence réside plutôt dans le fait que, dans le cas des œuvres d'art, l'intention serait *nécessairement* esthétique alors qu'elle ne serait que contingente dans le cas des artefacts. À cet égard, **la typographie opaque serait l'exemple d'un artefact qui procède d'une intention esthétique de la part du concepteur et qui serait décelable par le récepteur : d'où sa fonction esthétique que nous postulons.**

Ainsi, la question n'est pas de tant de savoir si l'artefact (dans notre cas, la typographie opaque) se suffit à lui-même pour la déceler l'intention esthétique. En effet, bien que l'intention esthétique soit une donnée extérieure, il convient cependant de préciser que sa véracité n'est pas déterminante : il suffit que le récepteur émette l'hypothèse de cette intention. Dans cette perspective, un objet serait une œuvre d'art si le récepteur considère que cet objet procède d'une intention esthétique. Citons un passage qui clarifie le propos de Gérard Genette :

> « Le statut d'œuvre d'un objet dépend donc fondamentalement de la considération, chez son récepteur, de la présence en lui d'une intention esthétique. Mais je dis "considération" plutôt que "perception", puisque l'intention esthétique n'est pas toujours certaine ("*Y a-t-il* une intention ?") et encore moins déterminée ("*Quelle* intention y a-t-il ?"), et que l'attention spécifique qui confère le statut d'œuvre d'art consiste justement en l'*attribution* d'une intention esthétique au producteur de l'objet : de même qu'un objet est *pour moi* un objet esthétique *quand* j'entre avec lui dans une relation de type esthétique, il est *pour moi* une œuvre d'art *quand*, à tort ou à raison, je réfère cette relation à une intention auctoriale [...]. Mais, encore une fois, le choix entre les deux statuts peut fort bien procéder, non d'une information certaine, mais d'une

349 Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, *op. cit.*, p. 158.

> simple hypothèse attentionnelle du type : “Une telle forme ne peut être le fait du hasard”, et si je me trompe avec assurance (si je prends sans le moindre doute pour une sculpture ce qui n’est effectivement qu’un rocher), le caractère erroné de mon hypothèse ne changera évidemment rien au caractère “artistique” de ma relation à cet objet ainsi mal identifié[350]. »

Ce passage apporte plusieurs points qui clarifient le fonctionnement de la relation artistique à un objet. D’abord, la relation est tout de même artistique même si le récepteur n’a pas la certitude qu’il y a une intention esthétique : il n’y a pas besoin d’une validation, mais simplement que le récepteur émette l’hypothèse que l’objet procède d’une telle intention[351]. D’ailleurs, la relation demeure artistique même s’il n’est pas possible de déterminer précisément l’intention esthétique : l’hypothèse d’une intention esthétique est suffisante et n’exige pas plus d’investigation de la part du récepteur. De plus, dès lors que le récepteur considère qu’il y a bien une intention esthétique, cela modifie pour lui le statut de l’objet (qui deviendrait dès lors une œuvre d’art) et par conséquent sa relation esthétique avec l’objet : elle deviendrait une relation artistique. Et cette relation deviendrait artistique même si, finalement, il s’avèrerait que l’objet ne procède pas d’une intention esthétique : le fait que le récepteur considère qu’il y a une intention esthétique serait suffisant, que cela soit correct ou non. Si l’on résume, un objet est esthétique pour moi lorsque j’entre dans une relation esthétique. De plus, un objet est pour moi une œuvre d’art lorsque je considère qu’il procède d’une intention esthétique de la part de son concepteur. Si nous nous accordons avec Gérard Genette sur le premier point, nous proposons pour le second l’hypothèse suivante : **lorsque je considère qu’un objet procède d’une intention esthétique de la part de son concepteur, l’objet possède pour moi une fonction esthétique.**

Relation artistique ou fonction esthétique : attentions primaire et secondaire

L’intention esthétique compte parmi les données extra-perceptuelles qu’il est nécessaire de prendre en compte dans la relation esthétique. Bien qu’il s’agisse seulement de reconnaître que ces données influent sur l’appréciation des œuvres, Gérard Genette note cependant que le récepteur n’est pas toujours conscient que son appréciation dépend de ces données. Cette remarque le conduit à revenir à la question de l’attention, en distinguant plusieurs types. D’une part, l’attention primaire correspond à une attention sans identification et sans informations extra-perceptuelles : il s’agit du degré minimal d’identification. Cette réaction primaire consiste à éprouver les effets. L’attention secondaire, quant à elle, se fonde sur des informations qui permettent d’assigner à l’objet perçu un contexte

350 *Ibidem*, p. 172-173.

351 Gérard Genette précise que l’adéquation entre l’intention et le résultat et l’appréciation esthétique sont indépendantes l’une de l’autre.

générique et génétique, soit un cadre de référence[352]. Cette réception secondaire va plutôt identifier les causes, et elle concerne le cas des œuvres d'art. Gérard Genette le justifie par le fait que les œuvres d'art, en tant que produits humains, ont une intentionnalité : d'où la question du cadre générique et génétique qui se pose.

Mais, si l'on reprend les trois catégories d'objets de Gérard Genette, reste le cas des objets intermédiaires qui ne sont ni des objets naturels, ni des œuvres d'art mais qui sont tout de même des produits humains, donc pourvus d'une intentionnalité. Il propose deux voies possibles. Soit nous considérons que l'objet est dépourvu d'intention esthétique : le cadre générique et génétique n'est alors pas pris en compte dans l'appréciation esthétique. Il s'agit d'une attention primaire, et l'objet est traité comme un objet naturel, c'est-à-dire sans intention esthétique ni fonction pratique. Soit nous considérons plutôt l'objet comme une œuvre d'art : un artefact à intention fonctionnelle et esthétique. Nous comprenons bien ici que les objets fonctionnels et les œuvres d'art étant tous les deux des artefacts, ils ont tous les deux une intention : quelle serait donc la différence entre les deux ? D'après le propos précédent, il semblerait que les objets fonctionnels aient une intention d'ordre pratique, alors que les œuvres d'art auraient une intention d'ordre esthétique. Cette hypothèse est précisée dans le passage suivant :

> « Un artefact humain n'est pas seulement un objet, c'est un *acte*, intentionnel comme tout acte. J'entends par là, non seulement (ce qui va de soi) que cet objet est le produit d'une activité créatrice ou transformatrice, mais qu'il est le lieu et le moyen d'une action. Dans le cas des artefacts fonctionnels, cette action s'exerce principalement sur le monde physique, et elle est d'ordre pratique ; dans le cas des œuvres d'art, elle s'exerce sur un "public" de récepteurs, proche ou lointain, connu ou inconnu, réel ou hypothétique [...], et elle est d'ordre "esthétique" – au sens ici, de provoquer, ou à tout le moins solliciter, une réponse esthétique, si possible favorable. Le récepteur peut sans doute, encore une fois, traiter cette œuvre comme un simple "objet esthétique" (en particulier lorsqu'il ne s'avise pas de son caractère artistique), et une telle réponse est au plus près de ce que j'appelle une relation primaire. Mais il peut aussi prendre en compte, plus ou moins, la présence d'une intention esthétique, et dès lors il entre dans la gamme infinie des relations secondaires[353] ».

Ce passage est déterminant pour notre propos. En effet, Gérard Genette y envisage d'accorder une relation primaire à l'œuvre d'art, c'est-à-dire la traiter comme un objet esthétique, ou bien y accorder une relation secondaire, c'est-à-dire la traiter comme objet

352 La notion de cadre de référence est empruntée par Gérard Genette à Mark Sagoff [voir Sagoff, Mark, « *The Aesthetic Status of Forgeries* », *JAAC*, 35-2, hiver 1976]. En effet, Mark Sagoff postule que les prédicats esthétiques sont appliqués en fonction d'une classe de référence, assignée à l'objet de manière présupposée. Par exemple, « c'est un beau tableau » est un prédicat d'appréciation esthétique (la beauté) appliqué à un objet qui, l'on présuppose, est un tableau. Les prédicats artistiques, à la différence des prédicats esthétiques, semblent plus complexes en ce qu'ils renvoient à deux classes de références. Par exemple, « C'est un beau Renoir » renvoie à la fois à la catégorie des tableaux de Renoir et à la sous-catégorie des beaux tableaux de Renoir. Le propos de Mark Sagoff permet à Gérard Genette de renforcer son idée selon laquelle toute information extra-perceptuelle influe sur l'appréciation esthétique. L'exemple de la catégorie d'appartenance lui permet plus précisément de montrer que l'appréciation esthétique dépend de certains cadres conceptuels : une appréciation est valable par rapport à un cadre donné.

353 Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, *op. cit.*, p. 227.

artistique en prenant en compte l'intention esthétique. Mais il nous étonne qu'il n'envisage pas la même chose dans le cas des objets fonctionnels : ne serait-il pas possible, de même que pour les œuvres d'art, d'y entretenir une relation primaire ou secondaire ?

Si nous poursuivons cette hypothèse, synthétisée par le schéma page suivante, l'objet fonctionnel dans une relation primaire serait traité comme un simple objet pratique. Dans une relation secondaire, c'est-à-dire prenant en compte l'intention esthétique, l'objet fonctionnel serait alors traité comme un objet esthétique. Dans cette perspective, nous comprenons que l'œuvre d'art et l'objet fonctionnel peuvent tout deux être des objets esthétiques. Mais quelle serait alors la différence entre œuvre d'art et objet fonctionnels, tous deux traités comme objets esthétiques ? Dans le cas des œuvres d'art, il s'agirait d'une relation primaire à l'objet, sans prise en compte de l'intention esthétique alors que, dans le cas des objets fonctionnels, se serait cette prise en compte de l'intention esthétique qui permettrait d'entretenir une relation secondaire à l'objet, et de le considérer comme objet esthétique. La différence entre les deux réside donc dans l'intention : dépourvue d'intention esthétique, l'œuvre d'art serait considérée comme un objet naturel, soit dépourvu d'intention *tout court*. Dans le cas de l'objet fonctionnel, l'intention pratique demeure si on lui soustrait l'intention esthétique. ***282.*** ***283.***

Gérard Genette envisage lui-même le cas des objets fonctionnels : qu'ils soient considérés d'un point de vue pratique ou esthétique, la catégorie d'appartenance de cet objet n'aurait pas besoin d'être prise en compte et il s'agirait donc d'une relation primaire. Citons ici l'exemple qu'utilise Gérard Genette :

> « d'un point de vue purement pratique, mais aussi d'un point de vue "purement esthétique", je ne me soucie guère, par exemple, de l'âge de telle commode de style Louis XIV obligeamment placée dans une élégante "chambre d'amis" ; sa date de naissance ne commence à m'importer (meuble d'époque, éventuellement signé Boulle, ou bonne copie second Empire ?) que si j'en viens à la considérer comme œuvre (comme "objet d'art"), dans la signification intentionnelle, entre autres, de son acte producteur[354]. »

Ainsi, les données superflues dans la relation primaire (telles que la date ou le style d'un objet par exemples) deviennent au contraire déterminantes dans la relation secondaire. Gérard Genette considère qu'elles font partie de la signification intentionnelle et, lorsqu'elles sont prises en compte, permettraient à l'objet fonctionnel d'être considéré en tant qu'œuvre d'art. C'est ici que notre propos diverge de celui de Gérard Genette : **au moment de la prise en compte de l'intentionnalité esthétique des objets fonctionnels, nous proposons de les considérer non pas comme des œuvres d'art, mais bien comme des objets dont la fonction serait esthétique.**

La relation esthétique définie par Gérard Genette est centrale dans notre propre réflexion, et ce en plusieurs points qu'il convient de récapituler. Si nous repartons de la définition principale qu'il livre tout au long de son ouvrage, la relation esthétique est une réponse affective (une appréciation)

354 *Ibidem*, p. 228-229.

Figure 282. Relations primaires et secondaires aux œuvres d'art et aux objets fonctionnels.

Figure 283. Différence entre les œuvres et les objets fonctionnels dépourvus d'intention esthétique.

	œuvre d'art	objet fonctionnel
Relation primaire	objet esthétique	objet pratique
Relation secondaire (prise en compte de l'intention esthétique)	objet artistique	objet esthétique

282.

œuvre d'art − intention esthétique = objet naturel (sans intention)

objet fonctionnel − intention esthétique = objet pratique (intention fonctionnelle)

283.

à un objet attentionnel considéré dans son aspect : nous retrouvons donc bien le critère de l'attention accordée à l'objet que nous avons analysé en partie I.3.1. De plus, cette attention s'effectue en dehors de la fonction de l'objet et porte bien sur les propriétés aspectuelles de la typographie opaque. En ce point, Gérard Genette confirme notre propos jusqu'ici développé. La seconde condition de la relation esthétique, la réponse affective, nous permet de repenser les deux réactions possibles du récepteur face à la typographie opaque. Initialement, nous avions proposé que le récepteur pouvait soit dépasser la gêne de la typographie opaque et poursuivre la lecture, soit déplacer son attention sur sa forme. Puisque nous venons de voir que l'attention est accordée à la forme dans tous les cas, le caractère affectif nous invite à proposer les deux réactions suivantes : dans le cas d'un déplaisir, le récepteur ne dépasse pas la gêne occasionnée par la typographie opaque, reste dans une forme de blocage qui va le mener à qualifier la typographie d'« illisible » et à s'en détourner. Dans le cas d'un plaisir éprouvé face à la typographie opaque, le récepteur va accorder une attention plus soutenue aux propriétés aspectuelles, passant ainsi du *voir* au *regarder*. Notons que cette attention soutenue peut, éventuellement, aboutir à la lecture. Ensuite, notre réflexion est particulièrement stimulée par la distinction qu'opère Gérard Genette entre la relation esthétique et la relation artistique. En effet, il insiste sur le fait que ces relations ne dépendent pas de l'essence de l'objet mais bien de la relation qu'un sujet (le récepteur) entretient avec un objet. Ainsi, il définit la relation artistique comme une relation esthétique où le sujet émet la double hypothèse que l'objet est un artefact (produit par un être humain) et qu'il résulte d'une intention esthétique. Dès lors que le sujet émet cette hypothèse, la relation esthétique deviendrait une relation artistique et l'objet esthétique serait considéré comme un objet artistique par le sujet. De plus, comme l'indique le titre de la partie de l'ouvrage consacrée à la relation artistique, Gérard Genette semble présupposer une équivalence entre *relation* et *fonction* artistique.

C'est en ce point que nous nous dissocions de la pensée de Gérard Genette et que nous formons la nôtre. **Nous postulons que sa définition de la relation artistique serait plutôt celle de la fonction esthétique, dont la fonction artistique ne serait qu'un cas particulier.** Cette proposition s'appuie notamment sur le fait qu'il définit l'œuvre d'art, c'est-à-dire un objet artistique, comme un « "objet esthétique intentionnel", ou indifféremment "artefact à fonction esthétique[355]" ». Mais nous avançons que cette définition

355 *Ibid.*, p. 267.

peut tout aussi bien correspondre à un objet de design qui résulterait d'une intention esthétique. **C'est l'hypothèse que nous émettons quant à la typographie opaque, qui serait alors un objet de design avec une fonction esthétique.** Ainsi, l'intention esthétique ne serait pas spécifique à l'art : le designer peut tout aussi bien avoir l'intention que le récepteur entre dans une relation esthétique avec l'objet qu'il conçoit. Dans cette perspective, nous comprenons alors que la fonction esthétique serait plus générale que la fonction artistique de Gérard Genette, dont elle ne serait qu'un cas particulier.

Dans le cas de la typographie opaque, il s'agirait donc d'un objet fonctionnel dont la fonction serait esthétique. Cette hypothèse nous invite à nous interroger sur un point que Gérard Genette développe dans le cas des œuvres d'art : **comment le récepteur peut-il émettre l'hypothèse de l'intention esthétique ? Existe-t-il des indices qui lui permettraient de la déceler ?** Dans le cas du design, **nous postulons que c'est la forme de l'objet elle-même qui permet au récepteur de supposer une intention esthétique de la part du concepteur.** Dans tous les cas, nous partons du principe que l'objet de design possède une fonction. Par contre, notre propos consiste à distinguer, parmi les fonctions possibles d'un objet, la fonction esthétique. **Dans le cas particulier de la typographie, c'est son opacité qui mènerait le récepteur sur la voie de la fonction esthétique, alors que sa transparence indiquerait plutôt une fonction de communication.** C'est le point que nous développerons juste ensuite.

Pour terminer avec les apports de Gérard Genette, deux points restent à considérer. D'abord, il insiste sur le fait que, même si l'intention esthétique n'est ni vérifiée ni vérifiable, seul compte le fait que le sujet la postule. Dans cette perspective, il est possible d'entretenir une relation esthétique avec une œuvre d'art (lorsque l'intention esthétique n'est pas décelée), mais il est également possible d'entretenir une relation artistique avec un objet qui ne serait pas une œuvre d'art (si l'intention esthétique est attribuée de manière erronée). Ainsi, nous en déduisons que la relation esthétique peut être entretenue avec tout objet, et non uniquement avec les œuvres d'art : cela légitime notre analyse de la relation esthétique dans le cas du design, et plus particulièrement du design (typo)graphique. Cela confirme également qu'il est possible d'entretenir une relation esthétique avec la typographie opaque. De plus, cette relation dépend du sujet, de l'objet, mais non du contexte : cette relation peut donc avoir lieu en-dehors d'un contexte d'exposition qui certes, la favorise. C'est également en ce point que nous avançons par rapport à notre partie précédente.

Enfin, le dernier point concerne les données extra-perceptuelles (génétiques, génériques, historique etc.) d'un objet. Gérard Genette s'accorde ici avec Arthur Danto sur le fait que la prise en compte des données extra-perceptuelles par le récepteur l'amène à considérer l'objet sous un autre point de vue. L'objet attentionnel étant différent, la relation entretenue avec l'objet diffère également. Dans le cas qui nous intéresse, comment le récepteur considèrerait-il un objet de design sachant qu'il possède une fonction esthétique ? Nous répondons qu'il n'est pas amené à le considérer comme une œuvre d'art,

mais bien comme un objet esthétique à part entière. Ainsi, dans le cas de la typographie opaque, déceler une intention esthétique permettrait d'identifier une fonction esthétique et, éventuellement, de se détacher de la fonction de communication. Pour en revenir à nos deux choix possibles, déceler une intention esthétique inviterait le récepteur à *regarder* la typographie opaque en ne cherchant pas d'abord à entrer dans le processus de lecture. Nous pouvons résumer ce processus par le schéma page suivante. ***284.***

Ainsi utiliser un objet pour sa fonction esthétique est une question de posture de la part du récepteur, et suggère qu'il doive faire un choix. **Notre hypothèse est que c'est l'opacité de la typographie qui va favoriser ce choix en faveur de la fonction esthétique plutôt que communicationnelle.** Cette hypothèse repose sur deux présupposés, que nous allons maintenant développer tour à tour : d'une part un objet peut avoir plusieurs fonctions et c'est au récepteur de choisir la fonction de l'objet. Et, d'autre part, la forme de l'objet constitue un indice qui permet d'effectuer ce choix, en ce qu'elle reflète la fonction projetée par le concepteur de l'objet.

La typographie opaque possède à la fois une fonction de communication et une fonction esthétique

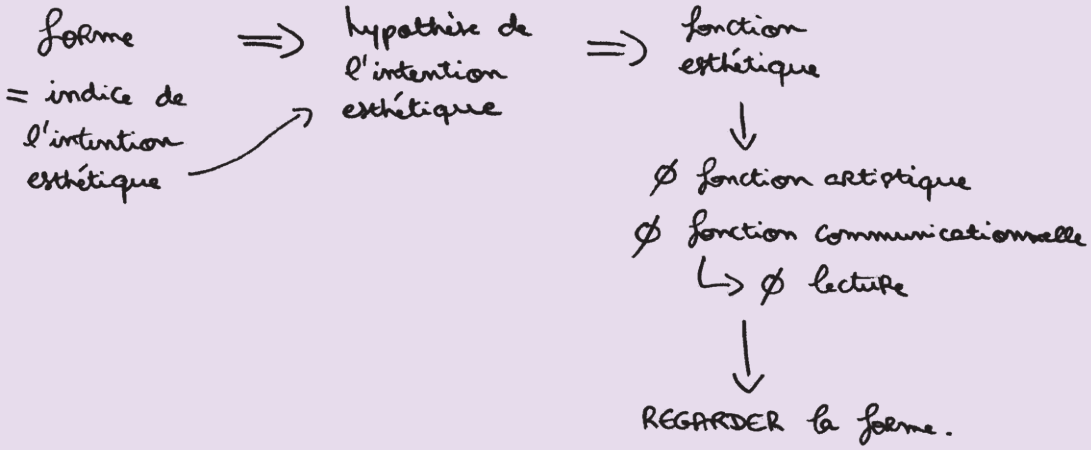
Tout d'abord, il convient donc de démontrer conjointement que la typographie opaque peut posséder plusieurs fonctions et que c'est le récepteur qui choisit la fonction de l'objet. Pour ce faire, nous faisons appel à un concept de psychologie cognitive : les instruments psychologiques de Lev Vygotsky[356]. En effet Pierre Rabardel, psychologue et ergonome qui étudie ce concept, assure que la fonction d'un objet « n'est pas une propriété fixe et intangible de celui-ci, mais résulte d'un processus d'attribution par le sujet[357] ». Un objet n'aurait donc pas de fonction intrinsèque, car la fonction est attribuée par l'usage qui en est fait. Dans cette perspective, nous ne pouvons donc admettre que la communication soit *la* fonction propre aux objets graphiques, ce qui nous ouvre la voie vers d'autres opportunités fonctionnelles. En effet, un objet graphique pourrait tout autant servir à autre chose selon la situation à laquelle son récepteur est confronté.

De fait, Lev Vygotsky distingue l'objet en tant qu'artefact de l'objet en tant qu'instrument. Un artefact est simplement un objet qui a subi une transformation humaine. Ce terme implique une neutralité de point de vue porté sur l'objet, en dehors de toute considération fonctionnelle. En revanche, l'artefact est élaboré en vue de s'inscrire dans une activité : c'est lorsqu'il est en situation d'usage, en tant que moyen de l'action d'un sujet, que l'artefact

356 Psychologue cognitif. Sur les instruments psychologiques, voir Vygotsky, Lev Semionovitch, « La méthode instrumentale en psychologie », [1930], dans Schneuwly, Bernard, Bronckart, Jean-Paul (éds.), *Vygotsky aujourd'hui*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1997, et Vygotsky, Lev Semionovitch, *Pensée et langage*, [1934], Paris, Éditions sociales, 1985.

357 Rabardel, Pierre, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, *op. cit.*, p. 99.

Figure 284. Processus menant au choix de Regarder.



284.

devient un instrument. La définition que donne Pierre Rabardel de l'instrument repose sur cette relation fonctionnelle : « L'usage par le sujet de l'artefact en tant que moyen qu'il associe à son action[358] ». Cette valeur d'usage est donc constitutive de l'instrument. L'anthropologue Tim Ingold, sans utiliser ce vocabulaire, donne un exemple parfaitement révélateur de cette double condition de l'objet. Pour ce faire, il s'appuie sur la notion d'*Umwelt* de Jacob von Uexküll[359], où l'environnement n'a de sens qu'en interaction avec un être vivant en particulier :

> « Prenez l'exemple de la signification d'une pierre. En elle-même, c'est-à-dire en tant que partie de l'environnement pour un observateur neutre, la pierre n'est rien d'autre qu'un objet doté de certaines propriétés essentielles de forme, de taille, de solidité ou de composition cristalline. Ainsi décrite, elle serait le plus parfait exemple de ce que von Uexküll appelait des "objets neutres". Mais il est possible que la pierre ait été entraînée dans les projets de différents animaux [...]. Dans l'*Umwelt* du crabe, la pierre est un abri ; dans celui de la grive, une enclume ; et dans celui de l'homme, un projectile. Pour von Uexküll, ces qualités ne sont pas des attributs de l'objet lui-même, mais sont acquises par des objets entrés en relation avec des organismes sujets[360] ».

La pierre, objet neutre, devient alors tout autant un abri qu'une enclume ou qu'un projectile, en fonction de l'utilisation qu'en fait un être vivant. Ainsi, un objet est neutre et sa fonction lui est attribuée par celui qui l'utilise.

Nous proposons qu'il en va de même pour le design (typo)graphique, et plus précisément pour la typographie. Pour prendre un exemple propre au design graphique, nous pouvons rapporter la distinction qu'effectue le philosophe Javier Bassas Vila entre le livre utilisé et le livre hors de sa fonction :

> « Je ne peux savoir que ce qu'il y a sous mes yeux est un "livre" qu'à partir du moment où j'ai commencé à lire. Jusqu'au moment où je n'ai commencé à lire, pour banal que cela puisse paraître, les caractères noirs qui sont inscrits dans ces feuilles [...] ne peuvent pas devenir des lettres ou, pour le dire non sans certaine réticence, ne peuvent devenir des signes. Ces caractères restent de la matière purement et simplement, sans apparaître donc comme lettres, tant que, *de facto*, je ne les ai pas lus[361] ».

Nous en déduisons que c'est le sujet et la relation qu'il entretient avec l'objet qui privilégie une fonction plutôt qu'une autre. D'après cet exemple, les caractères ne deviennent des lettres que lorsque l'utilisateur de cet objet entre dans un processus de lecture : en dehors, ils ne sont que pures formes. L'exemple ci-dessus rejoint donc le propos de Gérard Genette selon lequel il est possible de ne considérer que les propriétés aspectuelles d'un objet, en-dehors d'un rapport fonctionnel. Tout comme la pierre devient projectile lorsqu'elle

358 *Ibidem*, p. 27.

359 Von Uexküll, Jacob, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin, Springer, 1921.

360 Ingold, Tim, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Bruxelles, Éditions Zones Sensibles, 2013, p. 134.

361 Bassas Vila, Javier, « Le "se livrer" du livre. Phénoménologie de son effet et de son principe d'individuation », dans Milon, Alain, Perelman, Marc, *L'esthétique du livre*, *op. cit.*, p. 53-54.

est lancée, nous pouvons considérer que la typographie est d'abord neutre, dépourvue de toute fonction propre, et que c'est l'usager qui lui attribue sa fonction. Il est dès lors envisageable de projeter sur elle toutes sortes de fonctions.

Pour préciser notre propos, revenons à Lev Vygotsky et au fait qu'il qualifie l'instrument de « psychologique ». Son apport réside en effet dans ce qualificatif : plus que la notion d'instrument, il postule que l'instrument psychologique permet à l'homme de contrôler et transformer sa propre activité. Nous pouvons donc parler ici de médiation de l'instrument, qui, en tant qu'intermédiaire entre l'homme et son activité, transforme cette activité. Dès lors, Pierre Rabardel distingue deux types de médiations, selon les effets que produisent l'instrument. Il parle de médiation épistémique lorsque l'instrument permet une connaissance de l'activité : la typographie est un médiateur épistémique lorsqu'elle apporte des éléments de connaissance sur le processus de lecture. La seconde médiation est de type pragmatique : l'instrument est un moyen de transformer l'activité de l'homme. Nous suggérons que la typographie opaque appartient plutôt à cette seconde catégorie de médiation. En effet, elle permet de transformer le processus de lecture, en tant qu'elle suspend d'abord le lecteur dans l'acte de voir, puis de regarder.

Le concept d'instrument psychologique nous permet donc d'envisager la neutralité fonctionnelle de la typographie : d'abord artefact neutre, elle devient un instrument lorsque le récepteur choisit d'entrer dans une relation fonctionnelle avec elle. Et, en tant qu'artefact, cette fonction peut être tant communicationnelle qu'esthétique. Jean-François Lyotard, dans un dialogue faussement naïf avec lui-même, indique d'ailleurs que la fonction du graphisme dépasse la transmission d'information, c'est-à-dire sa fonction de communication :

> « Le graphisme relève bien de la communication, non ? Il informe au sujet de la chose qu'il promeut, il répond à des questions. C'est sa fonction testimoniale, après tout.
>
> - En partie. Mais il relève aussi de l'art visuel, sa situation est plus compliquée. Il recourt aux composantes du visible, le chromatisme, l'organisation de l'espace bidimensionnel immobile, le dessin, le tracé. Il est par là le cousin de la peinture, de la gravure, de la photographie. Vous savez, on pourrait considérer beaucoup d'œuvres picturales, gravées, de photographies, qui appartiennent à la tradition, comme des graphismes. Elle aussi, elles informaient les contemporains par des moyens visuels[362] ».

En inscrivant le design graphique en filiation directe avec les beaux-arts et arts plastiques, Jean-François Lyotard semble légitimer notre hypothèse de la fonction esthétique : non pas esthétique en tant que qualité afférente aux objets d'art, mais en tant que fonction du design (typo)graphique. Ainsi, la typographie ne possède pas la fonction exclusive de communication, qui peut alors être dépassée voire remplacée par la fonction esthétique. Dans cette perspective, c'est au récepteur de choisir l'usage qu'il veut faire de cet objet.

Comme nous venons de le voir avec Lev Vygotsky, la fonction n'est pas propre à l'objet qui est neutre avant d'être utilisé. Mais doit-on pour autant en déduire que le designer ne projette pas une fonction lorsqu'il conçoit l'objet ? Si le designer conçoit d'abord un objet dans l'intention d'une certaine fonction, le récepteur est libre de l'utiliser de toutes autres

362 Lyotard, Jean-François, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *art. cit.*, p. VIII.

manières que ce qu'il avait prévu. Nous distinguons donc le fonctionnement d'un objet (qui pourrait être expliqué par un mode d'emploi) qui est déterminé par le designer lors de sa conception, de l'utilisation de l'objet qui est propre à chaque usager. Nous pouvons rapprocher cette distinction des fonctions constituantes et constituées de Pierre Rabardel. La fonction constituante correspond au mode opératoire prévu par le concepteur, qui projette des usages sur l'objet. Mais il existe également des fonctions qui sont constituées par l'usager lui-même, qui sont mêmes parfois inattendues par le concepteur. Pierre Rabardel inscrit alors la conception d'objet dans un processus cyclique : les modes opératoires prévus par les concepteurs sont mis à l'épreuve des utilisations qu'en font les usagers, et ces nouveaux modes opératoires seront éventuellement intégrés par le concepteur dans le prochain objet. Les fonctions constituées d'un artefact deviennent les fonctions constituantes du prochain. Ce processus peut être schématisé comme suit :

> « modes opératoires prévus ↣ schèmes d'utilisation ↣ nouveaux modes opératoires ;
>
> ce cycle est parallèle et voisin d'un second cycle auquel participent les processus d'instrumentalisation :
>
> fonctions constituantes ↣ fonctions constituées ↣ inscription des fonctions constituées dans l'artefact[363] ».

Dès lors, nous comprenons qu'il y a une distance entre ce qui est prévu par le concepteur et ce qui est effectif dans l'utilisation par l'usager. Mais cet écart peut refléter une incompréhension de la part de l'usager. Dès lors, comment le récepteur peut-il être amené à utiliser l'objet pour la fonction prévue par le récepteur ? Cette question rejoint **le second présupposé de notre hypothèse selon laquelle c'est l'opacité de la typographie qui amène le récepteur à choisir la fonction esthétique : la forme de l'objet reflète la fonction envisagée par le concepteur de l'objet.**

Comment déceler que la fonction principale est la fonction esthétique ?

Si nous reprenons le fil de notre pensée, nous explorons les présupposés à l'œuvre dans l'hypothèse que nous démontrons dans cette partie I.3 : face à la typographie opaque, le lecteur doit déceler que la fonction n'est pas communicationnelle mais esthétique et c'est cette opacité même qui favorise ce choix. Avec les instruments psychologiques, nous avons démontré le premier présupposé de cette hypothèse, à savoir qu'un objet peut avoir plusieurs fonctions et que c'est à l'utilisateur de la choisir. Nous nous tournons désormais vers Donald Norman et son concept d'affordance pour montrer que ce sont les choix effectués par le designer, lors de la conception, qui influent sur le choix de fonction de l'utilisateur face à un objet.

363 Rabardel, Pierre, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, *op. cit.*, p. 133.

Pour ce faire, nous nous appuyons principalement sur l'édition revue et augmentée de *The Design of Everyday Things*[364], où le psychologue cognitiviste et ancien ingénieur cherche à énoncer les principes du bon design. Dès l'introduction, cet ouvrage se présente donc comme un « kit de départ du bon design[365] », destiné tant aux designers qu'aux non-designers. Donald Norman entend donc satisfaire un double objectif : à la fois constituer un guide à l'usage des designers et professionnels, mais également sensibiliser les gens à ce que serait le bon design. Le second objectif de cet ouvrage est clairement pédagogique et servirait également de guide pour tout un chacun dans le choix d'objets de qualité. Ainsi, il cherche à énoncer clairement des principes du bon design[366] : le design doit, d'après Donald Norman, être conçu en fonction des besoins, aptitudes et comportements des êtres humains. Les principes du bon design ne reposent donc pas exclusivement sur la technologie, reproche qu'il adresse aux ingénieurs : s'ils maîtrisent parfaitement la technique et la technologie, ces derniers ne prennent que peu en compte l'utilisateur en tant qu'être humain. Donald Norman attribue un rôle central à l'affectif dans la relation qu'un humain entretient avec un objet[367]. Pour ce faire, il ne prend pas uniquement en compte l'objet lui-même, mais englobe l'expérience vécue avec cet objet : « Dans le meilleur des cas, les produits doivent également être agréables et plaisants, ce qui signifie que non seulement que les exigences en matière d'ingénierie, de fabrication et d'ergonomie doivent être satisfaites, mais qu'une attention doit être accordée à l'ensemble de l'expérience, c'est-à-dire à l'esthétique des formes et à la qualité de l'interaction[368] ». L'expérience vécue avec un objet va donc faire naître des émotions de l'utilisateur, émotions que l'on souhaite évidemment positives.

Selon Donald Norman, une expérience d'utilisation se doit donc d'être agréable et par conséquent reposer sur une utilisation fluide et instinctive de l'objet. L'ouvrage s'ouvre d'ailleurs sur un exemple personnel avec le problème d'ouverture des portes : mis à part lorsque cela est inscrit, comment savoir s'il faut pousser ou tirer une porte pour l'ouvrir ? Cet exemple de départ mène Donald Norman à conclure qu'un utilisateur, face à un objet, doit être capable de découvrir son fonctionnement et de comprendre ce qu'il doit faire. C'est en cela que réside la clé d'un bon design :

364 Norman, Donald, *The Design of Everyday Things*, *op. cit.*

365 Texte original : « *This is a starter kit for good design.* »
Ibidem, p. XI.

366 Il précise qu'ils doivent nécessairement être basés sur la psychologie de l'être humain, d'où la constance de ces principes dans une édition revue 25 ans après la première publication.

367 Comme en témoigne son ouvrage Norman, Donald, *Design émotionnel : pourquoi aimons-nous ou détestons-nous les objets qui nous entourent ?*, Bruxelles, De Boeck, 2012.

368 Texte original : « *In the best of cases, the products should also be delightful and enjoyable, which means that not only must the requirements of engineering, manufacturing, and ergonomics be satisfied, but attention must be paid to the entire experience, which means aesthetics of form and the quality of interaction.* »
Norman, Donald, *The Design of Everyday Things*, *op. cit.*, p. 4.

> « Deux des caractéristiques les plus importantes d'un bon design sont la capacité de découverte et la compréhension. La capacité de découverte : Est-il possible de savoir quelles actions sont possibles, où et comment les exécuter ? La compréhension : Que signifie tout cela ? Comment le produit est-il censé être utilisé ? Que signifient les différents contrôles et paramètres[369] ? »

Établissant que le bon design repose sur la facilité d'accès et la compréhension de l'objet, Donald Norman en déduit que la forme de l'objet doit suggérer l'action à effectuer, que les différents éléments qui le composent doivent permettre de comprendre comment il fonctionne. Ainsi, le bon design d'après Donald Norman repose sur un objet auto-suffisant, c'est-à-dire qui ne nécessite pas de mode d'emploi pour que l'utilisateur puisse l'utiliser : les éléments nécessaires à l'utilisation de l'objet doivent être à la fois visibles et immédiatement compréhensibles, dépourvus d'ambiguïté et « communiquer le bon message[370] ». Ici, Donald Norman évoque un autre élément nécessaire au bon design : la communication entre le designer et l'utilisateur à travers l'objet. Dans cette perspective, le designer doit donner des indices à l'utilisateur par la conception même de l'objet, afin qu'il soit en mesure de comprendre ce qu'il peut faire avec l'objet, ce qu'il se passe et ce qu'il va se passer. C'est ici que nous retrouvons notre enjeu de la typographie opaque : **la forme graphique du texte doit suggérer que sa fonction est moins communicationnelle qu'esthétique.** Plus encore, c'est la conception par le designer graphique qui permet au lecteur/récepteur de choisir cette fonction.

La capacité de découverte (*discoverability*), permet donc à l'utilisateur de découvrir ce que l'objet peut faire, comment il fonctionne et les opérations qu'il est possible d'effectuer. Donald Norman repère qu'elle tient en six concepts : les affordances, les signifiants (*signifiers*), les contraintes, les correspondances (*mappings*), les *feedbacks* et les modèles conceptuels (*conceptual models*). Nous allons plus particulièrement nous intéresser aux affordances, aux signifiants puis aux modèles conceptuels. Tout d'abord, le concept d'affordance est en fait une réponse à la question suivante : comment peut-on savoir ce qu'il faut faire avec un objet ? D'un point de vue terminologique, ce terme vient du verbe *to afford*, qui signifie à la fois « se permettre », mais également « fournir, offrir », c'est-à-dire « permettre » dans le sens d'une action potentielle. Le substantif « affordance », quant à lui, a été construit par le psychologue James Jerome Gibson, qu'il définit comme suit :

---

369 Texte original :
« Two of the most important characteristics of good design are discoverability and understanding. Discoverability: Is it possible to even figure out what actions are possible and where and how to perform them? Understanding: What does it all mean? How is the product supposed to be used? What do all different controls and settings mean? »
Ibidem, p. 3.

370 Texte original : *« they [the relevant components] must communicate the correct message. »*
Ibid., p. 3.

> « Les affordances d'un environnement sont ce qu'il offre à l'animal, ce qu'il lui procure ou lui fournit, en bien ou en mal. Le verbe *to afford* se trouve dans le dictionnaire, mais pas le substantif affordance. Je l'ai inventé. J'entends par là quelque chose qui fait référence à la fois à l'environnement et à l'animal comme aucun autre terme existant ne le fait. Il implique la complémentarité de l'animal et de l'environnement[371] ».

Donald Norman lui-même précise que le terme affordance vient de Gibson, bien que leurs points de vue diffèrent[372]. Cependant, le principal apport de Jerome Gibson à la conception de l'affordance de Donald Norman tient dans la richesse d'informations que possède le monde (qu'elles soient immédiatement perceptibles ou non) :

> « Lorsque j'ai réfléchi à ma question – comment les gens savent-ils comment agir lorsqu'ils sont confrontés à une situation nouvelle – j'ai réalisé qu'une grande partie de la réponse se trouvait dans le travail de Gibson. Il a souligné que tous les sens travaillent ensemble, que nous recueillons des informations sur le monde par le résultat combiné de tous ces sens. Le "recueil d'informations" était l'une de ses expressions favorites, et Gibson pensait que la combinaison des informations recueillies par tous nos appareils sensoriels – la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, l'équilibre, la kinesthésie, l'accélération, la position du corps – déterminent nos perceptions sans qu'il soit nécessaire de procéder à un traitement interne ou à une cognition. Bien que nous ne soyons pas d'accord, lui et moi, sur le rôle joué par le traitement interne du cerveau, son génie consistait à attirer l'attention sur la richesse des informations présentes dans le monde. De plus, les objets physiques véhiculaient des informations importantes sur la manière dont les gens pouvaient interagir avec eux, une propriété qu'il a nommée "affordance[373]". »

La prise en compte de l'appareil sensoriel souligne le fait que l'affordance est définie comme une relation, entre un objet et un être humain. Donald Norman insiste sur ce point, qui est souvent mal interprété dans l'acception courante du terme :

---

371 Texte original :

« The affordances of an environment are what it offers to the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. The verb to afford is found in the dictionary, but the noun affordance is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment. »

Gibson, James Jerome, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt (HMH), 1979, p. 127.

372 Selon James Gibson, le monde possède des indices qui sont immédiatement perceptibles. Au contraire, Donald Norman considère que rien n'est immédiatement perceptible car un processus intellectuel entre forcément en jeu.

373 Texte original :

« When I pondered my question – how do people know how to act when confronted with a novel situation – I realized that a large part of the answer lay in Gibson's work. He pointed out that all the senses work together, that we pick up information about the world by the combined result of all of them. "Information pickup" was one of his favorite phrases, and Gibson believed that the combined information picked up by all of our sensory apparatus – sight, sound, smell, touch, balance, kinesthetic, acceleration, body position – determines our perceptions without the need for internal processing or cognition. Although he and I disagreed about the role played by the brain's internal processing, his brilliance was an in focusing attention on the rich amount of information present in the world. Moreover, the physical objects conveyed important information about how people could interact with them, a property he named "affordance". »

Norman, Donald, *The Design of Everyday Things*, *op. cit.*, p. 12.

> « Cette définition relationnelle de l'affordance pose des difficultés considérables à de nombreuses personnes. Nous sommes habitués à penser que les propriétés sont associées aux objets. Mais l'affordance n'est pas une propriété. Une affordance est une relation. L'existence d'une affordance dépend des propriétés de l'objet et de l'agent[374] ».

Ainsi, nous comprenons bien que l'affordance est une relation entre les propriétés de l'objet – qui doit lui-même fournir des informations sur la manière dont il fonctionne, ce qu'il peut faire et ce à quoi il sert – et les capacités de l'utilisateur (d'où le fait que le bon design doit les prendre en compte en se basant sur la psychologie de l'être humain).

Il convient alors de souligner que les propriétés de l'objet résultent du choix des designers, d'où l'utilisation du concept d'affordance dans le champ du design : « L'usage commun d'affordance par les designers fait généralement référence aux aspects matériels ou visuels indiquant les usages possibles d'un objet et permettant de le rendre plus facile d'utilisation[375]. » Cependant, notons qu'une partie de l'affordance échappe nécessairement au designer puisqu'elle repose également sur les capacités de l'utilisateur, que le designer ne peut pas totalement anticiper. Dans le cas de la typographie opaque, nous pouvons déduire que bien que le choix de l'opacité typographique par le designer graphique favorise une fonction esthétique du texte, l'utilisateur peut tout de même décider d'entretenir avec lui une fonction communicationnelle, en activant *in fine* le processus de lecture.

Mais il convient de clarifier un point essentiel : pour être efficaces, les affordances doivent être découvrables (*discoverable*) et perceptibles : « Les affordances spécifient l'éventail des activités possibles, mais elles ne sont guère utiles si elles ne sont pas visibles pour les utilisateurs. L'art du designer consiste donc à s'assurer que les actions souhaitées et pertinentes sont facilement perceptibles[376] ». Norman complète donc son propos avec le second concept : celui des signifiants (*signifiers*), c'est-à-dire des indices qui assurent de rendre explicites les affordances. Ainsi, les affordances définissent les utilisations possibles d'un objet et les signifiants sont les moyens qui garantissent que les utilisateurs puissent découvrir ces possibilités. Ce sont des indices qui permettent à l'utilisateur de comprendre par ses sens et sa perception les utilisations possibles de l'objet**. Dans cette perspective, l'opacité typographique serait un signifiant qui indiquerait que l'objet graphique en question possède d'abord une fonction esthétique plutôt que communicationnelle[377].** Donald Norman n'élude pas le fait que le terme signifiant est issu de la sémiotique et de la sémiologie, en précisant dans quel sens il l'utilise :

---

374 Texte original :
« *This relational definition of affordance gives considerable difficulty to many people. We are used to thinking that properties are associated with objects. But affordance is not a property. An affordance is a relationship. Whether an affordance exists depends upon the properties of both the object and the agent.* »
Ibidem, p. 11.

375 Maudet, Nolwenn, Brulé, Émeline, « Concepts du design d'interaction : les affordances », *Carnet Nolwenn Maudet*, [en ligne], disponible sur https://carnet.nolwennmaudet.com/home/concepts-du-design-d-interaction-les-affordances, consulté le 04.07.2022.

376 Texte original : « *Affordances specify the range of possible activities, but affordances are of little use if they are not visible to the users. Hence, the art of the designer is to ensure that the desired, relevant actions are readily perceivable* ».
Norman, Donald, *The Design of Everyday Things*, New York, Doubleday, 1990, p. 41.

377 Bien que cette seconde fonction ne soit pas exclue, elle n'est simplement pas première.

« J'utilise le terme signifiant d'une manière quelque peu différente de celle utilisée en sémiotique. Pour moi, le terme signifiant désigne toute marque ou son, tout indicateur perceptible qui communique à une personne un comportement approprié[378] ». L'apport de ce terme pour Donald Norman réside dans le fait que les signifiants sont des indices pour l'utilisateur et, qu'en cela, ils constituent un moyen de communication entre le designer et l'utilisateur par l'objet :

> « Les gens ont besoin d'un moyen de comprendre le produit ou le service qu'ils souhaitent utiliser, de savoir à quoi il sert, ce qui se passe et quelles sont les autres actions possibles. Les gens cherchent des indices, des signes qui pourraient les aider à faire face et à comprendre. C'est le signe qui est important, tout ce qui peut signifier une information significative. Les designers doivent fournir ces indices. Ce dont les gens ont besoin, et ce que les designers doivent fournir, ce sont des signifiants[379]. »

Nous comprenons donc que « les signifiants sont bien plus importants pour les designers que les affordances[380] ».

Dans ce contexte, le rôle du bon designer réside moins dans la conception des affordances que dans celle des signifiants. Son principal objectif serait de rendre explicite la manière dont un objet doit être utilisé, à travers la mise en place des signifiants :

> « En design, les signifiants sont plus importants que les affordances, car ils permettent de communiquer la manière d'utiliser l'objet. Un signifiant peut être un mot, une illustration graphique ou simplement un dispositif dont les affordances perçues sont sans ambiguïté. Les designers créatifs intègrent la partie signifiante du design dans une expérience cohérente. Dans la plupart des cas, les designers peuvent se concentrer sur le signifiant[381] ».

Par l'expression « les designers créatifs », Donald Norman entend donc les *bons* designers. *A contrario*, il repère que le mauvais design se traduit souvent par la nécessité d'ajouter une indication pour que l'utilisation de l'objet soit clarifiée : « Chaque fois que vous voyez des signes écrits à la main collés sur des portes, des interrupteurs ou des produits, qui tentent d'expliquer comment les faire fonctionner, ce qu'il faut faire et ce

---

378 Texte original : « *I use signifier in a somewhat different way than it us used in semiotics. For me, the term signifiers refers to any mark or sound, any perceivable indicator that communicates appropriate behavior to a person.* »
Norman, Donald, *The Design of Everyday Things*, *op. cit.*, p. 14.

379 Texte original :
« *People need some way of understanding the product or service they wish to use, some sign of what it is for, what is happening and what the alternative actions are. People search for clues, for any signs that might help them cope and understand. It is the sign that is important, anything that might signify meaningful information. Designers need to provide these clues. What people need, and what designers must provide, are signifiers.* »
Ibidem, p. 14.

380 Texte original : « *Signifiers are of far more importance to designers than are affordances.* »
Ibid., p. XV.

381 Texte original :
« *In design, signifiers are more important than affordances, for they communicate how to use the design. A signifier can be words, a graphical illustration, or just a device whose perceived affordances are unambiguous. Creative designers incorporate the signifying part of the design into a cohesive experience. For the most part, designers can focus upon signifiers.* »
Id., p. 19.

qu'il ne faut pas faire, vous êtes en train de constater du mauvais design[382] ». Ainsi, les designers choisissent des propriétés (les signifiants), qui vont définir des relations (les affordances). Il insiste donc sur le fait que ce n'est pas l'affordance qui est une propriété de l'objet (puisqu'elle est une relation entre un objet et un agent), mais bien le signifiant. Et, si le signifiant est plus important que l'affordance, c'est parce qu'il constitue un moyen de communication entre le designer et l'utilisateur : « La communication est la clé du bon design. Et la clé de la communication est le signifiant[383] », résume Donald Norman.

Après les affordances et les signifiants, le troisième concept utile pour notre analyse, sur lequel repose la capacité de découverte par l'utilisateur (*discoverabilty*), est le modèle conceptuel (*conceptual models*). En effet, les modèles conceptuels sont directement liés à la communication entre le designer et l'utilisateur, et Donald Norman les définit comme suit : « Un modèle conceptuel est une explication, généralement très simplifiée, du fonctionnement de quelque chose. Il n'est pas nécessaire qu'il soit complet ou même précis, du moment qu'il est utile[384] ». Plus encore, les modèles conceptuels deviennent des modèles mentaux (*mental models*), à mesure que l'utilisateur se confronte à des objets et comprend comment ils fonctionnent. Il s'agit d'un modèle intellectualisé et intégré de la manière dont fonctionne un objet, et donc de ce qu'il faut faire pour l'utiliser. Ces modèles acquis par l'expérience vont ensuite servir de guides à l'utilisateur lors de rencontres ultérieures avec d'autres objets : « Les gens créent des modèles mentaux d'eux-mêmes, des autres, de l'environnement et des choses avec lesquelles ils interagissent. Il s'agit de modèles conceptuels formés par l'expérience, l'entraînement et l'apprentissage. Ces modèles servent de guides pour nous aider à atteindre nos objectifs et à comprendre le monde[385] ». Cependant, les modèles conceptuels des designers peuvent différer des modèles conceptuels des utilisateurs. Donald Norman met donc en évidence le fait que le lien entre ces deux modèles conceptuels est assuré par « l'image du système » (*system image*). Le schéma[386] qu'il établit est décrit comme suit : ***285.***

> « le designer du produit et la personne qui utilise le produit forment les sommets quelque peu déconnectés d'un triangle. Le modèle conceptuel du designer est la conception qu'il a du produit et occupe un sommet du triangle. Le produit lui-même n'est plus avec le designer, il est donc isolé comme un deuxième sommet, peut-être posé sur le comptoir de la cuisine de l'utilisateur. L'image du système est ce qui peut être perçu à partir de la structure physique qui a été construite (y compris par la documentation, les instructions, les signifiants et toute information disponible sur les

382 Texte original : « *Whenever you see hand-lettered signs pasted on doors, switches, or products, trying to explain how to work them, what to do and what not to do, you are also looking at poor design.* »
Id., p. 19.

383 Texte original : « *Communication is a key to good design. And a key to communication is the signifier.* »
Id., p. 20.

384 Texte original : « *A conceptual model is an explanation, usually highly simplified, of how something works. It doesn't have to be complete or even accurate as long as it is useful.* »
Id., p. 25.

385 Texte original : « *People create mental models of themselves, others, the environment, and the things with which they interact. These are conceptual models formed through experience, training and instruction. These models serve as guides to help achieve our goals and in understanding the world.* »
Id., p. 31.

386 *Id.*, p. 32.

Figure 285. Schéma des relations entre les modèles conceptuels du designer, de l'usager et l'image du système, extrait de Norman, Donald, *The Design of Everyday Things*, [1988], édition revue et augmentée, New York, Basic Books, 2013, p. 32.



285.

> sites web et les lignes d'assistance). Le modèle conceptuel de l'utilisateur provient de l'image du système, par l'interaction avec le produit, la lecture, la recherche d'informations en ligne et les manuels fournis. Le designer s'attend à ce que le modèle de l'utilisateur soit identique au modèle de conception, mais comme les designers ne peuvent pas communiquer directement avec les utilisateurs, la charge de la communication repose entièrement sur l'image du système[387]. »

Ainsi, la bonne communication entre le designer et l'utilisateur lui permet d'utiliser correctement le produit, et repose en partie sur les modèles conceptuels. Il incombe donc au designer de fournir des informations qui permettront à l'utilisateur de comprendre le modèle conceptuel. Nous remarquons que le modèle conceptuel de la typographie transparente est fermement établi, comme le montre l'automatisation de l'activité de lecture. Cependant, il semble que ce ne soit pas tout à fait le cas de la typographie opaque : puisqu'elle peut susciter une gêne pour le lecteur nous en déduisons que, si le modèle conceptuel existe, il n'est pour la plupart des lecteurs pas encore intégré au stade de modèle mental. Cette déduction s'appuie notamment sur le fait que le modèle conceptuel permet, selon Donald Norman, de comprendre ce qu'il faut faire quand quelque chose ne fonctionne pas comme prévu. Or, nous pourrions considérer que la typographie opaque, parce qu'elle procède d'une fonction esthétique plutôt que communicationnelle, ne « fonctionne pas » en tant que telle. Mais le lecteur sait-il pour autant ce qu'il faut faire, quelle attitude adopter ? La fonction esthétique est-elle suffisamment saillante ?

C'est ici que nous atteignons une limite des apports de Donald Norman à notre propos. En effet, il convient de préciser que, dans cet ouvrage, l'ancien ingénieur adopte plutôt le point de vue du design industriel. Il précise dès les premières pages de l'ouvrage qu'il sera question du design industriel, du design d'interaction et du design d'expérience. Bien que le cas de la typographie opaque pourrait relever du design d'expérience, nous effectuons tout de même la transposition d'un propos qui concerne des objets techniques au design (typo)graphique. De plus, si nous nous attachons à la définition du bon design selon Norman, nous pourrions d'abord considérer que la typographie opaque serait plutôt associée à du mauvais design :

> « [le bon design] fera également d'eux [les utilisateurs] des observateurs du bien, de la façon dont des designers réfléchis ont travaillé pour nous rendre la vie plus facile et plus fluide. Il est en fait beaucoup plus difficile de remarquer un bon design qu'un

387 Texte original :
« the designer of the product and the person using the product form somewhat disconnected vertices of a triangle. The designer's conceptual model is the designer's conception of the product, occupying one vertex of the triangle. The product itself is no longer with the designer, so it is isolated as a second vertex, perhaps sitting on the user's kitchen counter. The system image is what can be perceived from the physical structure that has been built (including documentation, instructions, signifiers, and any information available from websites and helplines). The user's conceptual model comes from the system image, through interaction with the product, reading, searching for online information, and from whatever manuals are provided. The designer expects the user's model to be identical to the design model, but because designers cannot communicate directly with users, the entire burden of communication in on the system image. »
Id., p. 31.

> mauvais design, en partie parce qu'un bon design répond si bien à nos besoins qu'il est invisible, nous servant sans attirer l'attention sur lui. Le mauvais design, en revanche, crie ses insuffisances et se fait très visible[388]. »

Par « nous rendre la vie plus facile et plus fluide », Donald Norman se réfère au but du bon design : assurer une utilisation instinctive de l'objet. Ainsi, si l'utilisation de l'objet ne s'effectue pas sans accros, il considère que ce n'est pas la faute de l'utilisateur mais du designer qui a mal conçu l'objet. Nous avons vu que, dans le cas de la typographie opaque, la lecture n'est justement pas fluide puisqu'elle suscite au contraire une gêne et vient perturber les automatismes. Dès lors, parce que la typographie opaque empêche en partie la fonction communicationnelle au lieu de la fluidifier, nous pourrions considérer à la lecture du propos de Donald Norman qu'elle est mal conçue, ou relève du mauvais design. Cependant, ce qui paraît être quelque chose de négatif pour Donald Norman est en fait tout à fait valorisé dans le cas de la typographie opaque. En effet, nous avons vu que la fonction communicationnelle et la fonction esthétique ne peuvent être totalement simultanées, puisque lire et regarder sont des activités effectuées en alternance. Ainsi, la typographie opaque démontre plutôt la maîtrise du designer et la prise en compte de la psychologie de l'être humain si chère à Donald Norman : **si la typographie opaque empêche la fonction communicationnelle, c'est pour laisser pleine place à la fonction esthétique.**

Un autre point intéressant est mis en évidence dans le passage ci-dessus : celui de la visibilité. En effet, l'entreprise de Donald Norman vise à attirer l'attention sur le bon design, car il postule qu'il serait invisible. Si l'on suit son propos ici encore, ce serait plutôt la typographie transparente qui relèverait du bon design, car nous avons vu avec Beatrice Warde qu'elle s'efface au profit de la fluidité de lecture. Au contraire, la typographie opaque s'affirme en tant que forme plastique, se fait remarquer… et serait donc du mauvais design si l'on suit le propos de Donald Norman. Mais si c'est la fonction esthétique qui est visée, une lecture non fluide permet au lecteur de porter son attention sur la forme plastique. Le designer étant conscient de ce mécanisme, ce n'est donc pas « à cause » mais « grâce » à lui si la fonction communicationnelle est mise en suspens. En effet, nous souhaitons infléchir le propos de Donald Norman en précisant que le « bon » design est tout à fait relatif à la fonction visée : du point de vue de la fonction communicationnelle, la typographie opaque peut être considérée comme relevant du mauvais design, mais pour que la fonction esthétique puisse s'accomplir !

388 Texte original :

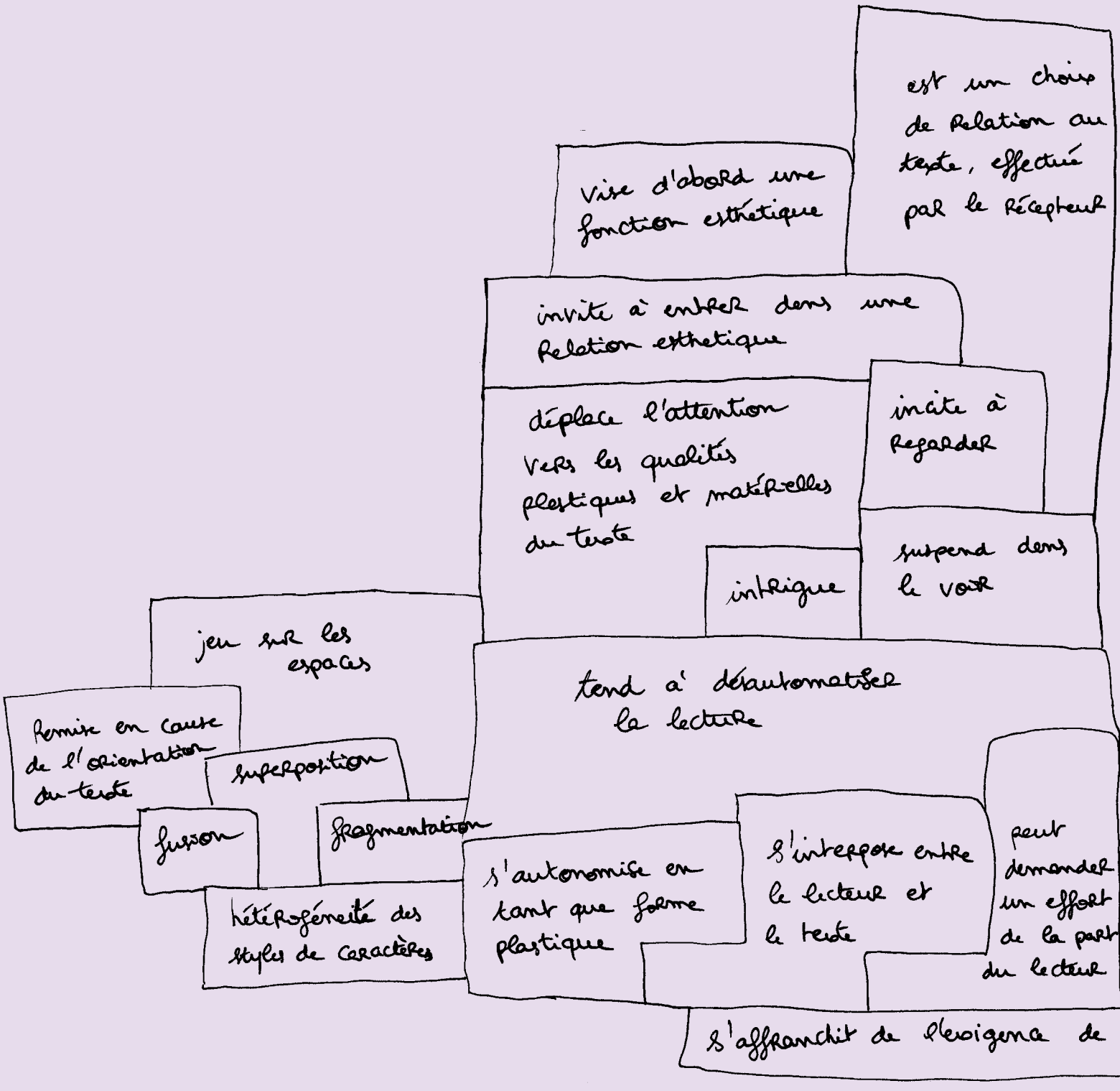
« It will also turn them [the readers] into observers of the good, of the ways in which thoughtful designers have worked to make our lives easier and smoother. Good design is actually a lot harder to notice than poor design, in part because good design fits our needs so well that the design is invisible, serving us without drawing attention to itself. Bad design, on the other hand, screams out its inadequacies, making itself very noticeable. »

Id., p. XI.

Ici s'arrête donc l'apport de Donald Norman à notre propos. La question n'est pas tant de savoir de savoir si la typographie opaque relève du « bon » ou du « mauvais » design : il s'agit plutôt de rappeler que c'est bien le designer qui, en déterminant les propriétés d'un objet, suggère sa fonction et oriente ainsi le choix de l'utilisateur. De fait, la conception d'un objet tend à induire une utilisation spécifique par l'usager. Le passage par Donald Norman nous permet donc de diriger la suite de notre étude vers la conception de la typographie opaque et vers le designer graphique lui-même. Les propriétés de l'objet qui suggèrent l'utilisation résultent de choix opérés par le designer au moment de la conception : ses choix sont tout à fait conscients, éclairés et relatifs à la fonction visée. Puisque la typographie opaque attire particulièrement l'attention sur ces choix plastiques, elle rend saillante l'action et le rôle du designer graphique. En effet, dans le cas de la typographie transparente, c'est l'invisibilité du travail du designer graphique et du typographe qui est prônée : « les typographes ne doivent pas s'immiscer entre l'auteur et le lecteur par un design surprenant et perturbateur, ils doivent rester à l'arrière-plan[389] », remarque Gerard Unger à propos de la typographie transparente. Au contraire, dans le cas de la typographie opaque, le designer fait le choix de perturber et ainsi déplacer l'attention sur ce qui passe, dans l'usage, inaperçu : la forme plastique du texte. Cette forme résultant du travail du designer graphique lui-même, il convient donc désormais de nous tourner vers la conception de la typographie opaque et, plus précisément, vers la manière de faire du designer graphique.

389 Unger, Gerard, *Pendant la lecture*, *op. cit.*, p. 51.

la typographie opaque



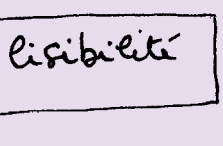

visibilité

Figure 286. Définition de l'opacité typographique.

I.4. Manière de faire de David Carson

Dans la partie I.1, nous avons repéré que les remises en causes de la typographie transparente s'opéraient à plusieurs niveaux : « celui des formes, de la démarche de conception et des valeurs portées par le design graphique ». Ainsi, après avoir présenté notre cas d'étude dans la partie I.1, nous en avons analysé les travaux en partie I.2 en nous attachant aux objets et plus précisément à leur matière textuelle. La typographie opaque s'est en ce point définie formellement par rapport à la typographie transparente. Puis, nous avons observé en partie I.3 que ces objets possédaient davantage une fonction esthétique que communicationnelle.

À ce stade de notre étude, nous pouvons donc compléter la définition de la typographie opaque comme suit : au-delà des remises en cause formelles de la typographie transparente, la fonction visée par la typographie opaque est moins communicationnelle qu'esthétique.

La question de la fonction nous amène à nous tourner vers la conception des objets. En effet, **nous établissons comme hypothèse que si la typographie opaque entend répondre à une fonction esthétique plutôt que communicationnelle, la manière de faire du designer graphique doit être adaptée**. Dans cette partie I.4, nous souhaitons donc revenir à l'analyse de notre cas d'étude sous un nouvel angle : celui de la conception et de la manière de faire. Nous allons désormais observer et décrire la manière de faire de David Carson et voir en quoi elle contribue à compléter davantage la définition de la typographie opaque, du point de vue de la pratique du design graphique cette fois-ci. Notre analyse de la pratique de David Carson nous permet de dégager cinq points, que nous allons étudier tour à tour. Nous tenterons de voir si ces cinq points peuvent constituer une définition de la pratique de la typographie opaque.

I.4.1. Subjectivité, expression personnelle et passion au cœur de la pratique

Le premier point saillant de la pratique de David Carson est qu'elle repose en grande partie sur une forme d'expressivité subjective.

Le designer graphique n'est pas neutre

Tout d'abord, le designer certifie que ses travaux de commandes prennent comme point de départ l'interprétation du brief, qui regroupe les attentes de la demande. Il explique dans une interview[390] qu'il commence par lire l'article, écouter la musique, regarder les données qu'il possède, et que ce sont dans ces données que résident tous les éléments qui
287. formeront sa proposition. Néanmoins, il insiste sur la totale interprétation personnelle
288. qu'il livre d'un article ou d'une musique. En assumant le fait qu'il interprète le contenu de
289. ses compositions, David Carson remet en cause la supposée objectivité du designer gra-
290. phique. En effet, les défenseurs de la typographie transparente affirment que le designer graphique « se refuse à l'interprétation[391] », respectant une neutralité vis-à-vis du contenu qui serait garante de la transmission d'un message dépourvu d'ambiguïté. Au contraire, Jean-François Lyotard soutient que le graphiste a toujours une part d'interprétation, et qu'elle est même constitutive de son travail :

> « - Ils [les graphistes] sont en effet à la fois artistes, avocats, témoins, historiographes et juges.
> - Pourquoi juges ?
> - Parce qu'ils interprètent. Ils sont aussi des interprètes. Que serait la fidélité à la chose à laquelle se réfère l'objet si cette référence n'était pas soutenue par une interprétation ? [...] La façon dont il [le graphiste] inscrit le titre sur son objet, dont il le place, le caractère et le corps des lettres qu'il emploie pour cette inscription, autant d'interprétations[392]. »

Si le graphiste n'interprétait pas, cela voudrait dire que pour une même commande, une seule réponse graphique serait possible et donc identique à tous les graphistes. Au contraire, Jean-François Lyotard montre que la diversité de propositions des graphistes pour un même sujet souligne justement leur part d'interprétation : « Vous verrez, à la diversité des objets nés de cette occasion, quelle latitude leur laisse l'interprétation[393] ». Nous avons conclu notre partie I.3 sur le fait que la typographie opaque, en attirant l'attention sur la plasticité de la matière textuelle plutôt que sur le sens du texte, rend particulièrement saillante l'action du designer graphique. Nous pouvons compléter qu'elle met donc en évidence ses choix et, par conséquent, son interprétation du contenu.

390 CreativeMornings HQ, « *David Carson : Global Design Rebel* », *art. cit.*, non paginé.

391 Müller-Brockmann, Josef, cité dans Rock, Michael, « Le Graphiste-auteur », [1996], dans Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op. cit.*, p. 110.

392 Lyotard, Jean-François, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *art. cit.*, p. V.

393 *Ibidem*, p. VII.

Figures 287. 288. Carson, David, pochette de l'album *The Hits* de *Prince*, 1993-1994.

Figures 289. 290. Carson, David, pochette pour le CD de l'enregistrement de la tournée « *The Fragility 2.0* » de *Nine Inch Nails*, 2000.



287.



288.



289.



290.

Dans cette perspective, la typographie opaque s'inscrit plutôt dans le sillage de la déconstruction graphique, théorisée par Katherine Mc Koy et David Frej. Ils soutiennent, tout comme Jean-François Lyotard, que le designer graphique ne peut être neutre et exprime nécessairement sa subjectivité en interprétant le contenu de ses compositions. En effet, ils remarquent à propos de la déconstruction graphique que les lectures et significations sont démultipliées pour le lecteur, contrairement à la typographie transparente qui enfermerait la signification. Le designer graphique, par ses compositions, inviterait donc le lecteur à construire sa propre signification du texte. Dans cette perspective, le sens d'un texte ne serait pas immédiatement donné mais s'élaborerait à travers une typographie très expressive... opaque, ajouterions-nous. Le choix de la déconstruction graphique (ou de la typographie opaque) par le designer résulte donc de son interprétation, et met en évidence à la fois le fait qu'il ne peut être neutre vis-à-vis du contenu et que la composition ne peut être dépourvue d'ambiguïté[394].

L'expression personnelle comme compétence propre au designer

Au-delà de l'interprétation du contenu qui souligne la subjectivité du designer, David Carson centre sa pratique autour de son expression personnelle. D'après lui, le designer n'est pas simplement celui qui trouve une solution à un problème mais celui y ajoute sa personnalité, ce qui assure la singularité de sa proposition :

> « Je pense qu'une grande part du design graphique consiste à avoir l'œil que personne d'autre ne peut avoir et je pense que tu as besoin d'incorporer ça dans ton travail, et personne d'autre ne voit les choses exactement de la manière dont toi tu les vois. Et si tu peux l'insérer d'une manière ou d'une autre dans ton travail, c'est vraiment la seule façon de pouvoir faire quelque chose d'unique, quelque chose de différent, et tu prendras beaucoup plus de plaisir à le faire[395] ».

L'expression personnelle serait donc la clé d'un travail véritablement singulier[396], car l'ex-
291. périence propre à chacun exerce une influence directe sur le travail. D'après David Carson,
292. il est donc primordial que les designers mettent une part d'eux-mêmes dans leur travail, car un visuel est intéressant lorsqu'il intègre une dimension personnelle et subjective :

---

394 Bien au contraire, la déconstruction graphique procède à une déconstruction du langage « pour mettre en avant la façon dont il [le graphiste] introduit un filtre ou un biais dans l'énonciation, et donc manipule la réponse du lecteur ».
Mc Koy, Katherine, Frej, David, « Typographie critique », [1988], dans Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op. cit.*, p. 82.

395 Texte original :
« I think a lot of graphic design is really about having the eye that nobody else can have and I think if you need to incorporate that into your work and nobody else sees things exactly how you do. And if you can somehow incorporate that into your work it's really the only way you can do something kind of unique something different and you'll have a lot more fun doing it »
Quark Software, « *David Carson – The Rules of Graphic Design* », conférence mise en ligne le 05.09.2012, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=ttdDGnmDbBw, consulté le 03.12.2019.

396 C'est un enjeu d'autant plus important qu'il permet de se démarquer des autres designers. David Carson l'expose clairement : « L'expression de soi n'est pas une option – c'est inévitable ».
Texte original : « *Self-expression is not an option – it is unavoidable.* »
Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight*, *op. cit.*, non paginé.

Figure 291. Carson, David, collage intitulé *Fleurs pour Dorothy*, réalisé en hommage à sa maman décédée l'été 2018.

Figure 292. Carson, David, collage de la série « Cœurs brisés », suivant le décès de sa maman.



291.



292.

> « C'est une approche très personnelle, interprétative. Ça rend le produit final plus intéressant – il n'y a pas d'autre chemin qui y mène, il n'y a pas de règles officielles que tu peux appliquer à ce sur quoi je travaille et arriver à la même solution. C'est de cette manière je pense que l'on peut arriver à quelque chose de plus intéressant et de plus valable[397] ».

Dans cette perspective, nous comprenons que David Carson s'oppose ici encore à la prétendue neutralité du designer : le design ne peut se réduire à des règles appliquées pour trouver une solution à un problème, ce qui mènerait à une banalisation des réponses. Dans le cas de la typographie transparente, nous avons vu que l'application de règles, qui mènent à la clarté de la communication, ont en fait atteint un point d'épuisement formel. Au contraire, David Carson indique que la prise en compte de la personnalité du designer et son expression personnelle permettent d'apporter des propositions véritablement singulières. Nous en déduisons que le potentiel expressif de la typographie opaque permettrait au contraire d'assurer une richesse formelle.

Moins que la maîtrise technique, c'est plutôt l'expression personnelle que David Carson institue comme une compétence spécifique au designer. Il se bat dès lors contre ce qu'il appelle ironiquement les « architectes de l'information » :

> « Les architectes de l'information sont des gens auxquels il manque tout sens du design intuitif, mais qui sont doués avec les règles, les grilles et les emplois du temps de bus. Des choses importantes. Mais ça n'excuse pas le mauvais design. Ou le design paresseux. Le meilleur design se produit quand l'émotion et l'intellect se rencontrent[398] ».

Nous comprenons que ces « architectes de l'information » emploient plutôt la typographie transparente, en appliquant des règles et grilles qui assurent la clarté de communication d'un message. Mais David Carson remarque que les designers qui ne comptent uniquement sur leurs compétences techniques produisent des formes standardisées, deviennent donc ennuyeux et par-là même ennuyés. Il préconise de se rappeler les raisons qui ont poussés les designers à exercer ce métier et à prendre conscience des compétences spécifiques qu'ils possèdent, de la façon unique qu'ils ont de percevoir les choses.

Dans cette perspective, l'expression personnelle du designer permettrait donc à la proposition de toujours dépasser la demande, de ne pas s'arrêter à la résolution d'un problème mais de faire une proposition qui permet au designer d'en tirer une satisfaction personnelle. Dès lors, l'expression personnelle et l'autosatisfaction qui en découle auraient des conséquences positives sur la réception du travail :

---

397 Texte original : « *It is a very personal, interpretative approach. That makes the end product more interesting – there is no other way you could arrive at it, there are no formal rules you could bring to something I work on and end up with the same solution. This way I think you end up at a more interesting and a more valid point.* »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

398 Texte original :
« *Information architects are people lacking any intuitive design sense, but who are good with rules, grids and bus schedules. Important stuff. But not an excuse for bad design. Or lazy design. The best design happens when emotion and intellect meet.* »
Carson, David, « *Why a bird signs* », *Print*, n°20.3, automne 2016, p. 68.

> « Si je ne suis dedans qu'à moitié, si je ne fais les choses qu'à moitié, je veux dire que je pourrais moins m'y intéresser, ça sera l'effet qu'auront les gens quand ils le regarderont, si je ne passe que deux minutes à jeter quelque chose c'est probablement ce qu'il se passera quand les gens verront ton travail. Donc si tu es passionné par quelque chose ça se verra et ça se verra dans la réponse que les gens lui donneront et le temps qu'ils passeront avec et l'impact qu'il aura sur eux[399] ».

D'une part, l'expression personnelle promet donc un travail plus riche d'un point de vue de la réception émotionnelle. D'autre part, le travail qui est le fruit d'une expression personnelle serait plus agréable à réaliser :

> « Je peux faire une brochure conventionnelle sympa, ça peut être bien, mais je m'ennuierai. Je peux faire la belle brochure facile à lire, mais ça ne m'intéresserait pas vraiment. La vie est trop courte, je dois faire quelque chose qui m'intéresse. [...] C'est à propos d'expériences de vie, d'un enrichissement personnel[400] ».

L'expression personnelle ne serait donc pas une nécessité mais une volonté, et s'investir pleinement dans son travail serait moteur : « Ça peut être mortel et ennuyeux si tu n'y mets pas du tiens. Le fait que beaucoup de designers ne le font pas est la raison pour laquelle il y a beaucoup de designers ennuyés et des designs ennuyeux[401] ». Nous retrouvons dans le propos suivant de David Carson l'idée de William Morris[402] selon laquelle un investissement personnel permet de mieux apprécier son travail, donc de mieux le réaliser : « Je pense fermement que plus tu apportes une originalité personnelle au travail, plus le travail devient meilleur. Tu apprécies plus donc tu fais aussi de ton mieux. Ça a un plus grand impact si tu mets un peu toi-même dans chaque projet. Sinon, nous n'avons pas vraiment besoin de designers[403] ». L'un des reproches qui a souvent été formulé à l'endroit de David Carson est que son travail était complaisant, qu'il ne visait qu'à satisfaire le designer lui-même. Si cette remarque est souvent proférée de manière négative, le designer revendique au contraire le fait de chercher à être satisfait de son travail, comme un accomplissement personnel : « C'est là que tu vas obtenir le meilleur travail. Les gens

---

399 Texte original :
« if I'm half into it, half doing something I mean I could care less that's gonna be the effect of people looking at it too, I spent two minutes throw something out that's probably what it'll happen when people see your work. So there's as if you're passionate about something it's going to show it's going to show in the response that people give it and the time they'll spend with it and the impact it has on them ».
Mente Magazine, « *David Carson – Intuition as a tool* », interview filmée, par Maria Ana Ventura, mise en ligne le 05.02.2015, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=q3D_GItk5IE&list=TLPQMDMxMjIwMTlhkbyHcN91FA&index=2, consulté le 03.12.2019.

400 Texte original :
« I can do a nice, conventional brochure, it can be fine, but I would be bored with it. I can do the beautiful easy-to-read brochure, but I wouldn't be very interested in that. Life's too short, I have to do something that interests me. [...] It's about life experiences, about personal growth. »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

401 Texte original : *« It can be very boring if you don't put yourself in it. The fact that many designers don't is why there are a lot of bored designers and boring design out there. »*
Ibidem, non paginé.

402 Morris, William, *L'art et l'artisanat*, Paris, Payot & Rivages, 2011.

403 Texte original : *« I believe strongly the more one can bring personal uniqueness into the work, the better the work becomes. You enjoy it more and you also do your best work. It has the most impact if you can put some of yourself into each project. Otherwise we don't really need designers ».*
Butler, Andy, « *Interview with graphic designer David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

utilisent l'idée de se complaire soi-même dans un sens négatif, mais je ne voudrais pas de gens qui travailleraient pour moi qui ne seraient pas passionnés et qui n'essaient pas de faire le meilleur qu'ils puissent[404] ». Le designer enseigne ici clairement une attitude, une sorte d'ode à la complaisance, entendue comme satisfaction et reconnaissance liées à un travail jugé satisfaisant : « Qui n'aime pas son travail ne peut pas espérer qu'il plaira aux autres[405] ».

En ce point de notre propos, nous pouvons observer deux conceptions du métier de designer graphique qui s'opposent. La première, celle de David Carson, repose sur la subjectivité et l'expression personnelle. Dans cette perspective, le designer revendique le fait qu'il interprète le contenu qui lui est donné à composer, ouvrant ainsi une multiplicité d'interprétations pour le récepteur. Dès lors, le designer n'est pas uniquement celui qui possède des compétences techniques, mais celui qui se base sur sa propre personnalité et son expérience de vie pour proposer une réponse singulière. C'est d'ailleurs l'expression de cette personnalité qui, selon David Carson, est garante de la qualité du travail. En ces points, David Carson s'oppose donc nettement à une seconde idée du métier de designer graphique, qui correspond davantage à l'idéologie de la typographie transparente. En effet, la transparence de la typographie s'accompagne de l'idée selon laquelle le designer graphique lui-même doit être transparent : la subjectivité et l'expression personnelle sont donc proscrites, au profit de l'objectivité et la neutralité qui assurent la communication d'un contenu dépourvu d'ambiguïté. D'un point de vue formel, le potentiel expressif de la typographie est donc réduit, et les compositions s'appuient plutôt sur des règles qui garantissent la transparence.

En observant la manière de faire de David Carson et en remarquant que sa pratique s'oppose à celle de la typographie transparente, nous en déduisons deux points définitionnels de la typographie opaque, du point de vue de la pratique : **la subjectivité du designer et l'expression de sa personnalité.** Nous avons vu que ce dernier point est d'ailleurs lié à l'autosatisfaction que le designer tire de son travail, ce qui nous amène à développer notre troisième point : celui du rapport passionnel au design.

404 Texte original : « *That is when you are going to get the best work. People use the idea of self-indulgence in a negative sense, but I wouldn't want someone working for me that wasn't passionate and very much trying to do the best possible thing they can.* »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

405 Texte original : « *Whoever does not love his work cannot hope that it will please others* »
Carson, David, « *Why a bird signs* », *art. cit.*, p. 65.
Il semble ici en accord le designer graphique Pierre di Sciullo, qui conseillait lors d'une conférence – tenue à la bibliothèque Forney à Paris en février 2019 – d'accepter que nous sommes les premiers à apprécier notre travail, et que l'autosatisfaction est tout à fait bénéfique.

Un rapport passionnel au design et le plaisir du faire

Alors que nous pouvons envisager le design graphique du point de vue de l'activité professionnelle, David Carson estime qu'il s'agit plutôt d'une passion. En effet, le designer revendique le fait de vivre de son loisir. Il exemplifie l'idée de Marshall Mc Luhan selon laquelle « si tu es partiellement impliqué dans ce que tu fais, c'est du travail, si tu es totalement impliqué c'est du jeu ou du loisir[406] ». Il semble en apparence totalement libéré des signes qui montrent qu'une activité professionnelle serait une forme de contrainte ou quelque chose de subi. D'après lui, la question fondamentale à se poser est la suivante : « Si ce n'était pas une question d'argent, est-ce que tu continuerais à faire ton travail ? Si oui, tu as un super travail, sinon trouve cette autre activité, quelle qu'elle soit[407] ». Il est clair que sa réponse est la première. Ainsi, David Carson ne sépare son travail de sa vie mais les lie comme une seule et même chose : « Carson vit sa vie comme il design[408] », déclare Madeleine Morley, éditrice de la plateforme *AIGA Eye on Design*. Il s'agit presque d'un conseil que David Carson prodigue ici. En effet, lorsqu'on lui demande ce qu'il attendrait de jeunes designers graphique qui voudraient travailler avec lui, il avance comme principal critère « une passion pour le domaine dans lequel ils sont juste allés naturellement, qu'ils mangent design, respirent design, regardent le design[409] ». L'indistinction entre le travail et la vie personnelle, que préconise David Carson, se traduit notamment par le fait de puiser l'inspiration dans son environnement quotidien[410]. Nous développerons ce point dans la partie I.4.3 où nous décrivons sa pratique de collecte.

Parce que David Carson entretient un rapport passionnel au design, il cherche toujours à dépasser ce qui est attendu, à aller au-delà du cadre strict de ses commandes. En effet, le designer aime surprendre ses clients en les poussant dans leurs retranchements. Il parle de « petites victoires[411] », lorsqu'il a par exemple réussi à faire accepter à la marque Bose, ***293.***
pour leur campagne de publicité, que les caractères se touchent, ou que leur titre débute avec une bas-de-casse. Ainsi, plutôt que de considérer le design comme la réponse à un problème qui va satisfaire un client, David Carson avance des propositions personnelles dont il tire lui-même plaisir et satisfaction. Mis à part ses travaux de commandes,

---

406 Propos rapportés par David Carson dans CreativeMornings HQ, « *David Carson : Global Design Rebel* », *art. cit.*, non paginé.

407 Texte original : « *if you were independently wealthy would you still do that same work ? and if you would you've got a great job and if you wouldn't then find that thing whatever it is* ».
B-Change, « *I Do Not Get Creative Blocks – Interview with David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

408 Texte original : « *Carson lives life like he designs* ».
Morley, Madeleine, « *What Happens When a Famous Designer Goes Wayyy Off the Grid ; A taste of island life with AIGA Medalist David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

409 Transcription et traduction de Quark Software, « *David Carson – A designer's story* », *art. cit.*, non paginé.

410 Cette idée n'est pas sans faire écho au fait que Luigi Pareyson souligne l'attitude formative inhérente à la vie d'un artiste : « Chez l'artiste, on ne peut pas toujours distinguer la vie de l'art et l'art de la vie. Tout d'abord, sa vie même est déjà orientée formativement car il pense, sent, agit par formes et toute son expérience est le vivier de ses intentions formatives, qui s'y dessinent et en émergent ».
Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, *op. cit.*, p. 297.

411 Texte original : « *Small Victories* ».
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 10 : « *Working with Clients* », disponible sur https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design, consulté le 19.05.2021.

Figure 293. Carson, David, campagne de publicité pour la marque Bose.

Figure 294. Carson, David, collage réalisé dans le garage de sa maison à Manhattan Beach, entre avril et juin 2018.

Figure 295. Carson, David, collage réalisé dans le garage de sa maison à Manhattan Beach, entre avril et juin 2018.

Figure 296. Carson, David, collage réalisé dans le garage de sa maison à Manhattan Beach, entre avril et juin 2018.

Figure 297. Couverture de l'ouvrage Carson, David, *nucollage.001*, Burlington, Hula Publishing, 2019.

Figure 298. David Carson en train de composer une page de *Transworld Skateboarding* en 1984.

Figure 299. David Carson en train de composer un visuel pour les chambres de l'hôtel Zoku à Amsterdam en 2018-2019.

Figure 300. David Carson en train de réaliser un collage en 2015.



293.



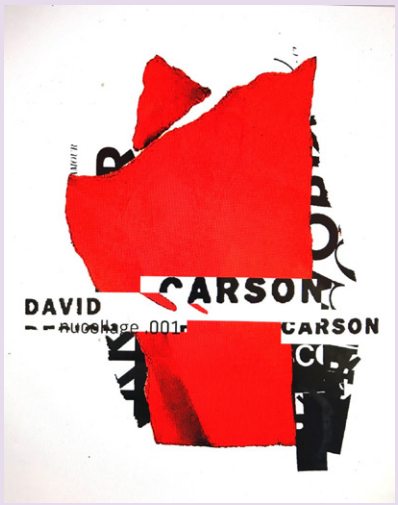
294.



295.



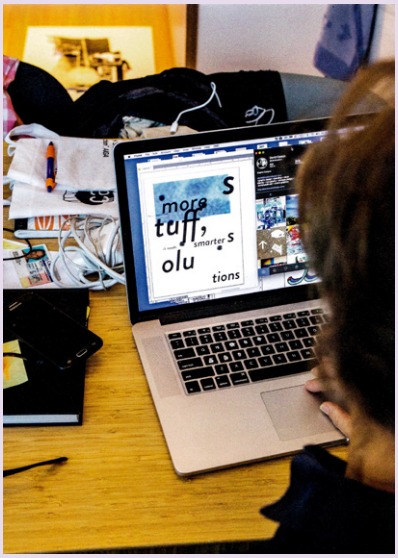
296.



297.



298.



299.



300.

David Carson a développé depuis 2018 un travail de collage plus personnel, réalisé en- **294.**
dehors d'un contexte de commande. Ces collages ont donné lieu à un ouvrage[412] qu'il **295.**
décrit comme suit : « un livre plus personnel, dans un sens, au lieu de juste montrer un **296.**
éventail de travaux commerciaux. Il n'y avait pas de clients, pas de commande, je faisais **297.**
juste ce que je pensais bon avec personne pour me surveiller[413] ». Ce travail est donc une exploration graphique sans autre but que le plaisir du faire.

Ce plaisir du faire semble passer également par le retour à un rapport manuel et physique à la création. Au-delà de ses récents collages, la pratique de David Carson semble avoir été similaire tout au long de sa carrière. En effet, il déclare : « Je composais vraiment déjà les **298.**
choses à l'œil et à la main. Mais le faire physiquement comme je viens de le faire, c'est **299.**
nouveau. C'est revigorant. Et c'est amusant[414] ». Par l'expression « le faire physiquement », **300.**
nous comprenons que sortir de l'écran lui permet d'engager pleinement le corps dans sa pratique. Ici semble donc résider la différence entre son précédent travail de collage numérique et les collages qu'il a produit ces dernières années. En outre, le visuel produit hors écran est lui-même différent. Il explique par exemple que, lorsqu'il photographie **301.**
ses collages, il est plus attentif aux ombres créées par les morceaux de papier : « et ce ne **302.**
sont pas de fausses ombres, elles sont vraies. Et si vous êtes toujours sur écran, vous ne pouvez pas avoir ça[415] ». Son attention est donc portée sur une autre matérialité lorsque son travail est effectué sur l'ordinateur.

David Carson prend ainsi plaisir à retrouver une pratique manuelle, et considère ce retour à la main comme une véritable valeur ajoutée des visuels ainsi créés. Tim Ingold en **303.**
explique la raison :

> « Autrefois, il eût paru inutile de dire qu'un article a été "fabriqué à la main". Comment aurait-il pu être fabriqué si ce n'est de cette façon ? Avec les pieds ? Mais dans le monde d'aujourd'hui, ce qui est "fait main" ou "cousu main" est une marque de distinction. Ce type de fabrication dénote une sorte d'authenticité et d'engagement personnel que nous sommes nombreux [...] à apprécier parce qu'ils renvoient à quelque chose qui est absent de nos propres vies[416] ».

412 Carson, David, *nucollage.001*, *op. cit.*, non paginé.

413 Texte original : « *All of that makes it a more personal book, in a sense, instead of just showing a bunch of commercial work. There was no client, no brief, I was just doing something that felt right with no one overseeing me.* »
Golsing, Emily, « *Anti-grid Design Icon David Carson Says Computers Make you Lazy + Indie Magzines Needs to Liven Up* », *art. cit.*, non paginé.

414 Texte original : « *I really was arranging things still by eye and by hand. But in terms of physically doing it like I have, that's new. And it's refreshing. And it's fun.* »
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 09 : « *Collage Art for Designers* », disponible sur https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design, consulté le 19.05.2021.

415 Texte original : « *And they're not fake shadows, they're real. Because if you're always on a screen, you don't have that.* »
Ibidem, non paginé.

416 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit.*, p. 255.

Figure 301. Carson, David, collage réalisé pour la couverture du magazine *Marketing Tribune* en 2019.

Figure 302. Carson, David, couverture du magazine *Marketing Tribune*, 2019.

Figures 303. 304. David Carson en train de réaliser un collage.

Figure 305. Carson, David, lettrage manuscrit pour le catalogue publicitaire « *Way Ahead* » de la marque Audi, 2013.

Figure 306. Carson, David, visuel pour la campagne publicitaire de Amtrak Trains, été 2017.

Figure 307. Carson, David, lettrage manuscrit pour le cinéaste David Byrne, 1993-1994.



301.



302.



303.



304.



305.



306.



307.

Par la main, le designer retrouve un rapport tout à fait direct et sensible à la matière, sans intermédiaire. Quant aux gestes que vont effectuer ses mains pour dialoguer avec matière, Tim Ingold postule qu'elles sont le signe de « *l'humanité de la main*[417] ». Nous touchons ici à la valeur qu'accorde David Carson au fait que l'objet graphique lui-même porte les signes qu'il a été fait par un humain. Revendiquer l'homme, l'humain, l'humanité du travail rend pleinement sa place au designer qui s'exprime *à travers* ses productions et ne se cache pas *derrière* elles[418]. Dans cette perspective nous comprenons que le rôle du designer graphique diverge nettement de celui que lui attribuent les défenseurs de la typographie transparente : alors qu'ils recommandent que le designer soit invisibilisé, David Carson encourage au contraire à revendiquer le travail comme étant l'expression d'une personnalité singulière et la trace de l'action d'un être humain. ***304.*** ***305.*** ***306.*** ***307.***

En cette étape de nos observations, nous pouvons tirer trois points constitutifs de la pratique de David Carson, qui s'opposent tous trois à la pratique de la typographie transparente. Nous en déduisons donc que ces observations constituent un complément de la définition de la typographie opaque, du point de vue de la pratique du designer. D'une part, le designer affirme sa **subjectivité** en interprétant le contenu qu'il doit composer, refusant ainsi un idéal de neutralité et d'objectivité vis-à-vis du contenu. D'autre part, il base son travail sur l'**expression de la personnalité**, garante d'un travail singulier et satisfaisant, plutôt que sur l'application de règles prédéfinies qui mèneraient à la banalisation des réponses apportées à un problème et l'ennui du designer. Enfin, David Carson considère que la **passion** qu'il voue au design transparaît dans son travail. Dans cette perspective, le design graphique est davantage une passion qu'une activité professionnelle. David Carson prescrit alors le **plaisir du faire** – auquel le rapport manuel et physique à la création contribue – afin de revendiquer sa présence au travers de ses productions.

417 *Ibidem*, p. 243.

418 Peut-être est-ce pour cette raison que David Carson est particulièrement attiré par « les signes vernaculaires, les graffitis et les graphismes "fait maison" qui le fascinent », comme en témoignent ses photographies recueillies dans l'ouvrage *Fotografiks*.
Texte original : « *vernacular signs, graffiti and homemade graphics fascinate him* ».
Carson, David, Meggs, Philip B., *Fotografiks*, Londres, Laurence King, 1999, p. 24.

I.4.2. Être spontané

Nous souhaiterions désormais approfondir l'étude des outils de travail de David Carson, afin de souligner que sa manière de faire favorise la spontanéité.

Une pratique manuelle et physique

Nous venons de voir que David Carson considère que le designer est bien plus qu'un technicien qui maîtrise des logiciels notamment grâce à sa part d'expression personnelle, comme en témoigne son propos suivant : « Vous savez, on peut tous aller acheter le même logiciel et faire une newsletter acceptable et puis voilà, mais je ne peux pas tirer parti de tes antécédents, de ton éducation ou de ton sens de l'humour ou quoi que soit et c'est de là que doit venir un travail intéressant[419] ».

Plus qu'un fervent adepte de l'ordinateur, la méthode de travail de David Carson se situe donc dans une forme hybride, qui fait la part belle à des techniques de composition de pages pré-écran nommées « *paste-up* ». Nolwenn Maudet[420] remarque d'ailleurs que les logiciels tendent à imiter cette technique manuelle de mise en page, tout en correspondant davantage aux pratiques de l'imprimerie : il s'agit pour les premiers logiciels d'imiter la
308. composition manuelle en la rendant plus efficace. Néanmoins, l'exemple de David Carson démontre les limites de cette adaptation, car il éprouve tout de même le besoin de revenir à un rapport plus physique et manuel. Dans une partie de *The End of Print* dédiée à présenter les méthodes de travail du designer, il déclare :

> « Le designer d'aujourd'hui travaille avec des ressources qui n'existaient pas il y a juste une décennie (ou moins). L'ère digitale a transformé les outils disponibles et les processus par lesquels les idées créatives sont réalisées. [...] Cependant, ce serait une erreur de penser que les méthodes traditionnelles sont ou vont être entièrement remplacées : elles sont encore valables, souvent avec un rôle différent. Ces processus représentent des manières de penser, tout autant que des moyens d'obtenir des résultats[421] ».

---

419 Texte original : *« You know we can all go buy the same software and do a reasonable newsletter and it'll be done but I can't pull from your background or his upbringing or his sense of humor or whatever and so that's where the interesting work has to come from. »*
Quark Software, « *David Carson – MacUser Interview* », *art. cit.*, non paginé.

420 Maudet, Nolwenn, *Designing Design Tools*, *op. cit.*, p. 33-34.

421 Texte original :
« The designer of today works with resources that did not exist just a decade (or less) ago. The digital age has transformed the tools available and the process by which creative ideas are realized. [...] However, it would be a fallacy to think traditional methods have been or will be entirely replaced: they are still valid, often with a different role. These processes represent ways of thinking, as well as ways of getting results. »
Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print*, *op. cit.*, non paginé.

Figure 308. David Carson en train de composer des pages de *Beach Culture*.



308.

David Carson tire donc profit des potentialités des deux types d'outils, numériques et manuels, afin d'en créer un qui lui soit propre. Ainsi, il conserve une grande partie du processus de travail « à la main », hors de l'écran. Il imprime régulièrement son travail afin d'assembler les éléments manuellement. Nous constatons alors un besoin (déjà évoqué dans la partie précédente) de rapport physique avec l'objet graphique qu'il est en train de créer. Pour *The End of Print*, il explique :

> « Ce livre a été mis en page sur un Mac Apple dans Quark Xpress, mais a en fait pris forme quand les photocopies en noir et blanc de l'imprimante laser étaient collées au mur. C'est dans cet environnement décontracté que les auteurs ont été capables d'explorer le potentiel des pages d'une façon plus physique et, en fait, plus confortable, qu'en s'entassant devant un moniteur, où la couleur d'impression est inexacte et la résolution médiocre. Les images se trouvaient dans la plus grande mémoire vive dont nous disposions – nos têtes – et ont été accumulées en regardant les magazines, les diapositives, les œuvres d'art originales, les photographies et les films dont nous nous sommes inspirés pour réaliser ce livre[422] ».

Il souligne ici le fait que l'écran ne lui autorise pas la même mobilité d'esprit créatif que lorsqu'il a la possibilité d'assembler les éléments à la main, ce qui lui permet d'être plus spontané. Nous pouvons, à titre d'exemple, rapporter ici la création de la double page
309. « *Mixed Messages* » dans le magazine *Beach Culture* :

> « J'ai senti que le titre devait être mélangé. Ça résultait de l'impression de la page de titre en quatre pages, car c'était le plus grand format que mon imprimante pouvait faire à l'époque, puis en les étalant, les découpant et collant ensemble. Mais en m'arrêtant à mi-chemin du processus, j'ai réalisé qu'il y avait quelque chose de sympa qui se passait avec les quatre pages étalées sur le sol de mon studio, telles qu'elles étaient – et je les ai utilisées de cette manière[423] ».

Il explique qu'il a dû diviser le format du visuel en quatre pour pouvoir l'imprimer : les marges de ces pages imprimées ont finalement été conservées pour faire partie intégrante du visuel final. À l'image de ce visuel en particulier, David Carson a pour habitude

---

422 Texte original :
« This book was laid out on an Apple Mac In Quark Xpress, but actually took shape as black and white laser copier prints stuck on a wall. In that casual environment the authors were able to explore the potential of the pages in a more physical and, indeed, comfortable way than crowding around a monitor, where print colour is inaccurate and resolution inadequate. The images were in the biggest random access memory we had available – our heads – stored there from looking through the magazines, transparencies, original artwork, photographs and films that we drew on in putting together this book. »
Ibidem, non paginé.

423 Texte original :
« I felt the title mixed messages should be mixed up. This was a result from printing out the title page in 4 pages, as it was the largest I could get on my printer at that time, then laying them out to cut and tape them together. But stopping midway through the process, I realized there was something nice happening with the 4 single pages laying on my studio floor, as they were – so I used them in that way. »
Butler, Andy, « *Interview with graphic designer David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

Figure 309. Carson, David, double page « *Mixed Messages* », *Raygun*, 1993.

309.



d'imprimer toutes les étapes du processus et de les étendre au sol ou sur le mur afin de déterminer la composition. Cette manière de procéder correspond également à sa récente pratique des collages, qu'il compose à plat sur le sol[424].

Que pouvons-nous déduire de ce point quant à la pratique de la typographie opaque ? Le rapport physique et manuel à la création ne s'oppose pas strictement au modèle de composition de la typographie transparente. Par contre, nous comprenons qu'il est lié au rapport passionnel que David Carson entretient au design et qu'il témoigne d'une **pratique spontanée**. C'est cette spontanéité qui, d'après nous, s'oppose à la rationalisation de la composition graphique à l'œuvre dans le cas de la typographie transparente. De plus, la spontanéité de sa pratique transparaît au travers de ses visuels. Par exemple, l'esthétique bricolée de ses collages ne cherche pas à lisser les visuels, mais au contraire à faire apparaître la vivacité du processus, les morceaux déchirés à la main et les vifs coups de ciseaux.

Une composition affranchie des grilles

Un autre point permet de soutenir l'idée que la pratique de David Carson est spontanée : le fait qu'il déclare n'utiliser aucune grille, que ce soit pour ses collages ou le reste de son travail. À l'opposé donc d'une mise en page rationnalisée, il explique que la première chose qu'il fait est de toujours enlever les lignes de guide ou les grilles afin de démarrer sur une page totalement vierge. Il affirme que ces lignes de grille qui sont censées guider le designer lui sont plutôt imposées :

> « Vous savez, ne vous accrochez jamais aux lignes de la grille. C'est une commande horrible. Parce que vous êtes censés prendre ses décisions. C'est une mauvaise idée que l'ordinateur décide de cela à ma place. Je pense que c'est de cette manière qu'on obtient un design ennuyeux, des designers ennuyeux, et probablement un public ennuyé. [...] On veut votre esprit, on ne veut pas de votre logiciel[425] ».

Ici encore, David Carson condamne les designers qu'il qualifie de paresseux, c'est-à-dire qui laissent les logiciels prendre davantage de décisions à leur place. Au contraire, David Carson admet ne compter que sur son œil pour créer une composition graphique, plutôt que sur un logiciel : « Donc je déplace les choses à l'œil et à la main. Je n'aime pas utiliser les touches de mon ordinateur pour déplacer les choses progressivement. Je pense que vous devez être capable de le faire avec votre œil de designer, c'est une des raisons pour

424 Pour observer David Carson réaliser ses collages, voir « *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 09 : « *Collage Art for Designers* », *art. cit.*, non paginé.

425 Texte original :
« You know, never snap to guides. That's a horrible command. Because you should be making those decisions. The idea that a computer sets that up is to me, was just all wrong. This is, wow, I think, this is where you end up with boring design and boring designers, and probably a boring audience. [...] We want your mind, we don't want your software. »
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 03 : « *Send a Message With Typography* », disponible sur https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design, consulté le 19.05.2021.



310.



311.

Figure 310. Recherches pour la campagne de sensibilisation « *Kill the Fin Trade* » accrochées au mur de l'atelier de David Carson au cours d'une résidence artistique en 2017.

Figure 311. Matière première collectée et collages de David Carson accrochés au mur dans le garage de sa maison à Manhattan Beach.

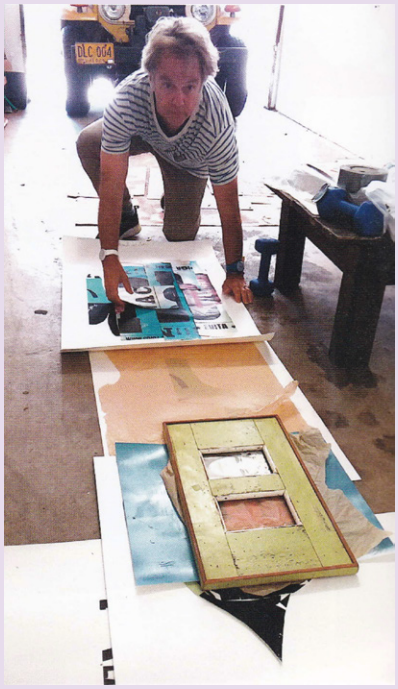
Figure 312. David Carson en train de réaliser un collage sur le sol du garage de sa maison à Manhattan Beach.

Figure 313. Collages de David Carson sur le sol du garage de sa maison à Manhattan Beach.

Figure 314. Carson, David, collage réalisé dans son appartement à Amsterdam, 2018.

Figure 315. Carson, David, collage réalisé dans un hôtel d'étudiants à Amsterdam, 2018.

Figure 316. Carson, David, collage réalisé à l'hôtel Zoku à Amsterdam, 2018.



312.



313.



314.



315.



316.

lesquelles je n'utilise pas de grilles ou ce genre de systèmes[426] ». Sa remarque sur la manière de déplacer les éléments, même via un logiciel, renforce notre observation selon laquelle il entretient un rapport le plus direct possible avec le matériau qu'il compose.

Ainsi, sa méthode de composition repose davantage sur une logique d'agencement par tâtonnements, favorable à la spontanéité. Cette manière de faire est particulièrement saillante dans ses récents travaux de collages. En effet, il s'agit avant tout d'une technique de composition et d'agencement d'éléments hétéroclites, comme la définit Amélie Gastaut dans le catalogue de l'exposition *Roman Cieslewicz. La fabrique des images*[427] : « agencer des éléments distincts non destinés à être rassemblés[428] ». Mais cette logique de l'agencement par tâtonnements demeure chez David Carson, qu'il s'agisse de collages ou de travaux effectués sur l'ordinateur. En effet, il le confie lui-même : « Vous savez, je dis toujours que le collage était nouveau pour moi. Mais, d'une certaine manière, je crois que j'ai presque toujours fait du collage. Je composais vraiment déjà les choses à l'œil et à la main[429] ». Le processus de David Carson est toujours de l'ordre de l'agencement, de la composition des éléments par tâtonnements jusqu'à ce qu'ils fassent sens les uns avec les autres. Si c'est traditionnellement la grille qui guide la composition des éléments sur une page, il s'agit plutôt ici d'une logique de montage des éléments entre eux :

> « [Emily Golsing :] Le collage semble correspondre à la manière très manuelle dont vous avez pratiqué la conception tout au long de votre carrière – balayage, itération, découpage, déplacement de différentes images, etc.
> [David Carson :] Je n'ai jamais dit que je faisais des collages en tant que tels, et je le pense toujours. Mais si je regarde mes premiers travaux pour les magazines, en particulier les *art boards*, et déplacer les choses jusqu'à ce qu'elles communiquent ce que je veux dire – dans un sens, j'ai toujours travaillé de cette façon[430] ».

426 Texte original : « *So I'm moving these by eye and hand. I don't like to use the buttons on the computer, to incrementally move them over. I think you should be able to do that with your eye as a designer, and also some of the reasons I don't use grids or any kind of system with that.* »
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 06 : « *Developing a Logo* », disponible sur https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design, consulté le 19.05.2021.

427 La démarche de David Carson peut en effet être rapprochée de celle de Roman Cieslewicz, également designer graphique. Tous deux procèdent à une collecte foisonnante et spontanée d'un matériau qu'ils vont ensuite réemployer. Ils extraient des fragments matériels de notre environnement visuel, afin de pouvoir les recomposer au sein de leurs collages.

428 Gastaut, Amélie, *Roman Cieslewicz. La fabrique des images*, catalogue de l'exposition au Musée des Arts Décoratifs, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018, p. 23.

429 Texte original : « *Well, you know, I used to say a collage was new to me. But in some ways, I guess I've almost always done collage. I really was arranging things still by eye and by hand.* »
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 09, « *Collage Art for Designers* », *art. cit.*, non paginé.

430 Texte original :
« *[Emily Golsing :] Collaging seems to fit in with the very manual way you've practiced design throughout your career–scanning, iterating, cutting things, shifting different images around, and so on.*
[David Carson :] I think that's a good observation. I've never said I've done collage as such, and I still feel that. But if I go back to early magazine work, especially on art boards and moving things around until they're communicating what I want to say–in a way, I've always been working that way. »
Golsing, Emily, « *Anti-grid Design Icon David Carson Says Computers Make you Lazy + Indie Magzines Needs to Liven Up* », *art. cit.*, non paginé.

Figures 317. 318. 319. 320. 321.
David Carson en train de réaliser des collages en direct dans l'épisode « *Collage Art for Designers* » de sa *Masterclass* (captures d'écran).

Figures 322. 323. 324. 325. 326. 327.
David Carson agençant des caractères pour réaliser un logo dans l'épisode « *Developing a Logo* » de sa *Masterclass* (captures d'écran).



317.



318.



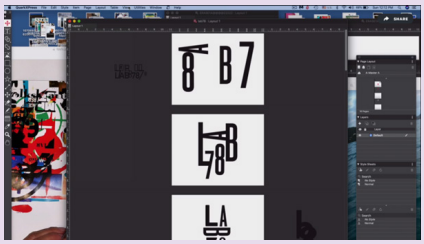
319.



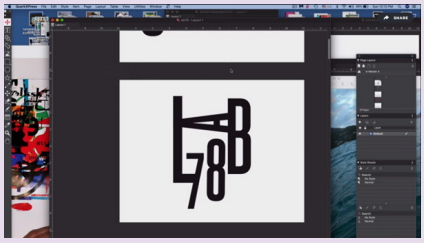
320.



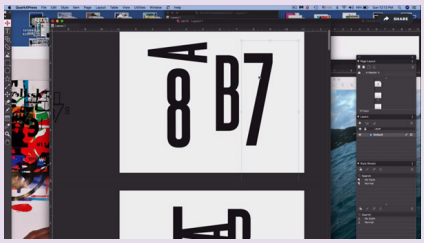
321.



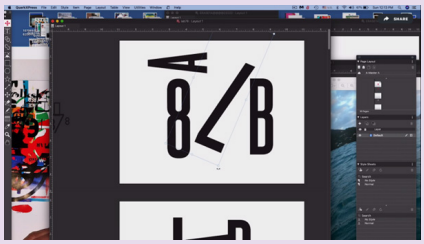
322.



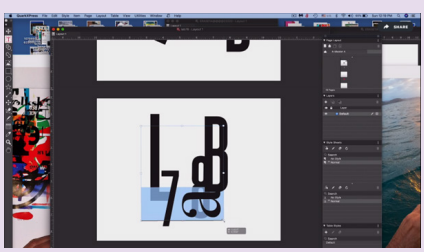
323.



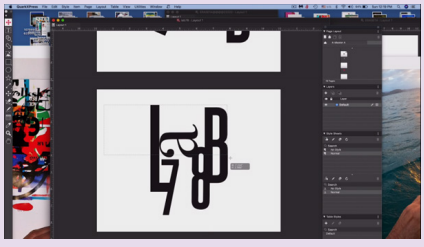
324.



325.



326.



327.

Procéder par tentatives jusqu'à ce que les choses fassent sens entre elles est constant dans la pratique de David Carson. Ainsi, le collage des éléments « crée des juxtapositions qui sont plus nettes, suggèr[e] d'autres lectures potentielles[431] », déclare-t-il dans une interview. Sa pratique du collage, qu'il s'agisse de *nucollage.001* ou de ses précédents visuels, suit une logique du montage où le sens va émerger de la confrontation d'éléments graphiques.

Cette manière de faire de David Carson, loin de règles préfixées et de grilles imposées, repose bien plutôt sur la spontanéité. David Carson s'affranchit de toutes contraintes et règles de compositions typographiques. En effet, il est régulièrement énoncé que David Carson « expérimente de façon sauvage, enfreignant toutes les règles de l'art typographique et de la mise en page[432] », qu'il a introduit « une nouvelle approche du design typographique et de la page en rupture avec les systèmes traditionnels de mise en page[433] », ou encore
328. qu'il est « sans le moindre respect apparent pour les usages et conventions qui régissent habituellement la mise en pages d'un produit éditorial[434] ». Son travail n'est donc pas guidé par les règles que nous apprenons au cours d'une formation en design graphique. David Carson revendique d'ailleurs le fait d'être autodidacte comme un avantage : il n'estime pas transgresser des règles, puisqu'il ne les a pas apprises. Le reproche de ne pas avoir suivi de formation en design graphique a souvent été adressé à David Carson. Le designer lui-même le concède : « Je n'ai pas de formation officielle, et je suis sûr que ça m'aide beaucoup parce que je n'ai pas appris les choses que je ne suis pas censé faire, je fais juste ce qui fait sens pour moi[435] ». Dès lors, son manque de connaissances pourrait être déprécié et assimilé à un manque d'expertise[436]. En effet, son parcours joue sur l'ambiguïté du terme « amateur ». D'abord amateur de design graphique, il s'est découvert un goût prononcé pour cette discipline. Mais puisqu'il en a fait son activité professionnelle, il ne peut être considéré comme un amateur dans le second sens du terme[437], plus péjoratif : quelqu'un qui ne serait pas légitime de pratiquer le design graphique car il ne serait pas professionnel. Plus qu'un défaut, Philippe Meggs note plutôt que « les amateurs ont joué un rôle majeur dans le progrès humain, alors que les professionnels font souvent obstacle à l'innovation[438] ». Cela s'explique par le fait que la naïveté permettrait la spontanéité, qui débriderait la créativité. David Carson considère donc qu'ignorer ces règles est justement un atout, que son travail en est de fait plus personnel et spontané.

---

431 Texte original : « *create juxtapositions that are more stark, suggest other potential readings.* »
Interview de Londres, *op. cit.*, non paginé.

432 Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *art. cit.*, p. 4.

433 Texte original : « *a new approach to type and page design breaking with traditional layout systems.* »
Butler, Andy, « *Interview with graphic designer David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

434 Darricau, Stéphane, *Culture graphique, une perspective : de Gutenberg à nos jours*, *op. cit.*, p. 207.

435 Texte original : « *I have no formal training, which I'm sure helped a lot as I never learned all the things I'm not supposed to do, I just did what made sense to me.* »
Butler, Andy, « *Interview with graphic designer David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

436 Ce qui n'est pas exact, puisque l'expertise a en fait été acquise, mais de manière autodidacte.

437 Sur les productions de designers graphique amateurs, voir Bertrandy, Yoann, *Tout le monde est graphiste*, [en ligne], disponible sur https://issuu.com/yoannbertrandy/docs/ttlmonde-est-graphiste, consulté le 14.09.2018.

438 Texte original : « *amateurs have played an major role in human progress, while professionals often obstruct innovation* »
Carson, David, Meggs, Philip B., *Fotografiks*, *op. cit.*, p. 24.



328.

Figure 328. Carson, David, double page « *Hanging at Carmine Street* », *Beach @lture*, 1991.

Il convient de préciser que nous ne déduisons pas que la pratique de la typographie opaque nécessite de ne pas avoir de formation en design graphique. Nous insistons plutôt ici sur **une pratique spontanée du design graphique, affranchie de règles et systèmes de rationalisation**. À travers une anecdote, David Carson sous-entend d'ailleurs qu'appliquer les règles apprises lors d'une formation ne suffit pas pour être designer : « Un autre professeur, que je respectais, me disais qu'il pourrait apprendre à presque n'importe qui comment dessiner d'après un modèle, mais qu'il ne pourrait pas leur apprendre un sens du design s'ils n'en avaient pas[439] ». Nous allons voir dans la partie suivante que ce « sens du design » correspond pour David Carson au fait d'avoir l'œil, qui devient un guide pour le designer. David Carson affirme même qu'« une grande part du design est juste d'observer ce que vous avez créé, de se faire des remarques mentales, ou d'arrêter et de réajuster quelque chose, se dire que "non, ça ne marche pas" ou "super, ça fonctionne[440]" ». Et nous allons désormais démontrer que ce sens est tout à fait intuitif.

439 Texte original : « *Another teacher, who I respected, told me he could pretty much teach anybody to draw after a fashion, but he couldn't teach them a design sense if they didn't have one.* »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

440 Texte original : « *a huge part of design is just observing what youve created, making mental notes or stopping and readjusting something, saying "no, not happening" or "oh, nice, thats working"* ».
Carson, David, *nucollage.001*, *op. cit.*, non paginé.

I.4.3. L'œil et l'intuition comme outils

Le troisième point fondateur de la pratique de David Carson est qu'elle repose entièrement sur l'intuition. Cette idée peut être paraphrasée par une expression qui, pour David Carson, définit la compétence fondamentale du designer : « avoir l'œil ». Dans le cas de sa pratique, le fait d'avoir l'œil s'exprime de deux manières : le designer repère, décèle des potentialités esthétiques dans son environnement quotidien d'une part, ce qui se traduit par une pratique de collecte. D'autre part, avoir l'œil signifie que son intuition opère à la fois comme un guide et comme un outil lorsqu'il compose ses visuels.

La pratique de collecte

David Carson accorde une attention perpétuelle à son environnement quotidien, ce qui donne notamment lieu à une foisonnante collecte de matière. En effet, sa pratique des collages ces dernières années est née d'une collecte de fragments de papiers : portions d'affiches de ses conférences, affiches arrachées dans la rue, papiers ou « choses » ramassées sur un trottoir, morceaux de cartons... Il s'agit donc d'une collecte de matériaux dépréciés qu'il ramasse, découpe voire arrache. La matière de ses collages est alors tout à fait ordinaire, collectée dans son environnement visuel quotidien. La distinction qu'effectue Barbara Formis entre l'ordinaire et le quotidien dans l'*Esthétique de la vie ordinaire*[441] nous paraît éclairante pour notre propos : elle assure que l'ordinaire, parce qu'il a un caractère indéterminé, est de l'ordre du possible, de la potentialité, du potentiel... qu'il suffirait de savoir déceler. Ainsi, les morceaux de papier collectés par David Carson font partie de son quotidien, tout en appartenant à l'ordinaire : ils font partie du quotidien de tout un chacun passant au même endroit que David Carson. La seule différence réside dans le fait qu'il les remarque et qu'ils attirent son attention. Dès lors, avoir l'œil signifie dans un premier temps accorder une attention suffisante à son environnement afin d'y déceler des potentialités esthétiques.

329.
330.
331.
332.
333.
334.

Dans un second temps, au-delà de les déceler, le designer va révéler ces potentialités esthétiques. En effet, Barbara Formis[442] remarque que la dimension esthétique est traditionnellement réservée à l'art et qu'une certaine hiérarchie est communément établie : « l'ordinaire est en défaut par rapport à l'art, il lui manque inéluctablement ce que seul le monde de l'art est en mesure de lui apporter, une valeur ajoutée. L'ordinaire serait à l'art ce que la matière brute est à l'œuvre : un état de puissance que la transformation intentionnelle de l'artiste peut changer et activer[443] ». Il semblerait donc nécessaire que cette matière ordinaire soit transformée pour acquérir une valeur esthétique.

---

441 Elle identifie la temporalité et la subjectivité comme les deux critères de distinction : le quotidien serait présent et subjectif alors que l'ordinaire relèverait du conditionnel et de l'impersonnel. Elle en conclut que « si le quotidien est ce que chacun fait, l'ordinaire est ce qui pourrait être fait par n'importe qui ».
Formis, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 50.

442 Notons que, dans son ouvrage, elle interroge notamment la traditionnelle opposition entre l'art et la vie, en proposant plutôt une continuité entre les deux.

443 Formis, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, *op. cit.*, p. 106.

Figures 329. 330. 331. David Carson collectant de la matière première pour ses collages à Bogota.

Figure 332. Carson, David, collage réalisé avec un morceau de carton, 2018.

Figure 333. Carson, David, collage réalisé avec un morceau de sac en papier et un emballage en plastique.

Figure 334. Carson, David, collage réalisé avec un support en carton utilisé pour maintenir des verres de bières dans les festivals, 2018.

Figures 335. 336. Carson, David, collage réalisé dans son appartement à Amsterdam, 2018, légendé « Quand est-ce qu'un collage n'en est plus un ? ».

Figure 337. Collages en cours sur le lit de la chambre d'hôtel de David Carson à Amsterdam.



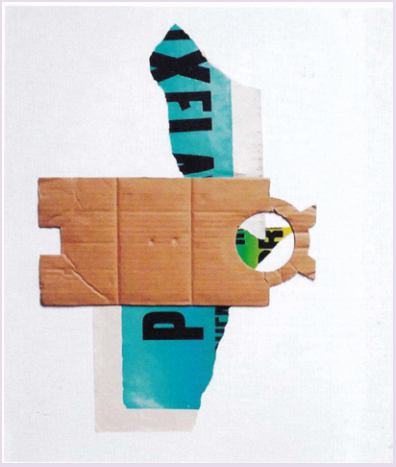
329.





330.

331.



332.



333.



334.



335.



336.



337.

Dans le cas de David Carson, c'est le fait de repérer des fragments de son environnement qu'il juge dignes d'intérêt (lors de la collecte), puis de les réassembler (lors du collage) qui va permettre à cette matière de gagner une valeur esthétique. Les morceaux de papiers qu'il collecte seraient esthétiquement insignifiants tant qu'il ne les aurait pas recomposés. Ce qu'il collecte est plutôt considéré comme des déchets destinés à être jetés. David Carson nous livre dans *nucollage.001* une anecdote particulièrement révélatrice : lorsqu'il séjournait dans un hôtel à Amsterdam, le service de chambre a jeté les morceaux de papier qu'il était en train de composer, pensant qu'il s'agissait de rebuts ! David Carson explique dès les premières pages du livre qu'il entend au contraire donner une seconde vie à cette matière à travers ses collages : « J'aime le terme de *repurposing*, le fait de donner à ces petits morceaux de papier une nouvelle vie, un nouvel usage, une nouvelle raison d'être[444] ». Par conséquent, le designer affirme clairement être dans une démarche de réemploi et de valorisation de la matière : il entend mettre en valeur ses propriétés plastiques et esthétiques. Finalement, la transformation que va opérer David Carson par ses collages va permettre à la matière ordinaire d'être revalorisée. Mais Barbara Formis insiste bien sur le fait que cette valeur esthétique acquise est moins ajoutée que révélée : il ne s'agit pas de transformer la nature de cette matière ordinaire, mais simplement de dévoiler les qualités esthétiques décelées.

Bien avant la collecte des morceaux de papiers qui composent les collages de son ouvrage *nucollage.001*, David Carson a toujours pratiqué une collecte photographique. Cette prise de vue continuelle fait pour lui partie intégrante de sa pratique de designer. Il confie : « Je ne vais nulle part sans mon portable. Si je vais dans un nouvel endroit ou que je sors et que je n'ai pas mon portable, je dois retourner chez moi le prendre parce que je vais voir des choses. Des formes, des textures, des palettes de couleur[445]… » Dans une leçon de sa *MasterClass*, dédiée à « une approche intuitive du design », David Carson expose plusieurs photographies de sa collection comme « quelque chose qui lui a tapé dans l'œil[446] », ou qui du moins a retenu son attention. Il nous montre par exemple une photographie des touches usées de son clavier, qui deviennent des formes abstraites qu'il voit tous les jours. Cet exemple est tout à fait révélateur de son approche qui consiste « juste à remarquer les choses qui vous entourent, les choses qui sont dans votre environnement[447] ». Cette attention perpétuelle à son environnement, qu'il va photographier pour garder trace de ce qu'il y voit, a fait l'objet d'un ouvrage publié en 1999. Le titre, *Fotografiks*, est une contraction de *photography* et *graphics*, qu'il définit comme « la photographie

335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344.

444 Texte original : « *I like the term repurposing, these bits of paper are given a new life, a new purpose, a new reason for being* ».
Carson, David, *nucollage.001*, *op. cit.*, non paginé.

445 Texte original : « *I'm never without my phone. And if I go for a walk in a new city or something and I don't have my phone, I have to go back because I'm going to see something. Some shape, some texture, some color registers…* »
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 02, « *An Intuitive Approach to Design* », disponible sur https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design consulté le 19.05.2021.

446 Texte original : « *What we're seeing here is just something that caught my eye.* »
Ibidem, non paginé.

447 Texte original : « *So part of my whole approach is just noticing things around you, noticing things in your environment.* »
Ibid., non paginé.

Figure 338. Photographie prise par David Carson, légendée « L'œil du designer trouve l'ordre dans le chaos dynamique de l'espace urbain » dans Carson, David, Meggs, Philip B., *Fotografiks*, London, Laurence King, 1999, p. 140.

Figures 339. 340. 341. 342. Photographies prises par David Carson des touches usées de son clavier d'ordinateur.

Figure 343. Page extraite de Carson, David, *nucollage.001*, Burlington, Hula Publishing, 2019. Il y présente la photographie d'une table de café qui a inspiré la reliure de l'ouvrage.

Figure 344. Reliure de l'ouvrage Carson, David, *nucollage.001*, Burlington, Hula Publishing, 2019.



338.



339.



340.



341.



342.



343.



344.

avec une attitude [de design graphique[448]]». Nous comprenons ici que cette observation constante du monde est d'après lui une compétence nécessaire au designer graphique, et la photographie une « extension de son activité de designer[449] ». Ainsi, David Carson scanne et analyse continuellement son environnement visuel, de manière tout à fait naturelle[450]. À cet égard, la photographie apparaît comme un outil qui lui permet de garder trace de son expérience perceptive quotidienne. Phillip Meggs précise même qu'avoir un appareil photo avec nous induit une attitude différente, plus attentive : « Qu'un qui transporte un appareil photo, qu'il soit professionnel, amateur ou artiste, voit le monde avec des yeux attentifs. Cette persistance de la vision trouve de l'enchantement, de l'attention, et même de la poésie dans le monde[451] ».

De cette pratique de collecte, qu'elle soit photographique ou concerne des fragments de papier, nous retenons deux points qui nous intéressent particulièrement pour notre propos. D'une part, « avoir l'œil » apparaît comme une compétence que David Carson estime être nécessaire au designer. Elle se traduit par l'attention perpétuelle qu'il accorde à son environnement et les potentialités esthétiques qu'il y décèle. Dans cette perspective, le designer serait celui capable de voir ce que les autres ne voient pas. C'est d'ailleurs ainsi qu'il définit sa pratique de collecte photographique, comme le repérage de quelque chose qui passe inaperçu pour les autres. D'autre part, nous notons que cette collecte est, dans un premier temps, désintéressée. En effet, David Carson ne cherche pas à photographier quelque chose de précis, mais plutôt à garder trace de ce que ses yeux ont vu. Philip Meggs qualifie même cette attitude désintéressée de « puriste[452] » : « son appareil photo est toujours prêt. La décision de prendre une photographie est seulement motivée par des réponses personnelles aux choses qu'il [David Carson] voit, sans motivation ou objectif ultérieurs[453] ». Les fragments de son environnement quotidien qu'il capture ou collecte ne sont donc pas réutilisés tels quels pour ce qu'ils représentent, mais plutôt

448 Texte original : « *Photography with a [graphic design] attitude* ».
Carson, David, Meggs, Philip B., *Fotografiks*, *op. cit.*, p. 3.

449 Texte original : « *he sees photography as an extension of his activities as a designer* ».
Ibidem, p. 24.

450 À titre d'exemple, nous pouvons ici rapporter une anecdote qu'il a livrée lors d'une conférence, en commentant la photographie d'un « B » :

> « Je venais d'arriver à Barcelone pour la première fois, et j'ai pensé – j'avais volé toute la nuit, j'ai levé les yeux, et je me suis dit, waouh, quelle pureté. Vous arrivez dans ce grand aéroport, et ils ont juste un B. N'est-ce pas vraiment cool ? Tout est devenu plus simple en design, et là on a ce méga aéroport et mon Dieu, j'ai juste – j'ai pris une photo. J'ai pensé, mon Dieu, c'est la chose la plus cool que je n'ai jamais vue dans un aéroport. Jusqu'à quelques mois plus tard, je suis retourné dans le même aéroport – même avion, je pense – et j'ai levé les yeux, et il était écrit C. Ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai réalisé que c'est tout simplement la porte dans laquelle j'allais débarquer ».

Carson, David, conférence TED « Design et Découverte », *art. cit.*, non paginé.

451 Texte original : « *A camera-carrier, whether a professional, amateur or artist, sees the world with vigilant eyes. This persistence of vision finds enchantment, awareness, and even poetry in the world.* »
Carson, David, Meggs, Philip B., *Fotografiks*, *op. cit.*, p. 7.

452 Texte original : « *One might almost call Carson a purist, for there is no agenda over than unassuming directness of vision.* »
Ibidem, p. 24.

453 Texte original : « *His camera is always at the ready. A decision to take a photograph is motivated solely by personal responses to things he sees without any ulterior motives or purposes.* »
Ibid., p. 24.

pour garder en mémoire des qualités plastiques qui serviront d'inspiration pour de futurs travaux. Néanmoins, au moment de la collecte, cette inspiration n'est pas toujours consciente, comme le déclare le designer :

345.
346.

> « en fait, la plupart des affiches déchirées ou des panneaux tracés à la main que je rencontre ne présentent aucun intérêt [...] mais de temps en temps, les éléments se réunissent d'une manière qui me plaît... et c'est totalement subjectif et intuitif de ma part. Je ne suis pas sûr de comprendre moi-même ce qui rend un objet intéressant à mes yeux, tandis qu'un autre me semblera juste banal[454] ».

Nous comprenons alors que le fait d'avoir l'œil, qui s'accompagne d'une première forme désintéressement, est peu compatible avec le processus rationnalisé de la typographie transparente où les opérations sont effectuées dans un but précis, pour arriver à une finalité donnée : la lisibilité du texte et la clarté de la communication. S'il s'agit de voir ce que les autres ne voient pas, nous comprenons donc qu'avoir l'œil est une compétence fondée entièrement sur la subjectivé du designer graphique qui, nous l'avons vu, s'oppose au modèle d'objectivité et de neutralité prônée par la typographie transparente.

Faire confiance à l'intuition

« Avoir l'œil » témoigne du fait qu'au-delà de la collecte, c'est le processus de David Carson dans son intégralité qui repose sur l'intuition. En effet, il considère que l'intuition est la clé d'une expression graphique vraiment singulière, car elle implique tout entier le designer dans le processus. L'intuition serait à la fois un outil qu'il s'agit de savoir utiliser, et un moyen de contrôler le résultat final. Ainsi, il déclare en conférence :

347.
348.

> « L'intuition. Je pense que ce n'est pas le seul élément en design, mais probablement le plus important. C'est quelque chose que tout le monde possède. Le problème n'est pas de l'enseigner ; en fait, la plupart des écoles ont tendance à négliger l'intuition en tant qu'élément de votre processus de travail car ils ne peuvent pas le quantifier : il est très difficile d'enseigner les quatre étapes du design intuitif aux gens, mais nous pouvons vous apprendre les quatre étapes de la belle carte de visite ou du communiqué. Donc elle a tendance à être négligée. Ceci est une citation d'Albert Einstein, qui dit, "L'intellect n'a pas grand-chose à faire sur la route qui mène à la découverte. Il se produit un bond dans la conscience – appelez-le intuition ou ce que vous voulez – et la solution vous vient, et vous ne savez ni d'où ni pourquoi[455]" ».

Contrairement à ce que nous pourrions penser, David Carson ne considère pas l'intuition comme une faculté que certains possèdent et d'autre non, mais comme quelque chose que tout le monde a : seulement faudrait-il savoir s'en servir. Selon lui, il serait nécessaire d'enseigner en école de design comment faire confiance à l'intuition et s'appuyer sur elle. Nous comprenons grâce au propos précédent que l'intuition n'est que peu compatible

454 Carson, David, cité dans Berger, Warren, « *What makes David Carson tick ?* », *Affiche*, n°14, 1995, p. 49.

455 Carson, David, conférence TED « Design et Découverte », *art. cit.*, non paginé.



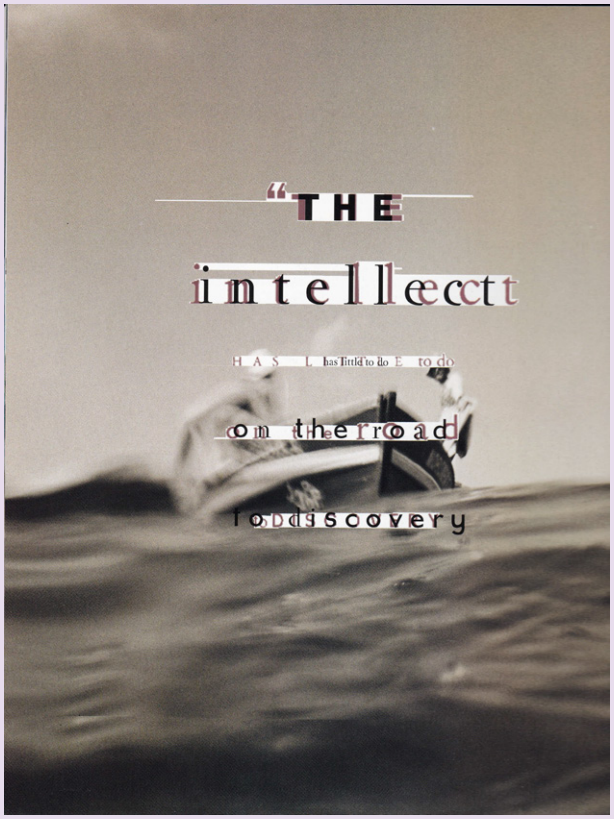
345.



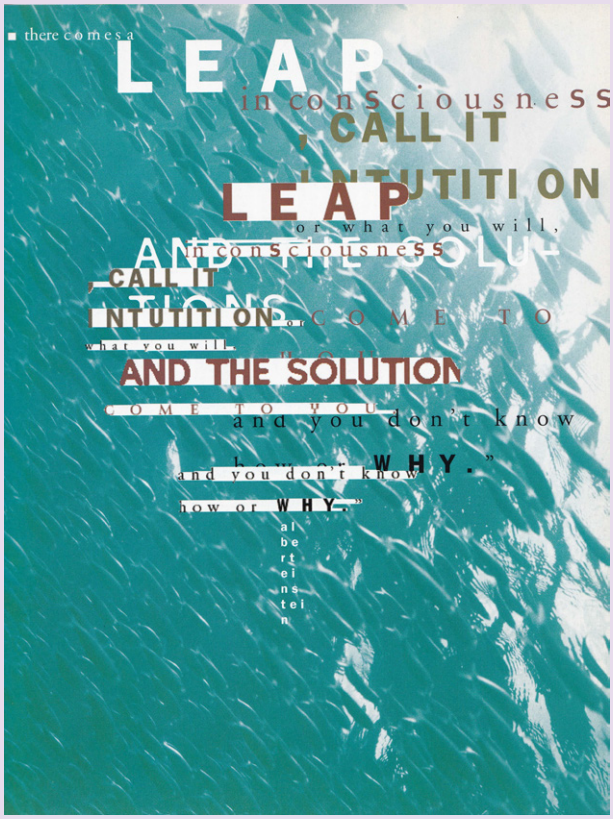
346.

Figures 345. 346. Exemples de panneaux manuscrits photographiés par David Carson.

Figures 347. 348. Citation d'Albert Einstein composée par David Carson dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight: grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997.



347.



348.

avec le processus rationalisé de la typographie transparente, où le résultat final est prédéterminé en amont par des règles de lisibilité, et qui est donc atteint par des étapes définies.

Cette incompatibilité de la typographie transparente avec une démarche intuitive se confirme à la lecture de la deuxième monographie de David Carson : *2nd Sight*: *grafik design after the end of print*[456]. Comme l'indique le titre de l'ouvrage, elle est entièrement dédiée à l'intuition. En effet, « *second sight* » correspond à la définition métaphorique de l'intuition : deuxième vue, ou sixième sens. Cette monographie entend répondre à une double intention. D'une part, tel qu'indiqué sur le premier rabat du livre, « *2nd Sight* examine le processus créatif derrière le travail, et considère les plus larges implications de son approche intuitive dans le design graphique[457] ». Il s'agit donc dans un premier temps de présenter la démarche et le processus de David Carson, basés sur l'intuition[458]. D'autre part, nous retrouvons dans cet ouvrage de nombreuses citations qui tendent à apporter des éléments de définition de l'intuition, ainsi que plusieurs textes invitant des auteurs à exposer leur propre définition de l'intuition – ou du moins ce que cette faculté évoque pour eux. Trois propos attirent en particulier notre attention.

349.
350.
351.

Le premier est celui de Gertrud Sandqvist[459] qui décrit l'intuition comme une « connaissance silencieuse » :

> « L'expérience accumulée qui n'est pas immédiatement accessible au langage, mais qui affecte notre conscience, est habituellement appelée intuition. Un choix intuitif est donc aussi conscient qu'un choix réfléchi, il utilise simplement des aspects de la conscience qui ne sont pas accessibles au langage. Cela ne peut pas se dire, mais cela peut se montrer[460] ».

Ainsi, l'intuition résulterait de notre éducation, de l'accumulation de nos expériences. Elle s'apparente à ce que l'inconscient a retiré et conclu de ses expériences visuelles mais qu'il est impossible de formuler par le langage. Dans cette perspective, l'intuition serait « une connaissance dont la médiation est non-linguistique[461] ». Dans ce texte, Gertrud Sandqvist

---

456 Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight*, *op. cit.*, non paginé.
Cette deuxième monographie s'attache notamment à présenter les workshops, expositions et conférences du designer.

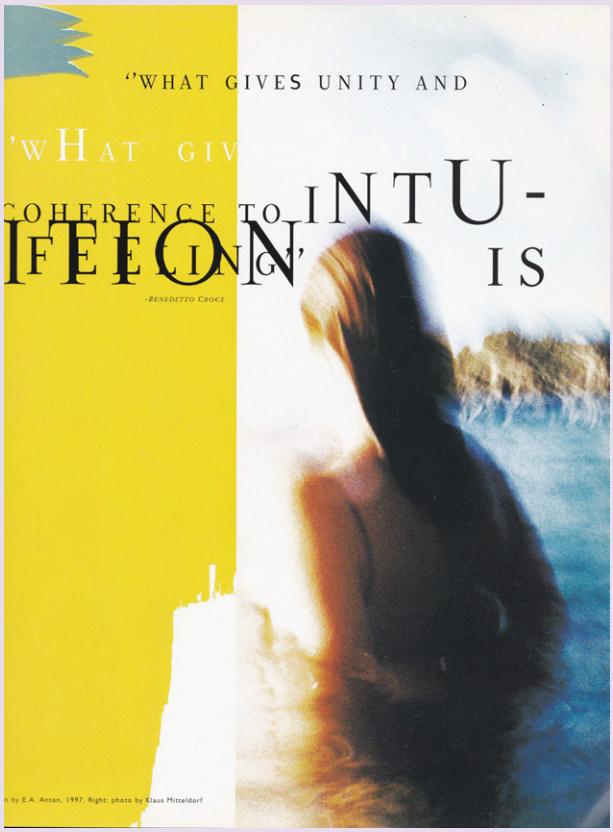
457 *Ibidem*, non paginé.

458 Notons que la première monographie de David Carson, *The End of Print*, comptait déjà éclairer sur le processus du designer : aurait-elle échoué ? Si les auteurs rappellent au tout début du livre le succès de *The End of Print*, ils admettent également, comme pour se justifier, que le lecteur n'y a peut-être pas trouvé les réponses qu'il cherchait : « Et puis nous avons compris qu'il y avait quelque chose qui manquait à *The End of Print*. Bien que le livre montrait et parlait d'une nouvelle approche du design, il n'examinait ou ne révélait pas pleinement la pensée derrière cela ».
Texte original : « *And then we realized there was something missing from The End of Print. For all that the book showed and talked about a new approach to design, it did not fully examine or reveal the thinking behind this.* »
Ibid., non paginé.

459 Professeur de théorie et histoire des idées d'art visuel, critique d'art et commissaire d'exposition.

460 Texte original :
« *Accumulated experience that is not immediately accessible to language, but which does affect our consciousness, is usually called intuition. An intuitive choice is thus as conscious as a considered choice, it simply uses aspects of consciousness that are not accessible to language. It cannot say, but it can show.* »
Sandqvist, Gertrud, « *Intuition* », dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight*, *op. cit.*, non paginé.

461 Texte original : « *non-linguistically mediated language* ».
Ibidem, non paginé.

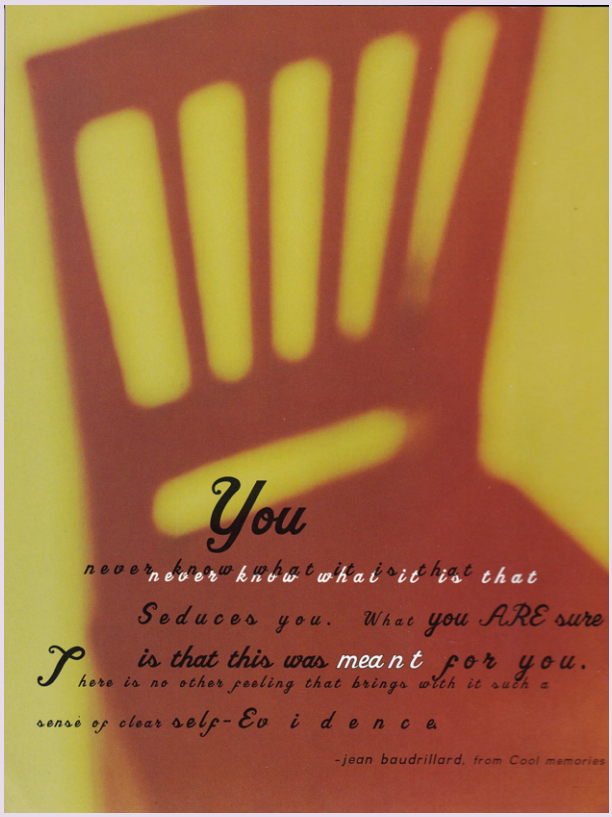


349.

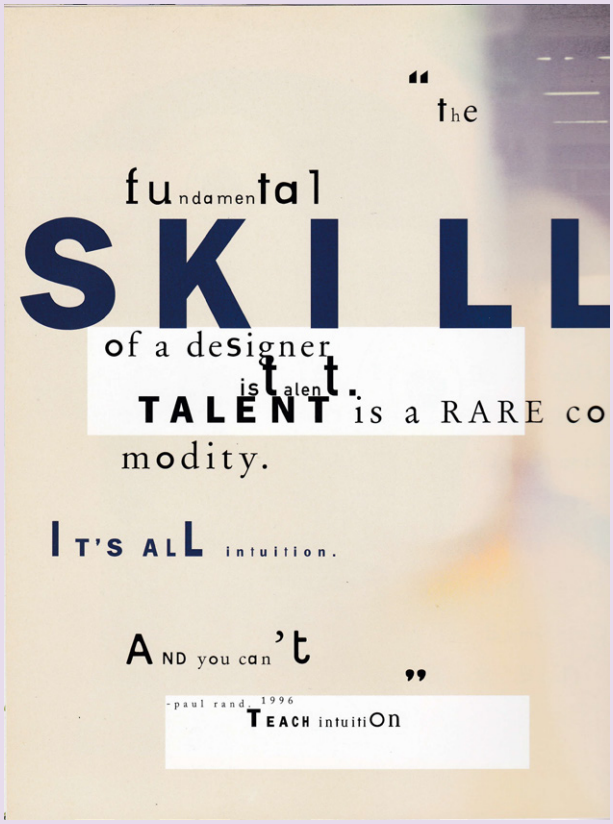
Figure 349. Citation de Benedetto Croce composée par David Carson dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight: grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997.

Figure 350. Citation de Jean Baudrillard composée par David Carson dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight: grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997.

Figure 351. Citation de Paul Rand composée par David Carson dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight: grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997.



350.



351.

rapproche également l'intuition du domaine des troubles psychiques, de l'inconscient et de la psychanalyse, où la création d'images (telles que les hallucinations) sert à pallier une réalité insupportable. Il fait de plus référence aux surréalistes, qui faisaient de l'inconscient un moteur de la création. Il lie par ce biais les arts visuels et l'inconscient : « Ne pouvons-nous pas dire que l'art visuel implique une résistance, pas une imitation, des images produites par la psyché[462] ? ». Nous comprenons bien ici que l'intuition, parce qu'elle relèverait de l'inconscient, entre en contradiction avec un processus rationnalisé où tout choix se doit d'être justifié.

Un second point de vue, celui de John Kao[463], consiste à considérer l'intuition comme une « compétence des affaires sous-estimée, jusqu'ici inexplicable[464] ». Fondamentale dans les affaires, l'intuition permettrait de voir ce que les autres ne voient pas et d'en tirer parti. Dans cette perspective, l'intuition est une compétence d'anticipation et d'innovation fondamentale pour se démarquer de la concurrence. Cependant il note, tout comme Gertrud Sandqvist, l'impossibilité de formuler verbalement l'intuition : « c'est la connaissance que vous avez, mais vous ne savez pas comment vous l'avez acquise[465] ». Faite d'incertitudes et intangible, l'intuition est difficile à enseigner ou à exploiter au sein d'une méthode scientifique. Elle paraît, au premier abord, incompatible avec le monde réglé et régulé des affaires. De plus, il semble difficile d'utiliser l'intuition comme un argument pour justifier un projet : « Pourquoi un travail devrait-il être considéré comme moins bon si les influences sont intuitives, difficiles à expliquer ? Et pourtant c'est ce qui permet vraiment au travail de devenir intéressant ; C'est la principale façon dont votre travail peut devenir vraiment singulier[466] ». Cet apport met en évidence le souci de la justification des projets – qu'exige notamment un processus rationnalisé – qui devient alors délicate lorsque la démarche est intuitive.

C'est également de ce point que traite le « Court traité philosophique sur l'intuition » qui introduit *2nd Sight*. Dans ce texte, Karrie Jacobs consent que les designers « sont autorisés à être intuitifs. Tant qu'ils mentent à propos de cela[467] ». Ainsi, s'il est permis aux designers d'être intuitifs, il semble qu'ils ne peuvent compter l'intuition comme un argument sans remettre en cause leur crédibilité. En effet, il leur est demandé de se justifier, de justifier qu'ils ont travaillé et que leur proposition est fondée et légitime. Karrie Jacobs poursuit en argumentant que même les choses les plus calculées, régulées, rationalisées,

---

462 Texte original : « *Might we not say that visual art involves a resistance to, not an imitation of, the images produces by the psyche ?* »
Ibid., non paginé.

463 Professeur à Harvard et conseiller en stratégies économiques.

464 Texte original : « *Intuition is an undervalued yet perplexing business skill.* »
Kao, John, « *Corporate Intuition* », dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight*, *op. cit.*, non paginé.

465 Texte original : « *It's knowledge that you have, but you don't know how you have it* ».
Ibidem, non paginé.

466 Texte original : « *Why does it makes the work less if the influences are intuitive, hard to explain? And yet it is what really allows the work to get interesting; it is the main way your work can become truly individual.* »
Interview de Londres, *op. cit.*, non paginé.

467 Texte original : « *They are allowed to be intuitive. As long as they lie about it.* »
Jacobs, Karrie, « *A short philosophical treatise on intuition* », dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight*, *op. cit.*, non paginé.

partent souvent d'une intuition. David Carson ne peut que partager cette opinion : « On nous demande souvent "d'où viennent ces idées ?" Il y a toujours à un moment ou un autre une intuition qui est impliquée, mais nous ne savons pas spécifiquement d'où elle vient[468] ». Karrie Jacobs en vient ainsi à David Carson et avance que la réelle controverse ne concerne pas son travail en lui-même, mais son attitude ouvertement intuitive : « Le trouble réel, je suppose, n'est pas de quoi ont l'air ses travaux – pas la lisibilité ou la possibilité d'être lu – mais comment il les explique. Carson admet volontiers que ses designs sont basés sur "l'émotion et l'intuition[469]" ». Enfin, elle finit par une sorte de conseil donné aux designers : celui d'assumer de justifier leur travail par l'intuition.

Nous l'avons vu, David Carson revendique le fait que sa pratique repose entièrement sur l'intuition. Plus qu'un élément de justification du projet, il considère qu'il s'agit du seul outil véritablement fiable du designer :

> « Tout le monde a une intuition. Il ne s'agit pas d'apprendre aux gens comment en avoir, mais d'apprendre soi-même à la suivre peut-être un peu plus. Si vous prenez conscience que ça repose sur elle, que c'est important, et qu'elle a généralement de bonnes réponses à vous apporter, suivez-là et utilisez-là comme un outil de design[470] ».

Nous avons vu également que cette intuition se traduit, selon David Carson, par le fait d'avoir « l'œil ». Si nous avons examiné cette faculté en tant que capacité à déceler un potentiel esthétique dans l'environnement quotidien, avoir l'œil intervient également lors du processus même de création. En effet, c'est à ce moment qu'elle agirait comme un véritable outil permettant de guider le designer afin de juger qu'une composition, un visuel ou un objet graphique est satisfaisant. Au contraire, dans le cas de la typographie transparente, ce sont les règles qui assureraient la lisibilité et la clarté d'un message qui doivent guider le designer. Ces règles, agissant comme des éléments de justification, paraissent dès lors incompatibles avec une pratique intuitive.

Ainsi, la pratique de David Carson nous amène à considérer **l'intuition** comme un nouvel élément de définition de la pratique de la typographie opaque. Ce critère est d'après nous lié à celui de la **spontanéité** – lien que nous avons analysé dans la sous-partie précédente – mais également à une pratique basée sur l'expérimentation et un processus fluide.

---

468 Texte original : *« We are often asked "where do these ideas come from?" There's always to some degree or other some intuition involved, but where that specifically comes from we don't know. »*
Interview de Londres, *op. cit.*, non paginé.

469 Texte original : *« The real trouble, I suspect, is not how his work looks – not legibility or readability – but how he explains it. Carson readily admits that his designs are based on "emotion and intuition". »*
Jacobs, Karrie, « *A short philosophical treatise on intuition* », *art. cit.*, non paginé.

470 Texte original : *« Everybody has intuition. It's not a matter of teaching people to have it, but it is a matter of teaching yourself maybe to listen to it more. If you can become aware that it's out there, and it's important, and it usually has good answers for you, to listen to it and utilize it as a design tool. »*
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 02 : « *An Intuitive Approach to Design* », *art. cit.*, non paginé.

I.4.4. L'expérimentation comme méthode

352.
353. La créativité prolifique[471] de David Carson est pour nous un indice : celui d'une démarche
354. exploratoire et expérimentale.
355.
356.
357. ### Une expérimentation décomplexée
358.

David Carson base sa pratique sur l'expérimentation, qui apparaît liée à une approche décomplexée du design graphique. Une anecdote qu'il livre en conférence est particulièrement révélatrice de cet état d'esprit :

> « On m'a demandé de faire un discours à une conférence à Sacramento il y a quelques années. Et le thème était le courage, ils m'ont demandé de parler du courage que cela demande d'être un designer graphique. Je me suis rappelé avoir vu cette photographie de mon père qui était pilote d'essai, et il m'a dit que quand tu t'engageais à devenir pilote d'essai, ils te disaient qu'il y avait 40% à 50% de chances que tu meures au travail. C'est plutôt élevé par rapport à la plupart des emplois. Le gouvernement fait un avion ; et vous dit, "va voir si celui-là vole", vous iriez ? Certains volaient ; d'autres pas. Alors j'ai réfléchi aux décisions que je dois prendre entre, par exemple, serif ou sans-serif. Et pour la plupart, ce ne sont pas des décisions qui mettent en péril ma vie. Pourquoi ne pas faire des expériences ? Pourquoi ne pas s'amuser un peu ? Pourquoi ne pas mettre un peu de vous-même dans le travail[472] ? »

359. Nous comprenons ici que David Carson relativise grandement l'enjeu du design gra-
360. phique[473]. Cet état d'esprit justifie d'après nous le fait qu'il adopte une attitude plus encline à la prise de risques, condition de l'expérimentation.

C'est d'ailleurs la possibilité d'expérimenter qui a attiré David Carson vers le design graphique. À propos d'un workshop destiné aux étudiants auxquels il enseignait la sociologie, il raconte :

> « Celui qui a sans aucun doute eu le plus d'influence sur moi était Hans-Rudolf Lutz. Il faisait ces choses expérimentales incroyables qui m'ont frappé à deux niveaux : le premier est qu'elles étaient tellement expérimentales qu'il les prenait au sérieux, et qu'il avait une raison pour tout ce qu'il faisait. Il y avait toutes sortes d'expérimentations qui ne faisaient pas sens pour les autres gens, mais elles m'ont vraiment fasciné,

---

471 Nous pouvons par exemple citer une demande de couverture pour *The Drum Magazine* contenant la phrase « *welcome to cyber vote* », qui l'a mené à faire 25 propositions en moins d'une semaine !
Voir The Drum, « *Keeping the Human Touch in Graphic Design According to David Carson* », vidéo mise en ligne le 12.07.2018, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=lnUxTFCfDgs, consulté le 03.12.2019.

472 Carson, David, conférence TED « Design et Découverte », *art. cit.*, non paginé.

473 En effet, l'attitude générale du designer est empreinte d'une certaine légèreté. Il semblerait qu'il ne prenne pas grand-chose au sérieux. Il déclare par exemple que « certaines pages de *Raygun* n'avaient pas un sens très profond. Elles étaient simplement marrantes ».
Texte original : « *There certainly have been pages in* Raygun *that have no deep meaning, that are simply fun* ».
Cité dans Kirschenbaum, Matthew G., « *The Other End of Print : David Carson, Graphic Design, and the Aesthetics of Media* », *art. cit.*, non paginé.



352.



353.



355.



354.



357.



358.



356.



359.



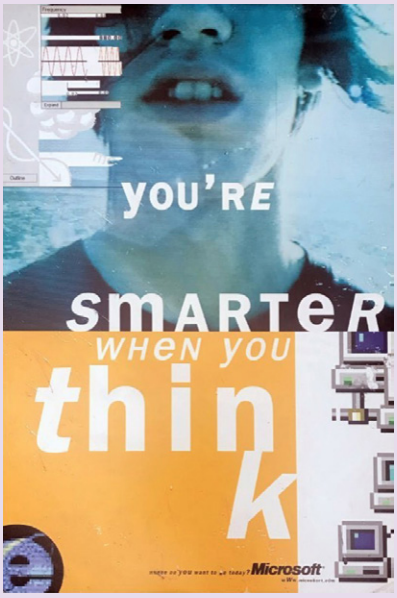
360.

Figures 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. Carson, David, recherches pour le logo du musée Dalí à Saint-Petersbourg.

Figure 359. Carson, David, jeux de mots pour un visuel pour les toilettes de l'hôtel Zoku, 2018.

Figure 360. Carson, David, visuel pour l'ascenseur de l'hôtel Zoku, 2018, suggérant ironiquement de prendre les escaliers.

Figure 361. Carson, David, affiche pour la campagne publicitaire « *You're smarter when you think* » de Microsoft. Les capitales, bas-de-casse, caractères romains et italiques sont mélangées au sein des mots.



361.

> qu'il ait fait ces choses qui paraissaient d'abord avoir été faites au hasard, et tellement juste-pour-le-plaisir-de, mais elles ne l'étaient pas… Et ça a déteint en quelque sorte sur mon travail et mon attitude. Être exposé à lui et son approche expérimentale tôt dans mon développement – ça s'est inscrit. Je me suis dit : tu peux être expérimental dans ce domaine, tu peux faire les choses de la façon dont tu as envie de les faire[474] ».

Le fait d'expérimenter des choses est devenu une sorte d'injonction qu'il conseille pour garder la passion du design graphique : « Et poussez-vous à expérimenter et essayer des choses que vous n'avez jamais faites avant. C'est comme ça que ça reste amusant et excitant. Il y a beaucoup de designers qui s'ennuient, mais vous ne voulez pas en faire partie. Et la bonne nouvelle c'est que vous n'avez pas à le faire[475] ».

Cette attitude générale est adoptée tout aussi bien dans le cadre de travaux personnels que de commandes. Pourtant, une idée persiste selon laquelle les contraintes du brief d'une commande limitent la créativité et, par-là même, contraignent la liberté du designer. Cependant, David Carson opte plutôt pour une attitude positive face à la contrainte :

> « Comme la plupart des designers je prends plaisir à tout ce qui me laisse une grande liberté créative, mais quand ce n'est pas le cas, c'est juste une sorte de défi différent, c'est du genre "hmmmmm ça fait beaucoup de consignes, comment est-ce que je peux quand même faire quelque chose qui marche pour eux – et dont je suis quand même satisfait en tant que designer[476] ?" ».

Les contraintes d'une commandes sont donc plutôt envisagées comme de nouvelles règles du jeu que comme des restrictions. À titre d'exemple, David Carson explique[477] qu'à l'occa-
361. sion d'une campagne de publicité pour Microsoft dans les années 1990, il était contraint d'utiliser la typographie de Microsoft. Cependant, il a réussi à l'utiliser d'une manière inattendue pour l'époque : en mélangeant capitales et bas-de-casse, romains et italiques. C'est donc par l'expérimentation que le designer dégage tout de même une marge de liberté. Dès lors, même l'élément le plus contraignant est pour David Carson l'occasion

---

474 Texte original :
« The one who definitely has the most influence on me was Hans-Rudolf Lutz. He was doing these amazingly experimental things that truck me on two levels: One that they were so experimental yet he took them seriously, and that he had a reason for everything he did. There were all sorts of experimentation that did not make sense to other people, but it really fascinated me, that he did these things that appeared at first to be done randomly, and so totally just-for-the-sake-of-it, but they weren't… And that has kind of rubbed off into my work and attitude. Being exposed to him and his experimental approach early in my development – that registered. I thought to myself: you can be experimental in this field, you can do things the way you want to do them ».
Interview pour la télévision Suisse, 1996, rapportée dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight*, *op. cit.*, non paginé.

475 Texte original : *« And then push yourself experiment and try things you haven't tried before. That's when it remains fun and exciting. There are a lot of bored designers out there, but you don't want to be there. And the good news is you don't have to. »*
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 04 : « *Using Photography in Design* », disponible sur https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design, consulté le 19.05.2021.

476 Texte original : *« Like most designers I enjoy anything that gives me a lot of creative freedom, but when they don't, it' s just a different type of challenge, it' s like "hmmmm, THAT'S a lot of restrictions, how can I still do something that works for them – but that I'm still happy with as a designer?" »*
Butler, Andy, « *Interview with graphic designer David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

477 Voir « *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 10 : « *Working with Clients* », *art. cit.*, non paginé.

d'une créativité toujours plus grande. Cette pratique basée sur l'expérimentation apparaît comme peu compatible avec la typographie transparente, car les règles établies qui garantissent la lisibilité ne laissent que peu de place à la prise de risques.

Des outils qui favorisent l'expérimentation

Nous souhaiterions nous attarder sur les outils qu'utilise David Carson, afin de montrer que la manière dont il les emploie favorise une démarche expérimentale. Tout d'abord, nous avons vu en partie I.4.2 qu'il a besoin d'un rapport manuel et physique à la création. S'il utilise inévitablement son ordinateur, ce n'est pas sans prendre une certaine distance. Certes, son travail s'inscrit dans la vague exploratoire qu'a permis le lancement du Macintosh en 1984. Avec l'ordinateur, les créations graphiques ne sont plus aussi définitives et physiques : les erreurs sont en un clic effacées, les expérimentations sont démultipliées tant il est rapide de matérialiser une idée pour en avoir un aperçu. David Carson considère l'ordinateur comme un carnet de croquis, avec quelques avantages supplémentaires :

> « il y a quelques années, je commençais sur le papier, comme la plupart des gens je pense, mais je trouvais généralement que ce petit croquis sur le papier n'était jamais assez bien donc j'essayais de le refaire sur l'écran. Ça ne marchait pas vraiment je perdais des choses [...]. L'ordinateur est vraiment devenu le carnet de croquis d'aujourd'hui et c'est par là que je commence et ça te permet de travailler beaucoup plus vite et de regarder beaucoup de solutions potentielles. Ça ne fera pas de toi un bon designer si tu ne l'es pas déjà, mais ça accélère le processus[478] ».

Ainsi, il utilise moins l'ordinateur dans une perspective de maîtrise que comme un outil qui permet de gagner en efficacité. De plus, il s'agit d'explorer les potentialités créatives de cet outil, en décuplant les expérimentations. Ainsi, David Carson considère davantage l'ordinateur comme un terrain fertile d'expérimentation que dans l'optique d'une grande maîtrise technique.

Il garde donc une certaine distance avec les outils numériques, notamment les logiciels. Nous avons déjà noté que le designer enlève tous les repères de grille sur un fichier pour laisser place à la spontanéité. Il explique dans une conférence que les lignes de guide font pour lui partie du visuel, et qu'il ne peut donc pas en faire abstraction lorsqu'elles sont apparentes[479]. Cette remarque révèle que l'outil doit être invisibilisé pour que le designer se

---

478 Texte original :

« Well years ago I started on paper like I think most people did, and I usually found that the little sketch I would do on paper was never quite as good as what I then tried to duplicate it on the screen. I never quite worked and lost something and so for me the computer, the monitor, the screen has become the sketchpad of today and I'm perfectly happy to to work that way [...]. The monitor has really become a sketchpad of today and that's where I start and it just allows you to work a lot faster is the obvious one to look at a lot of different potential solutions. It won't make you a good designer if you're not but but it does speed up the process. »

Quark Software, « *David Carson – Techniques in Design* », vidéo mise en ligne le 05.09.2012, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=f1pQTuJfUi8, consulté le 03.12.2019.

479 Voir CreativeMornings HQ, « *David Carson : Global Design Rebel* », *art. cit.*, non paginé.

concentre sur la créativité : l'ordinateur ne doit pas faire obstacle mais au contraire fluidifier le processus. Cependant, l'utilisation de logiciels en tant qu'outils de rationalisation semble contradictoire avec une démarche exploratoire et expérimentale. Dans sa thèse, Nolwenn Maudet[480] mesure l'écart entre l'outil proposé et les réels besoins des designers. Elle remarque que les logiciels sont conçus pour des designers qui ont une idée précise en tête et qui souhaitent la réaliser de manière efficace. En outre, elle déclare lors d'une conférence[481] que le passage sur le logiciel n'arrive pas dans un second temps, comme une activité presque secondaire par rapport au design ou comme si le temps que l'on passait à utiliser ces outils n'était pas du temps où l'on *fait* du design : bien au contraire, elle entend déconstruire ce mythe. Nous verrons que ce modèle de définition préalable de la forme est contraire à la démarche expérimentale de David Carson.

Dans cette perspective, ce n'est pas à l'ordinateur et aux logiciels de guider le designer, mais au designer de guider l'ordinateur. Si les logiciels facilitent le processus, il est aisé de les laisser prendre des décisions qui sont normalement celles du ressort du designer. David Carson met en garde contre une certaine paresse du designer, qui laisserait les paramètres par défaut mener son design. Il se dresse contre une esthétique standardisée, configurée de l'ordinateur, que tout un chacun peut mettre en œuvre sans être designer. Utiliser le graphisme « par défaut » des logiciels n'a d'après lui aucune raison d'être, car non seulement cela n'attire pas l'attention des lecteurs et ne leur donne pas envie de lire, mais en plus la personne qui a conçu un tel visuel a vraisemblablement pris peu de plaisir à le faire. Ce design formaté est en plus appliqué uniformément, quel que soit le produit promu. David Carson part donc en quête de créativité et d'expérimentation, afin de lutter contre une forme d'uniformisation du design, d'une homogénéité dont rien ne se distingue. Il nous paraît ici intéressant d'établir un parallèle avec la typographie transparente. En effet, nous avons vu que les règles qu'elle a établies ont mené à une forme de banalisation formelle et esthétique. À l'inverse**, il semblerait qu'une démarche expérimentale favorise la prise de risque et donc les surprises formelles, autorisant l'opacité de la typographie.** De plus, nous avons vu que la composition de la typographie transparente suit une grille rationnalisée : c'est cette grille établie qui guide le designer. Au contraire, dans le cas de David Carson, cette grille n'est pas un guide mais un frein à la spontanéité. Bien plutôt, nous allons observer que ses compositions ne sont pas guidées ou déterminées en amont, mais sont plutôt construites par tâtonnements.

Le processus expérimental

Au-delà des formes, c'est surtout le processus de conception qui est expérimental chez David Carson. Si avoir l'œil est son outil, l'expérimentation est sa méthode. Le caractère expérimental de son processus est particulièrement saillant dans ses récents travaux de collages. Nous proposons de décrire sa manière de faire dans ce cas précis, afin d'analyser

480 Voir Maudet, Nolwenn, *Designing Design Tools*, *op. cit.*, p. 76.

481 « Quelle éthique pour les outils, machines et manufactures ? », conférence prononcée dans le cadre d'un cycle de rencontres avec des chercheurs, École des arts de la Sorbonne, le 03.02.2021, disponible en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=sps-v5c77ew&list=PLtE9R3ItS4J41QGJp13IrkR6ygE3SQvOg&index=3, consultée le 25.05.2021.

en quoi sa méthode repose sur l'expérimentation[482]. Tout d'abord, David Carson construit plusieurs collages au sol, en simultané. Il précise que la base de son travail repose sur la matière qu'il a collectée, et le rapport personnel et affectif qu'il entretient avec elle : « Si vous avez un bon matériau source, ou qu'il vous plaît, vous aurez un meilleur résultat. C'est la base. [...] Le meilleur travail provient de la matière qui a une signification pour votre vie et votre existence[483] ». Nous retrouvons alors le rapport physique à la création, et nous constatons que son point de départ est le matériau collecté. Il commence par repérer des palettes de couleurs qui pourraient fonctionner ensemble et par projeter des combinaisons de couleurs. Partir d'une qualité plastique de sa matière révèle bien le fait qu'il cherche à abstraire ce que les fragments récoltés représentent : « Je ne veux pas quelque chose de trop littéral. Je ne veux pas que vous soyez capables de voir qu'il y a un bateau ici ou ce genre de chose, parce que ce n'est pas le message[484] ». Puis, ce sont les potentialités offertes par des caractères typographiques qui attirent son attention. Ici encore, le but n'est pas de pouvoir lire ce qui est écrit mais d'exploiter le potentiel des qualités plastiques des caractères. Il précise qu'il utilise également le blanc ou la texture du verso de certains morceaux. En termes d'outils, il découpe parfois des formes aux ciseaux, garde la contreforme, ou même arrache à main nue certains morceaux. « On ne veut pas être trop précieux[485] », déclare-t-il : la matière est librement malmenée dans une forme de spontanéité.

362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371.

Il déplace ensuite les morceaux entre les collages, essaie des combinaisons, des agencements. À tâtons, David Carson recherche quelque chose d'inattendu, une juxtaposition surprenante, sans pour autant pouvoir la prédire. Il semble tenter d'ajuster, comme en témoignent ses commentaires qui accompagnent le processus :

> « Quelque chose de sympa apparaît. C'est une couleur un peu dure, presque trop. Peut-être que l'on pourrait ajouter un peu de typographie dans celui-là. Maintenant une petite touche de couleur ici serait sympa. Et peut-être encore une touche de typographie ici. Celui-ci se rapproche, pas encore tout à fait là[486] ».

Cet extrait démontre qu'il arrive tout de même à verbaliser ce qu'il pense pendant qu'il fait, les raisons qui le font avancer ses collages. Nous remarquons que le designer emploie souvent des expressions telles que « ça commence à arriver », « c'est quelque chose

---

482 Ces observations sont effectuées lors d'une leçon de sa MasterClass, où David Carson compose ses collages en direct. Voir « *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 09 : « *Collage Art for Designers* », *art. cit.*, non paginé.

483 Texte original : « *If you have source material that's good or that you like, you're going to have better results. That's the bottom line. [...] The best work comes to the individual pieces have some significance to your life, to your existence.* »
Ibidem, non paginé.

484 Texte original : « *And I don't want anything too literal. I don't want you to be able to see like there's a boat here and that sort of thing, because that's not the message.* »
Ibid., non paginé.

485 Texte original : « *And you don't want to be too precious about it.* »
Id., non paginé.

486 Texte original :
« *That's kind of something nice going. Rather difficult color, it's almost too strong. Maybe we could bring some more type into this one. Now there a little hint of the color is pretty nice. And maybe a hint of another letter over here. And this one is getting close, it'd not quite there.* »
Id., non paginé.

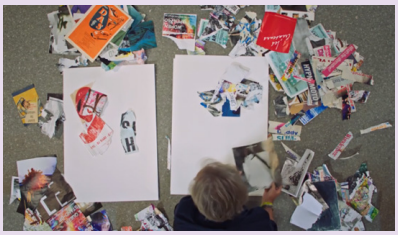
Figures 362. 363. 364. 365. 366. 367. David Carson en train de réaliser des collages en direct dans l'épisode « *Collage Art for Designers* » de sa *Masterclass* (captures d'écran).

Figure 368. Carson, David, collage réalisé dans son appartement à Amsterdam, 2018.

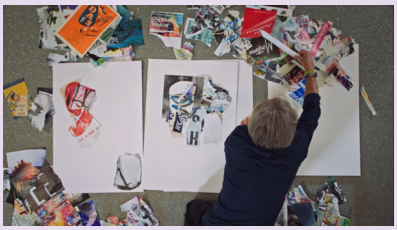
Figure 369. Carson, David, collage utilisant le verso des fragments de papiers collectés.

Figure 370. Carson, David, collage de la série « Bleu », mai 2018. Le fragment jaune est déchiré à la main, alors que le fragment blanc est découpé en suivant grossièrement le contour des lettres.

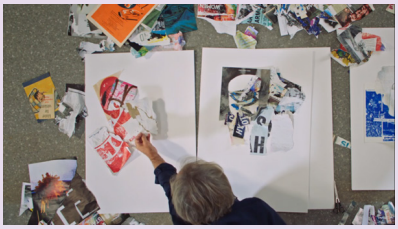
Figure 371. Carson, David, collage réalisé dans son appartement à Amsterdam, 2018. Le designer utilise ici la contreforme d'une silhouette découpée.



362.



363.



364.



365.



366.



367.



368.



369.



370.



371.

d'intéressant[487] », sans pour autant réussir à expliquer pourquoi. Enfin, il procède à de petits ajustements lorsque la composition semble le satisfaire, « et c'est quelque chose que seul votre œil peut voir et remarquer[488] », assure-t-il. Il semble se rapprocher peu à peu du résultat final, guidé par le collage lui-même en train d'apparaître : « Ceux-là sont vraiment proches. Ils hurlent qu'il y a un bon collage là-dedans[489] ». Trois étapes parachèvent les collages. D'abord, le designer se redresse pour avoir un autre point de vue. Puis, il les photographie : c'est lors de cette étape qu'il accorde une attention particulière à la lumière et aux ombres créées par le papier. Enfin, il ne colle les éléments qu'à la toute fin : « Et la dernière chose que je fais, vraiment tout à la fin, c'est de coller. Et ils bougent toujours légèrement. Parfois ils deviennent meilleurs. Et quand ça vous paraît bon, c'est que ça l'est[490] ».

La description de ce processus fait apparaître que c'est le moment du faire qui est expérimental. En effet, en procédant à tâtons, le designer part à la recherche de l'inattendu, de compositions surprenantes. Il nous paraît opportun de nous appuyer sur un article de Peter Bil'ak où il tente de définir le terme de « typographie expérimentale[491] ». Cet article part d'un constat :

> « Dans le champ du design graphique et de la typographie, l'expérimentation en tant que nom a été utilisée pour signifier tout ce qui était nouveau, non conventionnel, défiant les catégories ou confondant les attentes. En tant que verbe, "expérimenter" est souvent synonyme du processus de design lui-même, ce qui ne nous aide pas vraiment, en considérant que tout design est le résultat d'un processus de design[492] ».

Ce terme est aisément employé dans le champ du design graphique sans pour autant que sa définition soit précisée. Dès lors, Peter Bil'ak s'appuie sur la définition de l'expérimentation dans le contexte scientifique : il s'agit de tester une idée, de valider ou d'invalider une hypothèse et donc de constituer un savoir de manière empirique. Le problème est que, dans le champ du design graphique, l'expérimentation n'est pas de l'ordre de la vérification ou même de la production d'un savoir… c'est même tout l'inverse : « Que se passe-t-il

---

487 Textes originaux, respectivement : « *that's starting to happen* » et « *this is already kind of interesting* ».
Id., non paginé.

488 Texte original : « *So when they get into final position, there's usually been a lot of minor, minor tweaks. And that's something only your eye will see here, notice.* »
Id., non paginé.

489 Texte original : « *These guys are close. They're screaming that there's a good collage in here.* »
Id., non paginé.

490 Texte original : « *And the last thing I do, the very last, is paste it down. And they always move slightly. Sometimes they get better. And when it feels right to you, it is.* »
Id., non paginé.

491 Bil'ak, Peter, « *Experimental Typography. Whatever that means* », *Items*, n°1, 2005 [en ligne], disponible sur https://www.typotheque.com/articles/experimental_typography_whatever_that_means, consulté le 27.03.2020.

492 Texte original :
« *In the field of graphic design and typography, experiment as a noun has been used to signify anything new, unconventional, defying easy categorization, or confounding expectations. As a verb, 'to experiment' is often synonymous with the design process itself, which may not exactly be helpful, considering that all design is a result of the design process.* »
Ibidem, non paginé.

cependant quand le résultat est ambigu, n'est pas objectif, ni basé sur la raison[493] ? » S'il ne s'agit pas de constitution du savoir dans le cas du design graphique, l'élément qui nous paraît intéressant de souligner est l'empirisme : l'expérimentation ferait émerger une forme dans le moment du faire. De plus, Peter Bil'ak repère que David Carson définit l'expérimentation comme quelque chose qu'il n'a jamais essayé auparavant[494] : il introduit donc le critère de la nouveauté à la définition de l'expérimentation. Mais, ici encore, il semble délicat d'affirmer la possibilité de produire des formes totalement nouvelles :

> « Carson et d'autres designers suggèrent que l'essence de l'expérimentation tient en la nouveauté du résultat. Beaucoup s'accordent sur cette idée, mais à une ère ou l'information voyage plus vite que jamais, et où nous avons atteint une archive sans précédent de l'information, cela devient bien plus difficile de revendiquer une complète nouveauté de la forme. [...] Les designers connaissent mieux les travaux et les discours qui les accompagnent. Revendiquer la nouveauté de nos jours s'apparente à une ignorance historique de la part du designer[495] ».

En plus de la nouveauté, Peter Bil'ak remarque que le deuxième élément de définition de l'expérimentation d'après David Carson est qu'elle se situe en dehors de toutes conventions, ce qui s'oppose totalement à la définition scientifique précédemment citée. Cependant, nous pouvons retenir de ces points que c'est l'attitude d'ouverture, non pas à la nouveauté mais à l'inattendu, qui est nécessaire à l'expérimentation.

Dans cette perspective, Peter Bil'ak s'appuie sur le designer Michael Worthington pour déduire que la notion d'expérimentation implique une prise de risques, notamment parce qu'on ne peut prévoir à l'avance ce que sera le résultat :

---

493 Texte original : « *What happens however when the outcome is ambiguous, non-objective, not based on pure reason?* »
Ibid., non paginé.

494 En effet, il confie que les projets qu'il apprécie le plus sont « tout ce que je n'ai pas essayé avant, chaque nouveau défi ».
Texte original : « *anything I haven't tried before, any new challenge* ».
Butler, Andy, « *Interview with graphic designer David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

495 Texte original :
« *Carson and several other designers suggest that the nature of experiment lies in the formal novelty of the result. There are many precedents for this opinion, but in an era when information travels faster than ever before and when we have achieved unprecedented archival of information, it becomes significantly more difficult to claim a complete novelty of forms. [...] Designers are more aware of the body of work and the discourse accompanying it. Proclaiming novelty today can seem like historical ignorance on a designer's part.* »
Bil'ak, Peter, « *Experimental Typography. Whatever that means* », *art. cit.*, non paginé.

> « Une expérimentation, dans ce sens, n'a pas d'idée préconçue du résultat, on l'entreprend seulement pour déterminer une relation de cause à effet. En tant que telle, l'expérimentation est une méthode de travail contraire au design orienté par la production, où le but du processus n'est pas de créer quelque chose de nouveau, mais d'atteindre un résultat déjà connu et préconçu[496] ».

L'expérimentation semble alors aller à l'encontre de la démarche de projet en design, où l'on conçoit un projet que l'on va ensuite prototyper et produire. Peter Bil'ak conclut finalement que ce n'est pas ce qui est produit, mais le processus qui est expérimental : « Dès que l'expérimentation atteint sa forme finale, elle peut être nommée, catégorisée et analysée d'après un système conventionnel de classification et de référencement[497] ». Nous pouvons donc conclure que c'est le moment du faire qui est expérimental, dans le sens où la forme émerge de la matière sans être préconçue. C'est ce point qui nous intéresse tout particulièrement dans la méthode expérimentale de David Carson. Ainsi, il apparaît que la définition de l'expérimentation par Tim Ingold décrit au mieux la pratique de ce designer : « Expérimenter, c'est tenter certaines choses et observer ce qui arrive[498] ».

Nous venons d'observer et de décrire en quoi le processus de David Carson était expérimental. Dans cette perspective, l'expérimentation est envisagée comme une prise de risque, car le résultat ne peut être prédit en amont. C'est dans ce contexte que l'inattendu peut émerger. Dans le cas de la typographie transparente, nous comprenons que peu de place est laissée à l'inattendu. En effet, l'application de règles prédéfinies tend au contraire à définir le résultat à atteindre en amont.

---

496 Texte original :
« An experiment in this sense has no preconceived idea of the outcome; it only sets out to determine a cause-and-effect relationship. As such, experimentation is a method of working which is contrary to production-oriented design, where the aim of the process is not to create something new, but to achieve an already known, pre-formulated result. »
Ibidem, non paginé.

497 Texte original : *« As soon as the experiment achieves its final form it can be named, categorized and analyzed according to any conventional system of classification and referencing. »*
Ibid., non paginé.

498 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit.*, p. 32.

I.4.5. Un processus fluide

Nous allons désormais montrer que l'expérimentation est une méthode favorable à l'émergence de la typographie opaque, car elle repose sur un processus fluide qui permet d'être ouvert à la surprise et à l'inattendu. Nous verrons que cette fluidité du processus correspond conjointement au concept de formativité de Luigi Pareyson et à la définition du faire de Tim Ingold.

Être réceptif à la surprise et à l'inattendu

Nous avons vu que David Carson entretient un rapport physique, manuel et spontané à la création. De plus, sa démarche expérimentale est encline à la prise de risque, ce qui permet au designer de laisser advenir l'accident, ou du moins de savoir se laisser surprendre par ce qui survient. Il explique dans une interview[499] que le processus créatif est plus important que l'objet auquel il aboutit, et qu'il ne faut pas craindre de s'ouvrir aux éventuels aléas du processus que l'on rencontre en faisant. Dans cette perspective, l'accident n'est pas à considérer comme une erreur, mais plutôt comme une opportunité créative. Dans le travail de David Carson, la forme peut donc naître de l'accident :

> « Ce n'est pas parce que quelque chose est un accident que c'est bon. Mais ça a toujours été une grande partie de mon processus. Ce qui est inattendu en cours de route, quelque chose qui tombe, quelque chose de coincé dans l'imprimante… ou quoi que ce soit. Vous devez être ouvert à ces choses-là et en être conscient. Et la plupart du temps ça ne marche pas. Mais de temps en temps, quelque chose auquel vous ne vous attendiez pas se produit au cours du processus et vous vous dites "waouh, c'est encore mieux que ce que j'avais imaginé[500]" ».

Nous avons vu que cette notion d'inattendu est notamment à l'œuvre avec ses collages : lorsqu'il applique la colle, les morceaux de papier bougent légèrement et la composition en est parfois meilleure.

Les accidents peuvent également être extérieurs au processus créatif. À titre d'exemple,
372. David Carson fait part d'une anecdote[501] sur la couverture de l'album *The Fragile* du
373. groupe *Nine Inch Nails* : la photographie utilisée résulte en fait d'une erreur lors du

499 Quark Software, « *David Carson – MacUser Interview* », *art. cit.*, non paginé.

500 Texte original :
« Because something is an accident, doesn't make it good. But it's a huge part of my process, always has been. Unexpected things along the way, something falls, something get stuck in a printer, or something… whatever. You've got to be open to that stuff and aware of it. And most of the time it doesn't work. But every now and then, something you weren't expecting happens in the process and it's like, "Wahoo, that's even better than I thought". »
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 02 : « *An Intuitive Approach to Design* », *art. cit.*, non paginé.

501 Voir « *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 04 : « *Using Photography in Design* », *art. cit.*, non paginé.

Figures 372. 373. Carson, David, pochette de l'album *The Fragile* de *Nine Inch Nails*, 1999.

372.





373.

développement de photographies prises au Texas. Alors que le propriétaire de la boutique n'osait même pas les montrer à David Carson car il avait honte d'avoir détruit les photographies et endommagé la pellicule, le designer a insisté pour les voir et les a trouvées dignes d'intérêt. L'une d'entre elles est finalement devenue une couverture d'album. En ce sens, Steven Heller précise que les échecs font partie intégrante d'une démarche expérimentale : « La valeur des expérimentations en design ne devrait évidemment pas être mesurée d'après ce qui est réussi, puisque les échecs sont souvent des étapes vers de nouvelles découvertes[502] ». Cette notion de découverte, ainsi que l'idée de se laisser surprendre par ce qui advient durant le processus, nous invite à établir un lien entre le processus de David Carson et la théorie de la formativité de Luigi Pareyson. Cette théorie va nous permettre de mettre en évidence les conditions propices à l'émergence de la typographie opaque, par opposition à une démarche de projet qui correspondrait davantage à la typographie transparente.

Formativité

Ce lien avec la théorie de la formativité nous est apparu à la lecture de ce passage d'une interview de David Carson, retranscrite dans *The End of Print* :

> « J'espère que nous découvrirons d'où viennent ces idées ; pourquoi je ne centre quelque chose que rarement, pourquoi je place une certaine orientation des choses, pourquoi je manie une photographie d'une certaine manière. [...] Peut-être que c'est ma part artistique qui veut dire que je bouge les éléments jusqu'à ce que soudainement je peux voir que ça marche. Peut-être que c'est un sens de la découverte qui est plus près de la surface dû au fait que je n'ai pas eu de formation ; quand je retourne un mot en-dehors du corps de la copie, c'est juste quelque chose qui vient du processus, pas de la théorie ou du travail de quelqu'un d'autre[503] ».

D'une part, le designer met tout autant (si ce n'est plus) l'accent sur le processus que sur l'objet fini. Comme il le déclare à des étudiants pendant un workshop : « Nous cherchons des manières non-traditionnelles de faire les choses[504] ». Il s'agit donc ici de toujours inventer la manière, la façon de faire le projet. Cette idée n'est pas sans faire écho au concept de la formativité tel que le définit Luigi Pareyson : « "former" signifie "faire" en inventant

---

502 Texte original : « *The value of design experiments should not of course be measured only by what succeeds, since failures are often steps towards new discoveries.* »
Heller, Steven, « *The Cult of the Ugly* », *Eye*, n°9, vol. 3, 1993, [en ligne], disponible sur https://www.typotheque.com/articles/cult_of_the_ugly, consulté le 27.03.2020.

503 Texte original :
« *I wish we could discover where these ideas com from: why I seldom won't centre something, why I put a certain orientation on things, why I handle a photo in a certain way. [...] Maybe it is the art part of me that means I move the elements until suddenly I can see it works. Maybe it is a sense of discovery that is nearer the surface due to not having had a training: when I reverse a word out of the body copy, it is just something that came out of the process, not out of somebody else's work.* »
Interview de Venise, *op. cit.*, non paginé.

504 Texte original : « *We're looking for non-traditional ways of doing things.* »
Propos de Davis Carson rapporté dans Hawkhead, John, « *New Zealand Workshop* », dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight*, *op. cit.*, non paginé.

en même temps la “manière de faire[505]” ». Ainsi, le processus se réinvente à chaque fois, et le projet ne peut être l'application de quelque chose de préétabli : « il faut plutôt rappeler que le “faire” n'est véritablement un “former” que lorsqu'il ne se limite ni à exécuter quelque chose de déjà conçu, ni à réaliser un projet déjà établi, ni à appliquer une technique déjà éprouvée, ni à suivre des règles déjà fixées[506] », précise Luigi Pareyson. Cette idée résume parfaitement la position de Carson vis-à-vis de toute forme de règle, alors que ce sont ces règles qui guident la typographie transparente.

D'autre part, nous avons vu en décrivant son processus de collage que la forme n'est pas prédéterminée en amont par un projet qu'il s'agirait de réaliser, mais qu'elle résulte de l'acte de faire lui-même. Ce point de la démarche de David Carson rejoint ici encore le concept de formativité : « Il s'agit d'un faire qui, loin de présupposer le connaître, le prévient et le prépare, car l'idée de l'œuvre ne se montre à l'artiste qu'au moment où l'œuvre est achevée, [...] il s'agit d'une réalisation sans projets, car ici les projets ne précèdent pas le faire[507] ». Ainsi, la forme n'advient qu'en faisant, ce qui rejoint l'imprévisibilité du résultat que nous avons liée au caractère expérimental de la démarche. Par conséquent, la forme émerge de la matière elle-même, au lieu d'être en quelque sorte imposée à la matière : « Le fait est que la matière n'est pas surajoutée à la conception première de l'œuvre, car l'œuvre surgit comme telle dans l'acte même où s'intègre sa matière : l'œuvre naît comme adoption de la matière et se réalise comme matière formée[508] ». Il apparaît alors que l'acte de faire et la matière sont consubstantiels :

> « le choix d'une matière et la définition d'une intention formative procèdent ensemble : l'intention formative se définit *comme* adoption de la matière, et le choix de la matière s'effectue *comme* naissance de l'intention formative. L'intention formative n'agit pas comme un principe qui de l'extérieur se dispose à modeler une masse informe, comme si elle préexistait à la matière ; ni la matière ne se limite à se laisser passivement manipuler par une quelconque intention formative, comme si elle lui préexistait[509] ».

Alors que la typographie transparente est guidée par une forme conçue au préalable, qui résulte de l'application de règles garantissant la lisibilité, les formes conçues par David Carson émergent de la manipulation même de sa matière. Lorsque David Carson réemploie les photographies collectées dans son travail, il ne les utilise pas telles quelles mais effectue plusieurs manipulations. Cette démarche témoigne de la volonté d'exalter les qualités plastiques de ses photographies, plutôt que de les utiliser pour ce qu'elles représentent. Il part de la photographie elle-même et joue sur les échelles, le cadrage, la confrontation avec d'autres photographies, etc. Ce sont toutes ces manipulations qui vont permettre d'exacerber les qualités plastiques, en abstrayant ce que la photographie

374.
375.

505 Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, *op. cit.*, p. 24-25.

506 *Ibidem*, p. 73-74.

507 Pareyson Luigi, *Conversations sur l'esthétique*, traduit de l'italien par Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992, p. 31.

508 *Ibidem*, p. 60.

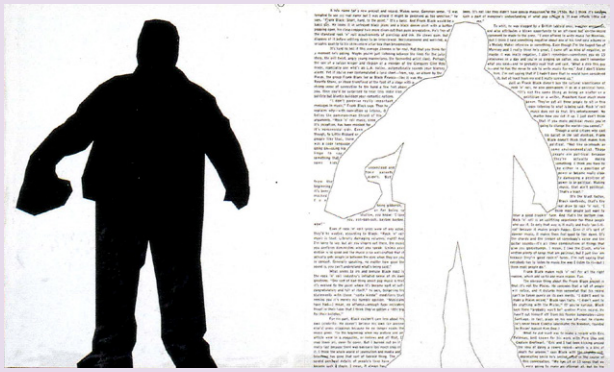
509 Pareyson Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, *op. cit.*, p. 60.

Figure 374. Carson, David, double page « *Franck Black* », *Raygun*, 1993.

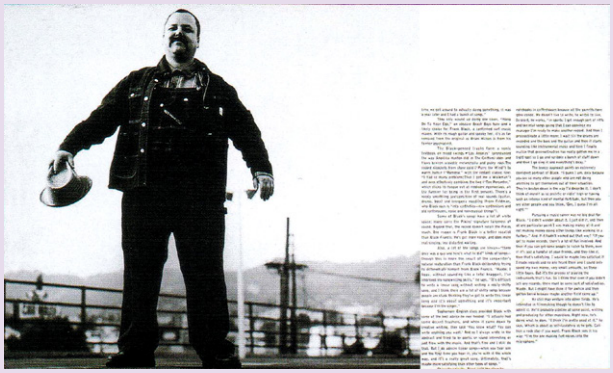
Figure 375. Carson, David, double page « *Franck Black* », *Raygun*, 1993. La photographie de l'image précédente (double page suivante dans l'ordre de l'article) a été détourée pour être utilisée comme une silhouette en aplat et en contours.

Figure 376. Carson, David, double page « *Fan scene* », *Raygun*, 1993.

Figure 377. Carson, David, sérigraphie « Trump », réutilisant la même image que pour la double page « *Fan scene* » publiée dans *Raygun*.



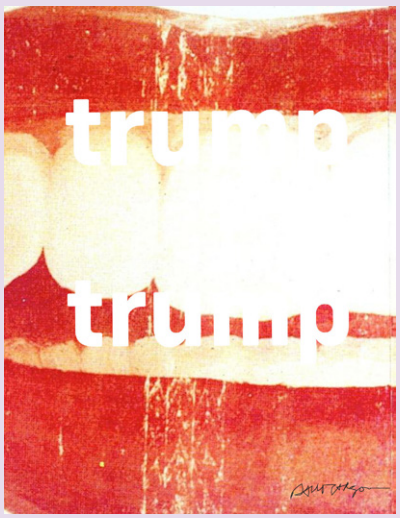
374.



375.



376.



377.

représente à un point tel que le sujet ne soit plus reconnaissable[510]. Nous y décelons l'indice que David Carson considère bel et bien son travail de collecte comme la constitution d'une matière, en laquelle il voit « forme, couleur, texture[511] ». La photographie devient finalement un matériau brut à sélectionner, recadrer, juxtaposer, chevaucher, briser, coller, changer d'échelle, intégrer à d'autres éléments… tout comme les morceaux de papiers qui lui servent de matière pour ses collages. ***376.*** ***377.***

Dès lors, si la forme n'est pas préconçue, comment la déterminer ? Il convient de préciser que, selon Luigi Pareyson, l'œuvre semble suivre une sorte de règle ou de volonté interne qui fait que, à un moment du processus, l'artiste est capable de dire que l'œuvre 1. est accomplie et 2. a été accomplie de la seule manière qu'il était possible de l'accomplir : « Former signifie "parvenir à faire", c'est-à-dire faire en sorte que, sans recourir à des règles techniques déjà établies ou disponibles, on puisse et on doive dire que ce qui a été fait l'a été comme il fallait qu'il le fût[512] ». C'est ici que nous retrouvons la nécessaire capacité « d'avoir l'œil » : c'est grâce à cette compétence que David Carson est en mesure de déterminer l'aboutissement d'un projet sans pour autant parvenir à l'argumenter. Il sait quand le projet est abouti, que « ça marche » mais il ne sait pas expliquer comment il parvient à le savoir. Luigi Pareyson peut ici encore nous éclairer :

> « l'opération artistique est un processus où l'on fait et où l'on exécute sans savoir à l'avance, de manière précise, ni ce que l'on a à faire ni comment il faut le faire, car on le découvre et on l'invente au fur et à mesure durant l'opération même et, une fois celle-ci réussie, on voit alors clairement que ce que l'on a fait était précisément ce qu'il fallait faire, et que la manière adoptée en faisant était la seule dont on pouvait le faire[513] ».

D'après lui, réussir à déterminer ce moment d'aboutissement de la forme tient en la réalisation, la production, l'exécution, qui sont les seules manières de pouvoir décréter que la bonne forme est atteinte : « son exécution, consiste *à la fois* à chercher et à trouver, à tenter et à réussir, à essayer et à réaliser[514] ». Il n'y aurait donc pas une idée de l'œuvre antérieure que l'exécution viserait à matérialiser : l'œuvre se réalise en même temps qu'elle se produit. Tout comme pour Carson, la conception du projet et sa réalisation sont simultanées. Ici encore, le caractère expérimental de la pratique de David Carson est tout à fait lié à cette recherche de la forme par tentatives que décrit Luigi Pareyson : « L'acte de former, donc, est essentiellement un acte de tenter, puisqu'il consiste en une inventivité capable de figurer de multiples possibilités tout en trouvant parmi elles celle

---

510 « Les objets sont décontextualisés quand ils sont recadrés et/ou que la rotation les isole de leur environnement. Des objets ordinaires deviennent des motifs abstraits »
Texte original : « *Objects are decontextualized when cropping and/or rotation isolates them from their environment. Ordinary objects become abstract patterns.* »
Carson, David, Meggs, Philip B., *Fotografiks*, *op. cit.*, p. 171.

511 Texte original : « *And this is shape, color, texture* »
« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, [en ligne], mis en ligne en avril 2021, leçon 02, « *An Intuitive Approach to Design* », *art. cit.*, non paginé.

512 Pareyson Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, *op. cit.*, p. 73-74.

513 *Ibidem*, p. 83.

514 *Ibid.*, p. 84.

qui convient, celle qui est requise par l'opération même pour sa réussite[515] ». Finalement, le designer semble suivre cette volonté interne de l'œuvre, et le fait d'« avoir l'œil » correspondrait à la capacité de suivre cette volonté de l'œuvre, qui sert de guide pour faire émerger la forme formée.

Enfin, nous avons vu précédemment que l'expression personnelle au sein du travail est fondamentale pour David Carson. Cette idée s'accorde avec celle de Luigi Pareyson, selon laquelle

> « l'œuvre d'art a pour contenu la personne de l'artiste non pas au sens où elle la prend comme objet, pour en faire son "sujet" ou argument, mais au sens où la "manière" dont elle a été formée est précisément celle qui est propre à cette spiritualité déterminée et unique : entre la spiritualité de l'artiste et sa manière de former, il y a un lien si étroit et une correspondance si précise que l'un des deux termes ne peut exister sans l'autre[516] ».

De fait, la méthode et la démarche sont propres à chacun, et cette manière de faire unique fait partie intégrante du contenu de l'œuvre, puisque l'œuvre n'existe pas en-dehors de son processus de formation. De plus, Luigi Pareyson insiste sur le fait que la vie tout entière de l'artiste a en puissance une capacité formative. Le parallèle peut s'établir avec l'idée de David Carson selon laquelle les principales influences qui doivent être à
378. l'œuvre sont l'expérience propre à chaque designer, son enfance, son éducation etc. Cette attitude fait écho à l'affirmation suivante de Luigi Pareyson :

> « Affirmer que la spiritualité vivante de l'artiste est le contenu de l'art, cela équivaut à dire que celui qui fait de l'art est une personne singulière et unique, ayant recours à toute son expérience, à sa manière de penser, de vivre, de ressentir, d'interpréter la réalité et de se conduire face à la vie, si bien que sa "manière de former" est la seule possible pour celui qui pense, vit, ressent de cette façon, a cette vision du monde et adopte cette façon de vivre[517] ».

David Carson affirme que la personnalité du designer modèle autant sa façon de travailler que les objets graphiques qui en résultent. Comme il le déclare simplement « mon travail change et évolue en même temps que mon expérience de la vie[518] ». Cela peut également être mis en rapport avec l'attention constante qu'il porte à son environnement et
379. le fait que tout ce qu'il voit pourra ultérieurement être réemployé au sein d'un projet. En
380. somme, « l'artiste pense, ressent, voit, agit par formes[519] ».

---

515 *Id.*, p. 75.

516 *Id.*, p. 9.

517 *Id.*, p. 43.

518 Texte original : « *As my life experience changes and grows, so does the work.* »
Butler, Andy, « *Interview with graphic designer David Carson* », *art. cit.*, non paginé.

519 Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, *op. cit.*, p. 38.



Figure 378. Photographies des enfants de David Carson présentées dans Carson, David, *nucollage.001*, Burlington, Hula Publishing, 2019, non paginé.

Figure 379. Photographie prise par David Carson, présentée en double page dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight: grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997, non paginé.

Figure 380. Pochette de l'album *The Fragile* de *Nine Inch Nails*, utilisant la photographie précédente.

378.



379.



380.

Ainsi, nous dégageons trois points de la théorie de la formativité de Luigi Pareyson qui s'appliquent tout particulièrement à la pratique de David Carson. Les deux premiers concernent **l'importance accordée au processus, puisque la forme émerge de la matière et n'est pas prédéterminée.** Nous avons vu que cette démarche expérimentale permet d'être ouvert à la découverte, à la surprise, à **l'inattendu**, qui apparaissent donc ici comme des conditions d'émergence de la typographie opaque. De plus, le troisième point concerne la part d'**expression personnelle** du designer, garante de la singularité de ses propositions. Dans cette perspective, la pratique du designer n'est plus envisagée comme une résolution de problème[520]. Cette part de subjectivité va à l'encontre du processus rationalisé et la recherche d'objectivité de la typographie transparente.

Faire

Après avoir établi un lien entre la théorie de la formativité de Luigi Pareyson et la pratique de David Carson, nous aimerions à présent rendre évidente la correspondance avec la définition du faire de Tim Ingold. Si la théorie de la formativité éclaire l'analyse de la pratique de David Carson, le vocabulaire employé par Luigi Pareyson[521] souligne que cette théorie est appliquée dans le champ de l'art. L'apport de Tim Ingold consiste à définir une pratique du *faire* commune qui peut s'appliquer à plusieurs disciplines, comme l'indique le titre de son ouvrage : *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*[522]. Sa définition du faire nous permet donc de rapporter cette pratique dans le champ du design, et plus précisément d'analyser son rapport à la pratique du projet.

---

520 David Carson livre d'ailleurs une critique ironique de la conception du design comme une résolution de problème : « Leur approche, leur dévouement à la résolution de problème présente une quête qui ressemble plus à une chasse aux truffes : le prix est très estimé, et les designers sont traités comme s'ils étaient les seules créatures qui avaient le don de le trouver. Ils sont tenus en laisse par leur client, mais ils ont seulement le sens inné de saisir le problème… après une énergique recherche ils dénichent le produit de valeur, la mystérieuse, magnifique solution de design qui à ce point est vue comme le seul bon résultat. Jusqu'à ce que, bien sûr, le client ou leurs clients soient avides de plus, exigeant une nouvelle solution. Puis le serviteur tenace qu'est le designer repart à la recherche d'une autre truffe ».

Texte original :

« Their approach, their dedication to problem-solving presents a quest that is rather like hunting for truffles: the prize is highly valued, and designers are treated as if they are the only creature gifted with the ability to find it. They are on the end of a leash from the client, but only they have the innate sense to tackle the problem… after an energetic search they turn up the valued item, the mysterious, wonderful design solution which at that point is seen as the only good result. Until, of course, the client or their clients is hungry for more, requiring a new solution. Then off goes the dogged servant that is the designer in search of another truffle. »

Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight*, *op. cit.*, non paginé.

521 Dans les citations que nous rapportons dans cette sous-partie, nous notons : « l'œuvre d'art », « l'artiste », « dans l'art », « l'opération artistique ».

522 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit.*

Tout d'abord, les terminologies nous autorisent à entrevoir une équivalence entre la formativité et le faire : « Il est inutile d'insister sur l'évident aspect réalisation, exécutif et poïétique de la formativité : former signifie, tout d'abord, "faire", *poïeîn*[523] ». Luigi Pareyson l'indique clairement : « la "formativité", c'est-à-dire un certain "faire[524]" ». Au-delà de la terminologie, Luigi Pareyson et Tim Ingold s'accordent sur l'idée que l'acquisition de savoir-faire n'a lieu qu'en faisant. Ainsi, leur principal point commun réside dans la remise en cause d'une conception dite hylémorphique du faire, comme le rapporte Tim Ingold :

> « Nous sommes habitués à penser le *faire* en termes de *projet*. Faire quelque chose implique d'abord d'avoir une idée en tête de ce que l'on veut réaliser, puis de se procurer les matières premières nécessaires à cette réalisation. Et le travail s'achève lorsque les matières ont pris la forme qu'on voulait leur donner[525] ».

Selon ce modèle, la forme est préconçue lors du projet puis imposée à une matière lors de la réalisation. Il n'est évidemment pas compatible avec la formativité de Luigi Pareyson, où il n'existe pas de projet préalable : « Il faut plutôt rappeler que le "faire" n'est véritablement un "former" que lorsqu'il ne se limite ni à exécuter quelque chose de déjà conçu, ni à réaliser un projet déjà établi, ni à appliquer une technique déjà éprouvée, ni à suivre des règles déjà fixées[526] ». En outre, Tim Ingold compte débarrasser le faire de cette conception qualifiée d'hylémorphique, en proposant de la définir plutôt comme « un processus de *croissance*[527] ».

Dans cette perspective, l'artefact ne serait plus la projection d'une image sur la matière, mais plutôt l'intersection entre la matière et les forces de celui qui fait :

> « Il suffit de dire pour le moment que bien que le fabricant ait une forme à l'esprit, ce n'est toutefois pas elle qui crée l'œuvre : cette dernière résulte plutôt de l'engagement du fabricant avec la matière elle-même. C'est donc cet engagement qu'il nous faut observer si nous voulons comprendre comment les choses sont faites. À lire ce que les chercheurs ont pu dire et répéter sur ce sujet, tout se passe comme s'il suffisait d'avoir le projet d'une chose pour que la chose soit déjà faite[528] ».

Ainsi, celui qui conçoit a laissé la place à celui qui fait, ce qui correspond tout à fait à la pratique de David Carson : il ne prévoit pas ses collages lors d'une phase de projet mais manipule spontanément la matière afin d'aboutir à une forme. En suivant les potentialités de la matière, nous comprenons que « *faire* consiste alors en un processus de mise en correspondance : non pas imposer une forme préconçue à une substance matériel brute, mais dessiner ou délivrer les potentialités immanentes d'un monde en devenir[529] ».

---

523 Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, *op. cit.*, p. 73.

524 *Ibidem*, p. 32.

525 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit.*, p. 59.

526 Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, *op. cit.*, p. 73.

527 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit.*, p. 60.

528 *Ibidem*, p. 61-62.

529 *Ibid.*, p. 80-81.

D'ailleurs, la manipulation de la matière est plus de l'ordre du processus que d'une succession d'étapes décomposées pour parvenir du point de départ au point d'arrivée. Nous l'avons vu lors de la description du processus de collage de David Carson, il est impossible de définir quand la forme de son collage sera aboutie. Bien au contraire, il s'inscrit dans une fluidité du processus que décrit Tim Ingold :

> « le geste de fabrication consiste moins en un *assemblage* qu'en un *processus*, qu'il ne s'agit pas tant d'édifier les unes sur les autres les différentes parties d'une totalité organisée que de poursuivre un processus – la continuation d'un chemin où chaque pas est induit par le précédent tout en induisant le suivant, et qui mène toujours bien au-delà de la destination initiale[530] ».

Dans le processus de collage de David Carson, c'est bien chaque tentative, chaque positionnement de fragment de papier qui induit le suivant.

Quant à l'aboutissement de la forme, Tim Ingold et Luigi Pareyson se rejoignent également. Nous avons vu avec Luigi Pareyson que celui qui fait arrive à déterminer lorsque la forme est aboutie. Quant à Tim Ingold, il relate une expérience de fabrication de paniers menée avec ses étudiants :

> « la fabrication d'un panier ne comporte pas de point final évident. La fin nous est apparue, non pas lorsque nous avons abouti à une forme correspondant à nos attentes – puisque nous n'avions pas d'idée claire de ce que nous voulions obtenir – mais avec le déclin de la lumière du jour, la perspective imminente d'une grosse pluie, le refroidissement de la température ambiante, l'apparition d'une sensation de raideur de plus en plus insistante dans nos membres, et avec l'impression que chaque nouvelle branche devenait quelque peu superflue[531] ».

Ici, l'absence de projet n'empêche pas de déterminer une fin, une forme qui semble aboutie à celui qui fait. En se débarrassant de la notion de projet inhérente à une conception dite hylémorphique, les notions de point de départ et point d'arrivée ne sont plus pertinentes étant donné que la fin, l'arrivée, l'achèvement ne sont pas préconçus en avance.

Finalement, la notion même d'achèvement n'est plus appropriée : « en l'absence de toute conception préalable de la forme, il est non seulement impossible de répondre à la question de savoir si l'objet est achevé ou non, mais il n'y a même aucun sens à poser une telle question[532] ». L'état d'achèvement de la forme est donc remis en cause. David Carson revendique d'ailleurs cet état de non-aboutissement, en présentant par exemple dans *nucollage.001*[533] son travail en train de se faire. Il indique clairement à la fin du livre qu'il s'agit de l'impression d'un travail en l'état, à un moment donné. De plus, plusieurs images sont en fait des photographies du designer en train de travailler. La place accordée au « studio » est prépondérante et nombreuses sont les photographies des collages en contexte, incluant l'espace dans lequel ils ont été composés. Cet état non-abouti est

381.

382.

530 *Id.*, p. 108.

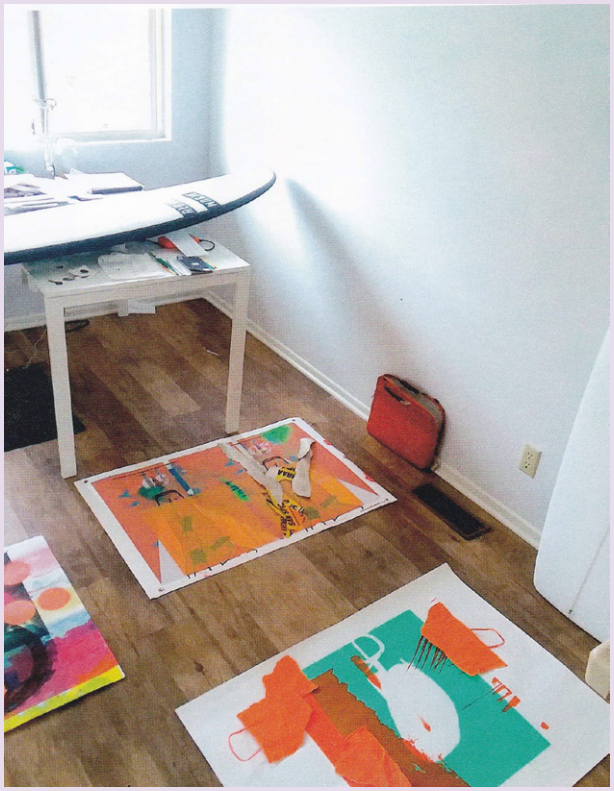
531 *Id.*, p. 64.

532 *Id.*, p. 100.

533 Carson, David, *nucollage.001*, *op. cit.*, non paginé.

Figure 381. Photographie de collages dans la maison de David Carson à Manhattan Beach.

Figure 382. Page de l'ouvrage *nucollage.001* montrant la chambre d'hôtel à Amsterdam où David Carson a séjourné et travaillé accompagné de son fils.



381.



382.

également suggéré par les collages eux-mêmes qui ne semblent pas collés. Sans fixation, la composition est relativement fragile car muable voire éphémère : tout fragment de papier est encore susceptible de bouger. Le designer arrange et réarrange lui-même ses compositions sans cesse, avant de juger une composition satisfaisante. Parfois, un même collage est présenté à des étapes différentes : avec un fragment ajouté ou soustrait ou un autre essai de composition ou d'orientation par exemples. La photographie devient ici le moyen d'immortaliser cet instant éphémère du collage. Cette modification perpétuelle est permise par le fait de travailler à même le sol, en posant simplement les fragments sans les fixer. Ainsi, l'état de non-aboutissement de la forme découle d'un processus fluide, où la forme n'est pas prédéterminée.

383.
384.
385.
386.
387.
388.

La fluidité du processus de David Carson remet donc en question une conception dite hylémorphique du faire, selon laquelle la forme prédéfinie serait imposée à la matière à travers une succession d'étapes. Mais cette définition ne correspond-t-elle pas à la pratique du design, entendu au sens d'activité de conception ? Si le design est généralement défini comme une activité de conception, c'est parce qu'il serait une projection et suivrait un projet. Le design serait la méthode de conception qui séparerait l'étape d'élaboration (*progetto*) d'une part, de l'étape de réalisation (*progettazione*) d'autre part. Ces deux phases sont regroupées sous le terme de *disegno*, traduit à la fois par « dessin » et « design ». Nous retrouvons ici l'articulation qui définit couramment le design : celle du dessein au dessin. Mais cette définition du projet, qui implique que le dessin serait une manière de projeter une image ou de modéliser un projet afin de le réaliser par la suite, rejoint la conception dite hylémorphique de la forme. Cependant, nous avons vu que ce modèle ne correspond en aucun point à la pratique de David Carson. Tim Ingold revient sur cette articulation entre dessein et dessin, en analysant la fonction du dessin. Il propose de considérer le dessin autrement que comme la projection d'une image mentale et par là même de le détacher de la notion de projet :

> « De quoi parle-t-on exactement lorsque l'on parle de "design" si ce n'est de l'activité consistant à concevoir un plan précédent toute réalisation ? [...] Nous avons déjà remarqué (chapitre 4) que dans plusieurs langues européennes, le mot "design" est le même que pour "dessiner", toutefois, leur synonymie à l'origine reposait sur l'idée selon laquelle dessiner consiste à tracer les contours d'une image mentale préalablement conçue en esprit, en la projetant géométriquement sur une surface plane. Dans les écrits d'auteurs de la Renaissance tels qu'Alberti ou Vasari, par exemple, le mot italien "*disegno*" signifie à la fois l'idée et son expression visuelle. Dans ce cas, design et dessin constituent les deux faces d'une même médaille, la première renvoyant à quelque chose situé dans l'esprit, et la seconde à quelque chose figurant sur le papier. Mais qu'adviendrait-il si l'on considérait le dessin, non pas comme la projection d'une image toute faite, mais comme la trace d'un mouvement ou d'un geste comparable au tissage ou à la gravure sur un rocher[534] ? »

Dans cette perspective, le design serait moins une activité de *projection* que de *prévision* : « Prévoir, ici, c'est voir *dans* le futur, plutôt que projeter une situation dans l'avenir ; c'est voir où l'on va, et non pas se fixer un point d'arrivée. Une telle prévision relève plus

534 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit.*, p. 159-160.



383.



384.

Figures 383. 384. Carson, David, collages réalisés à l'hôtel Zoku à Amsterdam, 2018. Les mêmes fragments ont été réarrangés.

Figures 385. 386. Carson, David, collages réalisés à l'hôtel Zoku à Amsterdam, 2018. Un fragment a été ajouté.

Figures 387. 388. Carson, David, collages réalisés à l'hôtel Zoku à Amsterdam, 2018. Les deux fragments centraux ont été remplacés.



385.



386.



387.



388.

de la prophétie que de la prédiction. Et c'est justement ce qui permet aux praticiens de poursuivre leurs travaux[535] ». Il ne s'agit plus de préconcevoir un résultat et de chercher à l'atteindre, mais d'entrevoir un processus, en restant réceptif à sa fluidité.

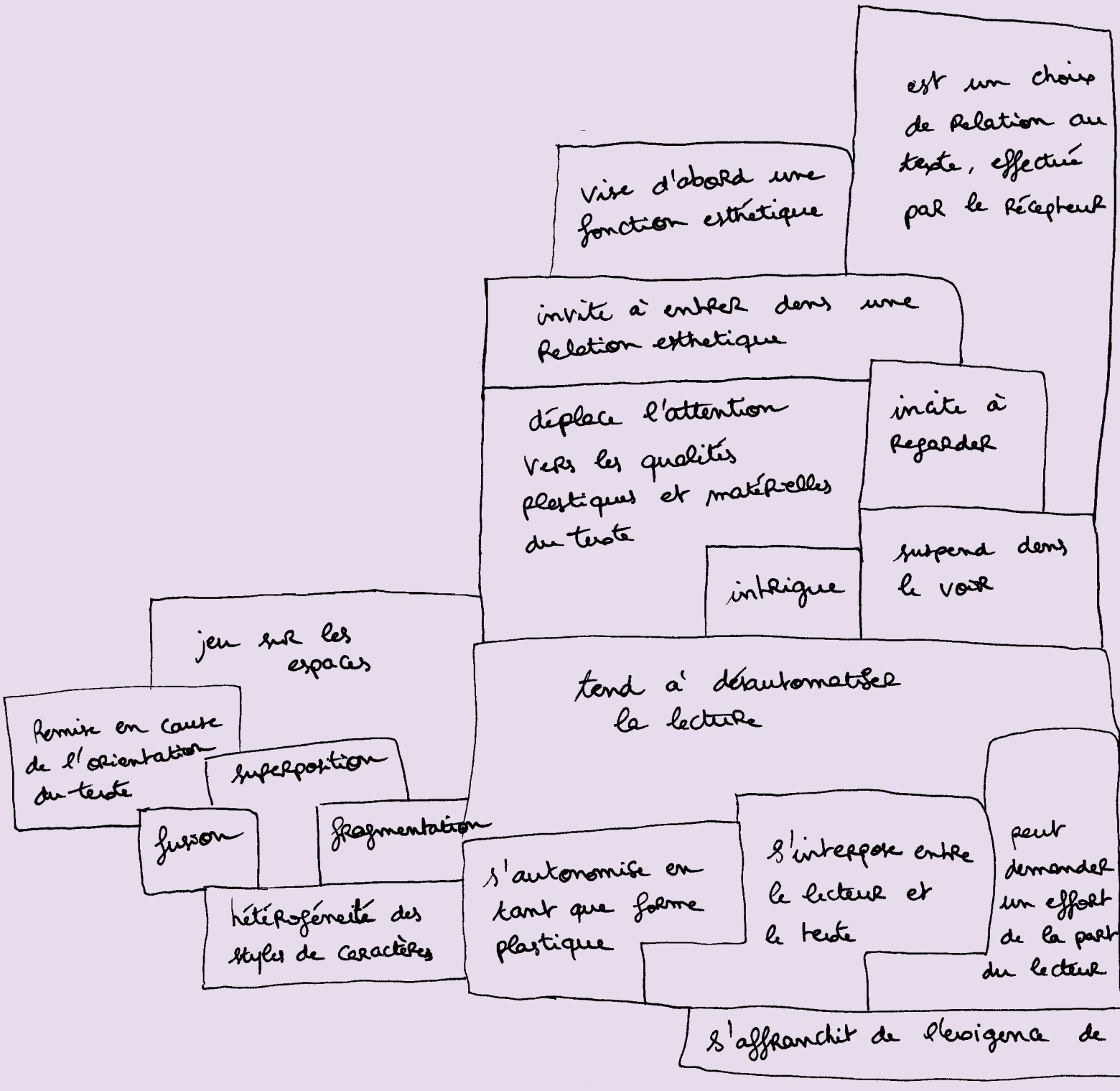
Il convient ici de tirer les conclusions de l'observation et de la description de la manière de faire de David Carson. En effet, rappelons qu'il s'agissait dans cette partie de compléter la définition de la typographie opaque du point de vue de la pratique du design graphique. Notre analyse a révélé cinq points qui semblent contradictoires avec la pratique de la typographie transparente et qui pourraient, de fait, constituer des éléments de définition de la pratique de la typographie opaque. Le premier est la subjectivé et l'expression personnelle du designer, garantes d'une production singulière. Nous avons vu que, dans le cas de la typographie transparente au contraire, cette approche est bannie au profit d'une prétendue neutralité et objectivité du designer graphique. Le second point est la spontanéité de la pratique, qui n'est pas permise lorsque les règles et les grilles guident la composition. Le troisième point, lié au précédent, est une pratique qui repose sur l'intuition. Dans cette perspective, « avoir l'œil » est un outil qui permet de guider le designer. Dans le cas de la typographie transparente, ce qui guide la composition est l'objectif fonctionnel de la communication, et les outils employés sont les règles qui garantissent une lisibilité optimale. Notre quatrième point, lié à la spontanéité et à l'intuition, est une pratique basée sur l'expérimentation. Cette attitude exploratoire favorise la prise de risques et, par-là même, l'ouverture à l'inattendu et à la surprise. Nous identifions qu'il s'agit ici de deux conditions d'émergence de la typographie

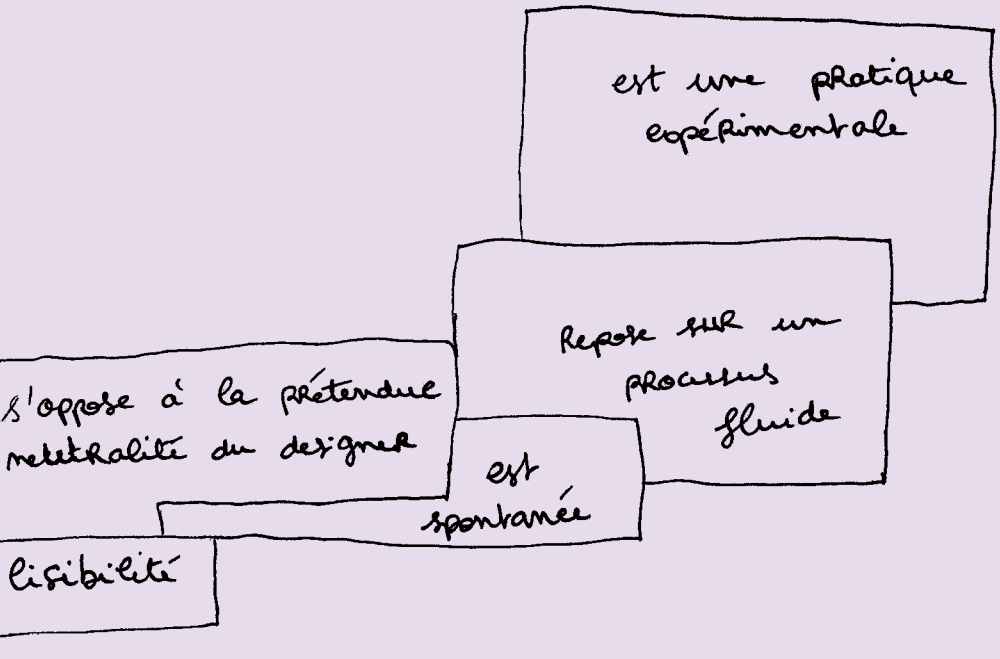
535 *Ibidem*, p. 154-156.

opaque. Enfin le dernier point, qui découle de la pratique expérimentale, est la fluidité du processus. Cette fluidité s'oppose à une pratique du projet au sens où la forme n'est pas déterminée en amont, mais émerge du faire. Par opposition au processus rationnalisé de la typographie transparente qui contrôle la forme, le processus fluide est une condition d'émergence de formes typographiques opaques.

Figure 383. Définition de l'opacité typographique.

la typographie opaque




est une pratique expérimentale
repose sur un processus fluide
est spontanée
s'oppose à la prétendue neutralité du designer
lisibilité

Point d'arrivée et point de départ

Nous voici arrivée au bilan de cette première grande partie de notre recherche, qui tendait à définir la typographie opaque sous plusieurs aspects. Nous avons commencé par la définir par opposition à la typographie transparente : **remettant en cause la transparence de la typographie, la typographie opaque s'affranchit de l'exigence de lisibilité et désautomatise la lecture. Par-là même, elle s'interpose entre le lecteur et le texte, exigeant de sa part un effort. Cet effort suspend le lecteur dans le voir, et l'amène donc à regarder la forme graphique du texte. En ce sens, la typographie opaque s'autonomise en tant que forme graphique et plastique.**

Puis, nous avons complété cette définition d'un point de vue formel en nous appuyant sur les travaux de notre cas d'étude. **L'analyse du travail de David Carson a mis en évidence quelques moyens qu'il emploie pour opacifier la typographie : l'hétérogénéité des styles de caractères, la fragmentation, la fusion, la remise en cause de l'orientation du texte, le jeu sur les espaces entre la matière textuelle et enfin, la superposition.**

C'est par la suite d'un point de vue fonctionnel que nous avons enrichi la définition de la typographie opaque. **Si nous ne nions pas que la typographie opaque possède une fonction communicationnelle, il apparaît qu'il ne s'agit pas de sa première fonction. Bien plutôt, la typographie opaque entend d'abord répondre à une fonction esthétique.**

Cette question de l'objectif fonctionnel nous a amenée, dans un dernier temps, à parfaire notre définition du point de vue de la pratique du design graphique. Ce nouveau point de vue découle de **l'hypothèse que, si la typographie opaque entend répondre à une fonction esthétique plutôt que**

communicationnelle, la manière de faire du designer graphique doit être adaptée à cet objectif. Comme nous venons de le voir avec l'analyse de la pratique de David Carson, **la typographie opaque advient grâce à une pratique subjective, spontanée, intuitive, expérimentale et fluide.**

Il apparaît ainsi qu'une des conditions d'émergence de la typographie opaque est l'affranchissement de la notion de projet, dans le sens d'une pratique rationalisée où la forme est déterminée en amont et où des étapes successives basées sur des règles sont franchies pour aboutir à cette forme. Or, le projet semble constitutif de la définition de la pratique du design. En effet, si Alain Findeli repère la « disparition de l'objet[536] » dans ce champ pratique, la disparition du projet semble remettre en cause la définition même du design. Dès lors, la pratique de la typographie opaque nous mène à observer qu'il existe différentes pratiques du design graphique, et à confirmer que la manière de faire est adaptée à la fonction visée. D'une part, nous avons vu avec Don Norman que les propriétés d'un objet résultent de choix effectués par le designer, en fonction de l'objectif recherché. D'autre part, **nous suggérons que c'est surtout la manière de faire qui est adaptée à l'objectif et la fonction visés. Nous tissons ainsi un lien entre la pratique du design graphique et l'objectif que le designer cherche à atteindre. Nous avançons alors que, si la démarche de projet est adaptée à une fonction communicationnelle, une manière de faire plus expérimentale et fluide est davantage pertinente lorsque la fonction visée est esthétique.** Par conséquent, nous entendons analyser les nuances de la diversité des pratiques du design graphique. Nous supposons que la distinction entre la pratique du *design graphique* et du *graphisme* peut être féconde pour compléter la définition de la pratique de la typographie opaque. De ce point de vue, **pouvons-nous en déduire que le design graphique viserait d'abord une fonction communicationnelle, alors que le graphisme viserait plutôt une fonction esthétique ?** C'est ce questionnement qui ouvre notre réflexion sur la seconde partie de notre recherche.

536 Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *art. cit.*, p. 13.

Introduction.
Partie I.

Partie II.

Un
gain
esthétique

Une reconfiguration du champ (typo) graphique

I.4 PROCESSUS FLUIDE → graphisme ou PROJET → design graphique ?

échelle du TEXTE ou échelle de la LETTRE ?

II.1 graphisme ou design graphique ?

les distinguer pour montrer que la typographie opaque relève du graphisme

II.1.1 – point de vue historique et définitionnel

II.1.2 – graphiste ≠ designer graphique ?
↳ Relations au commanditaire et éthiques

II.1.3 – graphisme d'auteur et graphisme d'utilité publique

II.1.4 CRITIQUE

Sens 1 = critique de la société capitaliste → adressée au designer → coincé entre idéal éthique et réalité pratique → Résonance comme solution ?

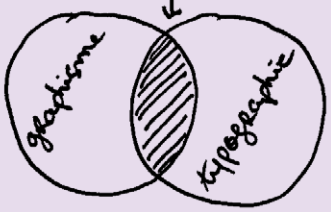
Sens 2 = attitude critique : dépassement de la commande + interroge les fondements et conventions du champ + pratique réflexive → = expérience de RÉSONANCE

l'attitude critique est adoptée pour répondre à la quête de résonance

II.2 établir une liste des PRATICIENS DE LA LETTRE → les cartographier → rencontrer les praticiens au cours d'entretiens

Qui sont les praticiens de la typographie opaque ?

les praticiens de la typographie opaque ont une PRATIQUE HYBRIDE



⟹ quels rapports les praticiens de la typographie opaque entretiennent-ils avec le lettre ?

II.3

Rapports entre ÉCRITURE et DESSIN ?

deux activités de TRACÉ
↳ comment les distinguer ?

II.3.1

↓

par le degré de contrôle du geste

↓

la typographie opaque s'apparente plutôt à la fluidité de l'écriture manuscrite

II.3.2

↓

mais Rupture de la typographie avec la fluidité de l'écriture

II.3.3

= perte de la main et de ses imperfections
+ perte du geste
+ perte de la fluidité

⇓

l'opacité typographique vise à Rendre saillante la PARENTÉ ICONIQUE de l'écriture

→ en palliant cette triple perte

→ par la spatialisation sur le support II.3.4

Remise en cause de la linéarité
↳ Révèle l'espace du support
↳ fait apparaître le geste d'inscription
↳ Rend saillante la parenté iconique de l'écriture

II.4

Rapport au FAIRE

→ VÉRIFication des Résultats PRÉCédents :

⇓

la pratique de la typographie opaque est EXPÉRIMENTALE (I.4)

+

Relève d'une ATTITUDE CRITIQUE (II.1.4)

=

· posture interrogative
· test des limites du champ
· pratique Réflexive
· expérience de Résonance pour le praticien (II.1.4)

→ hypothèse de l'artisanat typographique II.4.3

⇓

3 points communs entre la pratique artisanale et la pratique de la typographie opaque :

· chercher à déceler le potentiel plastique du matériau
· Rapport au faire direct
· plaisir du faire

Figure 390. Carte mentale de la partie II.

Partie II. Une reconfiguration du champ (typo)graphique

Notre cas d'étude nous a permis de définir l'opacité typographique sous plusieurs aspects : d'abord par opposition à la typographie transparente, puis du point de vue formel et fonctionnel et enfin du point de vue de la pratique. **Nous avons ainsi confirmé notre hypothèse de bon sens : l'opacité typographique possède d'abord une fonction esthétique.** Il convient désormais de dépasser ce cas d'étude, afin de répondre d'une manière plus générale à la question suivante : **l'opacité typographique opère-t-elle à l'échelle du texte ou à celle de la lettre ?** Est-ce le texte ou la lettre qui est opaque ? Les critères de définition de la pratique de la typographie opaque auxquels nous aboutissons en fin de première grande partie nous amènent à nous interroger sur les praticiens : **qui pratique la typographie opaque ?** Les graphistes ? Les dessinateurs de caractères ? La question qui guide cette seconde partie de notre étude repose sur deux présupposés : l'échelle du texte et de sa composition est celle du graphisme, et l'échelle de la lettre et de son dessin est celle de la typographie. Par cette question, nous entendons asseoir notre **seconde hypothèse, selon laquelle la typographie opaque reconfigure le champ du design graphique.** Nous envisageons donc d'étudier successivement l'opacité selon deux échelles : l'échelle du texte – celle du graphiste – dans un premier temps, puis l'échelle de la lettre – celle du dessinateur de caractères – dans un second temps. Cependant, cette seconde voie révèlera que les praticiens de la lettre ne se résument pas au graphiste et au dessinateur de caractère : qu'en est-il des lettreurs, calligraphes, illustrateurs et, plus généralement, des typographes ? Une cartographie de ces différentes pratiques nous amènera à dépasser les deux échelles du texte et de la lettre. L'hybridité des pratiques de la lettre, entre graphisme et typographie, nous conduira à rencontrer ces praticiens pour étudier leurs pratiques. Face à cette multiplicité des praticiens de la lettre, **nous nous détournerons donc de la question de l'échelle afin de plutôt nous interroger sur le rapport qu'ils entretiennent avec la lettre et le texte.**

II.1. L'opacité typographique à l'échelle du texte relève du graphisme

Dans cette première sous-partie, nous nous concentrons sur la typographie opaque à l'échelle du texte, c'est-à-dire sur la pratique du graphisme. Dès lors, **nous repartons du questionnement auquel nous avons abouti en fin de première grande partie : la typographie opaque, parce qu'elle possède une fonction davantage esthétique que communicationnelle, ne relève-t-elle pas du graphisme plutôt que du design graphique ? Nous entendons démontrer que l'opacité à l'échelle du texte relève du graphisme, parce que sa pratique est davantage artistique.** Pour distinguer le graphisme du design graphique, notre étude passera par la voie du graphisme d'auteur et du graphisme d'utilité publique, nous menant à la question de la critique. Si cette piste nous permettra de rendre saillant que la pratique de la typographie opaque est une attitude critique, nous ne parviendrons pas à distinguer le graphisme du design graphique, ni à valider notre hypothèse selon laquelle la pratique du graphisme est davantage artistique. C'est face à ce chemin de traverse que nous orienterons nos questionnements vers le champ de la typographie dans notre deuxième sous-partie.

II.1.1. Design graphique ou graphisme ? Terminologies et filiations historiques

Notre point de départ est en fait le point auquel nous sommes arrivée à la fin de notre première partie : les caractéristiques de la pratique de la typographie opaque. Pour rappel, nous avons conclu que **la pratique de la typographie opaque est subjective, spontanée, basée sur l'intuition, expérimentale et repose sur un processus fluide qui relève davantage du faire – tel que le définit Tim Ingold – plutôt que d'une pratique de projet.** Dès lors, nous lions les caractéristiques de cette pratique – qui semble plutôt artistique – à la fonction visée par la typographie opaque : la fonction esthétique. Jusqu'ici, nous avons observé un lien entre la typographie opaque, sa fonction esthétique, et une pratique plutôt artistique. Nous entendons désormais ajouter un maillon à cette chaîne de liens : le graphisme. Ainsi, comme nous avons jusqu'alors défini la typographie

opaque par opposition à la typographie transparente, **nous souhaitons désormais démontrer le double lien entre la typographie opaque et sa fonction esthétique, qui nécessite une pratique artistique qui s'apparente au graphisme, d'une part ; et, d'autre part, la typographie transparente dont la fonction**

391. **communicationnelle induit une pratique du projet propre au design graphique.**

Pour ce faire, il nous faut **distinguer le graphisme du design graphique**. Notre méthodologie découle de la première hypothèse que nous émettons : cette distinction doit apparaître dans les approches définitionnelles. Dès lors, il nous faut regarder du côté des définitions du design graphique et du graphisme, tout d'abord dans les dictionnaires. Puis, nous supposons que les ouvrages théoriques et ceux retraçant l'histoire du design graphique doivent avancer des définitions : comment le graphisme est-il défini ? Comment définit-on le design graphique ? Nous tenterons une approche comparative de ces définitions. Tout au long de ce moment, nous nous attacherons donc très étroitement aux termes et à leurs emplois.

Ce cadre que nous fixons exclut dès lors d'autres approches. Ainsi, nous ne nous tournerons pas vers l'enseignement du design graphique et/ou du graphisme et les formations délivrées. En effet, nous cherchons une distinction entre graphisme et design graphique afin de mettre un évidence un lien entre les terminologies et les pratiques. Dès lors nous posons que, parce que les praticiens peuvent se détacher de leur enseignement par la suite, la question des formations n'est pas pertinente pour notre étude. Nous excluons également les monographies de praticiens, livrant des définitions très personnelles de leurs pratiques, car nous souhaitons tout de même dépasser la méthodologie du cas d'étude afin de tenter une approche plus générale de notre propos.

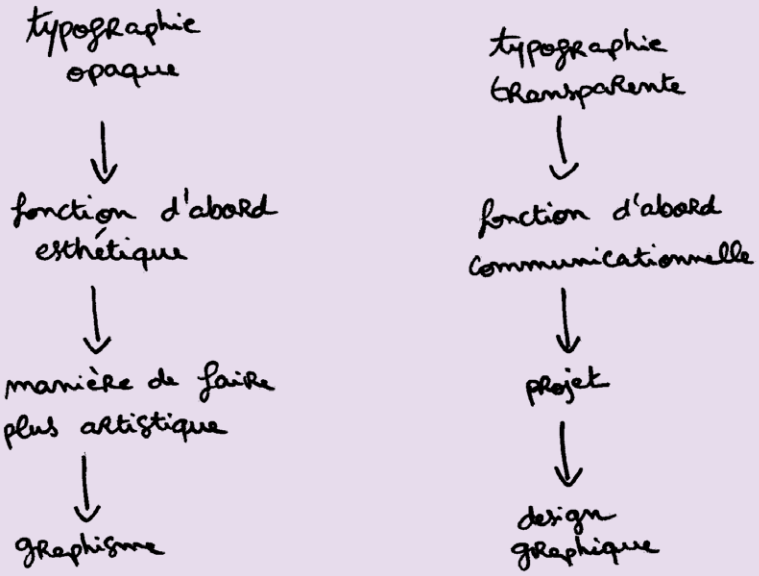
Un problème spécifiquement français

La définition du cadre de notre revue de littérature souligne que la cohabitation ambigüe de ces deux termes est spécifiquement française. En anglais, seul le terme « *graphic design* » semble recouvrir toutes ces réalités du métier et la pluralité des pratiques graphiques. C'est pour cette raison que nous excluons, pour cette partie de notre recherche, les ouvrages en anglais : puisqu'ils ne disposent que d'un seul terme, nous ne pouvons savoir s'il s'agit du graphisme ou du design graphique, et ils ne nous permettent donc pas de les distinguer[537].

Une première réponse pourrait donc être que la distinction entre graphisme et design graphique ne reposerait que sur la langue : le graphisme serait la traduction française du terme *graphic design*. C'est ce que semblent suggérer Alan et Isabella Livingston à la

537 Ce souci est notamment mis en évidence dans l'ouvrage de Charlotte et Peter Fiell, dont les textes sont simultanément en anglais, en français et en allemand. La traduction immédiate nous permet de comparer les usages des termes et de remarquer l'ambiguïté. Bien que le terme « *graphic design* » soit traduit par « les arts graphiques », les auteurs signalent tout de même qu'il s'agit d'une « discipline du design ». Cette appartenance au design justifierait donc plutôt l'emploi du terme « design graphique », mais nous remarquons qu'ils utilisent sans distinction les termes « graphistes » et « designers » pour qualifier les praticiens.
Voir Fiell, Charlotte, Fiell, Peter, *Graphic Design for the 21st Century*, Köln, Taschen, 2005.

Figure 391. Chaînes de liens à démonter.



391.

fin de leur définition du graphisme[538]. Mais nous rejetons d'emblée cette hypothèse, car nous observons l'emploi des deux termes, à la fois « graphisme » et « design graphique », en français. Cependant, ils sont souvent employés indifféremment, comme des synonymes. En effet, Benoît Buquet remarque que « la langue française possède d'ailleurs deux expressions, "design graphique" et "graphisme" ; si les valeurs ne sont pas tout à fait identiques et restent sujettes à discussion, elles recouvrent aujourd'hui une réalité similaire[539]. » Cette déclaration semble être confirmée par l'emploi de ces termes dans les ouvrages d'histoire du design graphique. C'est notamment le cas de Stéphane Darricau[540] qui utilise les termes « graphisme » et « design graphique » sans apparente distinction. De
392. plus, nous constatons que les ouvrages de Richard Hollis[541] et Alain Weill[542], relatant res-
393. pectivement l'histoire du *graphisme* et celle du *design graphique*, ont des contenus très similaires : ils semblent retracer la même histoire, citer les mêmes figures et évènements, selon une chronologie découpée dans le sommaire de manière tout à fait semblable. Ces indices nous mènent alors à nous demander : le graphisme et le design graphique recouvrent-ils une même réalité ?

Cette hypothèse nous paraît peu compatible avec l'apparente pluralité des pratiques graphiques. En effet, bien que l'historienne Catherine de Smet précise clairement qu'elle emploie les deux termes indifféremment dans son propos, elle semble tout de même proposer une nuance reposant sur le domaine d'application :

> « Il arrive que l'emploi du mot "graphisme" vienne délibérément affirmer la prévalence du dessin dans l'exercice du métier de graphiste, ainsi qu'une résistance au caractère international, voir commercial (ou du moins *corporate*) et spécifiquement moderne du "design graphique". Au "graphisme" correspondrait alors une pratique aussi idiomatique que le vocable la désignant. Tel n'est pas le cas ici, ces deux dénominations étant alternativement utilisées pour la même activité et les mêmes objets[543]. »

Elle pose les problèmes terminologiques dès l'introduction : « arts graphiques », « arts appliqués », « graphisme », « design graphique », tous ces termes influent-ils la définition de ce champ ? Nous postulons que tel est le cas. De ce même point de vue, Michel Wlassikoff note qu'il semble bien qu'une différence entre les deux termes soit effective, bien que difficilement verbalisable :

> « L'expression *graphic design* fait l'objet d'un consensus au plan mondial depuis plusieurs décennies : elle désigne une pratique créative dépendant de la commande, répondant à une fonction sociale, intrinsèquement liée à l'architecture et au design.

538 « William Addison Dwiggins est le premier à utiliser l'expression anglaise *graphic designer* (concepteur graphiste) en 1922, mais son usage ne se généralisera qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale dans les pays anglo-saxons. Le terme français *design graphique* est également utilisé, bien qu'il ne soit pas très heureux. »
Livingston, Alan, Livingston, Isabella, *Dictionnaire du graphisme*, Paris, Thames & Hudson, 1998, p. 78.

539 Buquet, Benoît, *Art & design graphique : essai d'histoire visuelle, 1950-1970*, Tome 1. Fragments d'Europe, Paris, Pyramyd, 2015, p. 12.

540 Darricau, Stéphane, *Culture graphique : une perspective de Gutenberg à nos jours*, *op. cit.*, 2014.

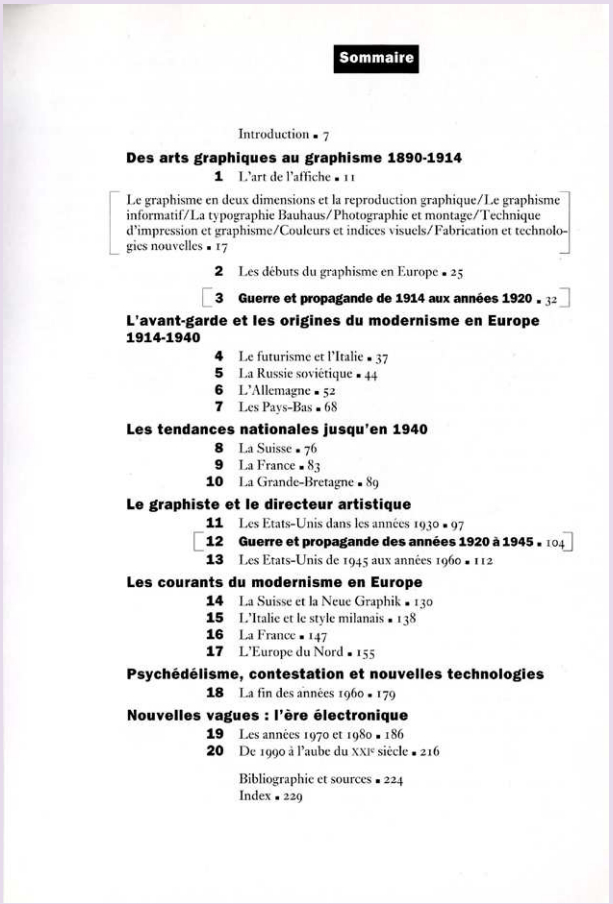
541 Hollis, Richard, *Le graphisme : de 1890 à nos jours*, Londres, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2002.

542 Weill, Alain, *Le Design graphique*, Paris, Gallimard, 2003.

543 De Smet, Catherine, *Pour une critique du design graphique*, Paris, B42, 2020, p. 5.

Figure 392. Sommaire de Hollis, Richard, *Le graphisme : de 1890 à nos jours*, Londres, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2002.

Figure 393. Sommaire de Weill, Alain, *Le Design graphique*, Paris, Gallimard, 2003.



Sommaire

Introduction ▪ 7

Des arts graphiques au graphisme 1890-1914

1 L'art de l'affiche ▪ 11

Le graphisme en deux dimensions et la reproduction graphique/Le graphisme informatif/La typographie Bauhaus/Photographie et montage/Technique d'impression et graphisme/Couleurs et indices visuels/Fabrication et technologies nouvelles ▪ 17

2 Les débuts du graphisme en Europe ▪ 25

3 **Guerre et propagande de 1914 aux années 1920** ▪ 32

L'avant-garde et les origines du modernisme en Europe 1914-1940

4 Le futurisme et l'Italie ▪ 37
5 La Russie soviétique ▪ 44
6 L'Allemagne ▪ 52
7 Les Pays-Bas ▪ 68

Les tendances nationales jusqu'en 1940

8 La Suisse ▪ 76
9 La France ▪ 83
10 La Grande-Bretagne ▪ 89

Le graphiste et le directeur artistique

11 Les Etats-Unis dans les années 1930 ▪ 97
12 **Guerre et propagande des années 1920 à 1945** ▪ 104
13 Les Etats-Unis de 1945 aux années 1960 ▪ 112

Les courants du modernisme en Europe

14 La Suisse et la Neue Graphik ▪ 130
15 L'Italie et le style milanais ▪ 138
16 La France ▪ 147
17 L'Europe du Nord ▪ 155

Psychédélisme, contestation et nouvelles technologies

18 La fin des années 1960 ▪ 179

Nouvelles vagues : l'ère électronique

19 Les années 1970 et 1980 ▪ 186
20 De 1990 à l'aube du XXIe siècle ▪ 216

Bibliographie et sources ▪ 224
Index ▪ 229

392.



SOMMAIRE

Ouverture
Nicolas dans tous ses états.

10
Chapitre 1
LA NAISSANCE DU DESIGN GRAPHIQUE
C'est du renouveau des arts décoratifs en Europe que naît le design graphique, à l'orée du XXe siècle.

38
Chapitre 2
RÉVOLUTIONS ET AVANT-GARDES
Le futurisme en 1909, le mouvement Dada en 1916 et le constructivisme russe font voler en éclats une approche jusque-là réaliste du graphisme. Après la guerre, avec le Bauhaus et De Stijl apparaissent la nouvelle typographie et l'usage de la photographie.

58
Chapitre 3
LA MODERNITÉ TRANQUILLE
Si l'entre-deux-guerres voit émerger en France et en Angleterre des créateurs de génie comme Cassandre ou des personnalités comme Kauffer, des clients exemplaires comme Nicolas ou des annonceurs comme Shell, l'Allemagne, avec la montée du nazisme, se vide de ses talents… qui vont assurer la diffusion du graphisme moderne à travers le monde, vers la Suisse et l'Angleterre. Vers les États-Unis surtout.

84
Chapitre 4
LE TRIOMPHE DU MODÈLE AMÉRICAIN ET DU STYLE INTERNATIONAL
Après la Seconde Guerre mondiale, ce qui faisait figure d'avant-garde est adopté partout sous le nom de « styles international ». Les agences de publicité partent à la conquête du monde.

102
Chapitre 5
DU GRAPHISME ENGAGÉ À LA RÉVOLUTION INFORMATIQUE
À partir de 1968, toute une génération de graphistes, réfractaires à la publicité, s'installe dans la culture et l'image d'utilité publique. Puis vient l'ordinateur…

129
Témoignages et documents

393.

> Les Français ont plus de mal à définir ce que recouvre le terme de graphisme, qui reste privilégié face à l'expression "design graphique", formellement plus juste mais dont la sonorité anglo-saxonne nuit sans doute au succès[544]. »

Bien que le graphisme semble peiner à être défini, nous nous positionnons tout de même en faveur d'une nette distinction entre le graphisme et le design graphique, et **nous présumons que ces deux termes permettent justement de rendre compte de la diversité des pratiques**.

Cette position s'accorde avec celle qu'adoptent Vivien Philizot et Nolwenn Maudet dans leur article « Dire et faire le graphisme[545] ». Publié dans la revue annuelle *Graphisme en France* – éditée par le Centre National des Arts Plastiques – l'article débute en s'interrogeant sur le titre de la revue : pourquoi s'intitule-t-elle « *Graphisme en France* » et non « Design graphique en France » ? Tout comme nous, les auteurs dépassent rapidement l'hypothèse peu probable selon laquelle ces deux termes désigneraient la même chose, en faveur d'une spécification des terminologies en adéquation avec la pluralité des pratiques. Ainsi, la multiplicité des terminologies[546] permettrait de rendre compte d'une diversité des pratiques[547] :

> « - Ok… finalement, on cherche à décrire ici les manières de *dire* le graphisme ?
> - Et simultanément des manières de le *faire*, de le construire comme une pratique[548] ».

Après avoir tour à tour étudié les objets, le statut des auteurs ainsi que la nature de leurs activités, ils valident leur hypothèse en concluant que la richesse sémantique rend compte de la richesse des pratiques du graphisme et/ou design graphique :

> « Notre engagement devrait résider dans ces infinies nuances plutôt que dans un gris intermédiaire et unique… pour maintenir une culture plurielle des pratiques dans toute leur diversité, en les décrivant plus au près de ce qu'elles *font*[549]. »

---

544 Wlassikoff, Michel, « À propos des paradoxes du graphisme et des difficultés d'établir son histoire », dans *Histoire du graphisme en France*, Paris, Les Arts décoratifs/Dominique Carré, 2008, p. 8.

545 Philizot, Vivien, Maudet, Nolwenn, « Dire et faire le graphisme. Où l'on apprend que personne ne s'entend sur les mots du design graphique et que les distinctions terminologiques ont des conséquences sur la pratique », *Graphisme en France*, n°26, 2020, p. 39-54, disponible en ligne sur https://www.cnap.fr/graphisme-en-france/ecrire-le-design-graphique, consulté le 17.01.2022.

546 En effet, les questions terminologiques dépassent l'alternative entre « graphisme » et « design graphique » :
« Et que dire de communication visuelle, arts graphiques, voire publicité ? »
Ibidem, p. 40.

547 Vivien Philizot dresse toujours ce même constat dans un article publié deux ans plus tard, et précise que la diversité terminologique contribue à la difficulté de définir ce qu'est le design graphique :

> « le "design graphique" n'est pas tout à fait assuré de son identité, comme il n'est pas même assuré de son nom – graphisme, design graphique, communication visuelle, arts graphiques – pour ne citer que quelques occurrences en langue française tour à tour dominantes dans l'histoire récente. Ce que nous nous entendons pour appeler "design graphique" est un ensemble diffus de pratiques, de situations, et d'objets hétérogènes, qui semblent dissuader toute tentative d'en circonscrire les contours sans cesse changeants. »

Philizot, Vivien, « Traduire "design graphique". Réflexions sur l'épistémologie d'une discipline », *Appareil*, n°24, « Traduction & Design », 2022, [en ligne], disponible sur https://journals.openedition.org/appareil/4380, consulté le 16.01.2023.

548 Philizot, Vivien, Maudet, Nolwenn, « Dire et faire le graphisme. Où l'on apprend que personne ne s'entend sur les mots du design graphique et que les distinctions terminologiques ont des conséquences sur la pratique », *art. cit.*, p. 41.

549 *Ibidem*, p. 54.

Cet article permet d'assurer notre point de départ : les termes « graphisme » et « design graphique » rendent compte de pratiques différentes. Nous allons désormais tenter de les distinguer, afin de pouvoir identifier à quelle pratique correspond la typographie opaque.

Selon les définitions usuelles, le design graphique n'existe pas

Nous entamons notre distinction des deux termes par la recherche de leurs définitions usuelles. Cependant, cette étape révèle un fait très curieux : le design graphique n'existe pas. Qu'il s'agisse du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*[550], du *Robert*[551] ou du *Larousse*[552] en ligne, le « design graphique » est une « forme introuvable[553] ». Du côté du « graphisme », les définitions que l'on trouve dans un dictionnaire lient étroitement ce terme à celui de « signe visuel », dans son rapport au tracé et à l'écrit :

> « A. – LINGUISTIQUE
> 1. Manière de représenter un langage par des signes écrits.
> 2. Manière d'écrire, écriture individuelle souvent envisagée dans ses implications psychologiques.
>
> B. – ARTS GRAPHIQUES
>
> Manière de tracer des lignes, des courbes, souvent envisagée d'un point de vue esthétique[554]. »

Nous trouvons également :

> « 1. Manière de former les lettres, d'écrire propre à une personne. *Une écriture d'un graphisme arrondi.*
> 2. Manière de dessiner, d'écrire, considérée sur le plan esthétique. *Le graphisme de Picasso*[555]. »

Et enfin :

> « 1. Caractère particulier d'une écriture individuelle ; manière d'écrire propre à quelqu'un impliquant sa personnalité.
> 2. Manière de tracer un trait, de dessiner : *Le graphisme d'Albrecht Dürer*[556]. »

---

550 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/design%20graphique, consulté le 06.12.2022.

551 Dictionnaire *Le Robert*, [en ligne], disponible sur https://dictionnaire.lerobert.com/design+graphique, consulté le 12.04.2021.

552 Dictionnaire *Larousse*, [en ligne], disponible sur https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/design%20graphique, consulté le 12.04.2021.

553 Notons d'ailleurs que, pour le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, « design » est également une « forme introuvable », ce qui justifie l'absence du « design graphique ».

554 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « graphisme », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/graphisme, consulté le 12.04.2021.

555 Dictionnaire *Le Robert*, définition du terme « graphisme », [en ligne], disponible sur https://dictionnaire.lerobert.com/definition/graphisme, consulté le 12.04.2021.

556 Dictionnaire *Larousse*, définition du terme « graphisme », [en ligne], disponible sur https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/graphisme/37922, consulté le 12.04.2021.

Ces définitions font alors apparaître un second fait curieux : le terme semble être employé pour désigner *un* graphisme plutôt que *le* graphisme. Il s'agirait donc de l'inscription d'un signe plutôt que d'une pratique fondée sur des savoirs et des savoir-faire. Ce n'est que dans les dictionnaires et ouvrages spécialisés que le graphisme est pris en compte en tant que pratique, métier, champ théorique, révélant ainsi son ambiguïté avec le terme « design graphique ».

Une première approche consiste donc à considérer que dans l'expression « design graphique », traduction littérale de *graphic design*, le terme « graphique » ne vient que qualifier, spécifier une pratique du design : le design serait un domaine, dont le design graphique ne serait qu'une catégorie. C'est cette posture que semble adopter Annick Lantenois lorsqu'elle précise que « les fondements du design graphique (parmi les designs) se dessinent à la fin du XIX^e^ siècle[557] ». Dans cette perspective, nous nous sommes tournée vers les définitions du terme « graphique », en tant qu'adjectif de l'expression « design graphique ». Voici nos résultats :

> « Qui représente (quelqu'un ou quelque chose) par des lignes ou des figures sur une surface. *Représentation, signe, système graphique.*
> A. [La ligne, les figures forment des dessins]
> - *Art graphique*. Art dont la technique de représentation utilise les lignes ou les courbes (dessin, gravure) ; Par extension : tout procédé de reproduction (typographie, photographie).
> - *Métier graphique*. Métier de celui qui pratique un art graphique ou qui effectue des travaux en relation avec cet art.
> B.
> 1. [La ligne, les figures sont des éléments d'un code, d'un système écrit organisé]
> 2. [La chose représentée par des lignes, des courbes, des figures est un phénomène en évolution[558]]. »

Ou encore :

> « 1. Qui représente, par des signes ou des lignes, des figures sur une surface.
> *Arts graphiques, dessin, peinture, gravure, etc. Procédés graphiques.*
> 2. Relatif à l'écriture. L'alphabet est un système graphique.
> 3. Informatique. Relatif au traitement d'images. *La carte graphique d'un ordinateur*[559]. »

Et enfin :

> « 1. Qui a rapport au graphisme, au dessin, à l'action ou à la manière de tracer quelque chose : *L'œuvre graphique d'un dessinateur.*
> 2. Qui est effectué au moyen de signes, du dessin, de la carte et surtout du dessin linéaire : *Représentation graphique d'un phénomène.*

---

557 Lantenois, Annick, *Le Vertige du funambule. Le design graphique, entre économie et morale*, Paris, B42 et Saint-Étienne, Cité du design, 2010, p. 10.

558 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,* définition du terme « graphique », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/graphique, consulté le 06.12.2022.

559 Dictionnaire *Le Robert*, définition du terme « graphique », [en ligne], disponible sur https://dictionnaire.lerobert.com/definition/graphique, consulté le 06.12.2022.

3. Relatif à la graphie, à la représentation du langage écrit.
4. Géologie. Se dit d'une texture évoquant une écriture cunéiforme et résultant de l'intercroissance de quartz et de feldspaths alcalins.
5. Mathématiques. Se dit des méthodes de résolution de certains problèmes au moyen de figures géométriques généralement dessinées dans le plan (abaques, monogrammes, etc[560].) »

Les références explicites à l'art graphique nous renvoient aux définitions du terme « graphisme », qui s'apparente dès lors plutôt à la définition du terme anglais « *graphics* » : produit issu des « arts graphiques ». La position de qualificatif du terme « graphique » pose toujours la question de l'appartenance. En effet, en s'affranchissant du terme « design » de l'expression anglaise, le terme « graphisme » questionne l'appartenance de cette pratique à un champ. Mais en qualifiant les « arts » de « graphiques », le graphisme engloberait de plus vastes territoires : dessin, illustration, écriture... L'approche par les définitions usuelles semble donc interroger l'autonomie du graphisme en tant que domaine pratique à part entière. Dès lors, comment se distingue-t-il de la pratique du design ? **Peut-on distinguer le graphisme du design graphique ?**

C'est ici que l'approche historique peut désormais nous éclairer. La filiation historique du graphisme avec les arts graphiques, ainsi que l'antécédence du graphisme par rapport au design, nous invitent à adopter la posture inverse : considérer non pas que « graphique » vient qualifier un pratique spécifique du « design », mais que c'est au contraire le « design » qui a qualifié la pratique du « graphisme ».

Antécédence du graphisme, en filiation directe avec les arts graphiques

Comme le décrit clairement le Centre National du Graphisme : « Le graphisme est une discipline artistique[561] ». Bien qu'il ne s'agisse pas d'une discipline au sens scientifique du terme, cette déclaration met surtout en évidence l'appartenance du graphisme à une pratique artistique. En effet, l'hypothèse selon laquelle le design est venu qualifier le graphisme repose sur l'argument que le graphisme est, d'abord, issu des arts graphiques. C'est ici que débutent les histoires du graphisme (lorsqu'elles ne remontent pas à la naissance de l'imprimerie ou plus loin encore). Ainsi, le premier chapitre de l'ouvrage de Richard Hollis, dédié à la naissance du graphisme, s'intitule : « Des arts graphiques au graphisme. 1890-1914[562] ». La filiation est ici clairement établie : le graphisme découle des arts graphiques.

Plus précisément, cette filiation s'appuie sur un médium en particulier qui semble cristalliser le passage des arts graphiques au graphisme : l'affiche. En effet, la définition qu'en donne Richard Hollis s'apparente à celle du médium que conçoivent les graphistes

560 Dictionnaire *Larousse*, définition du terme « graphique », [en ligne], disponible sur https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/graphique/37917, consulté le 06.12.2022.

561 Le Signe, Centre national du graphisme, « Qu'est-ce que le graphisme », [en ligne], disponible sur https://www.centrenationaldugraphisme.fr/le-signe/presentation/le-graphisme, consulté le 06.12.2022.

562 Hollis, Richard, *Le graphisme : de 1890 à nos jours*, *op. cit.*, p. 11.

contemporains[563]. Mais avant de relever du « design graphique », Richard Hollis souligne que « l'affiche appartient à la catégorie des arts graphiques dont la fonction est de présenter et de promouvoir. L'image et le mot, réduits à l'essentiel, doivent transmettre un seul message, assez clair pour être retenu par ses destinataires[564]. » Deux conclusions sont ici à tirer : d'une part, l'appartenance de l'affiche aux arts graphiques, avant d'être à proprement décrite comme appartenant au graphisme. D'autre part nous notons que si le graphisme naît de l'affiche, sa fonction de communication est inhérente à sa définition. C'est ce que semble confirmer la recherche de Roxane Jubert, qu'elle qualifie d'« exploration de la communication visuelle au fil du temps[565] ». En effet, l'histoire du graphisme et de la typographie qu'elle retrace dans *Graphisme, typographie, histoire* remonte bien avant la naissance de l'affiche, puisqu'elle débute dès l'Antiquité. Cette perspective confirme le fait que le graphisme est une manière de communiquer visuellement, et que sa fonction communicationnelle est par conséquent inhérente à sa définition.

De plus, Richard Hollis identifie trois fonctions du graphisme, qui relèvent toutes d'une forme de communication :

> « Son premier rôle est d'identifier, de dire ce qu'est une chose ou d'indiquer sa provenance (enseigne d'auberge, bannières et boucliers, marques de maçons, symboles d'éditeurs et d'imprimeurs, logos d'une entreprise, étiquettes d'emballage). Sa deuxième fonction, qui recouvre ce que les spécialistes nomment le "graphisme informatif", est d'informer et d'instruire, en indiquant la relation entre plusieurs choses en termes de direction, de position ou d'échelle (carte, diagrammes, panneaux indicateurs). Enfin, son troisième rôle, très différent des deux autres, est de présenter et de promouvoir (affiches, publicité) dans le but de capter l'attention et d'imposer un message[566]. »

Nous ne pouvons que souligner l'absence de la fonction esthétique de cette liste de fonctions. Étant donné que les trois fonctions énoncées par Richard Hollis sont liées à des typologies d'objets graphiques très précis, nous en déduisons que son propos est ici restrictif. Cependant il nous permet de préciser que l'affiche, au-delà de sa fonction de communication, est employée dans un but commercial. Dans cette perspective, si le graphisme naît de l'affiche, ce n'est pas seulement la fonction de communication mais également la vocation commerciale qui font partie intégrante de sa définition : présenter et promouvoir, telles seraient donc les fonctions du graphisme dès son origine. En effet, Alain Weill qualifie l'affiche non pas d'art graphique, mais d'art *publicitaire*[567] : ici, le lien avec la publicité et avec la fonction commerciale est clairement établi. Il existerait

563 « Notre livre ouvre sur l'affiche, le plus simple des médiums graphiques. Sur cette unique feuille, le graphiste va opérer la fusion entre les éléments essentiels du design graphique – l'alphabet et l'image – et leur moyen de reproduction. » *Ibidem*, p. 10.

564 *Ibid.*, p. 11.

565 Jubert, Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, p. 11.

566 Hollis, Richard, *Le graphisme : de 1890 à nos jours*, *op. cit.*, p. 10.
Notons que ces trois mêmes fonctions – la promotion, l'information, l'identification – sont identifiées par Annick Lantenois dans Lantenois, Annick (dir.), *Design… graphique ? Acte des journées d'étude organisées par l'École régionale des beaux-arts de Valence les 17-18 novembre 2000*, Valence, École Régionale des Beaux-Arts de Valence, 2002, p. 13.

567 Weill, Alain, *Le Design graphique*, *op. cit.*, p. 18.

donc dès l'origine du graphisme un lien entre publicité et art, en utilisant l'art à des fins publicitaires. Vivien Philizot et Nolwenn Maudet notent même que « la publicité [...] est la raison d'être des arts graphiques, mis au service de cette "vie moderne[568]" ». Néanmoins, étant donné que le terme « graphisme » n'existe pas encore à la fin du XIX^e^ siècle pour désigner un champ à part entière, nous postulons que le terme « art », abréviation « d'art graphique », est ici employé pour désigner la création d'image. Dans ce contexte de l'art publicitaire, le graphisme désignerait donc une image créée à des fins commerciales.

Ainsi, nous constatons la lente apparition des termes « graphisme » et « design graphique ». Cependant, il semblerait que le terme « graphisme » apparaît en premier. Tout d'abord, notre étude historique confirme que le graphisme est bel et bien un domaine artistique, en constatant sa filiation avec les arts graphiques. Cette filiation directe repose notamment sur les techniques qui, dans un premier temps, sont similaires. Dès lors, le terme de « graphisme » découle des arts graphiques et plus précisément de l'art publicitaire. Si le terme « design » n'apparaît pas encore à ce stade, nous nous devons tout de même de souligner que la fonction de communication et la vocation commerciale sont déjà inhérentes à l'art publicitaire. De fait, nous pouvons conclure que l'ordre d'apparition des termes justifierait que le « design » ait qualifié le « graphisme », et non l'inverse. En effet, comment parler de design *graphique* alors même que le design n'existe pas encore ? Cependant, nous devons également noter que la distinction que nous présupposions entre le graphisme et le design graphique ne peut pas reposer sur le critère de la fonction communicationnelle, puisqu'elle fait partie intégrante de la définition du graphisme dès son origine. Il nous semble alors opportun de convoquer un autre élément essentiel : celui de l'industrialisation.

L'industrialisation : du graphisme au design graphique

Alain Weill le déclare sans détour : « C'est de la révolution des arts décoratifs que naîtra le design graphique[569] ». Précisons que la révolution qu'il évoque est la révolution industrielle. En effet, le graphisme entretient un lien très étroit avec la technique, puisque le progrès technique définit la capacité de reproduction d'images. C'est ce critère qui selon nous indique le moment de passage du graphisme au design graphique : il semble que le graphisme utilise les techniques de reproduction industrielles et suive leurs développements, d'où naîtra le design graphique. Mais si le graphisme est dès l'origine lié à la

568 Philizot, Vivien, Maudet, Nolwenn, « Dire et faire le graphisme. Où l'on apprend que personne ne s'entend sur les mots du design graphique et que les distinctions terminologiques ont des conséquences sur la pratique », *art. cit.*, p. 51.

569 Weill, Alain, *Le Design graphique*, *op. cit*, p. 12.

révolution industrielle, le critère de l'industrialisation est-il suffisant pour souligner le passage du graphisme au design graphique ? En effet, Annick Lantenois semble suggérer que la différence entre graphisme et design graphique repose notamment sur leur lien à la technique :

> « Le deuxième acteur est la technique. "Design graphique", "graphisme" : ces deux appellations à la signification apparemment si proche, désignent en fait, en France, deux positionnement à l'égard non pas des fonctions assignées à cette profession, mais à l'égard du statut des créateurs et de leur place dans la diversité des champs de création. "Design" est le terme qui concentre cette différence de positionnement : définissant au XXe siècle l'association de la création industrielle de produits à leurs fonctionnalités, à la diversité de leurs usages et à la logique économique, il dit également, explicitement, l'intimité du lien qu'il développe avec les systèmes techniques et technologiques[570]. »

Son propos nous permet de postuler que le passage du graphisme au design graphique s'effectue selon deux critères. Le premier est celui de l'apparition du terme « design » au début du XXe siècle. Nous retrouvons ici la question de l'appartenance déjà soulignée avec les terminologies. Catherine de Smet l'énonce explicitement :

> « Le XXe siècle offrit aux formes graphiques, autrefois associées aux arts "mineurs", "décoratifs" ou "appliqués", l'alternative du design. Non que cette dénomination fût unanimement employée : l'expression *graphic design*, avérée aux États-Unis dans les années 1920, ne se généralisa dans les pays anglo-saxons qu'après la Seconde Guerre mondiale. Le terme français de "graphisme", qui renvoie non seulement au dessin, mais aussi à l'écriture, utilisé malgré d'inévitables confusions sémantiques, fait l'économie du design. L'intégration à ce domaine générique permet pourtant de souligner les processus de création industrielle à l'œuvre dans la production graphique comme typographique, ainsi que les enjeux tout à la fois esthétiques et politiques qui leur sont liés[571]. »

En passant du terme « graphisme » à celui de « design graphique », il s'agit d'une part d'adopter la perspective du design industriel : c'est de l'industrialisation des arts décoratifs que naît le design. D'autre part, il s'agit également d'adopter un point de vue anglo-saxon. En effet, notons que certains français, au rang desquels Jacques Viénot et Étienne Souriau, préférerons le terme « esthétique industrielle » en réaction à l'utilisation de l'anglicisme « *design* ». Ainsi, le fait que l'apparition du terme « design » suive celle du terme « graphisme » nous permet de confirmer que le « design » est venu qualifier le champ du « graphisme », qui existait déjà. De plus, la qualification du graphisme par le design transforme le champ en l'inscrivant dans une pratique du projet. Dès lors, le graphisme passe d'une pratique artistique à une activité de conception. En effet, Annick Lantenois insiste sur la dimension projectuelle du design graphique :

---

570 Lantenois, Annick (dir.), *Design… graphique ? Acte des journées d'étude organisées par l'École régionale des beaux-arts de Valence les 17-18 novembre 2000*, *op. cit.*, p. 14-15.

571 De Smet, Catherine, *Pour une critique du design graphique*, *op. cit.*, p. 5.

> « Le design graphique est indissociable de la notion de projet. En dialogue avec le commanditaire, le designer graphique anticipe et projette dans l'espace et le temps les conditions d'accès aux informations, aux savoirs et aux fictions, et celles de leur appropriation. [...] Et quel que soit le secteur d'activité, la logique économique, ses orientations et ses transformations locales ou globales déterminent les conditions de la conception de tout projet[572]. »

Ainsi, le design graphique serait bel et bien une activité de conception définie par un projet, initié par une demande formulée par un commanditaire, et conditionné par le contexte de cette demande. Dans cette perspective, la distinction entre graphisme et design graphique reposerait sur la manière de les pratiquer. La filiation directe avec les arts graphiques justifierait une pratique artistique du graphisme. Puis, lorsque l'industrialisation fera apparaître le terme « design », le « design graphique » – entendu au sens industriel du terme – sera plutôt associé à une activité de conception et de pratique du projet.

Production de masse : un critère déterminant

Au-delà de la notion de projet, le second critère qui nous permettrait d'identifier la mutation du graphisme en design graphique concerne l'échelle de production : c'est plutôt lorsqu'il entre dans la production de masse que le graphisme mute en design graphique. En effet, il s'agit selon nous du point de rencontre entre l'industrialisation et la société de consommation qui assoie la différence entre graphisme et design graphique. Le lien entre le design graphique et une société industrialisée et de consommation est mis en évidence par Ellen Lupton : « Défini historiquement, le design graphique est une profession qui a pris forme dans les sociétés industrialisées au cours du vingtième siècle. Cette nouvelle discipline est née de l'irruption de la consommation de masse et des avant-gardes critiques[573]. » Richard Hollis le souligne également lorsqu'il déclare : « De nos jours, le design graphique fait partie de la culture et de l'économie des pays industrialisés[574]. » Les expressions « sociétés industrialisées » et « pays industrialisés » déplacent selon nous la question de la technique vers des questions culturelles. En effet depuis l'avènement de la société de consommation, il semblerait que le designer, en tant que participant à la production de choses et d'objets, intègre un système capitaliste. Stéphane Darricau le remarque : « La question du statut des designers au sein de l'édifice capitaliste, de leur responsabilité dans les mécanismes de la surconsommation, de leur complicité dans la marchandisation du monde, est particulièrement débattue[575] ».

---

572 Lantenois, Annick, *Le Vertige du funambule. Le design graphique, entre économie et morale*, *op. cit.*, p. 12.

573 Texte original : *« Defined historically, graphic design is a profession that took shape in industrialized societies during the twentieth century. This new discipline emerged out of the eruption of mass consumption and the critical avant-gardes. »*
Lupton, Ellen, *Mixing Messages. Graphic Design in Contemporary Culture*, New York, Cooper-Hewitt Design Museum Smithsonian Institution, Princeton Architectural Press, 1996, p. 12.

574 Hollis, Richard, *Le graphisme : de 1890 à nos jours*, *op. cit.*, p. 10.

575 Darricau, Stéphane, *Culture graphique : une perspective de Gutenberg à nos jours*, *op. cit.*, p. 212.

Dans ce contexte, le designer graphique[576] semble appartenir pleinement à ce système, en incitant notamment à la consommation de masse par la communication visuelle, comme l'énoncent Charlotte et Peter Fiell : « La complicité entre le métier de graphiste et les grandes entreprises a conduit à l'expansion et à la mondialisation d'une culture commerciale. [...] Le graphisme a été trop longtemps utilisé cyniquement pour inciter les pays industrialisés à consommer plus que ce dont ils avaient besoin[577] ». Dans cette perspective, Steven Heller met en évidence une contradiction dans son article « *Advertising Mother of Graphic Design* » : d'une part, le graphisme est né avec l'affiche, c'est-à-dire de l'utilisation des arts graphiques à des fins publicitaires ; mais, d'autre part, les graphistes nient cette parenté avec la publicité en raison de sa collaboration à la société de consommation :

> « Le graphisme, en tant qu'outil publicitaire, est né, d'après ce que nous savons, à la fin du XIXe siècle, mais, de nos jours, toute association au marketing, à la publicité ou au capitalisme mine profondément l'image du graphiste. L'histoire du graphisme fait partie intégrante de celle de la publicité ; pourtant, dans la plupart des comptes rendus sur les origines du graphisme, la publicité est entièrement niée ou dissimulée[578] ».

Son propos met ici en évidence le moment de distinction du graphisme et du design graphique que nous identifions : le graphisme semble toujours avoir été un outil au service de la publicité, mais il est devenu design graphique lorsqu'il a été absorbé par le marketing au sein de stratégies de communication capitalistes. Ainsi, lorsque Steven Heller distingue la publicité – dont la vocation mercantile participe au système capitaliste – du graphisme qui semble davantage poursuivre un but esthétique, nous y décelons plutôt une différence entre ce que nous nommons *graphisme* et *design graphique* :

> « Le mot "publicité", comme l'expression "art commercial", fait reculer les graphistes. Il signifie tout ce que le graphisme contemporain, ou plutôt la communication visuelle, ne doit pas être. La publicité est un outil du capitalisme, une escroquerie pour convaincre un public dépourvu de connaissance de consommer encore et toujours plus. Le graphisme, au contraire, est une poursuite esthétique et philosophique qui transmet des idées. La publicité est l'exploitation culturelle qui transforme l'expression créatrice en grossière propagande. Le graphisme est une force culturelle qui incorpore différentes approches du monde. La publicité est une invasion hypnotique. Le graphisme ne recherche rien de tel[579]. »

Si la vocation commerciale de la publicité est, nous l'avons vu, historiquement inhérente à la définition du graphisme, le design graphique semble avoir un objectif supplémentaire : se démarquer. L'enjeu n'est plus tant de communiquer dans un objectif commercial, que de se distinguer parmi la prolifération d'images publicitaires dans notre environnement visuel. Cet enjeu de retenir l'attention d'un regardeur devient particulièrement

---

576 Dans les citations suivantes, nous notons que les termes « graphiste » et « graphisme » sont employés pour décrire que ce que nous tentons de définir comme le « design graphique ». Nous expliquons cet emploi des termes par le fait que les textes ont été traduits de l'anglais, langue dans laquelle la nuance entre *graphisme* et *design graphique* n'existe pas puisqu'elle ne possède qu'un terme unique.

577 Fiell, Charlotte, Fiell, Peter, *Graphic Design for the 21st Century*, *op. cit.*, p. 10.

578 Heller, Steven, « *Advertising Mother of Graphic Design* », *Eye*, n°17, vol. 5, été 1995, traduit par Christine Monnatte dans Weill, Alain, *Le Design graphique*, *op. cit.*, p. 134.

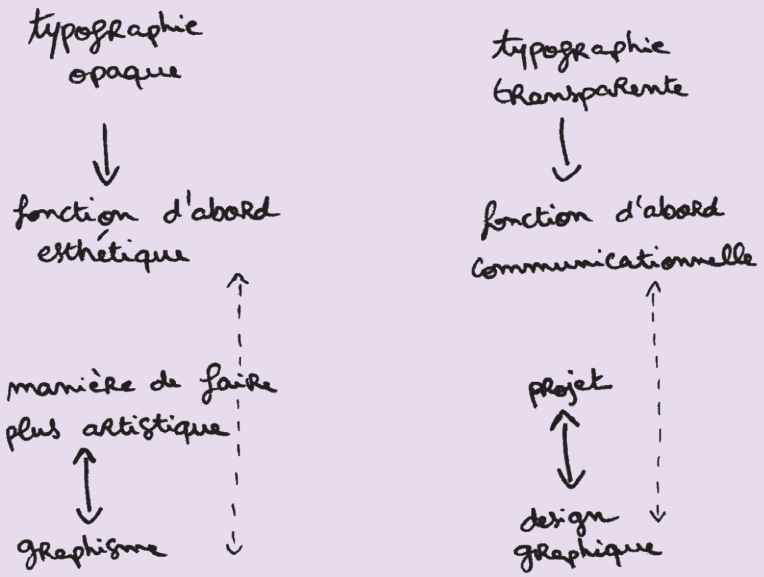
579 *Ibidem*, p. 134.

nécessaire dans un contexte de production d'images en masse. Ainsi, plus que le critère de l'industrialisation, c'est la prolifération d'images qu'elle a engendrée qui semble déterminante pour notre propos, d'où notre remarque sur l'échelle de production.

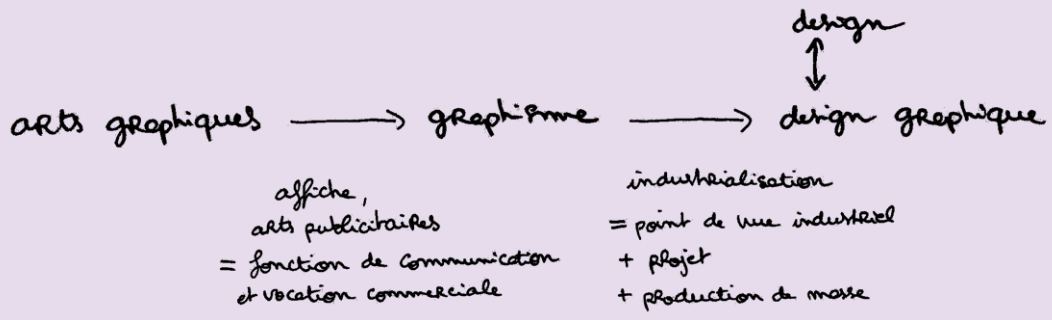
Il convient ici de faire un premier point sur la distinction entre graphisme et design graphique, et les conclusions que nous pouvons en tirer sur la pratique de la typographie opaque. Rappelons que **nous entendons démontrer que la typographie opaque relève davantage du graphisme que du design graphique, et qu'il nous faut pour ce faire commencer par distinguer les deux**. Dans un premier temps, nous avons observé que le graphisme est issu des arts graphiques. Dans cette perspective, le lien entre pratique artistique et graphisme semble historiquement confirmé. Dès lors, ce point nous permet bien de lier le graphisme à une pratique artistique. Puisque nous avons postulé que la typographie opaque relève d'une pratique artistique, elle semble donc de ce point de vue relever du graphisme. Par contre, la question de la fonction ne nous permet pas de distinguer le graphisme du design graphique. Nous avions avancé que le graphisme entend répondre à une fonction d'abord esthétique, alors que le design graphique répond à une fonction communicationnelle. Mais nous avons observé que le graphisme est, dès son origine, intrinsèquement lié à l'affiche et à la publicité. Dès lors, la fonction communicationnelle ainsi que la vocation commerciale semblent faire partie de la définition du graphisme tout comme de celle du design graphique. Alors que nous pouvons d'une part lier la pratique artistique au graphisme, nous ne pouvons pas associer la fonction communicationnelle au design graphique en tant que critère le distinguant du graphisme. En ce sens, nous invalidons donc en partie notre hypothèse de départ. ***394.***

Figure 394. Liens démontrés.

Figure 395. Schéma synthétisant la partie II.1.1.



394.



395.

Le critère de la fonction communicationnelle n'étant pas discriminant, nous nous sommes dès lors tournée vers le critère de l'industrialisation. Ce point semble au premier abord échouer également à distinguer le graphisme du design graphique. En effet, le graphisme suit les évolutions de la révolution industrielle, et le design graphique est lui aussi apparu au moment de l'industrialisation. Par contre, nous remarquons que c'est le rapport qu'entretient ce champ à l'industrialisation qui aiderait à distinguer le graphisme du design graphique. Nous avons alors envisagé deux points. Tout d'abord, la question du projet : lorsque l'industrialisation est conjuguée à une rationalisation de la conception d'objets, la pratique du projet est dès lors associée au *design* graphique plutôt qu'au graphisme. Mais nous avons vu dans notre partie I.4 que la typographie opaque ne correspond pas à une pratique du projet. Selon ce critère, la typographie opaque ne relèverait donc pas du design graphique, entendu au sens industriel du terme. Selon l'alternative que nous proposons, nous en déduisons qu'elle appartient donc au graphisme. Enfin, le dernier point qui nous permettrait éventuellement de distinguer le design graphique du graphisme est la question de l'échelle : nous observons que le designer industriel, parce qu'il participe à une production prolifique d'objets et de choses, entre dans le système de la société de consommation et de production de masse. À ce stade de notre étude, ce dernier critère ne nous permet pas encore de tirer de conclusion du point de vue de la typographie opaque.

395.

Dès lors, ce dernier point nous invite à nous tourner vers les professions de graphistes et designers graphique. Si le critère de la fonction semble peu opérant pour distinguer le graphisme du design graphique, nous proposons de nous tourner vers les statuts, rôles et éthiques de ceux qui pratiquent. Par conséquent, nous retournons plus précisément à la question de la pratique qui, il nous semble, paraît davantage opérante pour distinguer le graphisme du design graphique, et ainsi confirmer ou infirmer le fait que la typographie opaque relève du graphisme.

II.1.2. Graphiste et designer graphique : rôles et éthiques

L'ambiguïté terminologique se retrouve dans les qualificatifs professionnels : le graphiste pratiquerait le graphisme et le designer, le design graphique. Tout comme Nolwenn Maudet et Vivien Philizot, nous émettons donc l'hypothèse que la terminologie est liée au statut du praticien, envisageant désormais le point de vue de la profession[580]. Mais la pratique professionnelle du graphisme/design graphique dépasse la question terminologique pour englober plus largement des « modalités esthétiques, techniques, économiques, éthiques, etc., et [les] relations avec [les] clients, commanditaires et/ou prestataires privilégiés – imprimeurs, fournisseurs, diffuseurs[581] », comme le précise Stéphane Darricau. Nous présupposons alors que ce sont ces éléments qui vont nous permettre de distinguer le graphisme du design graphique, et de positionner la pratique de la typographie opaque.

Le graphiste technicien exécutant

Si nous nous attachons tout d'abord aux « relations avec les clients, commanditaires et/ou prestataires privilégiés », la distinction entre graphisme/design graphique pourrait reposer sur le secteur d'activité dans lequel il s'inscrit. Une première posture consiste à considérer la « version technicienne ou exécutante[582] » du métier de graphiste, c'est-à-dire l'infographiste. Dans cette perspective, le graphiste interviendrait dans le secteur de la « com' », terme familier qui désigne la publicité. Il n'aurait dans ce contexte qu'un rôle d'exécutant, produisant des visuels définis par un directeur artistique.

Nous avons vu que le graphisme est dès sa naissance étroitement lié à la technique. À cet égard, Richard Hollis retrace l'évolution de cette profession, mettant en évidence qu'elle recoupe voire remplace en fait un ensemble de savoir-faire techniques :

> « La profession de graphiste n'existe que depuis le milieu du XX^e^ siècle. Auparavant, les publicitaires et leurs agents utilisaient les services de "dessinateurs publicitaires". Ces spécialistes étaient avant tout des artistes visuels ; les typographes étaient chargés de la mise en page et de la composition du texte, les illustrateurs produisaient aussi bien des diagrammes rigoureux que les esquisses les plus rapides ; il y avait également les retoucheurs, les calligraphes et ceux chargés de la finalisation des dessins avant leur reproduction. La plupart de ces dessinateurs publicitaires maîtrisaient plusieurs spécialités à la fois, comme les affichistes par exemple. Aujourd'hui, le graphiste a remplacé le dessinateur publicitaire au sein des agences et il travaille de surcroît à la

580 Cependant, ils remarquent que d'un point de vue terminologique, le « graphisme » et « *graphic design* » sont employés avant « graphiste » et « *graphic designer* », révélant une antécédence de la pratique par rapport à la profession. Nous postulons plutôt que le vocabulaire n'était pas employé car la profession n'était pas tout à fait définie.
Philizot, Vivien, Maudet, Nolwenn, « Dire et faire le graphisme. Où l'on apprend que personne ne s'entend sur les mots du design graphique et que les distinctions terminologiques ont des conséquences sur la pratique », *art. cit.*, p. 48.

581 Darricau, Stéphane, *Culture graphique : une perspective de Gutenberg à nos jours*, *op. cit.*, p. 5.

582 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 290.

> mise en pages de magazines et à la maquette de journaux. L'artiste solitaire du début du siècle a désormais intégré une équipe qui constitue l'un des maillons de la chaîne de l'industrie de la communication[583]. »

Si nous retrouvons bien la filiation du graphisme avec les arts graphiques et l'utilisation des arts graphiques dans un contexte publicitaire, c'est surtout la fin du propos de Richard Hollis qui nous importe en premier lieu : le fait qu'il note que le graphiste fait partie de « l'industrie de la communication », en intégrant des agences de publicité et/ou de communication. Il constate donc que le graphiste est passé d'un praticien solitaire qui possède de multiples compétences et maîtrise un ensemble de spécialités, à un « maillon de la chaîne ». Gavin Ambrose et Paul Harris, dans leur ouvrage exposant *Les fondamentaux du graphisme*, contextualisent également leur propos dans « l'industrie du graphisme[584] », c'est-à-dire dans le contexte des agences de communication et de publicité. Le vocabulaire qu'ils utilisent confirme cet ancrage :

> « Le fait que le consommateur exige un choix toujours plus vaste de produits contraint les fabricants à une concurrence féroce. Le phénomène du consumérisme a un impact indéniable sur le graphisme, car cela tend à réduire l'impact du packaging et de la publicité sur le consommateur[585]. »

Ce champ lexical n'est pas sans faire référence à la société de consommation et au marketing. Dès lors, quel est le rôle du graphiste en tant que « maillon de la chaîne » au sein d'une agence de publicité ? Si nous rattachons ce questionnement au constat selon lequel le graphiste est étroitement lié à la technique, nous pouvons avancer que dans ce contexte le graphiste serait alors l'infographiste, c'est-à-dire le technicien qui maîtrise les outils informatiques de conception graphique. C'est ce que semblent révéler Bryony Gomez-Palacio et Armin Vit dans leur *Anthologie du graphisme* à travers l'anecdote suivante : « On dit souvent que même les parents de graphistes ne savent pas vraiment ce que font leurs enfants. "Quelque chose qui a à voir avec les ordinateurs" est l'une des réponses les plus fréquentes[586]. »

Dans cette perspective, le graphiste serait donc réduit à ses compétences techniques, ce qui semble aller de pair avec une position d'exécutant. Cette position est confirmée par la tentative qu'opère Richard Hollis de distinguer le graphisme de l'art[587] :

---

583 Hollis, Richard, *Le graphisme : de 1890 à nos jours*, *op. cit.*, p. 8-9.

584 Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Les fondamentaux du graphisme*, Paris, Pyramyd, 2010, p. 8.

585 *Ibidem*, p. 44.
D'autres termes viennent compléter le champ sémantique de la société de consommation dans l'extrait suivant : « Le concept de stratégie de marque s'est développé avec l'avènement du consumérisme, quand les professionnels du marketing se sont aperçus que, face à une multitude de stimuli visuels, les consommateurs se dirigeaient plutôt vers ce qui leur semblait le plus familier. »
Ibid., p. 44.
Les termes sont soulignés par nos soins.

586 Gomez-Palacio, Bryony, Vit, Armin, *Anthologie du graphisme. Le guide de référence des pratiques et de l'histoire du graphisme*, Paris, Pyramyd, 2010, p. 23.

587 Bien que ce ne soit pas l'objet de notre propos ici, notons que nous désapprouvons les arguments sur lesquels Richard Hollis fonde sa distinction entre art et graphisme : le critère de la reproduction industrielle ne nous semble pas suffisant, étant donné que le graphisme peut être produit en série limitée, et que l'art peu intégrer des processus de reproduction industrielle.

> « C'est là la première différence essentielle entre graphisme et art (même si la plupart des pionniers dans ce domaine ont été des artistes). Contrairement à l'artiste, le graphiste travaille dans l'objectif d'une reproduction industrielle. Une fois la commande passée, le concept est élaboré sur papier ou sur écran, parfois en équipe et souvent sous la conduite d'un directeur artistique. Les propositions présentées au client sont maintes fois transformées ; enfin, le projet définitif est transmis à la fabrication accompagné de toutes les instructions nécessaires à la réalisation[588]. »

La position d'exécutant et le rôle de « maillon de la chaîne[589] » sont ici confirmés par plusieurs points. Tout d'abord, le graphiste apparaît comme dirigé par un directeur artistique : son rôle d'exécution semble être confirmé par le peu d'autonomie qu'il possède. Au sein des agences de communication, le graphiste n'aurait donc pas de relation directe avec son client : cette relation paraît toujours faire intervenir un intermédiaire, dont le directeur artistique. De ce point de vue, l'agence de communication en tant que structure de groupe semble établir une hiérarchie, selon laquelle le graphiste travaillerait pour le directeur artistique. Dans ce modèle, la position d'exécutant du graphiste est confirmée par le fait que ce soit le directeur artistique qui ait la charge de la plupart des décisions à prendre, comme l'énoncent Gavin Ambrose et Paul Harris[590]. Le fait que le directeur artistique dirige, oriente le travail du graphiste et semble prendre les décisions esthétiques[591], confirme la position du graphiste en tant qu'exécutant de décisions prises par quelqu'un d'autre. Ce contexte nous paraît peu propice à l'émergence de la typographie opaque, étant donné qu'elle résulte d'un choix effectué par le graphiste lui-même.

Deux autres intermédiaires entre le client et le graphiste sont évoqués par Gavin Ambrose et Paul Harris : le responsable commercial et le chef de projet[592]. Si ces intermédiaires entendent décharger le graphiste des tâches administratives, logistiques ou budgétaires, la relation médiée entre un graphiste et son client n'est pas sans poser problème. En effet, le fait que le graphiste n'ait pas de relation directe avec son client ne lui permet pas de l'aider à définir ses besoins, confirmant ainsi sa position d'exécutant et de résolution de problèmes dont il ne participe pas à la définition. Cette exclusion du graphiste de la définition des besoins au début du projet est problématique. En effet, les entretiens menés par les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias auprès de designers[593] ont fait apparaître que les praticiens entendent définir les besoins avec leur client, ce qui suppose une relation directe. Tous les praticiens interrogés s'accordent sur l'importance capitale de cette première étape de réalisation d'un projet : la prise de contact avec le client et son brief, afin de définir les besoins. Pour certains praticiens, cette condition

---

588 Hollis, Richard, *Le graphisme : de 1890 à nos jours*, *op. cit.*, p. 8.

589 Le propos de ce paragraphe porte sur la portion de la chaîne entre le client et le graphiste. Cependant, nous sommes bien consciente du fait que la chaîne ne s'arrête pas au graphiste, puisqu'il semble ensuite livrer son travail afin de lancer l'étape de fabrication dont il est ici aussi exclu.

590 « La direction artistique est un processus qui guide la création des éléments visuels d'un graphisme. Le directeur artistique exploite et intègre les divers éléments graphiques pour donner une certaine apparence, un certain ressenti au projet, afin que celui-ci comporte les expressions nécessaires et transmette les messages appropriés. »
Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Les fondamentaux du graphisme*, *op. cit.*, p. 96.

591 « Le directeur artistique orchestre les aspects visuels créatifs d'un projet et décide de son esthétique. »
Ibidem, p. 96.

592 *Ibid.*, p. 19.

593 Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit*, non paginé.

est même un critère qui permet de juger la réussite d'un projet. Au-delà de comprendre les besoins du client, certains designers expliquent que leur rôle se situe dans l'accompagnement à l'identification de ce besoin. Dans ce cas, le client ne définit pas ses besoins en amont mais conjointement avec le designer, qui l'aide notamment en interrogeant le besoin premièrement avancé. À cet égard, Sophie Decoux[594] note que ce temps accordé à l'interrogation du besoin à sa (re)définition et à la réflexion en amont est étendu, au profit d'un temps de production plus condensé. Ce moment de définition commune des besoins du client présuppose une relation directe entre le client et le designer. En effet, la plupart des praticiens interrogés insistent sur l'importance des échanges directs avec le client, et les difficultés d'une communication efficace lorsqu'il y a des interlocuteurs intermédiaires.

Ainsi, la position subalterne du graphiste au sein d'une agence de communication est-elle compatible avec la pratique de la typographie opaque ? Si nous reprenons les critères définis par l'analyse de notre cas d'étude en partie I.4, il semblerait que non. Tout d'abord, la subjectivé du graphiste ne semble pas avoir sa place étant donné que le directeur artistique apparaît comme celui qui prend les décisions esthétiques. De plus, la position d'exécutant du graphiste ne lui permet pas d'avoir une pratique spontanée, ni même expérimentale. En effet, ce n'est pas l'intuition qui guide le graphiste dans ce contexte, car il s'agit d'appliquer une solution qui résulte du problème. Enfin, le processus ne peut être fluide, car cela sous-entend que le graphiste prenne en charge l'intégralité de ce processus au lieu de n'intervenir qu'à un moment circonscrit. Ainsi, le graphiste défini comme un infographiste travaillant dans une agence de communication ne semble pas bénéficier d'un contexte propice à une pratique de la typographie opaque.

Structures et relations au commanditaire

Ce premier point de vue – celui du graphiste en position d'exécution au sein d'une agence de communication – met en évidence deux critères à prendre en compte dans une notre tentative de distinguer les pratiques du graphiste et du designer graphique : la structure au sein de laquelle ils travaillent, et le type de relation entretenue avec le commanditaire.

Il convient en effet de nuancer notre point de vue restrictif, selon lequel l'(info)graphiste ne travaillerait qu'en agence de communication. Sur ce point des structures, les résultats des entretiens menés auprès de praticiens par les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias rendent compte du fait que la réalité professionnelle dépend nettement de la structure

594 Luzio, Éléna, « Entretien avec Sophie Decoux », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps, op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-sophie-decoux, consulté le 21.02.2024.

au sein de laquelle ils exercent. Les propos récoltés mettent en évidence une distinction fondamentale entre le travail effectué au sein d'une agence et le statut de praticien indépendant. Le premier point de distinction avancé concerne à la fois le nombre de projet et leur échelle : alors que les agences peuvent se permettre de prendre en charge de plus gros projets, l'échelle et le volume des projets des praticiens indépendants semble plus restreinte. Cela est directement lié au nombre d'acteurs impliqués dans un projet : alors qu'une agence met en place toute une équipe et une répartition des tâches nécessaire à la réalisation d'un projet de grande ampleur, un praticien indépendant prend lui-même en charge l'intégralité d'un projet. La comparaison entre le travail en agence et l'indépendance révèle d'abord un point négatif de l'indépendance : la multiplicité des tâches qui incombent à une seule et même personne. Cependant, si le designer qui travaille en agence n'a pas à assurer les tâches administratives, Lu Lou confirme que la création en tant que telle est plutôt assurée par le directeur artistique[595]. Dans ce contexte, le rôle du designer semble alors se restreindre au déploiement concret d'un concept créatif déterminé. Dans cette perspective, la designer avance que l'indépendance a comme avantage de pouvoir prendre en charge tous les aspects d'un projet ainsi que l'intégralité des étapes nécessaires à sa réalisation. En effet, Julie Boudon explique qu'un des critères de réussite d'un projet est son autonomie dans la prise de décisions[596]. Plus encore, Rui Hua précise que le sentiment d'accomplissement d'un projet est moindre lorsqu'il est le résultat du travail de multiples personnes[597]. Ces propos font apparaître la pluralité de contextes professionnels au sein desquels les praticiens s'insèrent, qui possèdent chacun des avantages comme des points plus négatifs.

Plus que la question de la structure, c'est surtout la relation avec le commanditaire qui apparaît comme déterminante. Quand bien même le graphiste peut avoir une relation directe avec son commanditaire et détachée d'intermédiaires, il peut tout de même demeurer dans une position d'exécution si la relation avec son commanditaire est de l'ordre du service. Telle est même la règle n°1 des « Règles d'or du graphisme », énoncées dans le *Petit manuel de graphisme* :

> « 1. Le graphisme est un service. Vos travaux doivent s'adresser aux clients et aux groupes cibles.
> 2. Soyez créatifs, recherchez de nouvelles solutions et des modes de pensée originaux.
> 3. Faites une proposition claire et universelle, tenez-vous-en aux constantes visuelles pour augmenter la valeur de perception (identité, reconnaissance, confiance).
> 4. Soyez bref et simple : réduisez et simplifiez pour un effet imparable.
> 5. Proposez une création complète, crédible et appropriée[598]. »

595 Jiang, Han, « Entretien avec Lu Lou », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-lu-lou, consulté le 07.03.2024.

596 Leal, Nin, « Entretien avec Julie Boudon », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-julie-boudon, consulté le 07.02.2024.

597 Ding, Wenshu, « Entretien avec Hua Rui », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-hua-rui, consulté le 07.03.2024.

598 Remechido, Céline, Lamy, Émilie, Mahdadi, Marie-Anaya (éds.), *Petit manuel de graphisme*, Paris, Pyramyd, 2012, p. 54.

Ces règles sont tout à fait éclairantes quant à la position et au rôle du graphiste. La première règle énonce dès le début l'asservissement du graphisme, en le décrivant comme un « service », proposant des « solutions ». Dans cette perspective, le « problème » auquel doit répondre le graphiste est énoncé dans le brief. Cependant, la règle n°2 insiste sur le fait que le graphiste n'interviendrait que dans la résolution du problème, en proposant des solutions. Ce point de vue nie totalement la possibilité du graphiste de participer à l'élaboration même du problème, en collaborant avec le client afin de l'aider à définir ses besoins. En cantonnant le graphiste dans un rôle de résolveur de problème, le fait qu'il puisse être force de conseil et d'expertise n'est pas envisagé comme une éventualité. Le graphiste est dans cette perspective moins envisagé comme celui qui pose des questions que celui qui résout des problèmes sans participer à leur définition[599]. Enfin, les « Règles d'or du graphisme » n°3 et n°4 nous paraissent totalement incompatibles avec la pratique de la typographie opaque, telle que nous l'avons définie en fin de partie I.4. Ces règles insistent sur la rationalisation du projet[600] et sur le fait que la proposition doive être efficace. La clarté est clairement exposée comme un objectif indiscutable.

Si cette première relation au commanditaire, une relation de service, nous paraît peu compatible avec la pratique de la typographie opaque, les entretiens menés par les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias[601] nous permettent d'envisager une seconde voie. En effet, les résultats de ces entretiens témoignent plutôt de deux relations possibles entre ces acteurs. Effectivement, il peut d'une part s'agir d'une relation de service. Dans cette perspective, le rôle du designer est bien d'aider le client à résoudre un problème dont il ne participe pas à la définition. Flora Ghnassia illustre ce premier point de vue par l'image de clients qui « ont besoin de mains[602] » : ayant déjà une idée très définie du résultat qu'ils souhaitent obtenir, ces clients laissent peu de place à l'expertise et à la créativité du designer, et s'intéressent davantage à l'exécution d'un résultat qu'au processus créatif mis en place par le designer. Sophie Decoux distingue ainsi les clients qui recherchent un « plaquage stylistique[603] », de ceux qui démarchent le designer en quête d'une véritable « création intellectuelle[604] ». D'autre part et à l'opposé, la relation entre le designer et son client peut être de l'ordre de la collaboration. Plusieurs praticiens soutiennent que cette relation est davantage qualitative. En effet, les indicateurs d'une relation de collaboration entre un client et un design sont cités par les praticiens comme les critères d'un projet réussi : la confiance que le client accorde au designer[605], la valeur qu'il accorde à son

599 D'ailleurs, nous remarquons qu'une pleine double page de l'ouvrage de Gavin Ambrose et Paul Harris est entièrement dédiée à « Comment résoudre les problèmes ? », comme s'il existait un mode d'emploi ou des pistes qui tiennent lieu de recettes magiques.
Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Les fondamentaux du graphisme*, *op. cit.*, p. 82-83.

600 Notamment soulignée dans le chapitre 9 dédié à « L'organisation », et plus précisément dans le sous-chapitre « La planification de projet ».
Remechido, Céline, Lamy, Émilie, Mahdadi, Marie-Anaya (éds.), *Petit manuel de graphisme*, *op. cit.*, p. 321-329.

601 Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*

602 Mirault, Théa, « Entretien avec Flora Ghnassia », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-flora-ghnassia, consulté le 07.03.2024.

603 Luzio, Éléna, « Entretien avec Sophie Decoux », *art. cit.*, non paginé.

604 *Ibidem*, non paginé.

605 Mirault, Théa, « Entretien avec Flora Ghnassia », *art. cit.*, non paginé.

travail[606], ou encore l'implication même du client au sein du processus créatif[607]. Pour Sophie Decoux par exemple, c'est même sur cette collaboration que repose l'entièreté de son travail. Elle explique accorder presque davantage de temps et d'importance au dialogue et au partage, qu'au travail créatif en lui-même[608]. Le dialogue instauré avec son client lui permet de vérifier qu'ils sont « sur la même longueur d'onde[609] », et définir ainsi s'ils peuvent tous les deux travailler ensemble. Ainsi, Sophie Decoux indique rechercher une « proximité intellectuelle et même parfois affective[610] » avec son client. Si cette relation de collaboration entre le designer et son client apparaît comme davantage qualitative, Catherine Chomarat-Ruiz avance que c'est en raison de l'enrichissement que tire le designer de cet investissement personnel. En effet, Sophie Decoux insiste sur les bénéfices d'un véritable « échange intellectuel[611] » avec ses clients. Contrairement à la relation de collaboration ici décrite, la relation de service positionne plutôt le graphiste dans un rôle exécutif et subalterne.

Ainsi, nous postulions que la position d'exécution est propre au contexte des agences de communication dans lesquelles peut travailler le graphiste. Mais en ce point de notre analyse, nous remarquons que ce n'est pas tant le contexte dans lequel travaille le graphiste qui importe, que la relation qu'il entretient avec son commanditaire : elle apparaît comme déterminante pour la qualité d'un projet, car une relation de collaboration – par opposition à une relation de service – est davantage qualitative. Les entretiens menés par Karen Brunel dans son travail de recherche doctorale recoupent ces propos. Cette recherche vise à découvrir le sens que revêt la notion de responsabilité pour les designers graphique. Les résultats de ses entretiens mettent également en évidence que la relation entre le designer et son commanditaire (qu'il soit nommé ainsi ou « client[612] ») est déterminante dans la question de la responsabilité. Karen Brunel commence d'abord par rappeler que cette relation est en partie dépendante de la structure au sein de laquelle le praticien évolue :

> « un designer qui travaille de manière indépendante – soit en travaillant seul, ou ayant monté son entreprise (que ce soit seul ou en asso), ou enfin qui agit en tant que graphiste autonome au sein d'une petite structure – entretient un rapport direct avec ses clients, mais aussi ses prestataires (imprimeurs, etc.). Il sera d'autant plus appelé à construire une définition de sa propre responsabilité qu'un designer qui n'est confronté au client et à l'usager qu'à travers une multitude d'intermédiaires[613]. »

606 Schmittler, Juliette, « Entretien avec Kitesy Martin Lefort », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-kitesy-martin-lefort, consulté le 07.03.2024.

607 Nasrallah, Jihane, « Entretien avec Nour Breidy », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-nour-breidy, consulté le 07.03.2024.

608 Luzio, Éléna, « Entretien avec Sophie Decoux », *art. cit.*, non paginé.

609 *Ibidem*, non paginé.

610 *Ibid.*, non paginé.

611 *Id.*, non paginé.

612 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 216.

613 *Ibidem*, p. 154.

De plus, de la qualité de la relation du designer avec le commanditaire dépend la valeur accordée par les praticiens à leur travail :

> « Les participants à cet entretien définissent la qualité de l'expérience du processus créatif comme la valeur déterminante de leur pratique : la juste valorisation de leur expertise professionnelle se vérifie par un équilibre entre les contraintes fixées par le brief et une autonomie de création. C'est dans ces conditions que peut se réaliser un travail de qualité dont le résultat satisfait autant le designer que le client[614]. »

Ainsi, cette relation de collaboration semble bien reposer sur une adéquation entre les enjeux et besoins du commanditaire, et ceux du designer :

> « le designer s'attache à faire converger ses besoins – parmi eux celui de prendre plaisir à son travail, de déployer un style qui est le sien, et d'adhérer à son vouloir faire – avec ceux de son commanditaire. La qualité de l'expérience vécue lors de cette période de production se montre déterminante dans l'appréciation du designer à l'issue de la collaboration : des contraintes insolubles ou un savoir-faire dévalorisé peuvent contrarier ce processus[615]. »

Cette relation de collaboration repose sur les échanges entre le designer et son commanditaire, qui sont garants de la qualité d'un projet.

En ce moment de notre étude, il apparaît que ce ne soit plus tant la distinction entre le *graphisme* et le *design graphique*, ni même entre le *graphiste* et le *designer graphique* qui soit opérante pour définir les pratiques et ainsi positionner la pratique de la typographie opaque. Bien que différentes pratiques semblent ici s'esquisser, elles reposent bien plutôt sur des questions de valeurs et d'éthique que sur le qualificatif qui définit le praticien.

Éthique et responsabilité

Abordée sous l'angle de la responsabilité, la recherche de Karen Brunel porte surtout sur la question de l'éthique du design. Afin de distinguer les différents niveaux de responsabilité ici en jeu, elle s'appuie sur ceux que décrit Jorge Frascara dans *User-Centered Graphic Design : Mass Medio or Social Science*[616]. Le premier niveau de responsabilité est professionnel et concerne le message, sa lisibilité et son intelligibilité : « le design doit se concevoir comme la réunion de l'esthétique et du fonctionnel[617] ». Le second niveau de responsabilité est éthique : « le design graphique en tant qu'acte de communication humaine ne peut se considérer comme "an-éthique[618]" ». Le troisième niveau de responsabilité pose

614 *Ibid.*, p. 246.

615 *Id.*, p. 249.

616 Frascara, Jorge, *User-Centered Graphic Design : Mass Medio or Social Science*, New York, Taylor et Francis, 1997.

617 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 127.

618 *Ibidem*, p. 127.

comme but le fait d'améliorer, par son travail, la vie de ses concitoyens. Il s'agit de la responsabilité sociale, « où le designer graphique connaît son impact sur le système social et physique auquel il appartient[619] ». Enfin, le dernier niveau de responsabilité est culturel : « le designer comprend la nécessité de produire des communications investies de sens, plutôt que de contribuer à la propagation d'objets creux[620] ».

Quel que soit le niveau concerné, la question du degré de la responsabilité du designer a souvent été interrogée. Une première posture consiste à considérer que le designer « est seul responsable, et se doit d'agir selon des normes vertueuses ou déontologiques[621]. » Un second point de vue envisage davantage le designer comme un prestataire, lui permettant de « s'affranchir d'un sens de responsabilité morale en attribuant les décisions de premier plan au client et à son *brief*[622] », selon l'analyse de Karen Brunel. Dès lors, l'écueil serait de considérer à l'inverse que la responsabilité n'incombe qu'au commanditaire, réduisant ainsi le designer à un rôle subalterne. Bien plutôt, Annick Lantenois insiste sur le partage de la responsabilité entre le designer et son commanditaire :

> « le commanditaire ne peut être réduit au seul rôle de client, de pourvoyeur des matériaux d'une demande. De même, réduire le designer graphique à ses seules compétences l'assignerait à n'être qu'un exécutant. Le design est avant tout une prise de position que le designer affirme par le choix de ses commanditaires et dans les diverses solutions d'un même problème. Et la réalisation d'un projet de design est le fruit de l'intrication (réussie ou non) de ces deux niveaux de responsabilité (du designer graphique et du commanditaire) et de la manière dont ils pensent et vivent leurs rapports au lecteur, à l'utilisateur et, plus largement, aux individus et aux collectifs[623]. »

Néanmoins, cette totale adéquation entre les principes éthiques du designer graphique et de son commanditaire apparaît plutôt comme un idéal, étant donné qu'Annick Lantenois évoque une « négociation avec le designer[624] » : si les éthiques du commanditaire et du designer correspondaient en tout point, pourquoi y aurait-il besoin de négocier ? Karen Brunel avance plutôt que ces deux premières postures constituent deux extrêmes : « à un extrême nous avons un designer qui se sent en possession d'une emprise solide sur le sens et la portée de son objet, et à l'autre celui qui se perçoit comme un homme-outil au service d'un message qu'il ne traite que formellement, guidé par la volonté de son commanditaire. Certes caricaturaux, ces pôles nous permettent d'imaginer l'abondance de positions intermédiaires plus nuancées[625]. » En effet, Karen Brunel identifie une troisième posture quant à la part de responsabilité du designer : il s'agit de celle du design d'auteur, qui induirait « une production plus riche de sens, impliquant une prise de responsabilité personnelle – et donc dotée d'une valeur ajoutée conceptuelle[626]. »

---

619 *Ibid.*, p. 128.

620 *Id.*, p. 128.

621 *Id.*, p. 114.

622 *Id.*, p. 114-115.

623 Lantenois, Annick, *Le Vertige du funambule. Le design graphique, entre économie et morale*, *op. cit.*, p. 13.

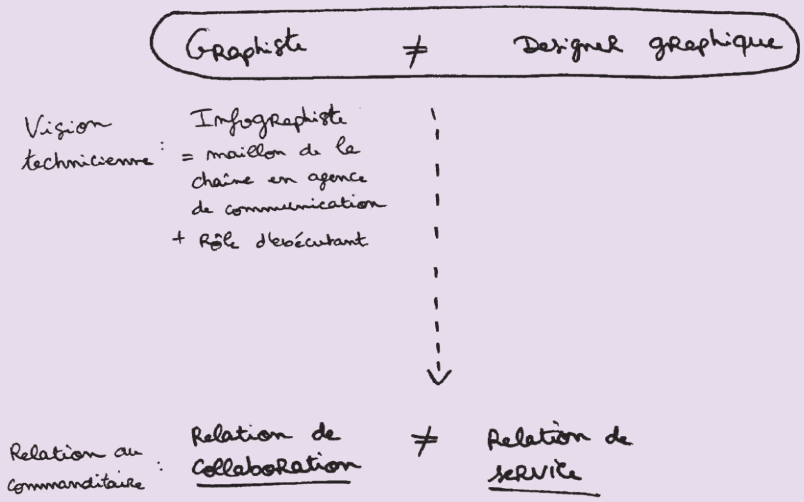
624 *Ibidem*, p. 13.

625 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 166.

626 *Ibidem*, p. 95.

Avant de nous engager plus en avant dans la voie du graphisme d'auteur, que pouvons-nous d'abord conclure en ce point de notre étude ? Rappelons que nous tentons de comprendre si la typographie opaque est une pratique qui relève du graphisme, en ce qu'elle s'apparenterait à une pratique davantage artistique. Pour montrer ce lien entre graphisme et pratique artistique, nous tentons de distinguer le graphisme du design graphique. Puisque dans la partie précédente le critère de la fonction ne nous a pas permis de fonder cette distinction, nous nous sommes ici tournée vers les professions de graphiste et designer graphique. Nous devons admettre que la distinction entre graphiste et designer graphique ne semble pas plus opérante pour nous aider à distinguer le graphisme du design graphique et situer la typographie opaque. Qu'il s'agisse du rôle de technicien exécutant, ou bien de la position parfois délicate du designer face à son commanditaire, la typographie opaque ne semble pas trouver de contexte favorable d'émergence. De plus, ce déplacement vers les pratiques nous a surtout amenée à considérer les points de la relation au client et à la commande et de l'éthique, plutôt que la question d'une pratique artistique ou non. Ces derniers points nous invitent dès lors à nous tourner vers deux autres notions qui nous paraissent davantage éclairantes quant à notre propos : celles de « graphisme d'auteur » et de « graphisme d'utilité publique ». Ces deux notions apparaissent comme notre ultime recours afin de distinguer le graphisme du design graphique, et ainsi démontrer que la typographie opaque relève bel et bien du graphisme. Elles nous semblent opérantes afin de différencier la pratique du graphisme, étant donné que l'emploi du terme leur est spécifique : les termes « design graphique d'auteur » et « design graphique d'utilité publique » ne sont pas employés dans l'usage courant. Cet emploi terminologique nous paraît donc déterminant. ***396.***

Figure 396. Schéma synthétisant la partie II.1.2.



396.

Figures 397. 398. Krone, Helmut et Koening, Julian, publicités pour la marque Volkswagen, 1960.

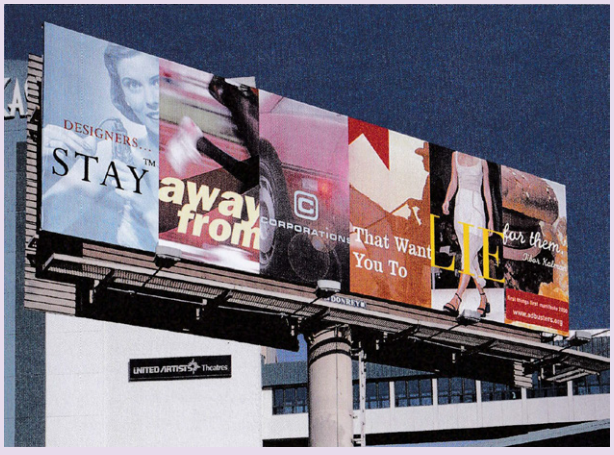


397.



398.

Figure 399. Barnbrook, Jonathan, *Designers, Stay Away from Corporations That Want You to Lie for them*, 1999, panneau d'affichage publicitaire conçu à l'occasion de la republication du manifeste *First Things First* en 1999. Traduction : « Designers, éloignez-vous des entreprise qui veulent que vous mentiez pour elles ».



399.

II.1.3. Graphisme d'auteur et graphisme d'utilité publique : enjeux

Le graphisme d'auteur et le graphisme d'utilité publique apparaissent tous deux dans l'histoire du graphisme comme un moment de questionnement de la pratique. Ce questionnement porte sur plusieurs points, que nous allons étudier tour à tour : le contexte de pratique, le rôle du praticien, le statut de ce qu'il produit, ainsi que son engagement. Ces quatre éléments vont nous permettre de définir à la fois le graphisme d'auteur et le graphisme d'utilité publique, que nous identifions comme des ruptures avec les modèles du graphiste exécutant et du designer graphique engagé dans une relation de service que nous avons décrits dans la partie précédente. **N'est-ce pas dans cette rupture que la typographie opaque trouve un contexte d'émergence favorable ?**

Quitter l'asservissement à la publicité et au capitalisme

Dans son article fondateur « Le Graphiste-auteur[627] » publié en 1996, Michael Rock identifie deux contextes où il semble difficile de revendiquer la propriété intellectuelle du message : les agences de communication (où, nous l'avons vu, le travail est souvent collectif) ainsi que de la relation entre un client et un designer graphique. Dans ce cas, l'élaboration du contenu par le client est généralement préalable à la création de la forme commandée au designer. C'est la raison pour laquelle le graphisme d'auteur est plutôt associé à des travaux auto-initiés, à une pratique du graphisme détachée de la commande et de la relation au client, où le designer dépasse la présupposée distinction contenu/forme. Mais plus qu'un contexte hors commande, le graphisme d'auteur est plutôt une question d'attitude, qui peut être adoptée même dans le cadre de commandes.

Par conséquent, le premier point définitionnel de ces notions est la question du contexte. Dès les années 1960, alors que le graphisme/design graphique semble participer pleinement à la société de consommation[628], de nombreux praticiens entrent en résistance contre ce contexte publicitaire. Ils vont dès lors remettre en cause l'asservissement du design à la publicité et au modèle capitaliste, et faire émerger une vive critique de la société de consommation. Si jusqu'alors, « le graphisme est assimilé à une pure mise en forme de l'idéologie dominante[629] », il va au contraire devenir l'outil d'un combat anticapitaliste. Avec le graphisme d'utilité publique, le graphisme entend prendre ses distances avec la

397.
398.
399.

627 Rock, Michael, « Le Graphiste-auteur », *art. cit.*, p. 108-114.

628 « Le graphisme est né du besoin d'offrir une communication visuelle à la société de consommation et s'est étendu à divers secteurs de l'économie tout en exploitant les techniques d'avant-garde. »
Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Les fondamentaux du graphisme*, *op. cit.*, p. 12.

629 Wlassikoff, Michel, « À propos des paradoxes du graphisme et des difficultés d'établir son histoire », *art. cit.*, p. 9.

publicité afin de se rapprocher plutôt de contextes culturels et politiques. La voie de ce
400. graphisme d'utilité publique est ouverte par le manifeste de Ken Garland, « *First Things First*[630] », initialement publié en 1964 dans de nombreuses revues spécialisées, puis republié en 1999. Dans ce manifeste, Ken Garland appelle à quitter la position d'asservissement du graphiste à la publicité et au consumérisme, en investissant d'autres finalités. Dans cette perspective, le graphisme servirait autre chose que des finalités commerciales et mercantiles, au profit d'un objectif plus démocratique : « l'utilité publique ». Ici alors pourrait émerger une distinction avec le design graphique : alors que le design graphique serait commercial, le graphisme serait d'utilité publique. La fonction communicationnelle serait toujours assurée, mais servirait d'autres objectifs. De plus, le graphiste ne serait plus associé à un complice du capitalisme, mais davantage à un « graphiste-citoyen[631] »,
401. mettant en évidence son engagement social. De ce point de vue, le graphisme apparaîtrait alors comme une pratique engagée du design graphique. Nous reviendrons sur ce point de l'engagement.

Dans cette perspective, le graphisme devient alors engagé et social, ce qui se manifeste notamment par un changement de contexte d'exercice de la pratique. En effet, si les gra-
402. phistes quittent la publicité et le marketing, c'est plutôt pour mettre leurs compétences
403. au service de la culture et de problématiques sociales. Dans cette perspective, Ruedi Baur
404. identifie deux enjeux du graphisme d'utilité publique : « d'une part, essayer de sensibiliser l'État à mieux prendre sa responsabilité de commanditaire et, d'autre part, tenter de définir un potentiel social et politique à la discipline[632]. » Il souligne ici que, si le graphisme contribue à la qualité sociale, il semble nécessaire que les institutions publiques prennent leur responsabilité en faisant appel au graphiste : « Exiger que le secteur public se montre exemplaire à la fois dans sa production graphique comme dans son attitude de commanditaire paraît tout aussi profitable à la qualité de la vie dans notre société[633] », soutient Ruedi Baur. De ce point de vue, le graphiste ne transmet plus des messages publicitaires qui ont pour but de promouvoir un produit, mais des messages destinés aux citoyens.
405. Néanmoins, Ruedi Baur insiste sur le fait que ces messages ne doivent pas être transmis au détriment d'une qualité graphique[634], tout en se démarquant de l'esthétique publicitaire[635] : « Le graphiste se trouve donc face à la difficile tâche de concevoir une image

630 Garland, Ken, « *First Things First* », manifeste publié dans de multiples revues britanniques en 1964 (*The Architect's Journal, SIA Journal, Ark, Modern Publicity,* et même *The Guardian*). Il a ensuite été repris entre 1999 et 2000 et de nouveau publié dans *Adbusters, AIGA Journal, Blueprint, Emigre, Eye, Form, Items* entre autres.

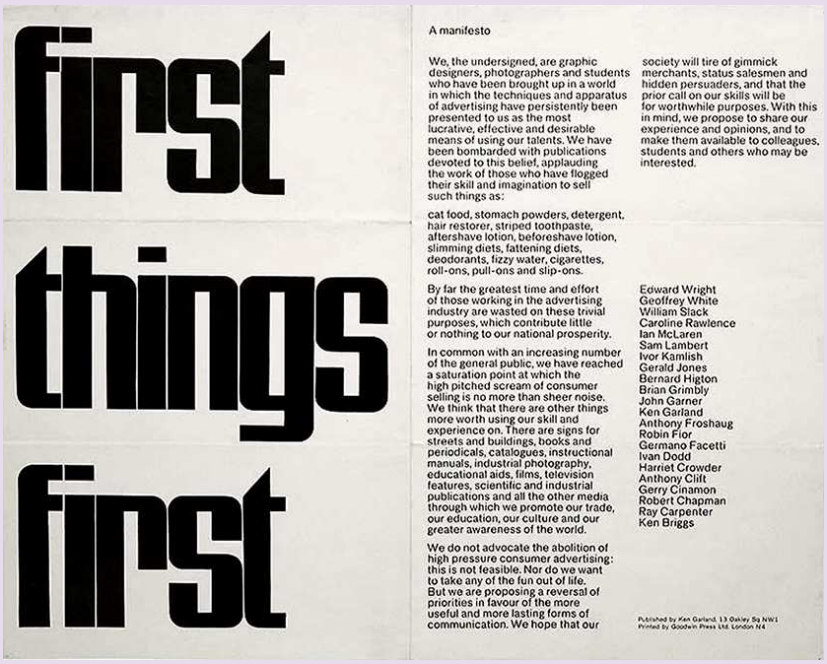
631 Darricau, Stéphane, *Culture graphique : une perspective de Gutenberg à nos jours*, *op. cit.*, p. 212.

632 Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, Paris, Archibooks + Sautereau Éditeur, 2013, p. 57.

633 *Ibidem*, p. 58.

634 « Cette nécessité de se distinguer de la publicité pour être perçu n'implique cependant pas de se laisser entraîner vers une dialectique qui consisterait à laisser la dimension esthétique, la légèreté, l'humour, le sarcasme, la séduction au seul domaine de la publicité. Plonger tout ce qui relève de l'intérêt public dans une sorte de tristesse visuelle, soi-disant officielle, c'est d'une part refuser d'utiliser la force de l'image pour ces messages pourtant importants, mais surtout laisser dangereusement le plaisir et la joie au seul secteur de la consommation. »
Ibid., p. 60.

635 Dans le cas du collectif Grapus, nous pouvons noter que leur pratique du graphisme d'utilité publique constitue une esthétique très identifiable : « Les affiches sautent au visage : graphisme bouillonnant et coloré, photos récupérées sont librement associées, collées, triturées avec une lettre manuscrite qui se répand sans contraintes : tout est neuf, frais et joyeux – comme la révolution. »
Weill, Alain, *Le Design graphique*, *op. cit.*, p. 108.



400.

Figure 400. Garland, Ken, manifeste *First Things First*, 1964.

Figure 401. Quarez, Michel, affiche *Marche pour la paix*, 1982.

Figure 402. François, André, affiche *Les yeux fermés j'achète tout au Printemps*, 1964.

Figure 403. Quarez, Michel, affiche *22 mars 85 Journée de la poésie*, 1985.

Figure 404. Bouvet, Michel, affiche *Why ? Graphic Message for ecology*, 1987.

Figure 405. Baur, Ruedi, identité visuelle de Bordeaux Métropole, 2015.



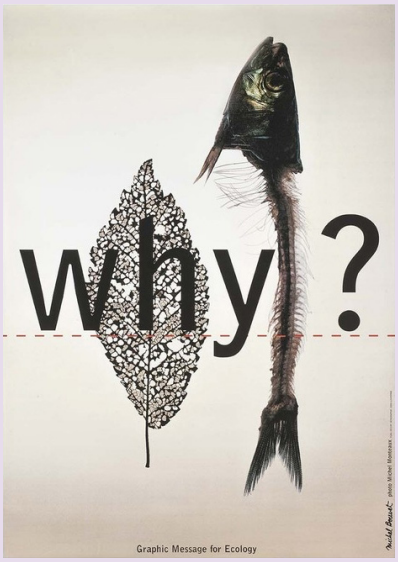
401.



402.



403.



404.



405.

forte qui marque l'esprit de chacun et exprime l'importance de son message sans pour autant tomber dans un sérieux et un ennui contre-productif, encore moins d'utiliser l'expression visuelle et l'esprit publicitaire[636]. » Si Gavin Ambrose et Paul Harris présentent ce détachement de la publicité comme un « mouvement[637] » ou une « tendance[638] » nous défendons qu'il s'agit plutôt d'une attitude. En effet, présenter le graphisme d'auteur ou le graphisme d'utilité publique comme des courants semble circonscrire ces notions dans le temps[639], alors qu'il s'agit davantage d'une posture qu'adoptent toujours certains graphistes contemporains.

Quitter la position d'exécutant

Comme nous l'avons évoqué en introduisant cette partie, le graphisme d'auteur est souvent défini comme un travail auto-initié, effectué en-dehors de la commande. Mais au-delà de la question du contexte, cette notion interroge plutôt le rôle et le statut du graphiste. C'est d'ailleurs ce point qui nous intéresse plus particulièrement dans le cas de la typographie opaque. En effet, si nous supposons que la typographie opaque peut difficilement émerger dans un contexte publicitaire où un produit doit être clairement promu, nous ne pouvons en déduire qu'elle est exclusivement réservée au domaine culturel, dans la mesure où il s'agit d'un positionnement de la part du graphiste[640]. En quittant le contexte de la publicité et du capitalisme, le graphiste entend moins s'affranchir du cadre de la commande que de quitter sa position d'exécutant et la division des tâches. Prenant son indépendance vis-à-vis de la résolution de problème, le graphiste revendique que son rôle ne se réduit pas à ses compétences techniques.

À cet égard, Vivien Philizot et Nolwenn Maudet notent que la notion de graphiste-auteur résulte d'un besoin de réaffirmer le graphisme comme une activité auctoriale :

> « - Tiens ! J'ai souvent entendu parler des graphistes-auteurs. Mais si l'on doit rappeler ainsi que le graphiste est un auteur, c'est bien que cet aspect n'est pas, ou plus, perçu comme consubstantiel à cette activité.
> - Le graphiste-auteur est plutôt une posture très spécifique qui s'invente au milieu des années 1990[641]. »

636 Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 61.

637 « De nombreux graphistes s'opposent ouvertement à ce qu'ils considèrent comme un consumérisme sans limites. Ce mouvement a commencé au Royaume-Uni avec la parution du manifeste de Ken Garland, *First Things First*, en 1964. » Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Les fondamentaux du graphisme*, *op. cit.*, p. 45.

638 « Au sein de l'industrie du graphisme, il existe une certaine tendance à s'interroger sur des questions éthiques ». *Ibidem*, p. 56.

639 Cependant notons que, au sein du propos de Gavin Ambrose et de Paul Harris, le graphisme d'auteur et le graphisme d'utilité publique ne sont évoqués que comme des contrepoints à ce qu'ils présentent dans tout le reste de l'ouvrage, c'est-à-dire des exceptions au modèle des agences de communication.

640 À titre d'exemple, nous avons vu en partie I.2 de cette thèse que notre cas d'étude, David Carson, a déployé la typographie opaque dans des contextes publicitaires et pour de grandes marques : Microsoft, Bose, Nike… pour n'en citer que quelques-unes.

641 Philizot, Vivien, Maudet, Nolwenn, « Dire et faire le graphisme. Où l'on apprend que personne ne s'entend sur les mots du design graphique et que les distinctions terminologiques ont des conséquences sur la pratique », *art. cit.*, p. 51.

Ce besoin vient du fait que les graphistes ont éprouvé des difficultés à légitimer leurs compétences et leur profession. Cette question de la légitimité est apparue d'autant plus nécessaire lorsque les outils des graphistes se sont démocratisés : si tout un chacun peut désormais apprendre à maîtriser des logiciels utilisés par les designers graphique, quelles sont les compétences spécifiques qu'ils peuvent encore faire valoir comme strictement professionnelles[642] ? C'est dans ce contexte que Michael Rock définit l'émergence du « graphisme d'auteur[643] », qui serait motivé par un besoin de légitimité et de reconnaissance. Cependant, précisons que ce questionnement est situé dans le temps : si les questions de légitimité et de reconnaissances du graphiste ne sont pas encore tout à fait résolues, elles ne sont plus autant liées à la démocratisation des outils. À cet égard, nous observons que les graphistes tendent désormais à prendre leurs distances avec les logiciels de création propriétaires, en les explorant avec maîtrise et recul vis-à-vis des potentialités qu'ils prédéfinissent, en les détournant, en revenant à des outils traditionnels ou encore en créant leurs propres outils[644].

Quoi qu'il en soit, l'émergence du graphisme d'auteur semble répondre à un double objectif. D'une part, cette notion permet au graphiste d'envisager de quitter le rôle de technicien qui lui confère une position d'exécutant dans le contexte d'asservissement à la publicité et au capitalisme. D'autre part et conjointement, le graphisme d'auteur apparaît comme une réponse à un problème de légitimité. En effet, si les compétences techniques ne sont plus propres au graphiste au moment de leur démocratisation, il revendique le fait que son rôle ne se réduit pas qu'à cela. Les graphistes quittent donc surtout l'asservissement à la communication d'un message qui ne leur appartient pas, et dépassent ainsi la distinction forme/contenu en investissant eux-mêmes la production de contenu. Dans cette perspective, le graphisme d'auteur permet de considérer le graphiste non plus seulement comme celui qui met en forme le message de quelqu'un d'autre, mais bien comme celui qui a quelque chose à dire sur le monde. Dès lors, nous voyons ici les conditions d'émergence d'une pratique de la typographie opaque, telle que nous l'avons définie dans notre partie I.4 : quitter un rôle de résolveur de problème permet au graphiste d'avoir une pratique plus spontanée et intuitive. De plus, le dépassement d'un rôle dévolu à l'exécution de compétences strictement techniques est favorable à la mise en place d'une pratique expérimentale et d'un processus fluide. Enfin, cette extension du rôle du graphiste à la production de contenu lui permet d'exprimer sa pleine subjectivité.

642 Ce sujet est abordé par Dmitri Siegel dans son article « Un clou de plus dans le cercueil du graphisme ». Il observe en 2006 que la démocratisation de la pratique du design est devenue un phénomène de société, et que cela se traduit notamment par un grand nombre de publications sur le *Do-It-Yourself*. Il se demande alors : « Quels services, quelle expertise les graphistes peuvent-ils encore offrir dans un marché prosumériste ? »
Siegel, Dmitri, « Un clou de plus dans le cercueil du graphisme », [2006], dans Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op. cit.*, p. 118.

643 Rock, Michael, « Le Graphiste-auteur », *art. cit.*, p. 108.

644 À cet égard, voir Blanc, Julie, Maudet, Nolwenn, « Code <--> Design graphique. Dix ans de relation », *Graphisme en France*, n°28, 2022, p. 3-30, [en ligne], disponible sur https://www.cnap.fr/actualites/graphisme-en-france/revues/ndeg28-graphisme-en-france-creation-outils-recherche-2022, consulté le 01.08.2023
et Grootens, Jost, « *Tools R Us* », traduit par Barb M. Prynne, *Graphisme en France*, n°28, 2022, p. 59-87, [en ligne], disponible sur https://www.cnap.fr/actualites/graphisme-en-france/revues/ndeg28-graphisme-en-france-creation-outils-recherche-2022, consulté le 01.08.2023.

Autonomie et production de contenu

La notion de graphisme d'auteur permet au graphiste de gagner en autonomie en légitimant son point de vue de personnel. En effet, l'autonomie du graphiste a longuement été débattue dans l'histoire de ce champ. Michael Rock remarque que l'expression « autorat graphique[645] » paraît, au premier abord, contradictoire : elle suggère initiatives et autonomie, alors que le champ du graphisme semble s'être au contraire fondé sur l'anonymat au début du XXe siècle. Helen Armstrong rapporte cette contradiction :

> « C'est sur le principe de l'anonymat, non sur celui de l'autonomie, que furent établis les premiers modèles professionnels du graphisme. Au début du vingtième siècle, des artistes d'avant-garde comme El Lissitzky, Aleksandr Rodtchenko, Herbert Bayer ou Lázsló Moholy-Nagy considéraient en effet la notion d'œuvre d'art individuelle comme obsolète, honteusement élitiste et égocentrique, basée sur des conceptions subjectives et bourgeoises à l'origine de la corruption de la société. Ils imaginaient un futur marqué par l'esthétique de la machine – fonctionnelle, minimaliste, organisée, rationnelle.
>
> En même temps que le graphisme se constituait en une véritable profession, l'idéal d'objectivité et de neutralité se substituait à celui de subjectivité et d'expression. Dans sa quête d'une communication impartiale, l'avant-garde élimina purement et simplement la figure du "designer-artiste[646]". »

Un point important est ici souligné par Helen Armstrong : l'anonymat du graphiste semble répondre à la nécessité de prendre une distance avec la figure de l'artiste, dont la pratique repose sur son expression personnelle et sa subjectivité. Bien au contraire, les idéaux de neutralité et d'objectivité seraient une manière de distinguer le designer de l'artiste et, par conséquent, d'acquérir une légitimité. Nous avons vu que cette conception du design graphique comme neutre et objectif est une idéologie que sous-tend le concept de typographie transparente. De ce point de vue, le designer graphique alors totalement anonyme est amputé de sa possibilité d'exprimer son point de vue personnel.

Si certains praticiens sont encore aujourd'hui dans une démarche de recherche d'objectivité, notons que le graphisme d'auteur a débarrassé le graphiste de cette injonction : il se positionne en réaction contre l'idéal d'objectivité et en faveur d'une création graphique autonome. Dès lors, cette notion a permis d'affirmer le rôle du graphiste en tant que producteur de contenu. En effet, la notion d'auctorialité vient d'abord du champ de la création littéraire, et le sens juridique de cette notion permet au graphiste de revendiquer le statut de producteur de contenu. Mais l'autorat graphique, dans le sens créatif du terme, apparaît comme une nouvelle approche dans le processus de création et positionne le graphiste à l'initiative de l'élaboration des messages, et non seulement à leur mise en forme. C'est notamment Katherine Mc Koy qui, dans les années 1980, puise dans les théories littéraires afin de revendiquer le rôle d'interprète du graphiste. Dans cette même perspective, Steven Mc Carthy explique que le graphisme d'auteur suggère un nouveau rapport au client et à la commande :

645 Rock, Michael, « Le Graphiste-auteur », *art. cit.*, p. 108.

646 Armstrong, Helen, « Introduction : relire l'avant-garde », dans *Le graphisme en textes : lectures indispensables*, *op. cit.*, p. 9.

> « Il s'agit d'un élargissement de la voix du designer, qui passe d'un rôle de fournisseur de formes et de résolveur de problèmes prétendument neutre ou objectif – toujours orienté vers le client – à un engagement plus important vis-à-vis de la signification de ses créations, de leur destinataire, de la raison pour laquelle elles sont créées – le message, le public, le contexte –, pour finalement prendre l'initiative de son propre travail. Avec le graphisme d'auteur, il se peut qu'il n'y ait même pas de client, il peut y avoir uniquement le message et la voix du designer qui veulent s'exprimer. Mais le graphisme d'auteur peut également concerner un travail orienté vers le client lorsque le designer s'engage personnellement dans un projet parce qu'il/elle considère la communication comme une entreprise partagée, et pas seulement comme un message à sens unique du client[647]. »

Cette notion de partage de l'élaboration du message remet dès lors en cause la scission entre la forme et le contenu, en ne reléguant le graphiste qu'au moment de la mise en forme.

Mais quel est le type de contenu produit par le graphiste ? Nous pouvons nous référer de nouveau à l'article de Michael Rock[648]. Afin de définir la figure de l'auteur graphique, il s'appuie sur les critères d'Andrew Sarris selon lesquels un réalisateur de film serait un auteur, qu'il applique ensuite au graphiste. Andrew Sarris avance que, pour être auteur, le réalisateur doit non seulement faire preuve d'une grande maîtrise technique, mais également avoir une « signature stylistique[649] ». À ces deux critères s'ajoute celui de la constance thématique et de la « vision personnelle[650] ». Pour acquérir le statut d'auteur, il est donc bien nécessaire que le graphiste s'affranchisse de cette prétendue objectivité. Mais comment définir ce troisième critère, la « vision personnelle[651] » du graphiste ? Dans « *Notes on the Auteur Theory in 1962* », Andrew Sarris parle d'une « singularité intangible d'une personnalité[652] ». Il semblerait donc qu'un objet graphique soit l'expression de la personnalité du graphiste, en plus d'être le moyen de communication d'un message. C'est en ce sens que le graphiste auteur prend part au contenu des messages, au lieu d'intervenir seulement au moment de les communiquer. Ce critère mène notamment Michael Rock à accorder le statut de graphiste-auteur à Pierre Bernard[653], en raison de ses affiliations

---

647 Texte original :

« It is an expansion of the designer's voice from being an allegedly neutral or objective form-giver and problem solver – always client-oriented – to being more engaged with what his or her designs mean, with who they are for, why they are being made – the message, the audience, the context –, and to finally initiate their own work. In design authorship, there might not even be a client, there might purely be the designer's message and voice which wants to get out there. But authorship can also regard client-oriented work when the designer personally engages in a project because s/he views the communication as a shared enterprise, and not just the client's one-way message. »

Dalla Mura, Maddalena, « *The Designer as... Interview with Steven Mc Carthy* », *Graphic Design, Exhibition Context, Curatorial Practices*, [en ligne], disponible sur http://graphic-design-exhibiting-curating.unibz.it/2013/11/16/the-designer-as-interview-with-steven-mccarthy/, consulté le 18.06.2020.

648 Rock, Michael, « Le Graphiste-auteur », *art. cit.*, p. 113.

649 Sarris, Andrew, *The Primal Screen*, New York, Simon and Schuster, 1973, p. 50-51.

650 *Ibidem*, p. 50-51.

651 *Ibid.*, p. 50-51

652 Andrew Sarris, « *Notes on the Auteur Theory in 1962* », dans Sitney, Adams (éd.), *Film Culture Reader*, New York, Praeger Publishers, 1970, p. 133.

653 Membre fondateur du collectif Grapus aux côtés de François Miehe et Gérard Paris-Clavel.

Figure 406. Atelier de Création Graphique (fondé par Pierre Bernard), bâche pour une exposition collective en plein air, 1991.

406.



politiques qui suggèrent « des idées plus vastes, une qualité de profondeur plus grande[654] » de son travail. L'exemple de Pierre Bernard suppose que ce dernier critère de l'autorat repose sur des convictions politiques affirmées qui fondent son propos. Ainsi, la notion de graphisme d'auteur va permettre au graphiste de revendiquer à la fois l'expression de son point de vue personnel et sa légitimité en tant que créateur de contenu. Dans cette perspective le rôle du graphiste est non seulement « d'exprimer des idées[655] », mais d'exprimer *ses* idées.

S'engager politiquement et socialement

C'est notamment pour cette raison que le graphisme d'auteur a souvent été associé à un engagement politique et social de la part du graphiste. En effet, nous proposons que les notions de graphisme d'auteur et de graphisme d'utilité publique se rejoignent sur le point de l'engagement[656]. Avec le graphisme d'auteur et le graphisme d'utilité publique, cette pratique apparaît moins comme un outil au service d'une fonction communicationnelle dirigée vers un objectif commercial participant au capitalisme, que comme un moyen de contestation de ce système[657].

Helen Armstrong précise que cette question de l'engagement apparaît comme une réaction à la modernité. En effet, elle repère d'abord que dans les années 1950 et 1960, les graphistes américains héritiers du Style International « utilisèrent l'objectivité programmatique, presque scientifique, du "système suisse" pour asseoir la crédibilité professionnelle du graphisme auprès des grandes entreprises capitalistes. Loin de se constituer en avant-garde critique des changements sociaux de l'époque, ces designers choisirent de soumettre leur personnalité créative aux exigences de la communication globale des multinationales, renforçant les structures du pouvoir économique en place[658]. » Nous avons vu que les idéaux de neutralité et d'objectivité correspondent aux valeurs de la modernité. Cette mise à distance du point de vue personnel des designers graphique ne laisse que peu de place à leurs idées politiques et sociales.

C'est en ce point qu'elle associe l'émergence d'un graphisme politiquement engagé, à la fin des années 1960, à un « rejet violent de la neutralité moderniste[659]. » Helen Armstrong explique que c'est notamment en adoptant une posture de producteur de contenu et en légitimant son point de vue personnel que le graphiste peut désormais se poser la

654 Rock, Michael, « Le Graphiste-auteur », *art. cit.*, p. 112.

655 Propos d'Ashton, Andrew, rapportés dans Twemlow, Alice, *À quoi sert le graphisme ?*, Paris, Pyramyd, 2007, p. 22.

656 Voir à cet égard les productions graphiques engagées présentées sur la plateforme Formes des Luttes, [en ligne], disponible sur https://formesdesluttes.org/, consulté le 19.08.2024.

657 Comme l'expliquent Gavin Ambrose et Paul Harris :

« Si le graphisme a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la société de consommation, il est également susceptible de s'y opposer. [...] Les graphistes ont le pouvoir de s'affranchir de la culture de consommation en réfléchissant à ce qu'apporte l'industrie du graphisme à ce phénomène et en travaillant de façon à n'exploiter personne, avec une conscience sociale, économique et écologique. »

Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Les fondamentaux du graphisme*, *op. cit.*, p. 45.

658 Armstrong, Helen, « Introduction : relire l'avant-garde », *art. cit.*, p. 14.

659 *Ibidem*, p. 14.

question de ses responsabilités sociales[660]. L'engagement politique et social remet en cause les principes d'objectivité et de neutralité de la modernité, en affirmant le point de vue du graphiste. Mis à part deux manières différentes de pratiquer le graphisme, ce sont deux convictions politiques qui s'opposent : les projets contestataires d'un côté (à gauche), la participation au système capitaliste de l'autre (à droite). Les graphistes apparaissent alors comme des militants, ce qui conduit Alice Twemlow à repérer une
407. « longue tradition de militantisme graphique[661]. » Dans cette perspective, le graphisme s'apparente à une forme d'activisme où, comme le précise Karen Brunel, on « demande aux designers d'utiliser leurs compétences à des fins qui les distancient de leur pratique professionnelle au sens strict[662]. » Dans ce cas, le graphisme devient un moyen à utiliser en vue de soutenir une cause pour laquelle le praticien s'engage.

Mais une autre manière de s'engager s'apparente plutôt à une « résistance créative[663] », plus explicitement lié à l'éthique du graphiste. Il s'agit d'une forme d'engagement plus subtile car moins affirmée que le militantisme politique, que repère Alice Twemlow :

> « La forme la plus répandue de contestation reste sans doute invisible. En refusant de participer à tel ou tel projet, certains graphistes prennent la mesure de leur responsabilité créatrice et contribuent à sensibiliser leurs clients. Dès lors, il est difficile de rendre compte de cette forme de protestation car tout son intérêt réside dans l'absence, les erreurs non commises, le papier non utilisé, ou encore l'énergie non dépensée. Cette résistance quotidienne est certainement la plus vertueuse car elle a peu de chance d'être reconnue comme telle : on décerne rarement un prix à un travail qui n'a pas été réalisé. Pourtant, le refus de faire le mal est incontestablement une façon d'affirmer le bien[664]. »

Elle met ici en évidence que le choix de la commande et du contexte de création des graphistes est une forme de contestation certes moins visible, mais révélatrice de leur éthique. Le choix des projets et, par extension, des clients, est un point qui a été soulevé au cours des entretiens menés par les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias auprès de praticiens. En effet, il est apparu que le statut d'indépendant permet de choisir les clients, et de refuser par exemple des projets avec des délais intenables, ou du moins

---

660 « La conjonction de ces différents phénomènes poussa un nombre croissant de praticiens à développer un discours critique inédit, et l'accent mis à nouveau sur la subjectivité autorisa le développement d'un véritable "mouvement de responsabilité sociale" au tournant du millénaire. »
Ibid., p. 14.

661 Twemlow, Alice, *À quoi sert le graphisme ?*, *op. cit.*, p. 46.
Si l'on pense instinctivement aux Ateliers Populaires de mai 1968, dont la production prolifique d'affiches était assurée par des étudiants en arts graphiques engagés politiquement, Alice Twemlow remarque que, dès les avant-gardes, certains graphistes ont lutté contre les régimes totalitaires. À cet égard, nous pouvons citer le travail de John Heartfield qui a dénoncé dans les années 1930 le régime de Weimar au moyen de photomontages.

662 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 119.

663 *Ibidem*, p. 120.

664 Twemlow, Alice, *À quoi sert le graphisme ?*, *op. cit.*, p. 52.



407.

Figure 407. Heartfield, John, couverture pour *A-I-Z*, n°42, 1932. Il est inscrit « La signification du salut hitlérien : le petit homme demande de gros cadeaux », en référence au financement du parti nazi.

peu confortables pour le designer. Cependant Stefanie Vogl[665], qui confie qu'elle choisit ses clients en vérifiant qu'ils sont en adéquation avec son propre point de vue éthique, admet qu'il s'agit là d'un luxe qu'elle peut s'octroyer car son activité de *freelance* n'est pas sa source de rémunération principale. Au contraire, Mélissa Wago-lala[666] explique qu'il est délicat de refuser un client lorsque l'on travaille uniquement en indépendant, car la concurrence est accrue. Dès lors, il apparaît que les designers tentent de concilier les contraintes économiques et les responsabilités d'ordre moral en alternant des projets « alimentaires[667] », c'est-à-dire qui « ont une visée de vente avant une visée de partage[668] » selon les mots Sophie Decoux, avec des projets plus en adéquation avec leur éthique. Karen Brunel a également pu noter cette position de conciliation lors de sa recherche doctorale sur le sens que revêt la notion de responsabilité pour les designers graphique : « Certains prônent un rejet complet des projets commerciaux, pendant que d'autres tempèrent une pratique économique avec des projets ponctuels au service de la société[669]. » À cet égard, il convient de rappeler que la prise de distance avec la publicité en faveur d'un graphisme engagé s'est notamment traduite par un déplacement des graphistes vers le secteur culturel, contexte qui semble plus opportun pour véhiculer leurs idéaux politiques et sociaux.

Au terme de ce moment, quelle est la contribution des notions de graphisme d'auteur et de graphisme d'utilité publique à notre propos ? Nous ont-elles permis de distinguer le graphisme du design graphique ? Si nous ne pouvons l'affirmer avec certitude, nous avons cependant mis en évidence deux visions du design qui s'opposent. En somme, nous décelons d'une part une pratique ancrée dans un contexte commercial et publicitaire, où le designer graphique résout des problèmes suivant un idéal d'objectivité et de neutralité. D'autre part, et aux antipodes, se trouve une pratique davantage tournée vers un contexte culturel, où la subjectivité du graphiste s'affirme à travers la production de contenus et un engagement éthique, social voire politique. Nous retrouvons ici les éléments qui nous ont permis de définir la typographie opaque par opposition à la typographie transparente dans notre partie I.4. En effet, le dépassement du rôle de résolveur de problème permet au graphiste de davantage baser sa pratique sur la spontanéité et l'intuition. De plus, le fait que le graphiste n'intervienne plus uniquement

665 Raby-Lemoine, Béatrice, « Entretien avec Stefanie Vogl », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir)., *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps, op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-stephanie-vogl, consulté le 07.03.2024.

666 Leal, Ninon, « Entretien avec Mélissa Wago-lala », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir)., *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps, op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-melissa-wago-lala, consulté le 21.02.2024.

667 Luzio, Éléna, « Entretien avec Sophie Decoux », *art. cit.*, non paginé.

668 *Ibidem*, non paginé.

669 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 65.

au moment d'exécuter des tâches techniques lui permet de mettre en place un processus fluide, voire expérimental. Enfin, surmonter la distinction entre forme et contenu permet au graphiste de prendre pleinement part à la production de contenu et, par là-même, d'exprimer toute sa subjectivité. Ainsi, si nous ne pouvons affirmer que le premier modèle correspond au design graphique et le second au graphisme, nous pouvons tout de même observer que les pratiques de graphisme d'auteur et de graphisme d'utilité constituent des conditions favorables d'émergence pour la typographie opaque. ***408.***

Mais les dernières questions soulevées par ces notions, à savoir celles de l'engagement politique et social et de la responsabilité éthique du graphiste, nous invitent à nous demander si le graphiste n'adopterait pas une posture critique. En effet, c'est le lien que semble établir Helen Armstrong lorsqu'elle évoque l'engagement des graphistes pour des causes sociales :

> « les designers s'engagent aujourd'hui activement dans les débats politiques et culturels qui agitent la société. Des thèmes comme le développement durable ou l'équité sociale revêtent désormais une importance de premier plan pour de plus en plus de graphistes qui, devenus producteurs de contenu autant que de forme, s'affranchissent des modèles professionnels et esthétiques établis pour s'intéresser plus largement aux effets de la culture qu'ils ont contribué à bâtir[670]. » ***409.***

Nous avons vu que le graphisme d'utilité publique et le graphisme d'auteur sont devenus de véritables outils d'engagement. Ne deviennent-ils pas conjointement des outils de critique ? C'est ce que semble suggérer Helen Armstrong lorsqu'elle parle de « critique culturelle *par* le design[671] ».

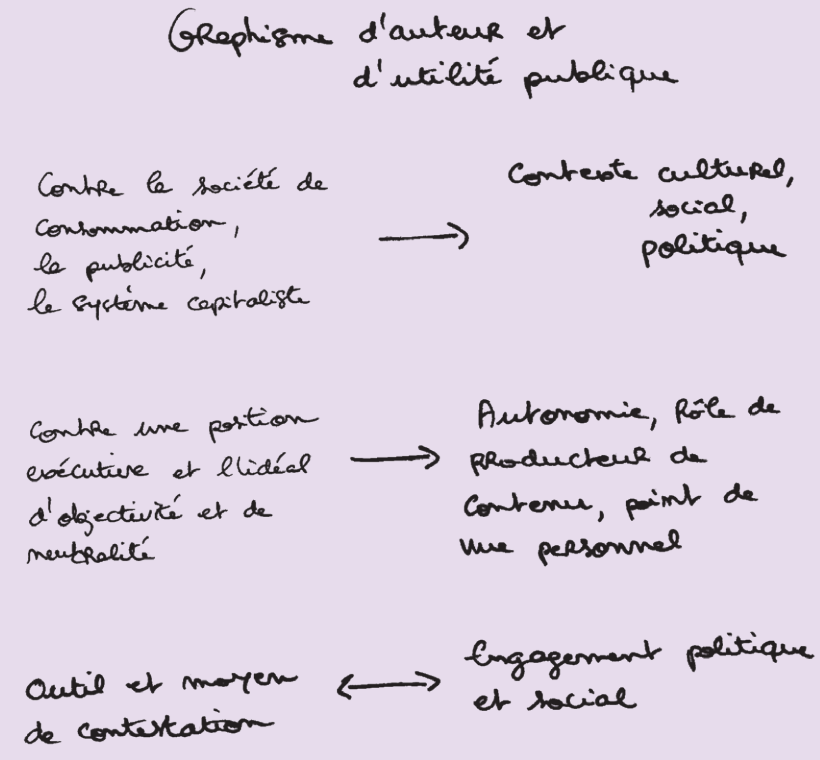
Dès lors, il convient de déplacer notre questionnement. S'il semble que nous ne parvenons pas à démontrer que la pratique de la typographie opaque est plutôt artistique, ni même à distinguer la pratique du graphisme de celle du design graphique, nous nous tournons désormais vers le critère de l'attitude critique qui nous paraît davantage déterminant dans la définition de la pratique de la typographie opaque.

670 Armstrong, Helen, « Introduction : relire l'avant-garde », *art. cit.*, p. 13.

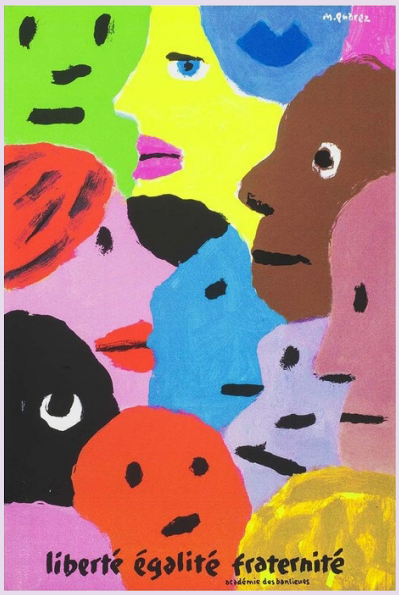
671 *Ibidem*, p. 13.

Figure 408. Schéma synthétisant la partie II.1.3.

Figure 409. Quarez, Michel, affiche *Liberté, égalité, fraternité* pour l'Académie des banlieues, 2012.



408.



409.

II.1.4. Une pratique critique

Notre étude ne permet pas de distinguer le design graphique du graphisme, ni de démontrer que le graphisme s'apparenterait à une pratique plus artistique. Cependant, elle a jusqu'à présent permis de mettre en évidence que deux pratiques du design semblent bel et bien s'opposer : d'une part une pratique qui adhère voire participe au système capitaliste et, d'autre part, une pratique considérée comme davantage éthique. Si le point de vue terminologique ne permet pas de trancher si l'une ou l'autre de ces pratiques correspond au design graphique et/ou au graphisme, la question de l'éthique apparaît déterminante dans leur distinction. Face à ces deux voies possibles du design, quelles sont les réactions possibles du designer ? Nous avançons les deux postures suivantes : ou bien la soumission au système capitaliste, ou bien une résistance apparentée à une attitude critique. Enfin, **nous postulons que la typographie opaque se situe justement dans une attitude critique.**

Deux sens du terme critique

Mais qu'entendons-nous par « critique » ? La récurrence de ce terme dans les propos sur le graphisme d'auteur et d'utilité publique, qu'il s'agisse « d'engagement critique[672] », de « contenu critique[673] », ou encore de « critique consciente du message[674] », nous invite d'abord à préciser de quoi il s'agit. En effet, il semblerait que le lien entre critique et graphisme soit régulièrement mis en évidence, sans qu'il soit pour autant justifié. Il nous apparaît donc nécessaire de clarifier dans un premier temps ce que nous entendons par ce terme.

Nous pouvons tout d'abord nous référer à l'anthologie sur la critique constituée par Catherine Chomarat-Ruiz[675]. À cette occasion, Catherine Chomarat-Ruiz a établi des critères pour identifier les écrits qui relèvent de la critique de design[676]. Dans un premier

672 « Débarrassé des idéaux modernistes, devenus trop restrictifs, de neutralité et d'objectivité, le champ du graphisme témoigne aujourd'hui d'un engagement critique plus direct envers le monde qui nous entoure. »
Ibid., p. 15.

673 « Certains designers commencèrent à produire leur propre contenu critique à la fois à l'extérieur *et* à l'intérieur de la relation traditionnelle entre graphiste et client. »
Id., p. 14.

674 Les graphistes « adoptent un rôle auparavant réservé à l'art et à la littérature par la production d'un contenu supplémentaire et d'une critique consciente du message ».
Mc Koy, Katherine « *The New discourse* », *Design Quaterly*, n°148, 1990, p. 16.

675 Chomarat-Ruiz, Catherine, « Critique de design », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design, consulté le 21.02.2024.

676 Chomarat-Ruiz, Catherine, « 1. Introduction », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design/introduction, consulté le 21.02.2024.

temps, il s'agit de distinguer les écrits promotionnels des écrits qui portent un véritable retour réflexif sur la production. Cette première distinction effectuée, le second temps discrimine les écrits journalistiques des écrits critiques. En effet, les écrits journalistes[677] ont un registre descriptif voire narratif, alors que les écrits critiques sont analytiques. Le troisième élément qui permet de repérer des écrits critiques semble résider dans la cible de la critique : elle ne doit pas être universitaire car trop élitiste. Il s'agit donc ici de distinguer les écrits critiques des productions académiques. Cependant, cela n'exclut pas le fait que la critique tende vers une part de théorisation[678]. Ainsi, les quatre critères qu'établit Catherine Chomarat-Ruiz pour distinguer les écrits critiques sont les suivants : un public plus large que les universitaires, un propos analytique, une aspiration théorique et enfin une culture générale qui dépasse la culture spécifique des champs de l'art et du design[679]. La critique de design est donc ici définie en creux : il ne s'agit pas d'écrits académiques, ni d'écrits journalistiques. Cette définition est complétée par Karen Brunel qui précise que la critique se distingue également de l'histoire de l'art et/ou du design. En effectuant l'état de l'art des écrits critiques en design graphique, elle repère que ce sont pourtant les types d'écrits dominants : « Depuis une vingtaine d'années, nous avons aussi assisté à l'émergence d'une critique du design graphique – dont Rick Poynor fut l'un des pionniers – qui émane d'auteurs qui ne sont pas eux-mêmes praticiens, mais qui viennent plutôt des domaines du journalisme ou de l'histoire de l'art ou du design[680] ». Plus encore, elle précise les types de contenus de ces écrits : « Sur une modèle quasi identique à la critique d'art, ces plumes se consacrent principalement à l'analyse d'artefacts ou de personnalités[681]. » Selon ce point de vue, la critique apparaît comme extérieure, c'est-à-dire effectuée *sur* le design et sa pratique.

Mais il nous semble que l'emploi du terme « critique » que nous avons pu voir dans le cas du graphisme d'auteur revêt un autre sens. En effet, l'association du graphisme d'auteur à une pratique critique du design apparaît comme une perspective séduisante en tant qu'elle permettrait de résoudre la question de la légitimité déjà évoquée à plusieurs reprises tout au long de notre propos. Dans son article « Design et image de marque[682] », Paul Rand dresse un constat des plus étonnants : il affirme que le design ne nécessite pas d'études approfondies, que le designer ne requiert pas de diplôme spécifique ni d'autorisation officielle d'exercer, et ne possède pas de connaissances spécifiques qui doivent être maîtrisées ! De plus, la démocratisation des outils du designer a posé la question de ses compétences propres. Dans ce contexte, Stéphane Darricau en déduit qu'il est nécessaire de

677 Catherine Chomarat-Ruiz note d'ailleurs que ces écrits prennent plutôt place dans des médias tels que les réseaux sociaux, et s'apparentent plutôt à des « billets de blog » qu'à des textes véritablement critiques.
Ibidem, non paginé.

678 *Ibid.*, non paginé.

679 En effet, Catherine Chomarat-Ruiz note que les écrits critiques dépassent « l'intérêt esthétique pour aborder des analyses historiques, sociologiques et politiques, économiques du design ».
Id., non paginé.

680 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 110.

681 *Ibidem*, p. 110.

682 Rand, Paul, « Design et image de marque », [1987], dans Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op. cit.*, p. 64-69.

mettre en place des « stratégies de différenciation[683] » entre amateurs et professionnels afin de donner une légitimité au graphiste, au rang desquelles une « pratique critique ». S'il avance qu'une « pratique critique » apparaît comme une des solutions pour légitimer la pratique du graphiste, il convient de se demander de quoi elle relève. En effet, bien que Stéphane Darricau affirme que « l'activité critique est envisagée comme un outil crucial pour faire "progresser la discipline" tout entière en l'amenant au niveau de densité théorique qui caractérise des domaines tels que l'architecture ou le design industriel par exemple, mais aussi pour lui conférer une plus grande reconnaissance publique[684] », l'activité critique en question n'est pas précisément décrite.

Il apparaît que la « critique » dont il est ici question n'est pas de même nature que celle étudiée par Catherine Chomarat-Ruiz dans son anthologie. Dès lors, cet aperçu des emplois du terme « critique » nous invite à nettement distinguer deux sens du terme. Selon le premier, la critique est avant tout extérieure : elle est à entendre au sens de critique de la société, et plus précisément du système capitaliste. Selon le second sens du terme, nous verrons que la critique relève davantage d'une attitude adoptée par le designer graphique et/ou graphiste lui-même, qui s'accompagne d'un retour réflexif sur sa propre pratique. Afin de déterminer si la typographie opaque relève d'une pratique critique, il convient donc d'étudier tour à tour les deux sens du terme que nous entendons différencier. ***410.***

Premier sens du terme : une critique de la société et du système capitaliste

Le premier sens du terme critique est à entendre au sens de critique de la société, et notamment du système capitaliste. Nous pouvons ici distinguer deux manières de concevoir cette forme de critique. Il peut tout d'abord s'agir d'une critique du message à communiquer. C'est en ce sens que le terme « critique » est souvent associé à l'engagement social du graphisme d'auteur et/ou d'utilité publique. Qu'il s'agisse de la critique du message à communiquer par le moyen du design graphique, ou de la production même d'un contenu critique, cette critique s'apparente à une adresse directe au regardeur afin de le faire réfléchir, et l'amener à s'interroger sur ce qui lui est donné à voir. Le graphisme critique ici le message qu'il va donner à voir pour mieux le dénoncer, prouver ou révéler. Cette critique des messages à communiquer peut prendre deux formes : ou bien la mise en forme invite le regardeur à critiquer le contenu, ou bien le graphisme peut lui-même produire un contenu critique vis-à-vis de la société. C'est selon cette seconde application du premier sens du terme que la critique a généralement été associée au graphisme d'auteur. C'est également en ce sens que Katherine Mc Koy emploie le terme « critique », lorsqu'elle repère que des graphistes « adoptent un rôle auparavant réservé à l'art et à la littérature par la production d'un contenu supplémentaire et d'une critique consciente du message[685] ». Que le graphiste critique par la mise en forme un contenu émis par quelqu'un

683 Darricau, Stéphane, *Culture graphique : une perspective de Gutenberg à nos jours*, *op. cit.*, p. 217.

684 *Ibidem*, p. 215-216.

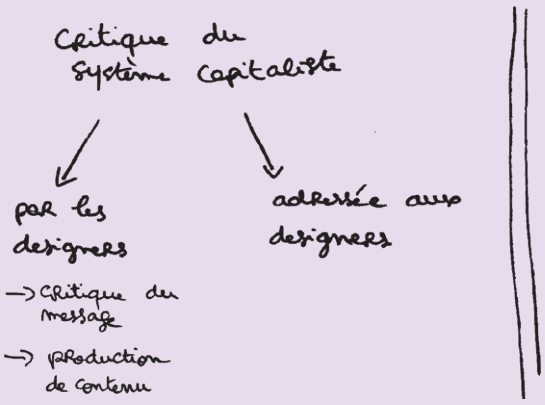
685 Mc Koy, Katherine, « *The New discourse* », *art. cit.*, p. 16.

Figure 410. Deux sens du terme "critique".

Figure 411. Deux points de vue sur le premier sens du terme "critique".



410.



411.

d'autre ou qu'il prenne en charge la définition même de ce contenu, il s'agit bien ici d'utiliser le graphisme comme un moyen en vue d'une fin : une critique de la société adressée directement au regardeur pour l'amener à s'interroger.

411. Mais ce premier sens du terme critique concerne surtout l'adhésion du design au système capitaliste. En ce sens, ce sont les designers eux-mêmes qui sont visés par cette critique. Cette forme de critique prend sa source dans les deux manières de pratiquer le design que nous avons pu repérer au cours de notre tentative de distinguer le graphisme du design graphique : le design soumis au système capitaliste et guidé par des fins mercantiles d'une part et, d'autre part, le design qui vise moins la rentabilité que « l'habitabilité du monde[686] ». Selon cette opposition, la première pratique du design, caractérisée par son adhésion et sa participation au système capitaliste, a pour principal objectif le rendement et la rentabilité. En effet la critique « culturelle et sociale du capitalisme[687] » des sociologues de l'École de Francfort part d'abord du constat que la recherche du progrès, qui a mené au système capitaliste, s'est surtout transformé en une accélération temporelle aliénante. Cette notion de rentabilité fait en effet partie de la réalité professionnelle du métier, comme l'ont démontré les résultats des entretiens menés par les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias auprès de designers[688]. Au cours des entretiens, la notion de rentabilité a d'abord été abordée à travers le lien entre la temporalité et le budget du projet. Il apparaît que les projets aux petits budgets sont ceux auxquels les praticiens accordent le moins de temps, alors que les projets aux budgets plus conséquents bénéficient d'une temporalité plus longue. De plus, cette rentabilité du projet semble peu compatible avec le temps long de la réflexion : le budget étant lié à la temporalité du projet, il influe directement sur sa qualité. Sophie Decoux l'explique par le fait que les projets plus longs permettent une plus grande exigence, et même d'être plus audacieux dans les réponses créatives apportées[689]. Dès lors, les contraintes de budgets et de temporalités sont directement liées à la créativité. François Gatault précise que les projets aux budgets et délais serrés mènent à des solutions plus consensuelles[690]. Il justifie ce constat par le fait que l'expérimentation nécessite du temps. De ce point de vue, il est ici souligné une forme de frustration que peut ressentir le praticien lorsque les délais restreints empiètent sur la créativité. Sur ce point, Sophie Decoux soutient la nécessité de défendre une personnalité créative, même dans le cas de projets à fortes contraintes budgétaires et temporelles[691].

Ainsi, nous comprenons que la première vision du design, selon laquelle il participe au système capitaliste, subit l'accélération temporelle aliénante à laquelle a mené la recherche de progrès. En cela, les sociologues de l'École de Francfort repèrent que le système capitaliste

686 Catherine Chomarat-Ruiz se réfère ici à Alain Findeli. Voir Findeli, Alain, « La recherche-projet et la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *Sciences du design*, n°1, 2015, p. 45-57.

687 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, notes de séminaire de recherche, 2022, p. 6, [en ligne], disponible sur https://hal.science/hal-03939065v2, consulté le 08.02.2024.

688 Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, non paginé

689 Luzio, Éléna, « Entretien avec Sophie Decoux », *art. cit.*, non paginé.

690 Mirault, Théa, « Entretien avec François Gatault », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir)., *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps, op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-francois-gatault, consulté le 21.02.2024.

691 Luzio, Éléna, « Entretien avec Sophie Decoux », *art. cit.*, non paginé.

possède un « aspect destructif[692] », qui va de pair avec « l'oubli du bonheur de l'individu[693] ». C'est ici que nous repérons la seconde vision du design qui s'oppose à la soumission au système capitaliste : la recherche d'amélioration de l'« habitabilité du monde ». Mais Catherine Chomarat-Ruiz[694] soulève une position contradictoire du design : alors que le but premier du design est bien d'améliorer l'habitabilité du monde, la mise en œuvre de cet objectif a mené à sa soumission au système capitaliste. Dès lors, elle explique que les deux visions du design reposent sur une confusion entre deux objectifs contradictoires : rendre le monde disponible d'une part, et contribuer à son habitabilité d'autre part. En effet Harmut Rosa, sociologue de l'École de Francfort, constate que l'accélération et l'aliénation qui en découle participent à rendre le monde disponible[695]. Catherine Chomarat-Ruiz met en évidence que le design participe à cette quête de disponibilité, notamment en nous permettant l'accès aux choses : « Un projet répond à un besoin et la réponse (l'expérience que l'on aura dans l'usage d'un objet, d'un espace, etc.) doit être la plus satisfaisante possible, ce qui implique une mise à disponibilité du monde[696] ». Nous comprenons qu'il s'agit ici de la première vision du design que nous avons jusqu'alors présentée. Dès lors, selon le premier sens du terme critique que nous posons – soit une critique de la société – le design est critique d'un point de vue éthique en souhaitant prendre ses distances avec le système capitaliste, pour justement retrouver cette vocation à contribuer
412. à l'habitabilité du monde.

Premier sens du terme : une critique basée sur une hiérarchie de valeurs

Nous venons de mettre en évidence deux visions du design qui s'opposent : le design soumis au système capitaliste qui rend le monde disponible d'une part et, d'autre part, le design qui vise d'abord à améliorer l'habitabilité du monde. Mais ces deux visions, en plus de s'opposer, sous-tendent une hiérarchie de valeurs.

En effet, en relatant la confusion entre disponibilité et habitabilité du monde, Catherine Chomarat-Ruiz convoque le concept de vie bonne d'Harmut Rosa. Elle établit le fait que le design, en cherchant à améliorer l'habitabilité du monde, a bien pour objectif de favoriser la vie bonne des individus c'est-à-dire « vivre des expérience qui, au contact des humains, des non-humains, de la nature, de l'art, et pourquoi pas du design, nous touchent, nous émeuvent, nous enrichissent. Elles font que nous développons notre sensibilité, notre

692 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 3.

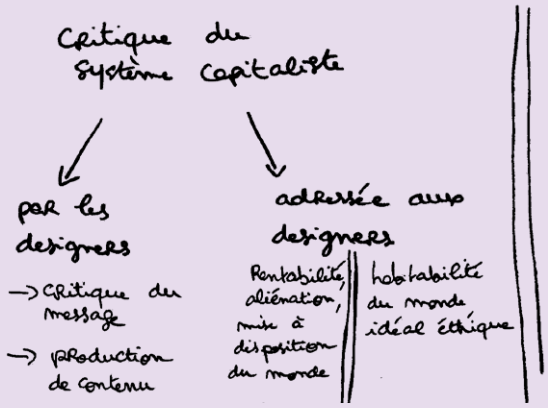
693 *Ibidem*, p. 3.

694 « Nous cherchons à comprendre pourquoi et comment le design se fourvoie dans la production d'objets de luxe ou de gadgets, se consacre à répondre à des besoins qu'alimentent le système et le marché capitaliste de production des biens, alors que son idéal vise plutôt à produire des biens accessibles au plus grand nombre, à travailler à l'habitabilité du monde. »
Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, notes de séminaire de recherche, 2022, p. 10, [en ligne], disponible sur https://hal.science/hal-04150542v1, consulté le 15.02.2024.

695 Rosa, Harmut, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2010, p. 24-25.

696 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 25.

Figure 412. Deux visions du design qui s'opposent.



412.

capacité à réfléchir et à agir dans le respect des humains et des non-humains[697]. » S'il s'agit là d'un idéal qui semble partagé par les designers, elle remarque cependant que, dans la mise en œuvre de cet objectif, le design apparaît plutôt comme un « allié de la ruse et de la perfidie[698] », et fait donc obstacle à la vie bonne de ses récepteurs. Cette hiérarchie entre les deux positions est établie selon un élément déterminant : la question de l'éthique. Catherine Chomarat-Ruiz repère que ce passage de la seconde position (viser l'habitabilité du monde) à la première (la soumission au système capitaliste) s'accompagne d'une perte de l'idéal éthique du design, dans la participation à l'accélération et, par voie de conséquence, à l'alinéation. En effet, elle part du constat que le design s'est éloigné de son idéal éthique – à savoir l'habitabilité du monde – car il est à la fois agent et victime de l'accélération. Si le design a pour objectif de contribuer à la vie bonne des individus, sa mise en œuvre relève pourtant d'un obstacle à cette vie bonne.

La question de l'éthique semble donc centrale pour distinguer les deux visions du design, en ce qu'elle instaure une hiérarchie de valeurs entre ces deux voies. En effet la première voie du design – celle de soumission au système capitaliste – paraît peu compatible avec une pratique éthique du design. Harmut Rosa constate dans *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive* que « les changements sociaux se produis[ent] trop rapidement pour que de nouvelles formes de moralité et de solidarité se développent[699]. » Les « nouvelles formes de moralité » concernent en fait les normes éthiques : l'accélération semble trop rapide pour que ces normes éthiques puissent être établies. Par ailleurs, les résultats des entretiens menés par les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias mettent en évidence que la qualité d'un projet paraît peu compatible avec l'accélération du temps[700]. Si les designers soutiennent qu'un temps long est nécessaire « à l'élaboration d'une créativité propre, au développement d'une sensibilité, à la formation intellectuelle[701] », ils regrettent l'accélération du temps accordé aux projets. L'accélération du temps aurait donc pour conséquence une moindre qualité des projets ainsi qu'une restriction de la créativité, ce qui est vécu à la fois comme une frustration et comme un manquement à l'éthique. Au contraire, le temps long est avancé comme un critère de réussite d'un projet, et semble assurer une « conformité du projet avec l'éthique[702]. »

Dans cette perspective, nous comprenons en quoi l'accélération est vécue, selon les termes d'Harmut Rosa, comme une véritable aliénation. Catherine Chomarat-Ruiz le met en évidence dans les conclusions qu'elle tire des entretiens :

697 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, *op. cit.*, p. 11.

698 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 28. Elle se réfère ici à Flusser, Vilém, *Petite philosophie du design*, Paris, Circé, 2002, p. 8.

699 Rosa, Harmut, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2012, p. 15.

700 Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, non paginé.

701 Chomarat-Ruiz, Catherine, « Présentation », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps, op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps, consulté le 21.02.2024.

702 *Ibidem,* non paginé.

> « Mais étant donné que c'est le temps qui structure le projet, [les designers] soulignent que l'accélération demeure un danger pour la réflexion et la créativité, qu'elle est à l'origine de projets médiocres, qu'elle engendre une surcharge mentale qui nuit à la qualité du travail [...], quand elle ne provoque pas une frustration liée au fait qu'elle pousse à mal effectuer son travail[703]. »

Les designers auprès desquels l'enquête a été menée ont également mis en évidence une injonction à produire toujours plus en moins en moins de temps. Cette injonction, révélatrice de l'accélération dans le champ du design, est notamment liée à la compétition et à la concurrence sur le marché. Il s'agit donc d'un enjeu qui concerne davantage le commanditaire, mais que le designer subit. Ainsi nous comprenons pourquoi cette accélération temporelle, au-delà de fonder la distinction entre une pratique du design soumise au capitalisme et une pratique qui vise l'habitabilité du monde, contribue à mettre en place une hiérarchie entre ces deux pratiques.

Dans un premier temps, nous avons souligné la nécessité de distinguer plusieurs sens du terme « critique ». Le premier sens du terme, auquel nous nous attachons pour l'instant, est à entendre au sens de critique du système capitaliste et de la pratique du design qui en découle. Si, dans ce contexte, le design graphique peut être utilisé comme moyen au service d'un engagement, la critique porte avant tout sur la participation du design au système capitaliste. En effet, nous avons mis en évidence deux visions du design qui semblent s'opposer. Une première voie, intégrée au système capitaliste, est basée avant tout sur la valeur d'échange et la rentabilité et contribue à mettre le monde à disposition. Au contraire, la seconde voie vise d'abord et avant tout l'amélioration de l'habitabilité du monde. De plus, nous avons révélé qu'une hiérarchie de valeurs était sous-jacente à ces deux voies du design, et que cette hiérarchie reposait sur la question de l'éthique. Selon cette hiérarchie de valeurs, nous situons le premier sens du terme « critique » dans la critique adressée à l'encontre de la première vision du design, qui adhère et/ou participe au système capitaliste.

Premier sens du terme : un designer tiraillé

Face à cette hiérarchie de valeurs, une injonction est adressée au designer : celle de rejeter une pratique du design soumise au système capitaliste afin d'adhérer sans réserve à une pratique qui vise plutôt l'habitabilité du monde, qui correspondrait davantage à l'idéal

703 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, *op. cit.*, p. 21.

éthique du design. Mais Catherine Chomarat-Ruiz[704] et Karen Brunel[705] remarquent que cette injonction est surtout édictée de l'extérieur au designer, ce qui « semble manquer de pragmatisme[706] ».

Dans son travail de recherche doctorale qui vise à identifier comment la notion de responsabilité fait sens pour les designers, Karen Brunel part d'abord du constat que le designer est soumis à de multiples injonctions dans sa pratique : il doit à la fois « faire évoluer la société au plus loin des valeurs capitalistes, quitte à produire en-dehors de son système économique[707] », « propage[r] du beau dans le paysage visuel, apportant ainsi une harmonie au quotidien de la populaire[708] », ou encore devenir « l'ingénieur de la mise en forme la plus adaptée à ses utilisateurs[709]. » Karen Brunel remarque surtout que toutes ces injonctions placent le designer dans une position délicate : celle de toutes les concilier en en même temps[710]. Cette position délicate du designer est notamment mise en évidence par les trois injonctions paradoxales repérée par le Stéphane Vial[711], auxquelles se réfère Karen Brunel : l'injonction utopique, « où le designer doit simultanément se soumettre au marché, car c'est son moyen de travail, et ne pas se soumettre au marché, car cela manque de noblesse[712] », l'injonction disruptive, « où le designer doit produire des objets innovants sans quoi il n'est pas designer[713] », et enfin l'injonction éthique, « où le designer doit activement œuvrer pour la résolution des problèmes de notre monde, tout en consentant à l'impuissance du design seul[714]. ».

Plus que la conclusion de sa recherche, c'est surtout le positionnement de Karen Brunel qui nous intéresse pour notre propos. Face à ce double constat d'une critique majoritairement externe et de la complexité des facteurs à prendre en compte par les designers, la position de Karen Brunel est alors de s'adresser directement aux designers, afin d'« appréhender le sens, ou *les sens*, qu'ils et elles attribuent à la responsabilité dans leurs habitudes pratiques[715]. » Ce positionnement découle du repérage d'un manque de

---

704 *Ibidem*, p. 19-20.

705 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 22-24.

706 *Ibidem*, p. 131.

707 *Ibid.*, p. 19.

708 *Id.*, p. 19.

709 *Id.*, p. 79.

710 La position ambigüe du designer, qui doit concilier toutes ces injonctions, est déjà exposée par Jean-François Lyotard, lorsqu'il explique en quoi les designers graphique sont à ce titre « coincés » :

> « - Ils sont forcément coincés. Très petit espace de liberté de mouvement. Non seulement des contraintes fortes mais plusieurs sortes de contraintes, et tout à fait hétérogènes. Ils se débattent dans cette toile comme des forcenés. Chacun à sa façon. Chacun crie qu'il vit quand même. Vive les graphistes, mais qu'est-ce que vivre pour un graphiste ? Vivre quand même. Toutes ces contraintes ensemble, chacune en particulier peut-être, sont mortifiantes. »

Lyotard, Jean-François, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *art. cit.*, p. IV.

711 Vial, Stéphane, « Le processus créatif en design : à propos du travail de la pensée chez le designer », *art. cit.*, p. 55.

712 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 14.

713 *Ibidem*, p. 14.

714 *Ibid.*, p. 14.

715 *Id.*, p. 15.

visibilité des designers sur la définition qu'ils livrent de la responsabilité, et surtout sur le sens que revêt cette notion pour eux. Cette recherche met en évidence le fait que les normes éthiques ne sont pas prescrites par des acteurs en position de les accorder avec la réalité du métier :

> « L'approche prescriptive est largement dominante, et les designers sont la cible de jugements qui émanent tant de leurs pairs que des théoriciens qui traitent de la discipline. Des professionnels en possession d'une notoriété établie exhortent leurs confrères à prendre conscience de la responsabilité inhérente à leur statut d'agent communiquant et générateur d'artefacts, à penser à l'impact de leur production sur le paysage visuel, sur le comportement humain, sur l'environnement… Des théoriciens rappellent la primauté de l'usager, du consommateur, de l'humain ; il doit être au cœur de toutes les préoccupations conceptuelles ou formelles. Telle qu'elle est décrite, la responsabilité morale du designer graphique est inversement proportionnelle à la valorisation et la reconnaissance qu'ils ressentent dans l'exercice de leur métier[716]. »

Si les designers sont assénés d'injonctions morales, personne ne leur a demandé ce que la notion de responsabilité revêtait pour eux et ces injonctions, parce qu'elles sont prescrites de l'extérieur, ne sont pas toujours en phase avec les conditions matérielles de la réalité de l'exercice du métier. Tel est d'ailleurs l'un des résultats obtenu au cours des entretiens menés par Karen Brunel : « ce qui est désirable, et désiré par tous n'est pas inéluctablement estimé possible. Cet entretien illustre comment des normes prescrites, malgré une adhésion unanime de principe, peuvent peiner à s'inscrire dans une pratique professionnelle[717]. »

Ces constats mettent en évidence une forme de scission entre la critique adressée de l'extérieur, c'est-à-dire l'injonction à refuser en bloc la participation au système capitaliste, et la réalité pratique. Le principal problème soulevé par Karen Brunel est le manque de prise en compte de la réalité des conditions de l'exercice du métier dans la théorisation de ce champ[718]. Ces théories ne semblent surtout pas rendre compte de la position délicate du designer :

> « Il ne s'agit pas, pour [les designers], de nier le rôle social et culturel du design, mais plutôt de la difficulté face aux contraintes économiques du métier, ainsi que l'actuelle articulation du rapport client-designer-usager qui se présente le plus souvent sous une forme hiérarchique, avec des dominants et des dominés, plutôt que dans une configuration triangulaire ou égalitaire[719]. »

716 *Id.*, p. 124.

717 *Id.*, p. 203.

718 « [ces théories] tendent à articuler des idéaux mais en faisant abstraction des réalités – économiques, entre autres – auxquelles le designer est confronté dans l'exercice de son travail. Il ne s'agit pas seulement de supposer que chaque agent ait le souhait d'améliorer le monde dans lequel il vit et exerce, mais aussi d'imaginer qu'il ait le pouvoir de réellement imposer ce souhait sans compromettre entièrement son activité. »
Id., p. 119.

719 *Id.*, p. 111-112.

Ainsi, le manque d'adéquation de la théorie avec la pratique se manifeste par une prescription d'idéaux – notamment esthétiques et sociaux – mais qui, dans la pratique, sont à concilier avec la réalité économique du métier. La non-prise en compte de cette contrainte confère à cette position une forme d'élitisme : « Seule une frange de la profession peut se permettre de mettre au second plan la question de sa survie économique en choisissant de se consacrer exclusivement à la commande publique ou culturelle, pour s'assurer ainsi une notoriété et une sorte de salut – loin des "boulots commerciaux" méprisés[720]. » Ainsi, Karen Brunel repère que le décalage entre ce qui est prescrit et ce qui est effectivement possible découle de la position extérieure des prescripteurs, ou d'une position privilégiée qui n'est pas représentative de la majorité des praticiens[721].

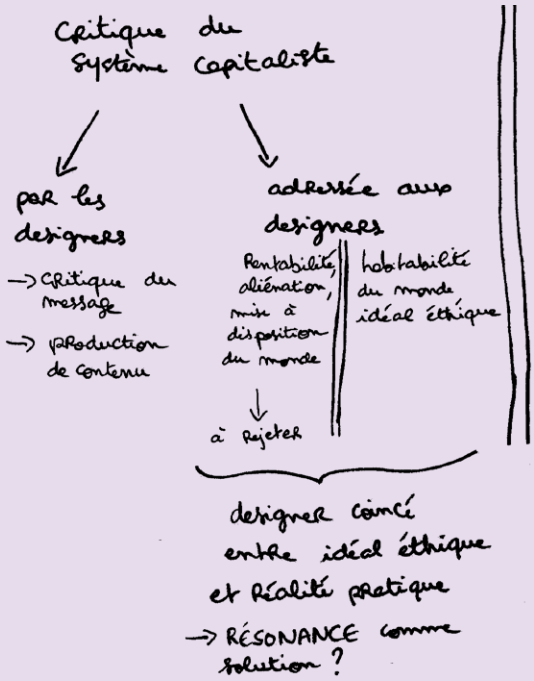
Il convient de nous arrêter un instant pour faire le bilan de notre analyse jusqu'en ce point. Tout d'abord, nous avons constaté la nécessité de distinguer deux sens du terme « critique ». Nous nous sommes jusqu'alors attachée à la définition du premier sens. De ce point de vue, la critique doit être entendue comme une critique de la société et surtout du système capitaliste. Cette critique découle de deux visions du design qui s'opposent : le design qui participe au système capitaliste, et le design qui vise avant tout à améliorer l'habitabilité du monde. Face à cette opposition qui s'accompagne d'une hiérarchie de valeurs, la question de l'éthique justifie la critique adressée aux designers : celle de délaisser une pratique directement liée à des questions économiques, au profit d'une pratique davantage responsable, qui correspondrait à l'idéal éthique du design. Mais Catherine Chomarat-Ruiz et Karen Brunel ont mis en évidence que cette critique est prescriptive, et manque de pragmatisme vis-à-vis de la réalité de l'exercice du métier de designers. Dès lors, les designers apparaissent comme tiraillés entre l'idéal éthique auquel ils aspirent bel et bien d'une part, et les conditions réelles de l'exercice de leur métier d'autre part. Au vue de cette position délicate, quelle solution peut être envisagée pour le designer ? Nous proposons qu'une solution tient dans le concept de résonance d'Harmut Rosa, et nous verrons en quoi il nous permettra de fonder le second sens du terme critique.

413.

720 *Id.*, p. 131.

721 « ceux qui proposent de nouveaux paradigmes du "bon" design, ou d'un design responsable ou éthique, appartiennent majoritairement à une catégorie de personnalité qui semble "protégée" soit par une notoriété professionnelle, soit par un statut de théoricien. Dans le premier cas, ce sont des designers qui ont les moyens de leur discours, et dans le deuxième, ce sont ceux qui ne sont pas contraints d'appliquer leurs discours à une pratique. » *Id.*, p. 133.

Figure 413. Injonction adressée au designer.



413.

La résonance comme solution

Le sociologue part du constat de l'accélération globale du rythme de vie, liée « à la croissance inhérente au système capitaliste[722] ». Le problème qu'il met en évidence est que l'accélération est une cause d'épuisement et d'aliénation. Il définit cette aliénation comme « une forme spécifique de relation au monde dans laquelle le sujet et le monde sont indifférents ou hostiles (répulsifs) l'un à l'autre et donc déconnectés[723] ». Nous comprenons qu'il s'agit ici de la première vision du design que nous avons précédemment identifiée. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait penser, la solution à l'accélération dont découle l'aliénation n'est pas forcément la lenteur et la décélération. En effet, Catherine Chomarat-Ruiz effectue une transposition dans le champ du design : la décélération s'apparenterait alors à une vision fantasmée de l'artisanat. Pourquoi s'agirait-il d'un fantasme ? Elle explique que cette voie « semble ne pas pouvoir dominer. Elle constitue une alternative : voir par exemple le "design du peu", les "pratiques ordinaires", qui se situent en référence à Michel de Certeau, *L'invention du quotidien* (tome 1 : "Les arts de faire", par exemple[724]) ». Mais elle précise que cette alternative va à l'encontre même du design et de son émer-
414. gence. Elle prend pour exemple la position de John Ruskin dont la défense de l'artisanat s'inscrit dans une vision passéiste, qui prône même le retour à une société pré-industrielle. Elle remarque que « le travail artistique et l'atelier de l'artiste-artisan sont saisis comme paradigmes, pour ne pas dire idéaux, de toute forme d'activité. Ces modèles se trouvent aussi dans les écrits de John Ruskin et de William Morris quand il s'agit de critiquer l'industrialisation, la production en série de biens et, partant, le design[725]. » Cette voie, bien qu'elle tente de remédier à l'accélération, s'apparente à une exception qui ne suffit pas pour s'imposer face à l'accélération : « ces initiatives restent locales, sans réelle prise sur l'accélération générale[726] », conclut Catherine Chomarat-Ruiz.

Dès lors, si la décélération n'est pas la solution à l'aliénation causée par l'accélération, qu'elle est-elle ? Harmut Rosa avance comme solution le concept de résonance, qu'il définit comme suit : « La résonance est une forme de relation au monde associant af↩fection et é↪motion, intérêt propre et sentiment d'efficacité personnelle, dans laquelle le sujet et le monde se touchent et se transforment mutuellement[727]. » Tout comme l'aliénation, la résonance est un mode de relation au monde. Cependant, alors que l'alinéation est une « relation sans relation[728] », la résonance est au contraire une recherche de connexion[729] mutuelle avec le monde. C'est en cela que la résonance apparaît comme un remède à l'accélération : « Contre l'accélération, il s'agit d'apprendre à écouter et à faire résonner le monde[730]. » Cette métaphore de la vibration s'appuie sur l'expression « faire vibrer » :

722 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 7.

723 Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*, p. 286.

724 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 17.

725 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, *op. cit.*, p. 50.

726 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 23.

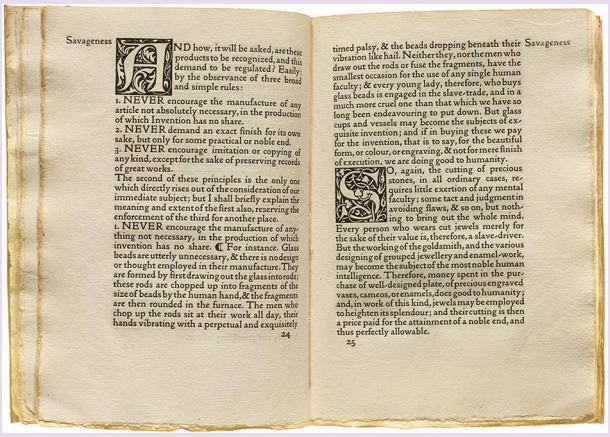
727 Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*, p. 270.

728 *Ibidem*, p. 286.

729 Rosa, Harmut, *Remèdes à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2020, p. 83.

730 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 5.

Figure 414. Ruskin, John, *The Nature of Gothic: A Chapter of the Stones of Venice*, Londres, Kelmscott Press, 1892. Ouvrage conçu et imprimé par William Morris.



Savageness

AND how, it will be asked, are these products to be recognized, and this demand to be regulated? Easily: by the observance of three broad and simple rules:

1. NEVER encourage the manufacture of any article not absolutely necessary, in the production of which Invention has no share.
2. NEVER demand an exact finish for its own sake, but only for some practical or noble end.
3. NEVER encourage imitation or copying of any kind, except for the sake of preserving records of great works.

The second of these principles is the only one which directly rises out of the consideration of our immediate subject; but I shall briefly explain the meaning and extent of the first also, reserving the enforcement of the third for another place.

1. NEVER encourage the manufacture of anything not necessary, in the production of which invention has no share. ¶ For instance. Glass beads are utterly unnecessary, & there is no design or thought employed in their manufacture. They are formed by first drawing out the glass into rods: these rods are chopped up into fragments of the size of beads by the human hand, & the fragments are then rounded in the furnace. The men who chop up the rods sit at their work all day, their hands vibrating with a perpetual and exquisitely

24

timed palsy, & the beads dropping beneath their vibration like hail. Neither they, nor the men who draw out the rods or fuse the fragments, have the smallest occasion for the use of any single human faculty; & every young lady, therefore, who buys glass beads is engaged in the slave-trade, and in a much more cruel one than that which we have so long been endeavouring to put down. But glass cups and vessels may become the subjects of exquisite invention; and if in buying these we pay for the invention, that is to say, for the beautiful form, or colour, or engraving, & not for mere finish of execution, we are doing good to humanity.

SO, again, the cutting of precious stones, in all ordinary cases, requires little exertion of any mental faculty; some tact and judgment in avoiding flaws, & so on, but nothing to bring out the whole mind. Every person who wears cut jewels merely for the sake of their value is, therefore, a slave-driver. But the working of the goldsmith, and the various designing of grouped jewellery and enamel-work, may become the subject of the most noble human intelligence. Therefore, money spent in the purchase of well-designed plate, of precious engraved vases, cameos, or enamels, does good to humanity; and, in work of this kind, jewels may be employed to heighten its splendour; and their cutting is then a price paid for the attainment of a noble end, and thus perfectly allowable.

25

Savageness

414.

la résonance concerne « ce qui nous touche, nous émeut, fait sens[731] ». Harmut Rosa insiste sur le fait que « la résonance n'est pas un état émotionnel mais un mode de relation[732] » : au-delà d'être touché affectivement par le monde, il s'agit de vivre une expérience « qui nous fasse nous sentir lié au monde, au point de nous transformer[733] ». Plus encore, la résonance est définie par la responsivité, c'est-à-dire la « capacité du monde à (nous) répondre[734] » : Harmut Rosa tient à préciser que « la résonance n'est pas une relation d'écho, mais une relation de réponse ; elle présuppose que les deux côtés parlent *de leur propre voix*[735] ».

Enfin, il expose dans *Rendre le monde indisponible*[736] les quatre caractéristiques qui définissent un mode de relation au monde résonant. La première est l'interpellation : il s'agit du moment où nous sommes émus, touchés par quelque chose du monde. La seconde caractéristique est l'« efficacité personnelle[737] », qui correspond à la réponse émotionnelle qui est apportée, et dépasse donc le simple fait d'être touché. La troisième caractéristique, l'assimilation[738], est l'étape de transformation qui découle de cette rencontre, et qui suit l'interpellation et l'efficacité personnelle. Harmut Rosa explique que « chaque fois que nous entrons en résonance avec le monde, nous ne sommes plus les mêmes. Les expériences de résonance nous *transforment*[739] ». Enfin, la dernière caractéristique est l'indisponibilité. Cette indisponibilité implique l'imprévisibilité de l'expérience de résonance : nous ne pouvons prédire que nous allons faire l'expérience de la résonance, tout comme « il n'existe pas de méthode ni de manuel en sept ou neuf étapes susceptible de nous aider à entrer en résonance avec des gens ou des choses[740]. »

415. En quoi le concept de résonance d'Harmut Rosa est-il éclairant pour notre propos ? Au même titre que Catherine Chomarat-Ruiz[741], nous est-il possible de transposer le concept de résonance à la typographie opaque ? **Dans quelle mesure l'opacité typographique est-elle une expérience de résonance ?** Nous proposons alors d'observer si les quatre caractéristiques de la résonance posées par Harmut Rosa peuvent s'appliquer à la typographie opaque. La première caractéristique est l'interpellation. Dans le cas de la typographie opaque, nous avons déjà vu en partie I.3.1 qu'elle intriguait : elle instaure une forme de suspension du temps, car le texte ne se donne pas à lire dans son immédiateté. Pour ce qui est de la seconde caractéristique, l'efficacité personnelle, il s'agit de la réaction du récepteur face à l'interpellation. Nous avons vu en partie I.3.2 que deux réactions

731 *Ibidem*, p. 7.

732 Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*, p. 271.

733 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 41.

734 *Ibidem*, p. 33.

735 Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*, p. 270-271.

736 Rosa, Harmut, *Rendre le monde indisponible*, *op. cit.*, p. 43-51.

737 *Ibidem*, p. 44.

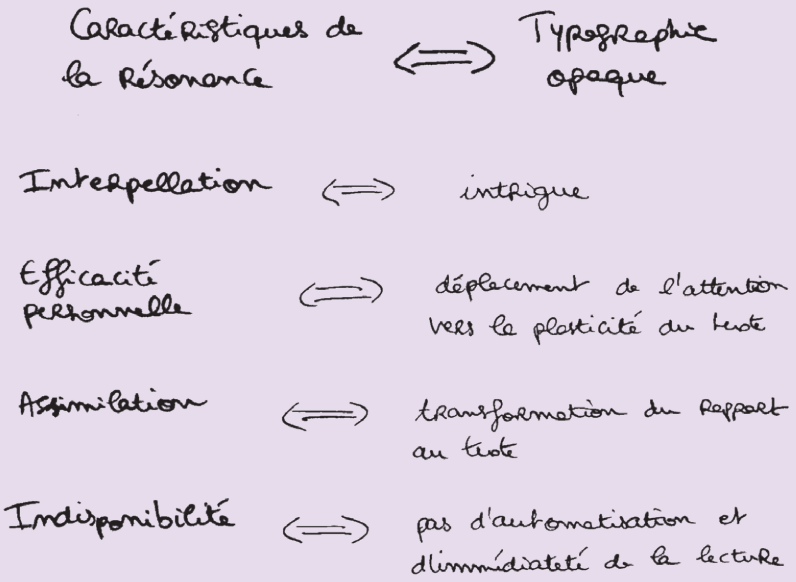
738 Notons qu'Harmut Rosa distingue cette assimilation de l'appropriation, qui suppose le maintien d'une distance. Voir Rosa, Harmut, *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*, Paris, éditions Le Pommier, 2022, p. 35-38.

739 Rosa, Harmut, *Rendre le monde indisponible*, *op. cit.*, p. 45.

740 *Ibidem*, p. 48.

741 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 34-35.

Figure 415. Transposition des caractéristiques de la résonance à la réception de la typographie opaque.



415.

étaient possibles face à la désautomatisation de la lecture opérée par la typographie opaque : ou bien un blocage de la part du lecteur, ou bien un déplacement de son attention vers la forme du texte et de la lettre. Cette seconde option nous paraît correspondre au critère de l'efficacité personnelle. Quant au troisième critère, l'assimilation, il s'agit de la transformation de celui qui vit une expérience de résonance. De quel ordre pourrait-elle être ? Nous avançons que la typographie opaque met en place un autre rapport du récepteur avec le texte, en dépassant le rapport utilitaire de signe linguistique pour rejoindre une fonction esthétique. Ce changement de rapport au texte et à la lettre nous semble relever d'une transformation pour le récepteur. Enfin, le dernier critère de la résonance est l'indisponibilité. Nous avançons sur ce point que la typographie opaque recèle bien une part d'indisponibilité, puisque le sens linguistique n'est pas directement accessible. Au contraire, la typographie opaque s'interpose entre le lecteur et le sens du texte, en lui demandant un effort pour accéder au sens linguistique du texte. Ainsi, la transposition des quatre critères de la résonance dans le cas de la typographie opaque nous permet de conclure qu'elle s'apparente bel et bien à une expérience de résonance pour le récepteur. Mais, plus encore, nous nous demandons : **le praticien de la typographie opaque ne peut-il pas également faire l'expérience de la résonance ?** N'y aurait-il pas une double expérience de résonance dans la typographie opaque : celle du récepteur et celle du praticien ?

Le designer en quête de résonance

Cette hypothèse nous invite à opérer un changement de point de vue par rapport à la transposition qu'opère Catherine Chomarat-Ruiz des concepts d'Harmut Rosa dans le champ du design. En effet, cette transposition est effectuée du point de vue du récepteur : lorsqu'elle se demande « que serait un projet et un design résonant[742] », c'est-à-dire « restaurateur de résonance[743] », la personne concernée par le mode de relation au monde qu'est la résonance est le récepteur, et non pas le designer[744]. De ce point de vue, la responsabilité du designer est engagée dans la conception d'expériences de résonance pour le récepteur. Le designer apparaît alors comme celui qui détient le pouvoir et la responsabilité de concevoir les expériences de résonance des individus, afin qu'ils accèdent à la vie bonne. Mais qu'en est-il de la vie bonne des designers ? **Ne sont-ils pas eux-mêmes à la recherche d'une expérience de résonance ?** C'est l'hypothèse que nous émettons. Nous proposons alors de déplacer l'analyse vers la relation au monde du designer lui-même, dans le contexte de sa pratique. Cette perspective va nous permettre de définir la critique dans le second sens du terme, qui concerne directement l'attitude du designer au cours de sa pratique. **Nous émettons alors comme hypothèse que le designer choisirait plutôt une pratique réflexive voir critique en raison de sa recherche d'expérience de résonance et d'accès à la vie bonne**, guidé par une « aspiration à vivre des expériences

742 *Ibidem.*, p. 41.

743 *Ibid.*, p. 41.

744 Ce point de vue a déjà été adopté par Harmut Rosa lorsqu'il explore la résonance dans le champ de l'art : « En art, les relations de résonance viennent de la capacité d'une œuvre à toucher son destinataire. »
Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*, p. 447.

riches, et du bonheur[745] ». De ce point de vue, le designer entendrait faire de sa propre pratique du design « une expérience réelle – c'est-à-dire précieuse et marquante, qui nous émeut, nous touche, voire nous transforme[746] ».

Plusieurs éléments nous ont permis de parvenir à cette hypothèse. Le premier repose sur les différents axes de la résonance qu'identifie Harmut Rosa dans *Remèdes à l'accélération*[747]. Il distingue d'abord les axes horizontaux qui concernent la relation avec les autres, des axes verticaux qui sont une « expérience du *monde en soi*[748] ». Harmut Rosa cite d'ailleurs le cas de la réception d'une œuvre d'art comme exemple de cet axe vertical de la résonance : « Être interpellé par une œuvre, faire une rencontre esthétique, telle est la forme privilégiée, institutionnalisée et ritualisée par excellence dans laquelle les sujets modernes font l'expérience d'une résonance verticale[749] ». Mais ce sont les derniers types d'axes qui ouvrent la voie à notre hypothèse : les axes diagonaux. Pour illustrer cet axe, Harmut Rosa donne l'exemple suivant : « Dans le travail, par exemple, je suis à la fois dans la relation aux autres et aux objets, que je façonne[750] ». Cet exemple d'une relation de résonance dans le contexte du travail est d'après nous l'indice d'une possible recherche de résonance du designer dans l'exercice même de son métier.

Par ailleurs, certains résultats des entretiens menés par les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias[751] indiquent que les designers recherchent des expériences de résonance dans leur pratique. Catherine Chomarat-Ruiz le constate dans les conclusions qu'elle tire de ces entretiens : « En des termes proches d'Harmut Rosa et de nos propres analyses, ces designers-là expriment la nécessité de vivre des expérience réellement enrichissantes – résonantes – c'est-à-dire une "bonne vie" professionnelle[752]. » La question de la résonance est notamment soulevée lorsque les designers sont interrogés sur les critères d'un projet réussi. Bien qu'elle ne soit pas nommée comme telle, plusieurs éléments participent d'après nous à l'expérience de la résonance, dont notamment la relation avec le client. En effet, les designers sont davantage en quête d'une relation de collaboration où ils travaillent *avec* leur commanditaire, plutôt qu'une relation de service qui les amène à travailler *pour* lui. De la perspective adoptée dépend la qualité de la relation entre le designer et son commanditaire, comme le note Catherine Chomarat-Ruiz : « Les designers avancent qu'un projet réussi découle d'une proximité intellectuelle avec le client, car seule cette proximité permet de proposer des projets qui ont du sens, racontent une histoire qui touche et émeut[753]. » La notion de proximité avec le client induit qu'une relation qualitative est installée entre les acteurs, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une expérience

745 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 23.

746 *Ibidem*, p. 25.

747 Rosa, Harmut, *Remèdes à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, *op. cit.*, p. 93-94.

748 *Ibidem*, p. 93.

749 Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*, p. 443.

750 Rosa, Harmut, *Remèdes à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, *op. cit.*, p. 94.

751 Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, non paginé.

752 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, *op. cit.*, p. 21.

753 *Ibidem*, p. 22.

de résonance selon l'axe horizontal que définit Harmut Rosa. De plus, nous entrevoyons dans ce dernier propos un possible lien entre l'expérience de résonance du designer et celle du récepteur : de la qualité des relations pendant le projet dépendrait la qualité de l'expérience avec l'objet conçu.

Nous retrouvons ici des résultats auxquels aboutit Karen Brunel dans son travail de recherche doctorale sur la notion de responsabilité telle que la définissent les designers graphique. Dans l'un de ses groupes d'entretiens, il apparaît que les designers graphiques ont deux priorités : « d'une part la prise de plaisir dans l'exercice du métier, et d'autre part l'attention portée aux exigences du client[754]. » Le plaisir pris au cours de la pratique fait donc bien partie des objectifs du designer :

> « Les participants revendiquent l'exigence de prendre du plaisir à exercer leur métier, un plaisir associé à une liberté créative pleine. La condition principale de cette dernière repose sur l'estime accordée par le commanditaire au savoir-faire du designer. Le déroulement idéal d'une collaboration débute par un échange fertile avec le client, qui permet d'établir le cadre et les contraintes qui structurent le projet et une fois ce jalonnement posé, le designer élabore ses propositions avec un maximum d'autonomie[755]. »

Si ce plaisir apparaît comme « égoïste[756] », c'est parce que « la quête d'une pratique hédoniste place les intérêts du designer au premier plan, suivis de près de ceux du client[757]. » Dans les conclusions de sa recherche, Karen Brunel élabore alors un modèle qu'elle nomme « épicurien[758] », défini comme suit :

> « un attachement tout particulier à la prise de plaisir dans leur pratique de leur métier, au point d'en faire une préoccupation prioritaire : la réussite d'un projet n'est pas évaluée à l'aune de son usage mais au degré de satisfaction que procure l'objet produit au designer et à un réseau de confrères qu'ils jugent leurs "pairs". L'approbation ou la désapprobation de ces derniers invalide ou informe la qualité de *bon* design[759]. »

Ces propos nous permettent de justifier le déplacement de l'expérience de résonance du récepteur (les individus dont le designer entend améliorer l'habitabilité du monde) vers celle du designer lui-même. Cependant, ils ne justifient pas encore le fait que cette recherche de résonance s'exprime par le choix d'une pratique critique du design, dans le second sens du terme que nous allons définir. Tout d'abord, au-delà de la relation au client, l'expérience de la résonance par les designers semble se situer dans la relation à la temporalité du projet. Nous avons parfois évoqué la volonté des designers de ralentir face

754 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 216.

755 *Ibidem*, p. 236.

756 *Ibid.*, p. 216.

757 *Id.*, p. 237.

758 *Id.*, p. 306.

759 *Id.*, p. 306.

à l'accélération inhérente à la participation au système capitaliste. En effet, les entretiens menés par les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias ont révélé une forme de résistance de la part des designers :

> « D'autres déclarent ne plus s'engager dans des projets au temps court qui n'apportent rien au plan personnel. Et certains vont jusqu'à dire qu'il leur incombe de ralentir pour s'autocritiquer, se former ou tout simplement pour s'épanouir à titre professionnel et personnel, même si, de l'aveux des professionnels, ces remèdes-là semblent plus accessibles à des designers confirmés que débutants[760]. »

La question de l'épanouissement du designer, c'est-à-dire de sa vie bonne, est ici frontalement abordée et explicitement liée à la temporalité. Cependant, nous ne pouvons que remarquer que chaque fois que la vie bonne du designer est évoquée sous l'angle de la décélération, elle semble s'accompagner d'une forme d'échec. En effet nous avons vu plus haut que Catherine Chomarat-Ruiz associe par exemple la pratique artisanale, qui tente de remédier à l'accélération temporelle, à un fantasme. De plus, nous voyons avec ce dernier propos que le choix de ralentir s'apparente davantage à un luxe que peu de designers peuvent se permettre[761].

Pourquoi le temps long d'un projet peut-il donc être associé à une expérience de résonance ? C'est ici que semble s'établir le lien avec le second sens du terme « critique » que nous allons formuler : une temporalité longue permet au designer d'avoir une pratique réflexive. En effet, les entretiens menés par les étudiants de master 2 Design, Arts, Médias auprès de designers[762] ont mis en évidence que les temps long et court résultent d'un temps accordé à deux phases du projet : la réflexion et la production. Les designers interrogés illustrent cette différence de temporalité entre les longues temporalités des projets pendant les études qui permettent aux étudiants de prendre le temps de la réflexion et de la maturation, alors que le monde professionnel est davantage ancré dans la production. C'est cette association qui fait notamment apparaître « une forme de nostalgie pour le temps des études longues[763] » face à l'accélération vécue dans le monde professionnel. Au contraire, la décélération de la temporalité du projet au cours des études permettait aux praticiens de développer leur créativité, de prendre le temps de l'expérimentation et de la réflexion. Parce que les temporalités des projets sont plus longues au cours des études, le temps de recul sur un projet permet de le questionner et ainsi de « voir plus loin que les sujets imposés[764] ». Le temps de recul est alors celui de l'auto-critique. En effet, Morgane Vantorre compare métaphoriquement le processus créatif au façonnage de

760 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, *op. cit.*, p. 21.

761 À cet égard, certains résultats associent le temps court du projet avec une pratique davantage artistique que relevant du design : « Il existe une différence fondamentale entre un artiste et un designer eu égard au temps que l'un pourrait prendre et tandis qu'il échapperait au second (Junyi Shao). Et sur l'identification de cette illusion avec une forme d'élitisme : seuls certains designers, une élite en fait, jouiraient de la liberté et de la temporalité qui serait celle de l'artiste (Michel Navas). »
Ibidem, p. 59-60.

762 Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, non paginé.

763 *Ibid.*, non paginé.

764 Raby-Lemoine, Béatrice, « Entretien avec Alff Rosine », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-alff-rosine, consulté le 07.03.2024.

pains, ce qui nécessite un temps de maturation et repos[765]. Dans cette perspective, la lenteur ou le temps long des projets favorisent la créativité, l'intellectualisation et la sensibilité plastique. Ainsi, un lien est explicitement établi entre le temps et la réflexion : certains praticiens relatent même la dichotomie entre les projets de leurs clients aux contraintes temporelles très serrées, et leurs projets personnels sur lesquels ils peuvent prendre plus de temps[766]. S'il semble possible de raccourcir le temps de l'exécution et la production – notamment grâce à l'expérience qui permet d'acquérir une maîtrise technique – le temps accordé à la réflexion au cours d'un projet semble quant à lui incompressible. Or, il apparaît que les designers vivent difficilement le raccourcissement du temps car il s'agit du temps accordé à la réflexion qui permet de « créer du sens[767] », et donc de garantir la qualité d'un projet. Les designers interrogés par Karen Brunel au cours de sa recherche doctorale ont mis en évidence que ce « savoir-penser[768] » constitue une expertise propre au designer, ce qui sépare « le designer ou le graphiste du technicien de l'image[769]. »

Si la lenteur du projet permet de garantir sa qualité elle permet également d'augmenter la satisfaction personnelle, c'est-à-dire l'épanouissement du designer. En effet, Mélissa Wago-lala cite comme critère de réussite d'un projet le temps accordé à la réflexion et à l'élaboration[770]. Dans cette perspective, Sophie Decoux s'engage en faveur d'un ralentissement de la capacité de production, afin de s'assurer qu'elles soient « plus riches intellectuellement[771] ». Ainsi, Catherine Chomarat-Ruiz en conclut que si le designer ne peut pas faire l'expérience de la réflexion au cours du projet, il ne peut en tirer un enrichissement et une satisfaction personnelle. Elle lie donc par cette conclusion le temps de réflexion accordé à un projet à une expérience de la vie bonne.

Il convient de s'arrêter un instant pour synthétiser les apports de notre propos jusqu'à présent développé. Tout d'abord, nous avons révélé la nécessité de distinguer plusieurs sens du terme critique. Le premier sens, auquel nous nous sommes jusqu'à présent attachée, correspond à une critique de la société et notamment du système capitaliste. Cette critique est alors majoritairement adressée aux designers : il s'agit d'une injonction à délaisser le système capitaliste, au profit d'une pratique renouant davantage avec l'idéal éthique du design. Nous avons

765 Raby-Lemoine, Béatrice, « Entretien avec Morgane Vantorre », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-morgane-vantorre, consulté le 07.03.2024.

766 Amalou, Lina, « Entretien avec Moli Fernyx », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir)., *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps, op. cit.*, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps/entretien-avec-moli-fernyx, consulté le 21.02.2024.

767 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 178.

768 *Ibidem*, p. 234.

769 *Ibid.*, p. 234.

770 Leal, Ninon, « Entretien avec Mélissa Wago-lala », *art. cit.*, non paginé.

771 Luzio, Éléna, « Entretien avec Sophie Decoux », *art. cit.*, non paginé.

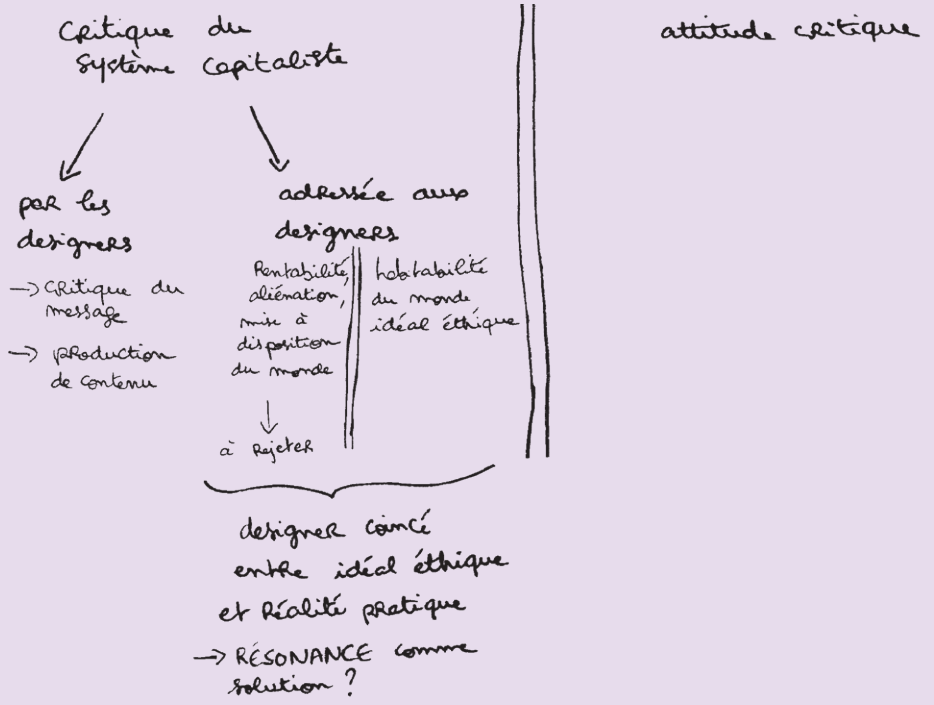
donc insisté sur les deux visions du design dont découle cette critique. Cependant, parce qu'elle est majoritairement prescriptive et normative (c'est-à-dire instituée de l'extérieur) cette critique ne prend pas tout à fait en compte la réalité des conditions d'exercice du métier de designer. Karen Brunel a mis en évidence que le rejet du système capitaliste et des préoccupations mercantiles n'est pas si aisé pour les praticiens, et que les designers se trouvent plutôt dans la situation délicate de concilier leur survie économique avec leur idéal éthique. Pour trouver une solution à cette impasse, nous nous sommes tournée vers Harmut Rosa et le concept de résonance. En effet, le sociologue avance la résonance – en tant que mode de relation au monde – comme un remède à l'accélération. Nous avons tout d'abord, à l'instar de Catherine Chomarat-Ruiz, transposé ce concept du point de vue de la réception. En nous appuyant sur les quatre caractéristiques de la résonance, nous avons pu établir que la typographie opaque était une expérience de résonance pour les récepteurs. Mais nous nous sommes demandée si le concept de résonance n'était pas également transposable du point de vue du praticien. Nous proposons alors un déplacement de la transposition du concept de résonance du point de vue du récepteur vers le point de vue du designer. En effet, notre analyse a fait apparaître que les designers sont également en quête d'expériences de résonance afin d'accéder à la « vie bonne », dans le contexte même de leur pratique professionnelle. Dès lors, quelle forme prend la résonance dans leur pratique ? Quelques éléments ont jusqu'ici été avancés : la qualité de la relation avec le commanditaire (axe horizontal de résonance), mais également un temps suffisant dédié à la réflexion, source de satisfaction personnelle. C'est ici que nous situons le second sens du terme « critique » que nous entendons définir : une pratique réflexive du design. Dès lors, **la quête de résonance du designer n'est-elle pas la raison pour laquelle il entre dans une pratique moins exécutive que réflexive ?**

Second sens du terme : une attitude critique qui dépasse la commande

Nous souhaitons démontrer que **la quête de résonance du designer se concrétise par une pratique réflexive, qui constitue le second sens du terme « critique » que nous entendons définir.** Par comparaison au premier sens du terme, il ne s'agit pas d'une critique *sur* la société et la possible participation du design au système capitaliste mais d'une attitude critique, c'est-à-dire d'une posture adoptée *par* le designer au cours de sa pratique. Selon ce second sens du terme critique, il s'agit donc d'abord d'une attitude

416.

Figure 416. Deuxième sens du terme "critique".



416.

adoptée par le praticien. À cet égard, László Moholy-Nagy déclare que « le design n'est pas une profession mais une attitude[772]. » Selon l'interprétation qu'en livre Alice Rawsthorn[773], il s'agirait de « libérer le designer des contraintes du professionnalisme qui le définissait depuis la révolution industrielle[774] ». Nous suggérons donc que l'attitude critique que nous entendons définir se caractérise d'abord par une forme de mise en retrait par rapport à l'enjeu contextualisé d'une commande, et un dépassement de la réponse stricte à cette commande.

Pour préciser cette attitude de dépassement de la commande, nous pouvons ici nous référer à Ruedi Baur. Il identifie plusieurs attitudes du design graphique, qu'il distingue selon la relation que le designer entretient avec le commanditaire :

> « Si, dans le premier cas, le créateur se soumet au désir du commanditaire, il se place à son service en se déresponsabilisant par rapport à la problématique. Dans le second cas, au contraire, le designer s'autonomise pour aborder en toute responsabilité la question réelle, en défendant notamment des intérêts qui dépassent parfois ceux du commanditaire[775]. »

La notion centrale introduite dans son propos est celle de problématique[776]. Il semblerait qu'un projet recouvre plusieurs enjeux en fonction des acteurs : celui strictement lié au brief du commanditaire, un enjeu plus large qui dépasse les « seuls intérêts du commanditaire[777] » et concerne davantage le graphiste lui-même[778], et enfin les enjeux directement liés à l'usager. Ces différentes préoccupations sont également identifiées par Karen Brunel lorsqu'elle étudie les différents niveaux de responsabilité en jeu dans un projet. Elle remarque notamment que les responsabilités sociales et culturelles définies par Jorge Frascara[779] sont de première importance en ce qui concerne l'éthique, car elles « tentent d'éloigner le designer des préoccupations potentiellement trop économiques de

---

772 Moholy-Nagy, László, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald & Co, 1947, p. 42.
Traduit et cité dans Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 7.

773 Rawsthorn, Alice, « Prologue. *Design as an Attitude* », dans Rawsthorn, Alice, *Design as an Attitude*, Genève, JRP Éditions et Dijon, Les Presses du Réel, 2020, p. 4-14.

774 Nous nous référons ici à la traduction livrée par Catherine Chomarat-Ruiz dans son anthologie sur la critique du design : Rawsthorn, Alice, « 5.1. Prologue. Le Design comme attitude », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design/design-as-an-attitude/alice-rawsthorn-prologue-design-as-an-attitude-in-alice-rawsthorn-design-as-an-attitude-paris-dijon-jrp-editions-et-les-presses-du-reel-2020-p-4-14, consulté le 07.03.2024.

775 Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 11.

776 Nous estimons que les termes de « problématique » et « discipline », sont employés à mauvais escient par Ruedi Baur en raison de leur appartenance au vocabulaire scientifique. Afin de lever toute ambiguïté au sein de notre propos, nous leur préférons respectivement les termes de « préoccupation » ou « enjeux » et « champ ».

777 Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 12.

778 Notons cependant que Ruedi Baur défend que cette divergence de préoccupations n'est pas nécessairement conflictuelle :

> « Il me semble important de compléter ce propos en précisant qu'il serait faux de penser que cette revendication d'autonomie est irrespectueuse ou défavorable au commanditaire, ou encore qu'elle aboutit généralement au conflit. Au contraire, celui-ci aura la chance de se trouver face à une personnalité capable de dépasser ses propres intérêts pour placer au centre ceux qui sont liés à la résolution de la vraie problématique. »

Ibidem, p. 11.

779 Voir Frascara, Jorge, *User-Centered Graphic Design : Mass Media or Social Science*, *op. cit.*

son client et de son propre surinvestissement esthétique, tous deux jugés nuisibles – et parfois élitistes – lorsqu'ils empiètent sur le fonction même de l'objet communiquant[780]. » Cette déclaration met en évidence qu'il ne s'agit pas de prendre en compte uniquement les préoccupations des designers ou du commanditaire, mais plutôt de faire converger ces préoccupations vers celles de l'usager.

Ainsi, si nous lions les trois acteurs aux enjeux du projet, il apparaît que le premier enjeu consiste à répondre aux intérêts directs du commanditaire : cette préoccupation est celle qu'il formule lors du brief. Mais nous considérons que l'attitude critique du designer consiste en un dépassement de ce premier enjeu. Ce dépassement suppose une forme d'autonomie prise par le designer vis-à-vis de la stricte réponse au brief du commanditaire. C'est dans ce positionnement que nous situons l'attitude critique. Mais, dès lors, quel est l'enjeu qui dépasse celui de la réponse aux préoccupations du commanditaire ? De quoi relève ce second enjeu et de quelle nature est-il ? Plus large que la préoccupation liée aux intérêts du commanditaire, il se détache du contexte particulier de la commande pour porter sur la pratique du design graphique. Nous avançons que cet enjeu, qui concerne plus directement le designer graphique, se situe dans l'interrogation du champ du design graphique. **Nous définissons donc notre second sens du terme critique comme une attitude adoptée par le designer au sein même de sa pratique, attitude qui consiste à dépasser le cadre de la commande pour prendre le contexte du projet comme moment d'interrogation du champ du design graphique de manière plus générale.**

Cette hypothèse que nous émettons découle de la suite de l'analyse du propos de Ruedi Baur. En effet, la distinction qu'il opère entre la préoccupation du commanditaire et son dépassement pour interroger le champ du design graphique peut être illustrée par les notions d'idée *pour* et d'idée *en*. Cette opposition est développée par Ruedi Baur à partir de la notion d'« idée en » de Gilles Deleuze, qu'il définit comme une idée spécifique à un champ ou à une discipline :

> « avoir une idée, ce n'est pas quelque chose de général, on n'a pas une idée en général. Une idée, elle est déjà vouée. Je veux dire qu'une idée, c'est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. Et [ce n'est] évidemment pas le même qui peut avoir tout ça[781]. »

Ainsi, l'« idée en » relève de l'exceptionnel et, parce qu'elle est spécifique à un champ, aura une influence sur les idées à venir dans ce champ en particulier. Ruedi Baur, en se posant la question de l'« idée en » design graphique (même s'il ne s'agit pas là, à proprement parler, d'une discipline scientifique) souligne que :

> « l'"idée en" que nous évoquons est bien celle qui fait avancer la discipline, celle qui progressivement s'impose comme un élément incontournable par rapport auquel on ne peut faire autrement que de prendre position. Décrit ainsi, nous voyons bien qu'une

780 Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, *op. cit.*, p. 129.

781 Deleuze, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence prononcée dans le cadre des mardis de la fondation Fémis, 17.05.1987, citée dans Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 98-99.

> idée en design ne se trouve pas fondamentalement liée à un succès commercial ou populaire mais plutôt à une création qui dépasse la réponse individuelle pour devenir point de repère[782]. »

Nous pouvons donc clarifier la distinction entre l'idée *pour* et l'idée *en*. D'une part, l'idée *pour* le projet constitue la réponse directement liée à une commande. D'autre part, l'idée *en* dépasse le contexte spécifique du projet pour toucher aux enjeux du design graphique en tant que champ. C'est dans cette recherche de l'idée *en* que nous situons l'attitude critique du designer graphique. Ruedi Baur précise l'articulation de ces deux réponses aux deux préoccupations : « On peut donc conclure que le graphiste cherche des idées pour résoudre des demandes qui lui sont formulées et que certaines de ces idées spécifiques parviennent à dépasser la particularité pour s'imposer comme "idée en" graphisme[783]. » Son propos souligne ici le nécessaire élargissement de la proposition du graphiste : si son idée *pour* un projet répond à la spécificité de la commande, l'idée *en* suppose de dépasser cette spécificité pour poser des questions plus générales liées au champ du design graphique. Nous avançons que la typographie opaque constitue une idée *en* design graphique, qui dépasse les enjeux spécifiques d'un projet. En effet, quel que soit son contexte d'application, la typographie opaque apparaît comme une proposition qui découle d'une réflexion sur la lisibilité et la plasticité du matériau typographique. Cette question n'est pas propre à un projet en particulier, et elle est amplement débattue dans le champ du design graphique[784].

Une attitude critique qui interroge les fondements du design graphique

Si l'attitude critique que nous définissons suppose un dépassement – c'est-à-dire un élargissement – elle se caractérise surtout par une posture interrogative, de questionnement. Mais qu'est-ce qui est questionné par le designer qui s'engage dans cette attitude critique ? Nous proposons qu'**une attitude critique consiste à interroger les fondements, conventions et/ou règles déjà établies dans le champ du design graphique**. Dans cette perspective, l'attitude critique dépasse la pratique exécutive du design graphique où le designer n'apporte qu'une réponse à une commande, c'est-à-dire ne fait que donner une proposition de solution à un problème. Bien plutôt, l'attitude critique interroge les fondements du champ du design graphique et de sa pratique. Nous pouvons déceler cette distinction dans le propos suivant de la graphiste Fanette Mellier :

> « J'aime que les projets répondent à leur usage, mais il me semble important qu'ils puissent aussi interroger les fondamentaux de la pratique du graphisme, non seulement dans cette dimension technique liée aux outils d'impression, mais aussi aux habitudes

782 Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 98.

783 *Ibidem*, p. 98.

784 Ce débat sera d'ailleurs qualifié de « *legibility Wars* » dans les années 1990 aux États-Unis. Sur ce sujet, voir Aucompte, Yann, Darricau, Stéphane, *La Querelle de la déconstruction. Un débat philosophique dans le design graphique ?*, *op. cit.*

> de lecture par exemple. C'est une façon de participer aux questionnements qui remodèlent notre pratique, qui la façonne au jour le jour. Reconnaître l'utilité publique du graphisme, c'est aussi prendre plaisir à en interroger les notions fondamentales[785]. »

Ici, Fanette Mellier expose la remise en question des conventions graphiques établies en prenant l'exemple de la lecture. De plus, son propos fait clairement apparaître le dépassement de l'enjeu strictement lié aux préoccupations d'un commanditaire – ici identifiées comme l'usage de l'objet – pour s'interroger sur des questions fondamentales du champ, telles que la lisibilité. En ce sens, nous pouvons préciser que la typographie opaque apparaît comme une critique adressée à la typographie transparente, puisqu'elle interroge les exigences de clarté et de lisibilité jusqu'alors établies. Plus encore, l'attitude critique dépasse le strict contexte de la commande car interroger les fondements du champ peut mener à leur remise en cause. Par ce questionnement, le designer porte alors une réflexion plus générale sur les enjeux de sa pratique et du champ du design graphique.

Cette posture interrogative vis-à-vis de ce qui est établi n'est pas sans faire écho à la remise en question de ce que Claire Fagnart nomme « l'arrière-plan[786] » dans le cas de la critique d'art. Nous souhaiterions développer cette comparaison en nous appuyant sur un type particulier de critique que décrit Claire Fagnart[787] : la critique-postulat. Ce type de critique appartient à la catégorie des critiques constructionnistes car elle vise à construire des normes et conventions collectives : la critique-postulat se base sur un arrière-plan que sont les règles constitutives du monde de l'art. Cet arrière-plan est défini comme un « fond de savoirs théoriques et pratiques acquis et intégrés, un fond d'aptitudes et de croyances. Il conditionne nos expériences, nos attentes, nos comportements[788] ». Lorsque cet arrière-plan est acquis et admis de manière collective, il devient un ensemble de normes et de conventions qui peuvent dès lors être transmises par un apprentissage. Dans le cas de la critique d'art, une œuvre est interprétée par rapport à cet arrière-plan constitué et intégré, car il définit les caractéristiques qui permettent d'identifier une œuvre. Mais qu'en est-il lorsque l'identification et la compréhension de l'œuvre ne sont pas immédiates ? Il s'agit du cas des œuvres inaugurales[789], qui bouleversent l'arrière-plan parce qu'elles entrent en rupture avec lui. Dans ce cas, la critique est dite instituante : lorsque ces œuvres ne peuvent être identifiées comme appartenant aux normes collectivement et tacitement admises, elles viennent en définir de nouvelles. Dans ce contexte, « le travail du critique est alors de pressentir quel nouvel arrière-plan les œuvres inaugurales sont en train d'esquisser. La critique instituante [...] participe à la constitution de nouvelles normes à partir desquelles de nouvelles interprétations pourraient être proposées[790] ». Les œuvres inaugurales participent donc à transformer l'arrière-plan en établissant de nouvelles normes. De plus, Claire Fagnart précise que ce questionnement

---

785 *La fabrique de Fanette Mellier : entretiens avec Alexandre Dimos, Francine Foulquier et Victor Guégan*, Paris, B42, 2021, p. 23.

786 Fagnart, Claire, *La critique d'art*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 122.

787 Dans son ouvrage *La critique d'art*, elle dresse une typologie et associe chaque type de critique d'art à une conception du discours et de l'œuvre qui sont présupposées. Elle obtient ainsi trois types principaux : les critiques fondationnalistes, perspectivistes et constructionnistes.

788 Fagnart, Claire, *La critique d'art*, p. 121.

789 *Ibidem*, p. 128.

790 *Ibid.*, p. 130.

de l'arrière-plan est une activité continue : « Cela reste le travail de la critique de s'interroger en continu sur la normalisation des principes esthétiques déterminants et sur leur institutionnalisation, sur le pourquoi des normes établies[791]. » Ainsi, nous établissons un rapprochement entre cette critique instituante décrite par Claire Fagnart et l'attitude critique adoptée dans le champ du graphisme sur le critère de la remise en cause de l'arrière-plan. D'une part, l'attitude critique du graphiste réside selon nous dans cette interrogation des normes de son champ de pratique. En ce sens, le graphiste adopte une attitude critique au sein même de sa pratique, au cours de ses projets. D'autre part, c'est ici que nous situons la typographie opaque en tant que remise en cause de l'exigence de clarté et de lisibilité édictées par le concept de typographie transparente.

Une pratique réflexive résonante

Pour synthétiser, nous définissons le second sens du terme critique comme une attitude adoptée par le designer au cours de sa pratique. Cette attitude consiste à dépasser le cadre d'une commande pour questionner des enjeux plus larges du champ du design graphique. Plus précisément, il s'agit d'interroger voire de remettre en cause les conventions établies dans ce champ. **L'attitude critique que nous définissons est donc une posture de questionnement, d'interrogation, voire de remise en cause.** De plus, nous entendons **montrer que cette attitude critique va de pair avec une pratique moins exécutive que réflexive.** Cette pratique réflexive implique un moment de prise de recul sur le projet, qui permet l'analyse de la pratique. Nous émettons l'hypothèse que **ce regard réflexif, porté tant sur ce qui est produit que sur la pratique, est d'une part une expérience de résonance et peut éventuellement, d'autre part, contribuer à la théorisation du champ.** ***417.***

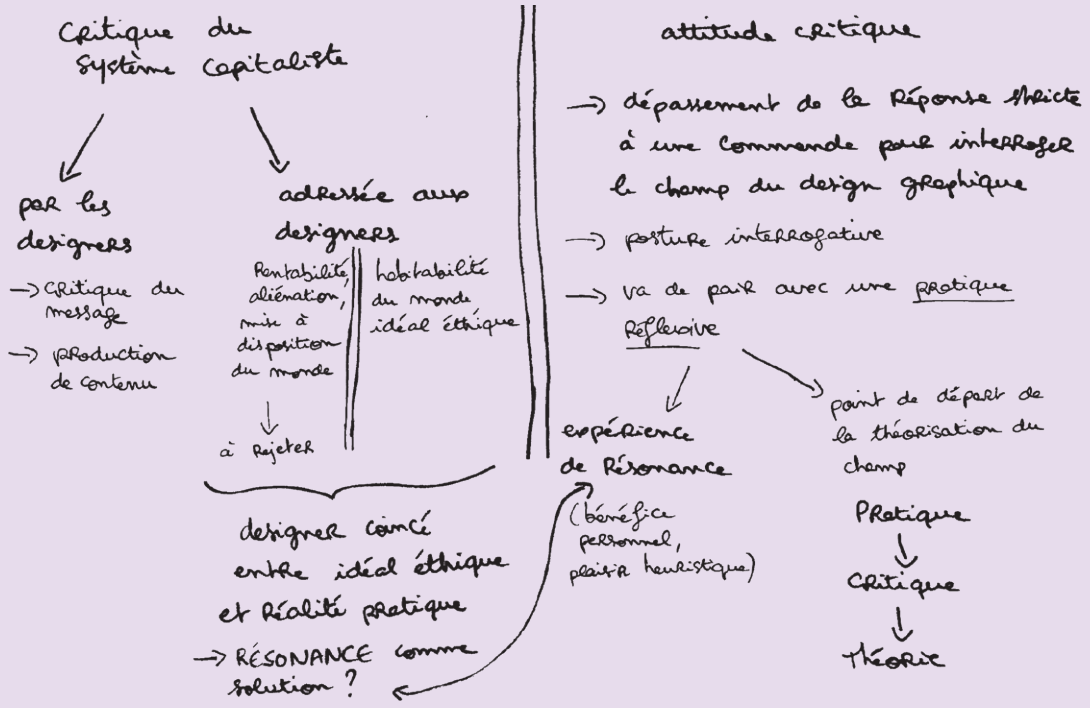
Nous tissons donc un lien entre l'attitude critique et une pratique réflexive. Plus encore, cette posture est d'après nous liée à la notion de résonance : **le designer n'adopte-t-il justement pas une attitude critique et une pratique réflexive parce qu'il est en quête de résonance ?** La distinction entre une pratique exécutive du design et une pratique réflexive nous apparaît lorsque la question de l'éducation est abordée par Harmut Rosa. En effet, il avance dans *Accélérons la résonance* que faire l'expérience de la résonance afin de retrouver la vie bonne passe par l'éducation :

> « Je crois que n'importe quelle société a besoin d'un lieu d'autoréflexion, délivré du poids de l'action. La mission de l'université n'est pas d'être liée au monde économique ou politique. Elle n'en a pas moins une réflexion à mener depuis son pôle d'observation. Elle doit conduire une autoréflexion pour nous permettre d'avancer dans l'analyse

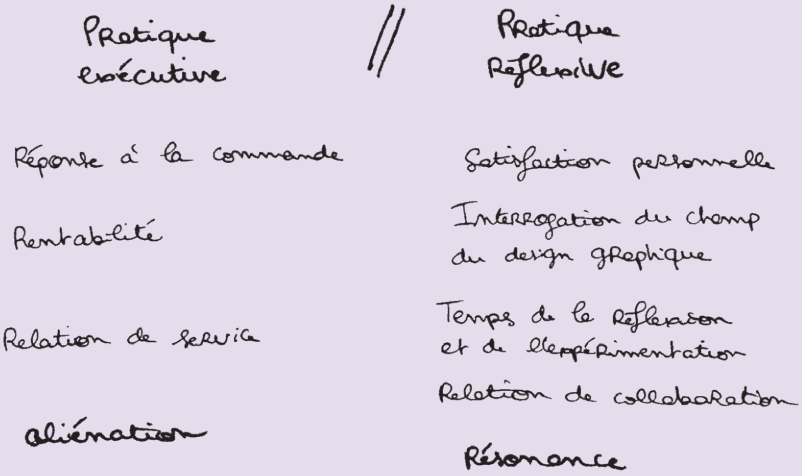
791 *Id.*, p. 151.

Figure 417. Définition de l'attitude critique.

Figure 418. Points de comparaison entre une pratique exécutive et une pratique réflexive.



417.



418.

> qu'il nous est possible de produire de nous-mêmes. Les sociétés ne sont pas seulement subordonnées au matériel. Elles se constituent aussi par leur faculté d'autoanalyse de création d'un horizon intellectuel et spirituel[792]. »

Son propos laisse apparaître deux positionnements aisément transposables dans le champ du design. Nous comprenons que le second nous concerne directement : celui qui, « délivré du poids de l'action », permet l'autoréflexion et l'autoanalyse. Ce second positionnement correspond d'après nous à une pratique critique parce qu'il se détache des exigences du marché, ne vise pas la rentabilité et ouvre ainsi la voie à l'expérimentation. Cette différence entre une pratique du design exécutive et une pratique réflexive et critique est également soulignée par Catherine Chomarat-Ruiz au niveau de la formation au design :

> « Il est possible que, dans le champ du design, la pratique entraîne une sorte de valorisation techniciste, d'affairement, de l'enseignement qui découle d'un certain parti pris en faveur de l'innovation à tout prix, d'une inféodation au système de production et de marché capitalistes. On pousse trop souvent les étudiants à s'approprier une pratique de projet et pas à assimiler (personnellement) des connaissances/réflexions critiques relatives au projet. Et du coup à en produire des connaissances et des réflexions critiques, tout comme des projets réellement innovants[793]. »

Nous tenons ici à préciser la définition que livre Catherine Chomarat-Ruiz de l'innovation, lorsqu'elle étudie la relation entre le design et les régimes totalitaires : « [le design graphique des régimes totalitaires] n'est donc pas réellement innovant au sens où, tout effet, impact indéniable mis à part, il n'apporte peut-être pas grand-chose à la discipline graphique[794]. » Selon cet extrait, l'innovation serait alors définie comme le fait « d'apporter quelque chose » à la discipline, c'est-à-dire dépasser le cadre particulier d'une commande pour apporter une contribution plus vaste au champ.

Mais quel est le lien avec la résonance ? Au-delà de la question de l'éducation, ces deux pratiques – exécutive et réflexive – découlent d'après nous des différents modes de relation au monde qu'analyse Harmut Rosa : c'est de la différence entre aliénation et résonance que résultent d'après nous ces deux pratiques possibles. Dans le cas de la pratique exécutive, le designer ne fait que répondre à une commande sans forcément en retirer de satisfaction personnelle. Ce positionnement est à l'œuvre dans la description suivante de Catherine Chomarat-Ruiz à propos de la participation du design à la mise à disposition du monde : « Un projet répond à un besoin et la réponse (l'expérience que l'on aura dans l'usage d'un objet, d'un espace, etc.) doit être la plus satisfaisante possible[795] ». La satisfaction ici évoquée n'est pas celle du designer, mais désigne plutôt une adéquation avec les enjeux et intérêts du commanditaire. Nous suggérons que ce premier positionnement correspond davantage à l'aliénation du designer, ou du moins n'est pas une expérience de résonance. En effet la question de la satisfaction du commanditaire, lorsqu'elle est première, rejoint d'après nous la notion de rentabilité que nous avons

418.

792 Rosa, Harmut, *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*, *op. cit.*, p. 47.

793 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 11.

794 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, *op. cit.*, p. 43.

795 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1)*, *op. cit.*, p. 25.

précédemment abordée. Nous avançons que, dans le cas contraire, l'attitude critique liée à la pratique réflexive du design serait une expérience de résonance. Dans cette perspective, le designer irait au-delà du projet afin d'en tirer un bénéfice personnel, voire une forme de plaisir (heuristique par exemple). L'assimilation de ces deux pratiques du design aux deux modes de relation au monde – l'aliénation ou la résonance – nous invite à confirmer notre hypothèse : **le designer choisit une pratique réflexive voire critique plutôt qu'exécutive, car il cherche lui-même à faire l'expérience de la résonance.**

Nous avons déjà vu précédemment quelques éléments qui participent à une expérience de résonance pour le designer. Parmi eux, nous avons notamment soulevé la qualité de la relation entre le designer et son commanditaire, ainsi que le temps accordé à la réflexion au cours du projet. Nous souhaitons ici avancer un troisième élément : l'analyse produite au cours d'une pratique réflexive participe à la théorisation du champ du design graphique. En effet, nous avons lié l'attitude critique à une pratique réflexive. Ce recul réflexif permet d'une part au designer d'analyser sa pratique, et d'autre part de constater l'éventuelle remise en cause des conventions du champ à laquelle peut aboutir sa posture interrogative. La critique serait alors le moteur de la théorisation du champ, le lien entre pratique et théorie. **Pour synthétiser, le second sens du terme critique que nous formons est défini comme suit : il s'agit tout d'abord d'une attitude qui vise à dépasser le cadre d'une commande pour interroger le champ du design graphique. Cette attitude va de pair avec une pratique réflexive qui, d'une part, est une expérience de résonance pour le designer et, d'autre part, peut constituer un apport à la théorisation du champ.**

En quoi la contribution à la théorisation du champ peut-elle être une expérience de résonance pour le designer ? Nous proposons tout d'abord de constater qu'un designer engagé dans une attitude critique et une pratique réflexive voit son rôle étendu par rapport à un designer dont la pratique est plutôt exécutive. En effet, une pratique critique et réflexive va de pair avec un élargissement des compétences du designer. À titre d'exemple, Yann Aucompte observe l'extension des pratiques du graphisme à des formes d'organisation de contenus, accompagnées d'un appareil critique :

> « Dans les deux cas, [la curation et l'édition] les designers graphiques gagnent en responsabilité en décidant des contenus des objets qu'ils produisent. Habituellement, le designer graphique met en forme un contenu déjà organisé. En devenant éditeurs-curateurs, les graphistes revendiquent une meilleure définition de leur activité. Les graphistes redoutent que les organisations de contenus ne soient opérées par des acteurs des institutions qui ne connaissent pas les vrais enjeux du design graphique. Aussi, par là, ils semblent formuler une critique à l'endroit des institutions culturelles qui font la promotion du design graphique. En s'instituant eux-mêmes, ils suppriment un intermédiaire[796]. »

796 Aucompte, Yann, « "*Doing nothing as a valid design decision*" : le tournant documentaire des pratiques critiques en design graphique », Actes du colloque *Le discours critique en art & en design. Pratiques et enjeux contemporains*, Saint-Étienne, Fabelio, ESADSE, Cité du design, 2022, p. 143.

Pour illustrer son propos, nous pouvons relater la constitution du Fonds international d'objets imprimés de petites tailles[797], entreprise par Syndicat[798] et Quentin Schmerber. Cherchant à déplacer l'attention dont bénéficient les affiches vers des objets graphiques dont la taille est plus modeste, la constitution de ce travail documentaire a donné lieu à l'exposition *Ce n'est pas la taille qui compte*[799]. Si ces graphistes ont engagé une pratique de collecte documentaire, ils ont également adopté le rôle de commissaires de l'exposition. Dans les deux cas, les graphistes ont dépassé leur rôle de producteurs de formes, afin de collecter et organiser des contenus, puis de structurer les conditions de leur monstration. Un élargissement similaire est à l'œuvre lorsque le designer s'engage dans une attitude critique et une pratique réflexive.

419.
420.
421.

La critique comme moteur de la théorisation de la pratique

Cette contribution du designer à la théorisation du champ par une attitude critique liée à une pratique réflexive n'est pas sans questionner la supposée scission entre théorie et pratique. En cherchant à établir une théorie critique du design, Catherine Chomarat-Ruiz est amenée à interroger le rapport qu'entretiennent les designers avec la théorie. En analysant les résultats des entretiens menés par les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias[800], elle observe que si la théorie n'est pas rejetée, les designers observent « une forme de prudence à l'égard de la théorie (pensée historique) du design, et surtout une pensée du champ en termes binaires pensée/expérimentation, où le second terme est valorisé[801]. » Il apparaît donc que la réserve vis-à-vis de la théorie résulte d'une scission nette entre théorie et pratique, et que les designers « préfèrent l'empirie, l'expérience et plus largement la pratique[802]. »

Catherine Chomarat-Ruiz tente alors de placer la critique entre ces deux versants – la théorie et la pratique – en émettant l'hypothèse suivante : « la critique n'est-elle pas localisée, ne trouve-t-elle pas son lieu dans la recherche de l'équilibre entre théorie et pratique ? N'est-ce pas le trait d'union qui maintient les deux en tension, sans que l'un ne l'emporte sur l'autre[803] ? » Pour investir cette hypothèse, elle se place d'abord du point de vue de l'éducation. Elle constate que si l'équilibre entre théorie et pratique est recherché dans plusieurs formations, il n'est que rarement atteint[804]. Dès lors, la théorie critique du design qu'elle entend fonder vise à rééquilibrer les rapports entre théorie et pratique : « Le déséquilibre que nous cherchons à corriger tient, encore une fois, à l'élaboration

797 Fonds international d'objets imprimés de petites tailles, [en ligne], disponible sur http://fondsinternational.com/language/fr/, consulté le 18.04.2023.

798 Duo formé par les graphistes Sacha Léopold et François Havegeer.

799 *Ce n'est pas la taille qui compte*, Nogent-sur-Marne, Maison d'Art Bernard Anthonioz, du 13.09.2018 au 16.12.2018.

800 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, *op. cit.*, p. 59.

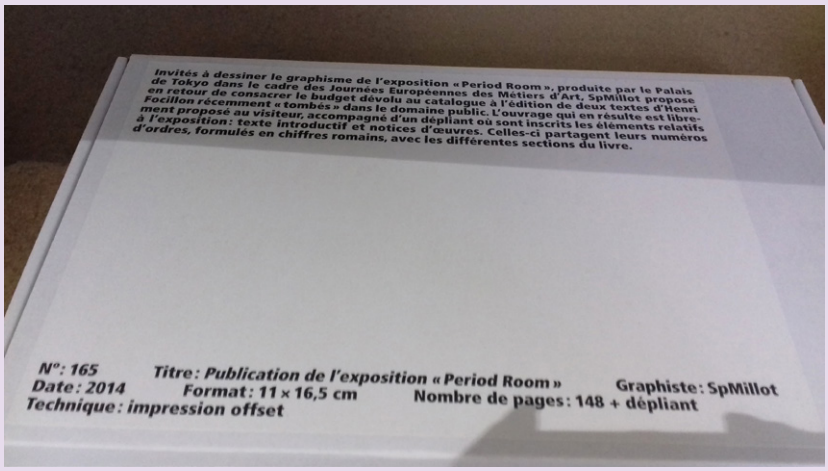
801 *Ibidem*, p. 59.

802 *Ibid.*, p. 61.

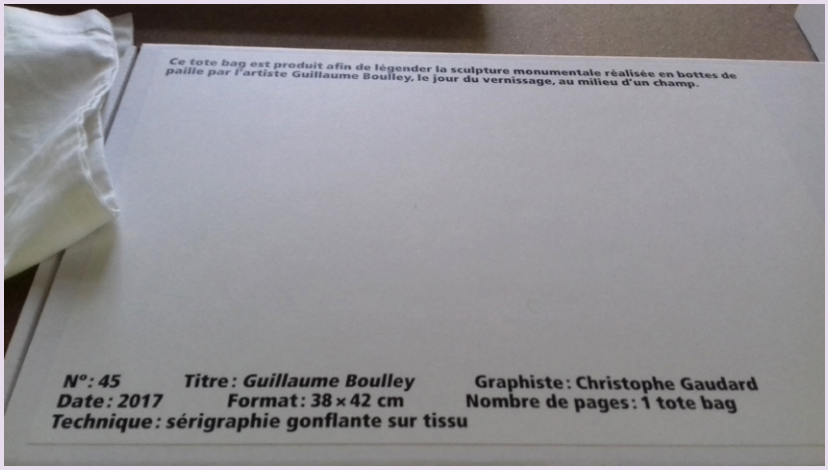
803 *Id.*, p. 73.

804 *Id.*, p. 73.

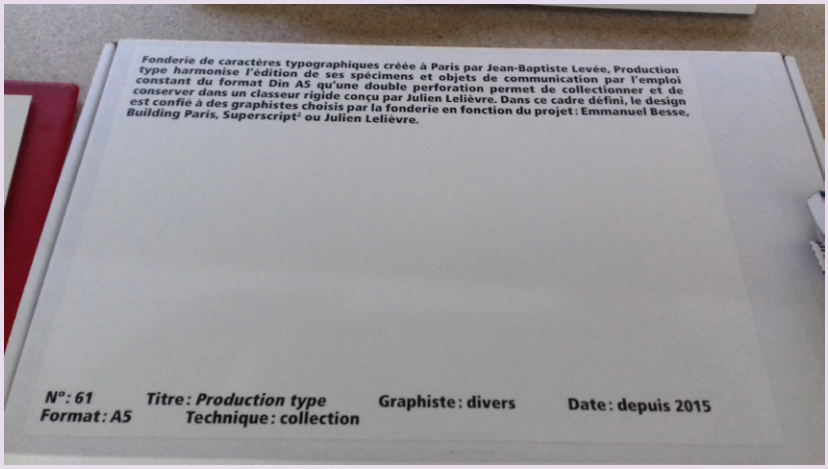
Figures 419. 420. 421. Boîtes de rangement des objets graphiques sur lesquels sont inscrits les cartels dans l'exposition *Ce n'est pas la taille qui compte*, Nogent-sur-Marne, Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2018. Ce dispositif scénographique rend compte des actes de collecte et de constitution d'archives par les commissaires de l'exposition.



419.



420.



421.

d'une théorie critique du design qui, en s'alimentant d'une connaissance de et par la pratique, ne rejette aucune science susceptible d'éclairer le projet et ne cherche pas non plus à s'en tenir là[805]. »

Afin de consolider son hypothèse d'une théorie critique ancrée dans la pratique qui, par-là même, parviendrait à réconcilier ces deux pôles, Catherine Chomarat-Ruiz se réfère notamment à John Dewey. En effet, le philosophe pose d'abord l'« expérimentation comme moteur d'apprentissage du projet[806] ». Plus encore, il suggère que l'apprentissage doit être motivé par un désir de connaissances. Catherine Chomarat-Ruiz transpose cet apport dans le champ du design. En effet, elle remarque que les étudiants associent plutôt la théorie à quelque chose qui demande un effort et, par opposition, la pratique à une source de plaisir. Ces associations renforcent la scission entre théorie et pratique au sein des formations. Mais le propos de John Dewey[807] tend à combler cette scission car il pose que la pratique doit, tout comme la théorie, viser un point de vue réflexif :

> « toute activité pratique de design n'est pas plus toujours intéressante que toute théorie n'est systématiquement rébarbative. De fait, John Dewey ne dit pas autre chose quand il explique que toute activité (manuelle) n'est pas, du seul fait de relever d'une activité mobilisant les mains, les outils, etc. intéressante pour le sujet qui apprend et pour l'éducation en général : encore faut-il qu'elle soit décrétée par le sujet dans une situation qu'il maîtrise, et non pas au petit bonheur la chance. S'il s'agit d'apprendre en faisant, en expérimentant et en pratiquant telle ou telle activité, il s'agit bien de faire en vue de réfléchir cette expérience et d'apprendre[808]. »

La pratique doit alors viser un but heuristique, et c'est cela même qui doit être source de désir. Ainsi le projet est à penser comme une véritable expérience, un lieu d'expérimentation au sens où l'entend John Dewey[809], « c'est-à-dire en même temps comme réflexion[810] », précise Catherine Chomarat-Ruiz. Dans cette perspective, l'expérience ne doit pas être entendue comme seule professionnalisation mais comme lieu de réflexion. Il s'agit bien d'insister sur le fait qu'il s'agit de pratique dans les deux cas, mais alors que l'une est exécutive, l'autre est pleinement réflexive. C'est dans cette pratique réflexive que doit se situer, selon Catherine Chomarat-Ruiz, l'enseignement du design[811]. Dans cette perspective, la critique consiste à envisager la pratique comme lieu de réflexion, d'où sa position d'intermédiaire entre pratique et théorie.

---

805 *Id.*, p. 80.

806 *Id.*, p. 81.

807 Dewey, John, « L'école et la vie de l'enfant », dans *The School and Society*, Chicago, Chicago University Press, 1899, p. 36-38 de l'édition française.

808 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, *op. cit.*, p. 81.

809 Dewey, John, *Comment nous pensons*, Paris, Flammarion, 1925.

810 Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, *op. cit.*, p. 84.

811 « De quoi satisfaire l'appétit d'empirie, tout en dissociant de ce qui viendrait défaire l'équilibre théorie/pratique. C'est sans doute cette mauvaise interprétation de l'expérience comme professionnalisation dans l'éducation qui implique le déséquilibre. […] Former au design, c'est former à la pratique par la critique de la théorie et de la mise en pratique. C'est l'équilibre toujours instable à rechercher. »
Ibidem, p. 84.

Au terme de ce moment, nous sommes en mesure de définir précisément ce second sens du terme critique, qui nous importe en premier lieu dans le cas de la typographie opaque. Dans cette optique, la critique est d'abord une attitude : elle consiste à dépasser la réponse stricte à une commande pour adopter une posture interrogative et questionner (voire remettre en cause) les conventions établies dans le champ du design graphique. Cette attitude critique va de pair avec une pratique réflexive, qui apparaît comme un moment recul sur la production et la manière de faire du designer, afin de penser sa pratique. Cette association de l'attitude critique et de l'analyse qui en est produite lors du recul réflexif apparaît comme le point de départ d'une contribution à la théorisation du champ du design graphique. En effet, il s'agit dans ce contexte de porter un regard sur des enjeux plus généraux du design graphique. Enfin, ce second sens du terme critique tel que nous le définissions est étroitement lié à la résonance : une attitude critique et une pratique réflexive entendent répondre à la quête de résonance du designer.

422.

Qu'en est-il de la typographie ?

Notre étude a largement dépassé le cadre de la question que nous posions. Nous nous demandions initialement si l'opacité typographique opérait à l'échelle du texte ou bien à l'échelle de la lettre. Partant du présupposé que l'échelle du texte concernait le graphisme et l'échelle de la lettre la typographie, nous avions entrepris de les étudier tour à tour. Dans un souci de continuité avec notre première partie, basée sur le travail d'un designer graphique, nous avons choisi de débuter par le graphisme. Pour qualifier précisément la pratique de la typographie opaque, nous avons tenté de distinguer le design graphique du graphisme. Sur ce point, nous pouvons conclure que la distinction ne semble pas opérante. En effet, nous n'avons pas validé notre hypothèse selon laquelle le graphisme était une pratique plus artistique que le design graphique, ni même trouvé un critère

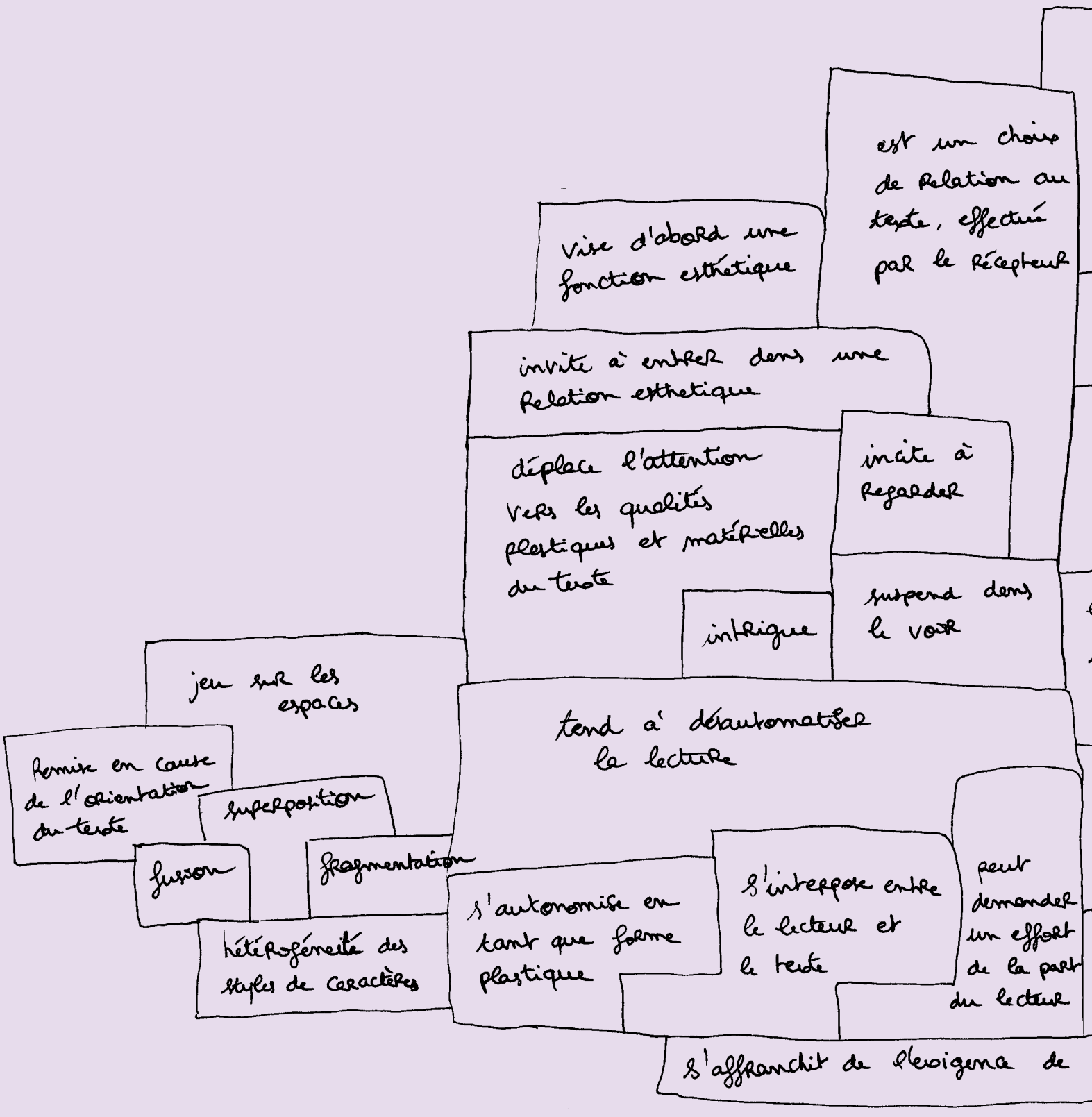
de distinction satisfaisant entre graphisme et design graphique. Par contre, le principal apport de cette analyse tient dans la mise en évidence d'une pluralité de pratiques, qui nous permet bien de définir plus précisément où se situe la typographie opaque.

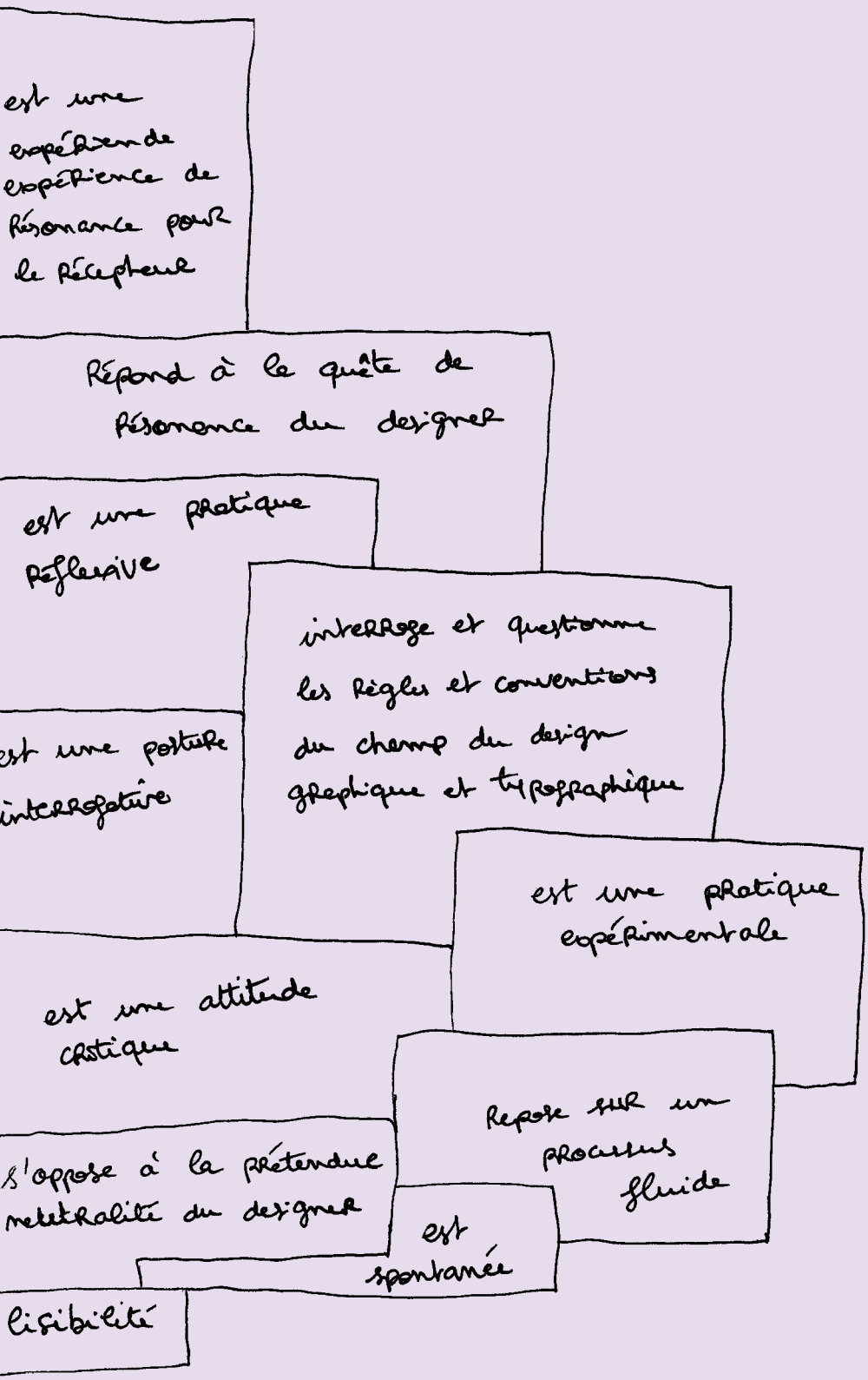
Bien que nous ne puissions pas confirmer que la typographie opaque relève du graphisme plutôt que du design graphique, elle apparaît d'une part comme une pratique critique. En effet, nous nous sommes demandée si la critique pouvait être un critère de distinction entre le graphisme et le design graphique. Au lieu de confirmer qu'il s'agit d'un critère déterminant, nous avons plutôt opéré une distinction entre deux sens du terme critique, pour justifier en quoi le second sens du terme nous intéressait en premier lieu. Plus encore, le concept de résonance apparaît comme une solution pour que le designer dépasse une pratique exécutive et une relation de service avec son commanditaire. En ce sens, le travail de définition du terme critique nous a permis de définir une attitude critique liée à une pratique réflexive, qui correspondent à la pratique de la typographie opaque. En effet, elle interroge la notion de lisibilité et le concept de typographie transparente établis dans le champ du design graphique. D'autre part, le concept de résonance permet un apport majeur à notre recherche : la typographie opaque peut être définie comme une expérience de résonance tant du point de vue de la réception que de la conception.

Il convient désormais d'engager l'étude de l'échelle de la lettre : celle de la typographie. Puisqu'il s'agit de *typographie* opaque, ne serait-il pas temps d'aller investiguer du côté des praticiens de ce champ ? En effet, un seul point de vue a été adopté jusqu'à présent : celui de la typographie opaque pratiquée par les designers graphique. Mais qu'en est-il des dessinateurs de caractères ?

Figure 422. Définition de l'opacité typographique.

la typographie opaque




est une expérience de expérience de Résonance pour le Récepteur
Répond à la quête de Résonance du designer
est une pratique Réflexive
interroge et questionne les Règles et conventions du champ du design graphique et typographique
est une posture interrogative
est une pratique expérimentale
est une attitude critique
Repose sur un processus fluide
s'oppose à la prétendue neutralité du designer
est spontanée
lisibilité

II.2. Une multiplicité de praticiens de la lettre

Cette seconde grande partie de notre recherche entend répondre à la question suivante : **l'opacité typographique opère-t-elle à l'échelle du texte ou à celle de la lettre ?** Nous avons vu que cette question sous-entendait deux présupposés : l'échelle du texte est celle du graphisme et l'échelle de la lettre est celle de la typographie. Nous souhaitions donc étudier successivement ces deux échelles sous le prisme des praticiens. Dès lors, nous nous sommes concentrée sur l'échelle du graphisme dans la première sous-partie. Nous avons cherché à distinguer le graphisme du design graphique en nous demandant lequel correspondait à la pratique de la typographie opaque. Ce premier point de vue découlait directement de notre première grande partie de recherche, basée sur le travail d'un graphiste en tant que cas d'étude.

Nous tournant désormais vers l'échelle de la lettre – que nous présupposons être celle de la typographie – nous nous retrouvons face à la question suivante : quel est le praticien qui pratique la typographie à l'échelle de la lettre ? Est-ce le dessinateur de caractères ? Le typographe ? Nous avons conclu notre partie précédente sur la difficulté de déterminer si la typographie opaque était pratiquée par le graphiste et/ou le designer graphique. Par conséquent, nous ne souhaitons pas déplacer la question vers deux autres praticiens, à savoir le dessinateur de caractères et le typographe. De plus, l'approche historique et définitionnelle que nous avons eu dans la partie précédente a montré quelques limites à rendre compte de la réalité des pratiques contemporaines. Pour ce second moment, nous décidons donc de changer d'angle d'attaque. Tout d'abord, nous envisageons d'identifier clairement les praticiens de la lettre. Pour ce faire, nous dresserons une liste qui se veut la plus exhaustive possible. Dans un second temps, nous tenterons de cartographier les praticiens de la lettre à partir de notre liste. Puis, afin d'identifier quel praticien pratique la typographie opaque, nous nous interrogerons sur les rapports qu'entretiennent ces praticiens avec la lettre. Pour ce faire, nous irons directement à la rencontre des praticiens, afin d'être au plus proche de la réalité des pratiques.

II.2.1. Établir une liste de praticiens de la lettre

En nous interrogeant sur le praticien qui opère à l'échelle de la lettre, nous pressentons qu'il ne s'agit pas uniquement du dessinateur de caractères. En effet, nous soupçonnons qu'une multiplicité de praticiens pratiquent la lettre. Afin de clarifier et d'identifier ces praticiens de la lettre, nous commençons notre étude par dresser une liste.

Point de départ

Comment recenser la multiplicité des praticiens de la lettre ? Nous avons décidé de nous attacher aux termes employés pour décrire ces praticiens et d'en établir une liste. Pour ce faire, nous sommes partie d'un cas d'étude afin de récolter nos données. Le point de départ de cette liste est donc le recensement des termes employés dans l'ouvrage *Free-*
423. *hand New Typography Sketchbooks*[812]. Steven Heller et Lita Talarico y donnent à voir les carnets de croquis de lettres de praticiens qu'ils ont rencontrés. Accompagnant cette riche iconographie, ils interrogent les praticiens sur leur pratique du dessin de lettre et leur processus de conception. Cet ouvrage constitue notre point de départ pour la raison suivante : si à la lecture de la jaquette les auteurs annoncent qu'ils partent à la rencontre de « designers et typographes[813] », nous remarquons au cours de notre lecture que le vocabulaire employé pour désigner les 76 praticiens interrogés est bien plus riche. En effet, nous notons que les termes utilisés pour qualifier ces dessinateurs ne sont jamais les mêmes : c'est de cette observation qu'est né notre besoin de les recenser, afin de pouvoir par la suite identifier les praticiens qui pratiquent la typographie opaque.

Ainsi, le choix de cet ouvrage est justifié par trois raisons. D'une part la quantité de praticiens interrogés : 76 praticiens internationaux et autant de termes pour les définir, ce qui nous permet d'établir une liste presque exhaustive des termes utilisés pour désigner les praticiens de la lettre. D'autre part, cet ouvrage s'attache à présenter les carnets de croquis personnels de ces praticiens de la lettre, et constitue en cela une immersion au cœur de leur pratique. Étant donné que cette deuxième grande partie de notre recherche est dédiée à la pratique de la lettre, cet ouvrage nous paraissait incontournable. De plus, nous verrons plus loin dans notre étude que la question du dessin au sein de la pratique de la lettre sera interrogée. Enfin, contrairement à notre démarche pour distinguer les termes « graphisme » et « design graphique » dans la partie II.1, nous partons ici d'un ouvrage en anglais. Ce contexte enrichit notre récolte de données pour deux raisons. La première, c'est que le vocabulaire utilisé dans le champ de la typographie nous paraît plus riche en anglais qu'en français. En effet, nous reviendrons plus loin sur la difficulté que nous avons eu à distinguer par exemple *type designer* de *typeface designer*. Cette remarque est liée à la seconde raison pour laquelle partir d'un ouvrage en anglais nous

812 Heller, Steven, Talarico, Lita, *Free-hand New Typography Sketchbooks*, *op. cit.*

813 Texte original : *« designers and typographers »*.
Ibidem, jaquette.



Figure 423. Page présentant le travail de Laura Meseguer, extraite de Heller, Steven, Talarico, Lita, *Free-hand New Typography Sketchbooks*, Londres, Thames & Hudson, 2018, p. 185.

Figure 424. Page extraite de Heller, Steven, Talarico, Lita, *Typography Sketchbooks*, Londres, Thames & Hudson, 2011, p. 146.

423.



424.

paraît pertinent : ce point de départ soulève la question de la traduction. Ainsi, chercher le juste mot en français nous permettra de nous interroger en profondeur sur la nature de l'activité et de la pratique, afin de pouvoir les distinguer.

Cette liste établie constitue alors un point de départ et pourra donc être enrichie par la suite au fil de nos lectures. Dans un premier temps, nous avons complété cette liste
424. avec le même exercice effectué sur l'ouvrage qui précède *Free-hand New Typography Sketchbooks*. En effet, Steven Heller et Lita Talarico ont déjà mené cet exercice à l'occasion de l'ouvrage *Typography Sketchbooks*[814]. Ainsi, *Typography Sketchbooks* comporte les mêmes points d'intérêts pour notre étude (un ouvrage qui donne à voir les pratiques de la lettre, ainsi que l'anglais qui mène à l'exercice de traduction), tout en nous permettant de tendre davantage vers l'exhaustivité avec 118 praticiens supplémentaires.

Ainsi, après le recensement des 194 praticiens, nous obtenons une liste de 75 termes différents utilisés pour les définir :

Figure 425. (ci-contre) Recensement des termes pour décrire les praticiens de la lettre.

814 Heller, Steven, Talarico, Lita, *Typography Sketchbooks*, *op. cit.*

Art director
Senior design consultant
Editor
Studio founder/owner
Graphic designer
Illustrator
Artist
Designer
Tinkerer
Typographer
Calligrapher
Sculptor
Book illustrator
Lettering artist
Typeface company founder
Type-dork
Type designer
Arabic specialist
Motion-graphics designer
Typeface designer
Experimental group
Kinetic graphic designer
Typographic artist
Comic-book industry
Picture-maker
Printmaking artist
Type-design veteran
Foundry founder/owner
Visual artist
Graffiti artist
Muralist
Printmaker
Typographic filmmaker
Poster designer
Archivist
Children's book author
Filmmaker
Graphic artist
Script specialist
Researcher
Postmodernist Guru

Illustrative letterer
Painter
Sign painter
Hand-letterer
Comics artist
Animator

Author
Pioneer of digital type design
Conceptual designer
Lettering designer
Logo designer
Typographic experimentalist
Collector of Italian typographic ephemera
Restaurant designer
Interior designer
Letterer
Design archaeologist
Photo illustrator
Maker of things
Letterpress and woodtype business owner
Caricaturist
Graffiti writer
Creative director
Typographic designer
Hoarder of thoughts, images and more thoughts
Information designer
Letterpress
Print publisher
Type tattoo author
Publisher
Type scholar
Information architect
Director of typography for Adobe systems
Design and print shop

Classer

Cette liste étant établie en suivant la chronologie de notre lecture, nous avons immédiatement ressenti le besoin d'établir des regroupements parmi ces 75 termes. Afin d'effectuer ce premier classement, nous n'avons pas posé de règles mais simplement observé les différents termes pour les regrouper de manière intuitive. Afin de procéder aux regroupements, nous avons éprouvé le besoin de sortir de la liste sur notre logiciel de traitement de texte. Nous avons donc imprimé la liste puis découpé les termes, afin de former des petites piles qui correspondaient à nos regroupements. Nous décelons déjà ici l'indice de notre besoin de spatialiser cette liste. ***426.***

Ainsi, cette première phase de regroupement des termes de notre liste a fait apparaître 12 grandes catégories, affinées parfois avec des sous-catégories :

- Design : cette première catégorie est principalement composée de qualificatifs qui précisent les objets conçus par les designers, tels que *logo designer* ou *restaurant designer* ;
- Design graphique[815] ;
- Typographie (sous-catégorie : fonderies) : nous estimons que les fonderies font pleinement partie de la chaîne de distribution et de diffusion d'une typographie, bien qu'elle ne participe pas toujours à sa conception.
- Lettrage (sous-catégorie : art de la lettre[816]) ;
- Art[817] (sous-catégorie : *street art*[818]) ;
- Illustration[819] ;
- Édition (sous-catégorie : bd[820]) ;
- Impression[821] ;
- Inclassables[822] : cette catégorie correspond aux termes qui n'appartiennent à aucune autre catégorie ;
- Spécialistes (sous-catégories : spécialistes et consultants et chercheurs) : les deux sous-catégories dépendent du contexte d'intervention de ces spécialistes. En effet, nous présupposons que les spécialistes et consultants interviennent en entreprise, alors que les chercheurs sont dans un milieu académique ;
- Animation : il s'agit de la typographie en mouvement ;
- Électrons libres : ces termes ne sont employés qu'une seule fois pour qualifier un praticien, et ne rentrent dans aucune autre catégorie en raison d'un vocabulaire très spécifique.

---

815 Nous incluons ici les qualificatifs qui relèvent de la direction artistique.

816 À défaut de trouver un terme adéquat, cette sous-catégorie regroupe des qualificatifs qui n'incluent pas les termes « *letterer* » ou « *lettering* », mais qui sont tout de même des pratiques manuelles. En rédigeant cette remarque *a posteriori*, nous remarquons que le terme *sign painter* aurait pu tout à fait appartenir à la sous-catégorie art de la lettre.

817 Nous notons que certains qualificatifs tels que *sculptor* définissent le médium utilisé par l'artiste.

818 Cette sous-catégorie précise l'échelle d'intervention de l'artiste.

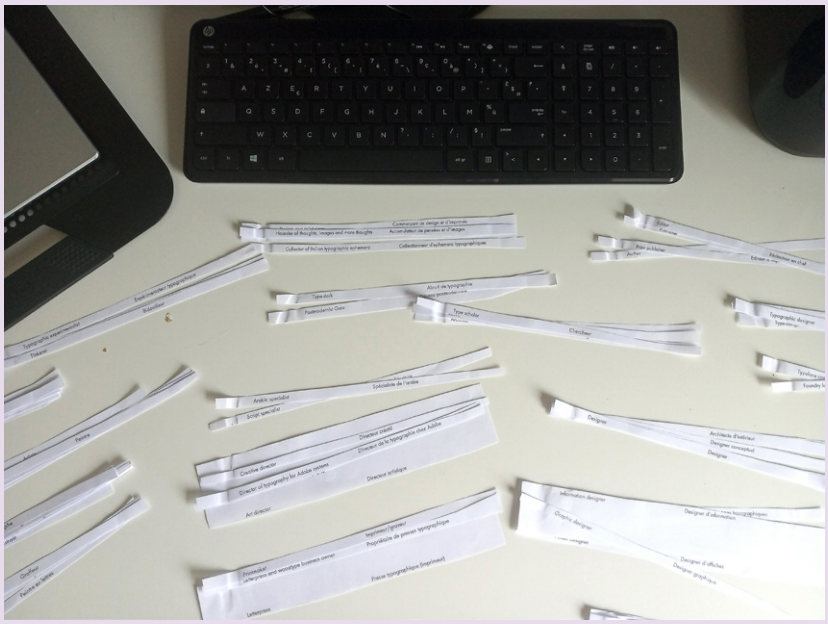
819 De même que dans la première catégorie, certains termes tels que book illustrator précisent ici encore un type d'objet spécifique.

820 Nous considérons que la bande dessinée est un genre particulier d'édition. Notons que cette sous-catégorie aurait pu tout aussi bien appartenir à la catégorie Illustration.

821 Nous observons que le terme *design and print shop* appartient à la catégorie Impression, même si cette activité ne relève pas de l'impression à proprement parler mais de la vente d'imprimés.

822 Nous remarquons que seuls deux termes appartiennent à la catégorie des Inclassables, ce qui constitue d'après nous l'indice que ces premières catégories identifiées sont plutôt opérantes.

Figure 426. Regroupements des termes de notre liste.



426.

Nous obtenons donc une première version de notre liste avec les termes regroupés. Nous précisons que ces premiers regroupements sont provisoires, et vont être amenés à évoluer notamment suite à l'exercice de traduction.

Figure 427. (pages suivantes) Organisation et regroupements des termes recensés pour décrire les praticiens de la lettre.

Design

Designer

Studio founder/owner

Conceptual designer

Interior designer

Restaurant designer

Information architect

Information designer

Logo designer

Poster designer

Design graphique

Art director

Creative director

Graphic designer

Kinetic graphic designer

Typographie

Typographer

Type designer

Typeface designer

Typographic designer

Type-design veteran

Pioneer of digital type design

- fonderies
  - *Foundry founder/owner*
  - *Typeface company founder*

Lettrage

Sign painter

Letterer

Hand-letterer

Illustrative letterer

Lettering artist

Lettering designer

- art de la lettre
  - *Calligrapher*
  - *Typographic artist*
  - *Typographic experimentalist*

Art

Artist

Painter

Sculptor

Experimental group

Visual artist

Graphic artist

STREET ART

Muralist

Graffiti writer

Graffiti artist

ILLUSTRATION

Illustrator

Book illustrator

Photo illustrator

Caricaturist

ÉDITION

Editor

Publisher

Print publisher

Author

Chlidren's book author

BD

Comics artist

Comic-book industry

IMPRESSION

Printmaker

Printmaking artist

Letterpress and woodtype business

Letterpress

Design and print shop

INCLASSABLES

Type tattoo author

Picture-maker

SPÉCIALISTES

SPÉCIALISTES ET CONSULTANTS

Director of typography for Adobe

Senior design consultant

Arabic specialist

Script specialist

CHERCHEURS

Type scholar

Researcher

Design archaeologist

Archivist

Animation

Typographic filmmaker

Filmmaker

Motion-graphics designer

Animator

Électrons libres

Type-dork

Maker of things

Tinkerer

Hoarder of thoughts and images

Collector of Italian typographic ephemera

Postmodernist Guru

Traduire

Comme nous l'avons précisé en exposant notre point de départ, le fait de récolter des termes en anglais pose la question de la traduction. En effet, bien que nous aurions pu garder une liste de termes en anglais, l'exercice de traduction nous apparaissait comme l'occasion de nous interroger en profondeur sur la nature des différentes activités des praticiens de la lettre. Dès lors, trouver le juste terme en français nous a demandé d'une part de comprendre la réalité pratique que recouvrait le terme anglais, et d'autre part d'opérer de fines distinctions entre les activités. Ainsi, nous obtenons notre liste avec les traductions suivantes :

Figure 428. (pages suivantes) Traductions françaises des termes recensés pour décrire les praticiens de la lettre.

DESIGN	
Designer	Designer
Studio founder/owner	Fondateur/propriétaire de studio
Conceptual designer	Designer conceptuel
Interior designer	Architecte d'intérieur
Restaurant designer	Designer de restaurant
Information architect	Architecte de l'information
Information designer	Designer d'information
Logo designer	Designer de logos
Poster designer	Designer d'affiches
DESIGN GRAPHIQUE	
Art director	Directeur artistique
Creative director	Directeur créatif
Graphic designer	Designer graphique
Kinetic graphic designer	Designer graphique cinétique
TYPOGRAPHIE	
Typographer	Typographe
Type designer	Créateur/dessinateur de caractères
Typeface designer	Créateur/dessinateur de caractères
Typographic designer	Designer typographique
Type-design veteran	Vétéran de la conception de caractères
Pioneer of digital type design	Pionnier du designer de typographie digitale
FONDERIES	
Foundry founder/owner	Fondateur/propriétaire d'une fonderie
Typeface company founder	Fondateur d'une entreprise de typographie
LETTRAGE	
Sign painter	Peintre en lettres
Letterer	Lettreur
Hand-letterer	Lettreur manuel/à la main
Illustrative letterer	Lettreur illustratif
Lettering artist	Artiste de lettrage
Lettering designer	Designer de lettrage
ART DE LA LETTRE	
Calligrapher	Calligraphe
Typographic artist	Artiste typographique
Typogrpahic experimentalist	Expérimentateur typographique
ART	
Artist	Artiste
Painter	Peintre
Sculptor	Sculpteur
Experimental group	Groupe expérimental
Visual artist	Artiste visuel
Graphic artist	Artiste graphique

Street art	
Muralist	Muraliste
Graffiti writer	Graffeur
Graffiti artist	Artiste graffeur
Illustration	
Illustrator	Illustrateur
Book illustrator	Illustrateur de livres
Photo illustrator	Illustrateur de photo
Caricaturist	Caricaturiste
Édition	
Editor	Rédacteur en chef
Publisher	Éditeur
Print publisher	Éditeur d'imprimés
Author	Auteur
Chlidren's book author	Auteur de livres pour enfants
BD	
Comics artist	Artiste de la BD
Comic-book industry	Industrie de la BD
Impression	
Printmaker	Imprimeur/graveur
Printmaking artist	Artiste graveur
Letterpress and woodtype business	Presses typographiques
Letterpress	Presse typographiques (imprimeur)
Design and print shop	Commerçant de design et d'imprimés
Inclassables	
Type tattoo author	Auteur de tatouages typographiques
Picture-maker	Créateur d'images
Spécialistes	
spécialistes et consultants	
Director of typography for Adobe	Directeur de la typo chez Adobe
Senior design consultant	Consultant en design senior
Arabic specialist	Spécialiste de l'arabe
Script specialist	Spécialiste de l'écriture
chercheurs	
Type scholar	Chercheur en typographie
Researcher	Chercheur
Design archaeologist	Archéologue du design
Archivist	Archiviste

Animation

Typographic filmmaker	Réalisateur de films typographiques
Filmmaker	Réalisateur
Motion-graphics designer	Concepteur d'images animées
Animator	Animateur

Électrons libres

Type-dork	Abruti de la typographie
Maker of things	Créateur de choses
Tinkerer	Bidouilleur
Hoarder of thoughts and images	Accumulateur de pensées et d'images
Collector of Italian typographic ephemera	Collectionneur d'ephemera typographiques italiens
Postmodernist Guru	Gourou postmoderniste

Au cours de cet exercice de traduction, nous remarquons que deux catégories en particulier nous ont posé des difficultés pour distinguer les termes les uns des autres. Tout d'abord, la catégorie Typographie : il apparaît que les termes employés dans cette catégorie ne se distinguent les uns des autres que de manière très subtile. Nous avançons que cela est dû à la polysémie même du terme « typographie », qui englobe à la fois le dessin de caractère et la composition d'une page imprimée, tout comme il peut désigner une famille de caractères en particulier. Nous avions déjà été confrontée à l'exercice de distinction des différents termes anglais et de leur traduction possible en français :

> « En français, seul le terme "typographie" existe pour désigner plusieurs réalités : aussi bien *une* typographie que *la* typographie, discipline[823] qui elle-même peut correspondre à plusieurs activités. En anglais, une multitude de termes existe pour distinguer ces différents sens. L'abréviation *type* serait l'équivalent de *typographie* : un terme assez vague dont le sens dépend du contexte où on l'emploie.
> En anglais *une* typographie particulière se traduit par *typeface*, insistant ainsi sur le dessin et la forme d'une famille de caractères. *Type design* correspond à *la* typographie à l'échelle de la lettre, soit l'activité qui consiste à créer et dessiner cette famille de caractère. Enfin *typography*, la traduction la plus littérale du terme français, correspond à *la* typographie à l'échelle du texte, soit à l'apparence d'une page imprimée[824]. »

De plus, nous remarquons que ces distinctions ne sont pas uniquement sémantiques, mais sont nécessaires au sein même de la pratique de la typographie. Nous pouvons à cet égard relater que les *Type Directors Club*, concours qui vise à « reconnaître l'excellence typographique et à travers le monde[825] » en divisé en trois catégories distinctes : « *Typography* », « *Type Design* » et « *Lettering* ». Pour la catégorie « *Typography* », il est précisé que « la typographie s'applique à toute création qui utilise des caractères, des lettres ou du langage écrit, qu'il s'agisse de design imprimé, de design numérique, d'expériences immersives, d'architecture, de mode, de génériques de films, de campagnes sur les médias sociaux ou autres[826]. » Cette définition confirme qu'il s'agit bien ici de l'usage des lettres ou des caractères, c'est-à-dire de la composition de ces lettres. Cette activité correspondrait au terme *typographer*, que nous traduisons par typographe. La seconde catégorie, « *Type design* », est « destinée aux candidatures présentant la conception de logiciels de polices de caractères utilisables ; il peut s'agir de polices de caractères individuelles, de familles de caractères, de polices d'emojis ou de symboles, ou encore de logiciels de génération et de création de polices de caractères[827]. » Cette catégorie concerne donc la création de

---

823 Nous notons *a posteriori* l'utilisation à mauvais escient du terme « discipline », employé ici pour désigner un champ pratique.

824 Moussinet, Margaux, « Typographie », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/glossary/typographie, consulté le 01.05.2023.

825 Voir TDC, [en ligne], disponible sur https://www.tdc.org/recognizing-excellence/about-the-tdc/, consulté le 28.04.2022.

826 Texte original : « *Typography is for any creation that uses type, lettering, or written language–be it print design, digital design, immersive experiences, architecture, fashion, film titles, social media campaigns, or otherwise.* »
TDC, [en ligne], disponible sur https://enter.tdc.org/, consulté le 01.05.2023.

827 Texte original : « *Type Design is for entries showcasing the design of workable font software; this could mean single typefaces, type families, emoji or symbol fonts, or software for generating and creating type.* »
Ibidem, non paginé.

caractères, c'est-à-dire la conception de la forme des lettres mêmes. Enfin, la dernière catégorie, « *Lettering* », est décrite ainsi : « Le lettrage concerne les travaux pour lesquels les lettres sont soit modifiées, soit créées – il peut s'agir de calligraphie traditionnelle ou abstraite, de tatouages, de mots-symboles et de logotypes personnalisés, ou de polices de caractères un peu trop excentriques pour être considérées comme des polices de caractères classiques[828]. » Ici, nous comprenons qu'il s'agit également de définition de formes de lettres, mais qui ne sont pas des familles de caractères[829].

Une fois ces distinctions et clarifications effectuées, quelques problèmes subsistent tout de même au cours de notre exercice de traduction. Dans un premier temps, nous ne parvenons pas à distinguer les termes *type designer* et *typeface designer*, que nous traduisons tous les deux comme créateur/dessinateur de caractères indifféremment. Bien que l'unique traduction de deux termes distincts ne soit pas satisfaisante, elle met en évidence la difficulté de distinguer ces deux qualificatifs. Nous émettons l'hypothèse que « *type* » correspond à l'abréviation de « *typeface* », ce qui justifierait que les deux expressions recouvrent une même réalité. Enfin, un dernier terme de cette catégorie nous a particulièrement interrogée : celui de *typographic designer*. Si nous n'avons pas rencontré de difficultés pour le traduire littéralement par designer typographique, nous nous questionnons sur l'activité définie par ce terme. Cette activité se rapproche-t-elle davantage de celle du *typographer*, c'est-à-dire de la composition de la page imprimée ? Ou bien de celle du *type designer*, c'est-à-dire de la conception de la forme des lettres elles-mêmes ? Quelle serait la spécificité de cette activité ? Si ce questionnement est soulevé lors de l'exercice de traduction, la réponse ne sera apportée qu'ultérieurement lorsque nous partirons à la rencontre de praticiens.

Enfin, les termes d'une seconde catégorie ont été particulièrement délicats à traduire : la catégorie du Lettrage. En effet, si les *Type Directors Club* incluent une catégorie « *Lettering* » à leur concours, nous avons pour notre part distingué cette catégorie de la Typographie. D'après notre regroupement de termes, cette catégorie comporte à nos yeux des activités de conception de lettres à la main, et dont le nombre de caractère ne s'étend pas à l'échelle d'une famille complète. Dans cette perspective, il nous a d'abord été difficile de distinguer le *letterer* du *lettering artist* ou *lettering designer*. En effet, les traductions littérales artiste de lettrage et designer de lettrage ne nous paraissent pas utilisées telles qu'elles en français. Nous remarquons également que le substantif lettrage ne semble pas posséder de terme pour qualifier un métier qui lui soit attaché. De plus, nous notons que cette difficulté tient sûrement au fait que le terme « *lettering* » est un anglicisme en usage dans la langue française. Ainsi, le terme lettreur, que nous proposons de traduire *letterer* pourrait tout autant correspondre à l'activité de conception de lettrages. Mais dès lors, en quoi le lettreur se distinguerait-il du designer de lettrage ? En outre, nous devons préciser que cette traduction que nous proposons n'est pas tout à fait exacte. En français, le terme lettreur désigne la personne qui remplit de texte les phylactères de bandes dessinées.

828 Texte original : « *lettering is for work where the letters are either modified or created–this could entail traditional or abstract calligraphy, tattoos, wordmarks and custom logotypes, or typefaces that are just a little too out there to be classic typeface design.* »
Ibid., non paginé.

829 Nous verrons également dans la partie II.2.4 que le *lettering* se réfère surtout à un mot dessiné.

Bien qu'il s'agisse d'une pratique de la lettre (qu'elles soient manuscrites ou numérisées), cette définition nous paraît restrictive par rapport à l'activité pratiquée par le *letterer*. Enfin, si nous posons que toute la catégorie Lettrage correspond à une pratique manuelle de la lettre, nous ne pouvons que remarquer que le terme *hand-letterer* (que nous traduisons approximativement par lettreur manuel) serait un pléonasme. Dans cette perspective en effet, en quoi le *hand-letterer* se distinguerait-il du *letterer* ? *Letterer* qui, lui-même, a du mal à être distingué des *lettering designers* et *lettering artists*.

Ces remarques confirment bien que l'exercice de traduction fait l'objet d'une intense interrogation sur les pratiques que recouvrent les termes de notre liste. Par conséquent, le moment de la traduction ouvre des questionnements plus qu'il n'en apporte pour l'heure les réponses. Cette liste des termes traduits constitue alors une première version de traduction, et nous verrons que les termes se préciseront au fur et à mesure de notre étude.

Re-classer

Une fois qu'une première traduction a été proposée, nous avons décidé de reclasser notre liste, non plus selon les termes anglais mais en fonction des termes français. Pour ce faire, nous avons opéré de la même manière que précédemment, c'est-à-dire en reprenant les termes de notre liste découpés et en formant des piles. Mais, cette fois-ci, au lieu de nous appuyer sur les termes anglais pour effectuer les regroupements, nous nous sommes appuyée sur les termes français. Nous obtenons les regroupements suivants :

Figure 429. (pages suivantes) Nouveaux regroupements des termes recensés pour décrire les praticiens de la lettre, en fonction des traductions françaises.

Design

direction artistique

Directeur artistique	*Art director*
Directeur créatif	*Creative director*
Directeur de la typographie Adobe	*Director of typography for Adobe systems*
Consultant en design senior	*Senior design consultant*

design

Designer	*Designer*
Fondateur/propriétaire de studio	*Studio founder/owner*
Designer conceptuel	*Conceptual designer*
Architecte d'intérieur	*Interior designer*
Designer de restaurant	*Restaurant designer*
Architecte de l'information	*Information architect*

Design graphique

Designer graphique	*Graphic designer*
Designer de l'information	*Information designer*
Designer de logotypes	*Logo designer*
Designer d'affiches	*Poster designer*
Auteur de tatouages typographiques	*Type tattoo author*
Designer graphique cinétique	*Kinetic graphic designer*

Typographie

Designer typographique	*Typographic designer*
Typographe	*Typographer*
Créateur/dessinateur de caractères	*Type designer*
Créateur/dessinateur de caractères	*Typeface designer*
Vétéran de la conception de caractères	*Type-design veteran*
Pionnier du design de typographie digitale	*Pioneer of digital type design*

fonderies

Fondateur/propriétaire d'une fonderie	*Foundry founder/owner*
Fondateur d'une entreprise de typographie	*Typeface compagny founder*

Lettrage

Calligraphe	*Calligrapher*
Artiste de lettrage	*Lettering artist*
Designer de lettrage	*Lettering designer*
Lettreur	*Letterer*
Lettreur manuel/à la main	*Hand-letterer*
Lettreur illustratif	*Illustrative letterer*

dans la rue

Peintre en lettres	*Sign painter*
Graffeur	*Graffiti writer*
Artiste graffeur	*Graffiti artist*

Illustration	
Illustrateur	*Illustrator*
Illustrateur de livres	*Book illustrator*
Illustrateur de photo	*Photo illustrator*
Caricaturiste	*Caricaturist*
BD	
Artiste de la BD	*Comics artist*
Industrie de la BD	*Comic-book industry*
Auteur de livres pour enfants	*Chlidren's book author*
Édition	
Rédacteur en chef	*Editor*
Éditeur	*Publisher*
Éditeur d'imprimés	*Print publisher*
Auteur	*Author*
Impression	
Imprimeur/graveur	*Printmaker*
Presses typographiques	*Letterpress and woodtype business*
Presse typographiques (imprimeur)	*Letterpress*
Art	
Artiste	*Artist*
Peintre	*Painter*
Muraliste	*Muralist*
Sculpteur	*Sculptor*
Artiste visuel	*Visual artist*
Groupe expérimental	*Experimental group*
Animation	
Réalisateur de films typographiques	*Typographic filmmaker*
Réalisateur	*Filmmaker*
Concepteur d'images animées	*Motion-graphics designer*
Animateur	*Animator*
Pratique du faire	
Créateur de choses	*Maker of things*
Créateur d'images	*Picture-maker*
Bidouilleur	*Tinkerer*
Expérimentateur typographique	*Typographic experimentalist*
Spécialistes	
spécialistes et consultants	
Spécialiste de l'arabe	*Arabic specialist*
Spécialiste de l'écriture	*Script specialist*

CHERCHEURS

Chercheur en typographie	*Type scholar*
Chercheur	*Researcher*
Archéologue du design	*Design archaeologist*
Archiviste	*Archivist*

COLLECTIONNEURS

Accumulateur de pensées et d'images	*Hoarder of thoughts and images*
Collectionneur d'ephemera typographiques italiens	*Collector of Italian typographic ephemera*
Commerçant de design et d'imprimés	*Design and print shop*

INCLASSABLES

Abruti de la typographie	*Type-dork*
Gourou postmoderniste	*Postmodernist Guru*

ENTRE-DEUX

Artiste graphique	*Graphic artist*
Artiste typographique	*Typographic artist*
Artiste graveur	*Printmaking artist*

Nous pouvons désormais comparer dans quelle mesure les classifications selon les termes anglais et selon les termes français diffèrent. Nos premiers constats portent sur les catégories : nous remarquons que nous conservons les mêmes[830]. Le seul changement que nous repérons est l'affinement de la catégorie Électrons libres, qui donne lieu à deux catégories distinctes : d'une part Pratique du faire, qui englobe les termes qui se rapportent d'après nous à une pratique expérimentale et manuelle, qui renvoie à un « bidouillage » typographique ; et d'autre part Entre-deux, dont les termes sont formés à partir du terme artiste qualifié par son champ d'intervention. Cette distinction effectuée, nous passons donc de 12 à 13 catégories. Si les catégories évoluent peu, nous constatons cependant des changements au niveau des sous-catégories. Nous obtenons ainsi les catégories et sous-catégories suivantes :

- Design (sous-catégorie direction artistique)
- Design graphique
- Typographie (sous-catégorie fonderie)
- Lettrage (sous-catégorie dans la rue)
- Art
- Illustration (sous-catégorie bd)
- Édition
- Impression
- Inclassables
- Spécialistes (sous-catégories spécialistes et consultants, chercheurs et collectionneurs)
- Animation.

Par comparaison, nous observons que les changements de catégories et sous-catégories ont entraîné des modifications dans le classement des termes. En effet, certains termes ***430.*** ont rejoint de nouvelles sous-catégories plus adaptées[831]. Les transformations de sous-catégories ont donc eu une influence sur l'appartenance de certains termes[832], tout comme la création de nouvelles catégories plus adaptées[833]. Enfin, certains termes ont changé de catégorie non pas en raison du remaniement des catégories et sous-catégories, mais parce que les termes français nous ont fait opérer d'autres choix. C'est notamment le cas des termes qui précisent l'objet conçu qui, d'après nous, relèvent d'un support

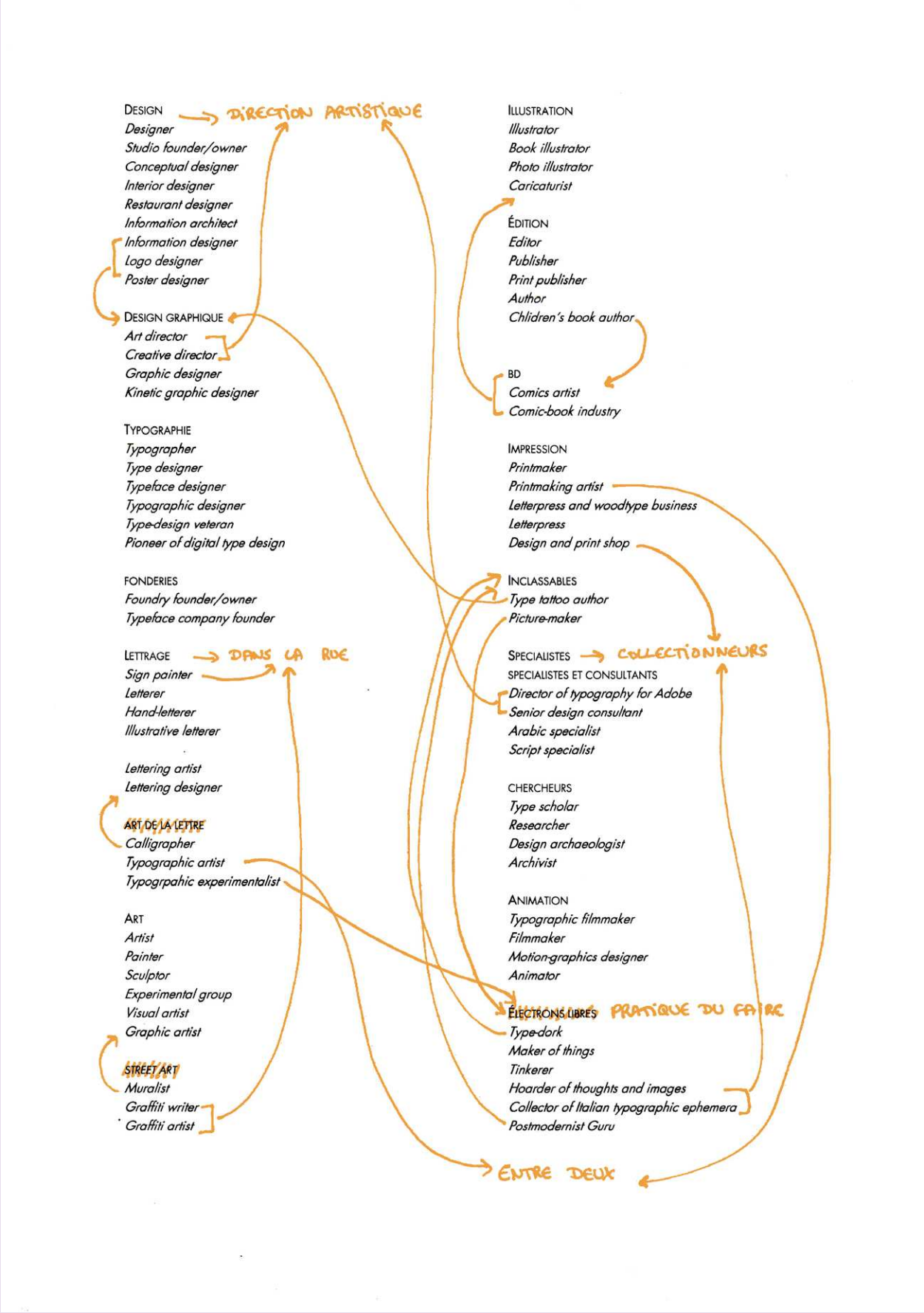
830 À savoir les catégories Design, Design graphique, Typographie, Lettrage, Art, Illustration, Édition, Impression, Inclassables, Spécialistes et Animation.

831 C'est le cas notamment des termes directeur artistique, directeur créatif, directeur de la typographie Adobe et consultant en design senior qui rejoignent la sous-catégorie direction artistique. De même, la sous-catégorie collectionneurs a été spécialement créée pour les termes commerçant de design et d'imprimés, accumulateur de pensées et d'images et collectionneur d'ephemera typographiques italiens.

832 À cet égard, le peintre en lettres rejoint la sous-catégorie renommée dans la rue, et le calligraphe quitte cette même sous-catégorie puisqu'il n'y a plus sa place. Le terme muraliste, quant à lui, a vu sa sous-catégorie *street art* supprimée.

833 Dès lors, la catégorie Entre-deux entraîne le déplacement des termes artiste typographique, artiste graphique et artiste graveur. De même, la création de la catégorie Pratique du faire a permis aux termes expérimentateur typographique, créateurs d'images, créateurs de choses et bidouilleur de rejoindre une catégorie plus spécifique.

Figure 430. Comparaison entre les regroupements effectués par rapport aux termes en anglais et par rapport aux traductions françaises des termes.



graphique[834]. Enfin, mis à part la catégorie des Électrons libres qui a disparu, la catégorie des Inclassables demeure celle avec le moins de termes. Nous en déduisons que ces regroupements sont plutôt opérants, étant donné que seuls 2 termes sur 75 ne peuvent être classés dans les autres catégories.

Prendre du recul pour affiner progressivement

Une fois cette première liste établie, nous avons pu prendre du recul sur notre collecte de données. En effet, sur les 75 termes utilisés pour qualifier les 194 praticiens, nous observons que presque la moitié des termes ne sont utilisés qu'une seule fois. De plus, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que certains termes débordent du cadre de notre étude de la typographie opaque. Suite à ces deux constats, nous décidons donc d'affiner progressivement notre liste, afin de ne garder que les termes pertinents pour notre étude.

Ainsi, une première vague de suppression de termes a été opérée pour diverses raisons. ***431.***
Tout d'abord, nous avons enlevé les termes qui relèvent d'une position très spécifique[835]. De plus, nous avons choisi de supprimer des termes qui apportent des précisions hiérarchiques[836]. Nous avons également retranché les termes qui spécifient une pratique en particulier[837]. Pour les mêmes raisons, nous avons supprimé les termes qui comportent une indication temporelle[838]. Par ailleurs, nous avons fait le choix d'enlever les termes qui appartiennent à un champ du design où la lettre n'est pas nécessairement utilisée[839]. Nous éliminons également les termes dont les médiums sont trop spécifiques[840]. Dans cette perspective, nous avons enfin supprimé les termes qui relèvent d'après nous d'une même réalité[841].

834 Ainsi, nous avons déplacé designer d'information, designer de logos, designer d'affiches et auteur de tatouages typographiques de la catégorie Design vers Design graphique, afin de gagner davantage en précision. Quant au terme auteur de livres pour enfants, nous l'avons déplacé de la catégorie Édition vers bd, car nous avons jugé judicieux de préciser que ce type de livres repose sur une étroite relation entre le texte et les illustrations.

835 C'est le cas de directeur de la typographie chez Adobe.

836 À titre d'exemple, nous avons supprimé fondateur/propriétaire de studio et fondateur d'une entreprise de typographie puisque nous supposons que le premier terme désigne un designer, et le second un fondateur de fonderie.

837 Il s'agit des termes designer conceptuel, design graphique cinétique et groupe expérimental, qui d'après nous se rapportent respectivement aux termes designer, design graphique et artiste (nous considérons qu'un groupe expérimental est en fait un collectif d'artistes).

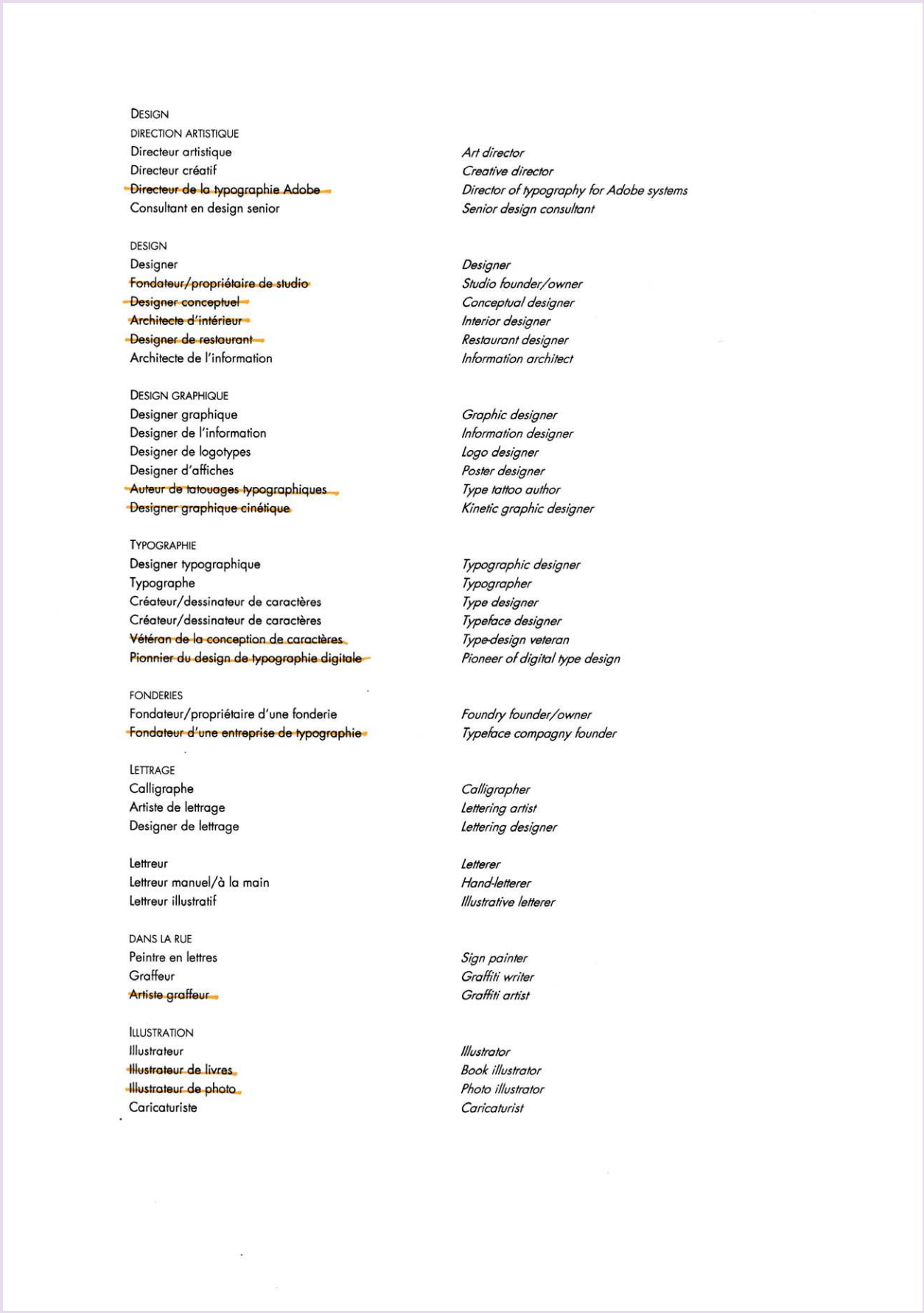
838 Il s'agit des termes vétéran de la conception de caractères et pionnier du design de typographie digitale.

839 Soient architecte d'intérieur et designer de restaurant.

840 À savoir auteur de tatouages typographiques, illustrateur de livres, illustrateur de photographies et auteur de livres pour enfants. Nous considérons que les trois derniers termes peuvent simplement être qualifiés d'illustrateurs.

841 Nous supprimons donc artiste graffeur, qui pour nous revient à être graffeur ; industrie de la Bd, car nous considérons qu'un artiste de la Bd appartient à cette industrie ; et enfin, les termes *letterpress and woodtype business* et *letterpress* sont regroupés en un seul et même terme : les presses typographiques.

Figure 431. Première vague de suppressions de termes.



DESIGN	
DIRECTION ARTISTIQUE	
Directeur artistique	*Art director*
Directeur créatif	*Creative director*
~~Directeur de la typographie Adobe~~	*Director of typography for Adobe systems*
Consultant en design senior	*Senior design consultant*
DESIGN	
Designer	*Designer*
~~Fondateur/propriétaire de studio~~	*Studio founder/owner*
~~Designer conceptuel~~	*Conceptual designer*
~~Architecte d'intérieur~~	*Interior designer*
~~Designer de restaurant~~	*Restaurant designer*
Architecte de l'information	*Information architect*
DESIGN GRAPHIQUE	
Designer graphique	*Graphic designer*
Designer de l'information	*Information designer*
Designer de logotypes	*Logo designer*
Designer d'affiches	*Poster designer*
~~Auteur de tatouages typographiques~~	*Type tattoo author*
~~Designer graphique cinétique~~	*Kinetic graphic designer*
TYPOGRAPHIE	
Designer typographique	*Typographic designer*
Typographe	*Typographer*
Créateur/dessinateur de caractères	*Type designer*
Créateur/dessinateur de caractères	*Typeface designer*
~~Vétéran de la conception de caractères~~	*Type-design veteran*
~~Pionnier du design de typographie digitale~~	*Pioneer of digital type design*
FONDERIES	
Fondateur/propriétaire d'une fonderie	*Foundry founder/owner*
~~Fondateur d'une entreprise de typographie~~	*Typeface compagny founder*
LETTRAGE	
Calligraphe	*Calligrapher*
Artiste de lettrage	*Lettering artist*
Designer de lettrage	*Lettering designer*
Lettreur	*Letterer*
Lettreur manuel/à la main	*Hand-letterer*
Lettreur illustratif	*Illustrative letterer*
DANS LA RUE	
Peintre en lettres	*Sign painter*
Graffeur	*Graffiti writer*
~~Artiste graffeur~~	*Graffiti artist*
ILLUSTRATION	
Illustrateur	*Illustrator*
~~Illustrateur de livres~~	*Book illustrator*
~~Illustrateur de photo~~	*Photo illustrator*
Caricaturiste	*Caricaturist*

BD	
Artiste de la BD	*Comics artist*
~~Industrie de la BD~~	*Comic-book industry*
~~Auteur de livres pour enfants~~	*Children's book author*
ÉDITION	
Rédacteur en chef	*Editor*
Editeur	*Publisher*
Editeur d'imprimés	*Print publisher*
Auteur	*Author*
IMPRESSION	
Imprimeur/graveur	*Printmaker*
~~Presses typographiques~~	*Letterpress and woodtype business*
Presse typographiques (imprimeur)	*Letterpress*
ART	
Artiste	*Artist*
Peintre	*Painter*
Muraliste	*Muralist*
Sculpteur	*Sculptor*
Artiste visuel	*Visual artist*
~~Groupe expérimental~~	*Experimental group*
ANIMATION	
Réalisateur de films typographiques	*Typographic filmmaker*
Réalisateur	*Filmmaker*
Concepteur d'images animées	*Motion-graphics designer*
Animateur	*Animator*
PRATIQUE DU FAIRE	
Créateur de choses	*Maker of things*
Créateur d'images	*Picture-maker*
Bidouilleur	*Tinkerer*
Expérimentation typographique	*Typographic experimentalist*
SPECIALISTES	
SPECIALISTES ET CONSULTANTS	
Spécialiste de l'arabe	*Arabic specialist*
Spécialiste de l'écriture	*Script specialist*
CHERCHEURS	
Chercheur en typographie	*Type scholar*
Chercheur	*Researcher*
Archéologue du design	*Design archaeologist*
Archiviste	*Archivist*
COLLECTIONNEURS	
Accumulateur de pensées et d'images	*Hoarder of thoughts and images*
Collectionneur d'ephemera typographiques italiens	Collector of Italian typoq ephemera
Commerçant de design et d'imprimés	*Design and print shop*
INCLASSABLES	
Abruti de la typographie	*Type-dork*
Gourou postmoderniste	*Postmodernist Guru*
ENTRE-DEUX	
Artiste graphique	*Graphic artist*

Suite à ces suppressions, nous passons donc d'une liste de 75 termes à 58 termes, répartis comme suit :

Figure 432. (pages suivantes) Liste après la première vague de suppressions.

Design

Direction artistique

Directeur artistique	*Art director*
Directeur créatif	*Creative director*
Consultant en design senior	*Senior design consultant*

Design

Designer	*Designer*
Architecte de l'information	*Information architect*

Design graphique

Designer graphique	*Graphic designer*
Designer de l'information	*Information designer*
Designer de logotypes	*Logo designer*
Designer d'affiches	*Poster designer*

Typographie

Designer typographique	*Typographic designer*
Typographe	*Typographer*
Créateur/dessinateur de caractères	*Type designer*
Créateur/dessinateur de caractères	*Typeface designer*

Fonderies

Fondateur/propriétaire d'une fonderie	*Foundry founder/owner*

Lettrage

Calligraphe	*Calligrapher*
Artiste de lettrage	*Lettering artist*
Designer de lettrage	*Lettering designer*
Lettreur	*Letterer*
Lettreur manuel/à la main	*Hand-letterer*
Lettreur illustratif	*Illustrative letterer*

Dans la rue

Peintre en lettres	*Sign painter*
Graffeur	*Graffiti writer*

Illustration

Illustrateur	*Illustrator*
Caricaturiste	*Caricaturist*

BD

Artiste de la BD	*Comics artist*

Édition

Rédacteur en chef	*Editor*
Éditeur	*Publisher*
Éditeur d'imprimés	*Print publisher*
Auteur	*Author*

Impression	
Imprimeur/graveur	*Printmaker*
Presses typographiques (imprimeur)	*Letterpress and woodtype*
Art	
Artiste	*Artist*
Peintre	*Painter*
Muraliste	*Muralist*
Sculpteur	*Sculptor*
Artiste visuel	*Visual artist*
Animation	
Réalisateur de films typographiques	*Typographic filmmaker*
Réalisateur	*Filmmaker*
Concepteur d'images animées	*Motion-graphics designer*
Animateur	*Animator*
Pratique du faire	
Créateur de choses	*Maker of things*
Créateur d'images	*Picture-maker*
Bidouilleur	*Tinkerer*
Expérimentateur typographique	*Typographic experimentalist*
Spécialistes	
spécialistes et consultants	
Spécialiste de l'arabe	*Arabic specialist*
Spécialiste de l'écriture	*Script specialist*
chercheurs	
Chercheur en typographie	*Type scholar*
Chercheur	*Researcher*
Archéologue du design	*Design archaeologist*
Archiviste	*Archivist*
collectionneurs	
Accumulateur de pensées et d'images	*Hoarder of thoughts and images*
Collectionneur d'ephemera typographiques italiens	*Collector of Italian typographic ephemera*
Commerçant de design et d'imprimés	*Design and print shop*
Inclassables	
Abruti de la typographie	*Type-dork*
Gourou postmoderniste	*Postmodernist Guru*
Entre-deux	
Artiste graphique	*Graphic artist*
Artiste typographique	*Typographic artist*
Artiste graveur	*Printmaking artist*

Suite à cette première vague de suppressions, nous remarquons que trop de termes qui ne sont pas pertinents pour notre étude demeurent. En effet, rappelons que nous cherchons à établir une liste des praticiens de la lettre. Si nos cas d'étude – les ouvrages *Free-hand New Typography Sketchbooks*[842] et *Typography Sketchbooks*[843] – ont eu le mérite de nous permettre d'établir une liste de termes qui tend vers l'exhaustivité, il convient désormais d'effectuer un tri plus précis dans ces termes, afin de ne garder que ceux qui relèveront vraiment d'une pratique de la lettre. Dans un premier temps, nous supprimons les termes de praticiens qui n'ont pas nécessairement de pratique de la lettre[844].

Dans un second temps, nous remarquons que des catégories entières ne sont pas pertinentes pour notre étude, pour des raisons différentes. En effet, la catégorie Édition regroupe des praticiens qui ne sont pas des professionnels de la création visuelle à proprement parler. Quand bien même un designer graphique peut être éditeur et/ou travailler dans le monde de l'édition, il nous apparaît que ces termes[845] relèvent plus de la rédaction que d'une pratique de mise en forme du texte. De même, la sous-catégorie des collectionneurs n'implique pas une pratique directe de création ou de conception de lettres[846]. De plus, il nous apparaît que la catégorie Animation dépasse le cadre de notre étude de la typographie opaque, qui est centrée sur le design graphique imprimé (ou du moins sur des images fixes). La typographie en mouvement déborde donc du cadre de notre étude, étant donné que d'autres paramètres interviennent dans son analyse. Au même titre que les travaux de David Carson sous forme de vidéos ont été exclus de nos analyses dans la partie I.2, nous décidons d'éliminer les termes de la catégorie Animation[847]. Enfin, deux termes de la catégorie Inclassables sont également supprimés : d'une part l'abruti de typographie est davantage un statut de passionné que de praticiens en tant que tel. D'autre part, le terme gourou postmoderniste possède une situation dans le temps trop particulière pour être pertinente pour notre étude. Puis, nous continuons d'affiner notre liste en supprimant les termes de praticiens qui sont trop restrictifs, car liés à des médiums ou supports particuliers[848]. Pour terminer, nous effectuons une fois de plus des regroupements de termes lorsque nous estimons qu'ils recouvrent d'une

842 Heller, Steven, Talarico, Lita, *Free-hand New Typography Sketchbooks*, *op. cit.*

843 Heller, Steven, Talarico, Lita, *Typography Sketchbooks*, *op. cit.*

844 À savoir les termes caricaturiste, créateur de choses, créateur d'images et bidouilleur. Les trois derniers termes, qui recouvrent des pratiques du faire intéressantes, sont cependant trop larges et pas nécessairement en rapport avec une pratique de la lettre. De plus, nous supprimons le terme consultant en design, qui n'est pas un praticien de la création visuelle en tant que tel, et qui n'entretient pas forcément de rapport à la lettre.

845 C'est-à-dire rédacteur en chef, éditeur, éditeur d'imprimés et auteur.

846 Accumulateur de pensées et d'images, collectionneur d'ephemera typographiques italiens et commerçant de design et d'imprimés sont ainsi retranchés de notre liste.

847 Il s'agit des termes réalisateur de films typographiques, réalisateur, concepteur d'images animées et animateur.

848 Ainsi, les designers de logotypes, designers d'affiches et designers de l'information peuvent d'après nous être englobés par le terme designer graphique. De même, les peintre, muraliste et sculpteur sont des artistes, et la précision de leur médium n'est pas pertinente pour notre étude de la lettre. Quant au lettreur illustratif, nous considérons qu'il s'agit d'un lettreur, dont la précision qui se rapporte à son style n'influe pas sur notre étude. Enfin, le spécialiste de l'arabe est en fait un spécialiste de l'écriture, bien qu'il s'agisse d'un système d'écriture en particulier.

même réalité[849]. Enfin, nous repérons que la sous-catégorie CHERCHEUR peut davantage être affinée. En effet, nous supprimons le terme chercheur en typographie au profit de chercheur, en posant que le sujet de recherche a évidemment trait au design graphique et/ou à la typographie. De même, nous enlevons les termes archéologue du design et archiviste, qui sont des activités qui peuvent être menées par le chercheur lui-même.

433.

Contrairement aux premières suppressions opérées, cette seconde vague nécessite d'ajuster les catégories et sous-catégories. En effet, une fois les secondes suppressions effectuées, certaines catégories ne comportent plus aucun terme ce qui engendre leur suppression[850]. De même, les sous-catégories qui ne comportent plus qu'un seul terme sont également supprimées[851]. Le terme intègre alors la grande catégorie, les distinctions n'étant plus nécessaires. Par ailleurs, certaines grandes catégories ne comportent plus qu'un seul terme. Deux solutions différentes sont alors adoptées. D'une part, les termes sont déplacés dans une autre catégorie[852]. D'autre part, certaines grandes catégories demeurent avec un seul terme, car nous ne parvenons pas à déplacer leur unique terme restant dans une autre catégorie[853].

Enfin, nous avons déjà évoqué la suppression intégrale de trois catégories (ÉDITION, ANIMATION, INCLASSABLES) et de la sous-catégorie COLLECTIONNEURS. Après ces remaniements, seule la catégorie IMPRESSION n'a subi aucune modification, et la catégorie LETTRAGE n'a vu disparaître qu'un seul praticien qui n'a pas engendré d'ajustements. Ainsi, notre liste passe désormais de 13 à 8 catégories, avec une seule sous-catégorie. Nous obtenons donc les catégories suivantes :

- DESIGN
- TYPOGRAPHIE
- LETTRAGE (sous-catégorie DANS LA RUE)
- ILLUSTRATION
- IMPRESSION
- ART
- SPÉCIALISTES
- ENTRE-DEUX.

849 Ainsi, nous supprimons artiste de Bd, car nous considérons qu'il s'agit d'un illustrateur. De même, l'artiste visuel est d'après nous un terme qui peut être englobé par le terme artiste. Quant aux directeur artistique et directeur créatif, nous estimons que ces deux termes relèvent d'une même réalité. Le terme directeur créatif serait plutôt employé dans le monde anglo-saxon, alors que le directeur artistique serait plutôt français. Dès lors, nous décidons de supprimer le terme directeur créatif, au profit du terme directeur artistique.

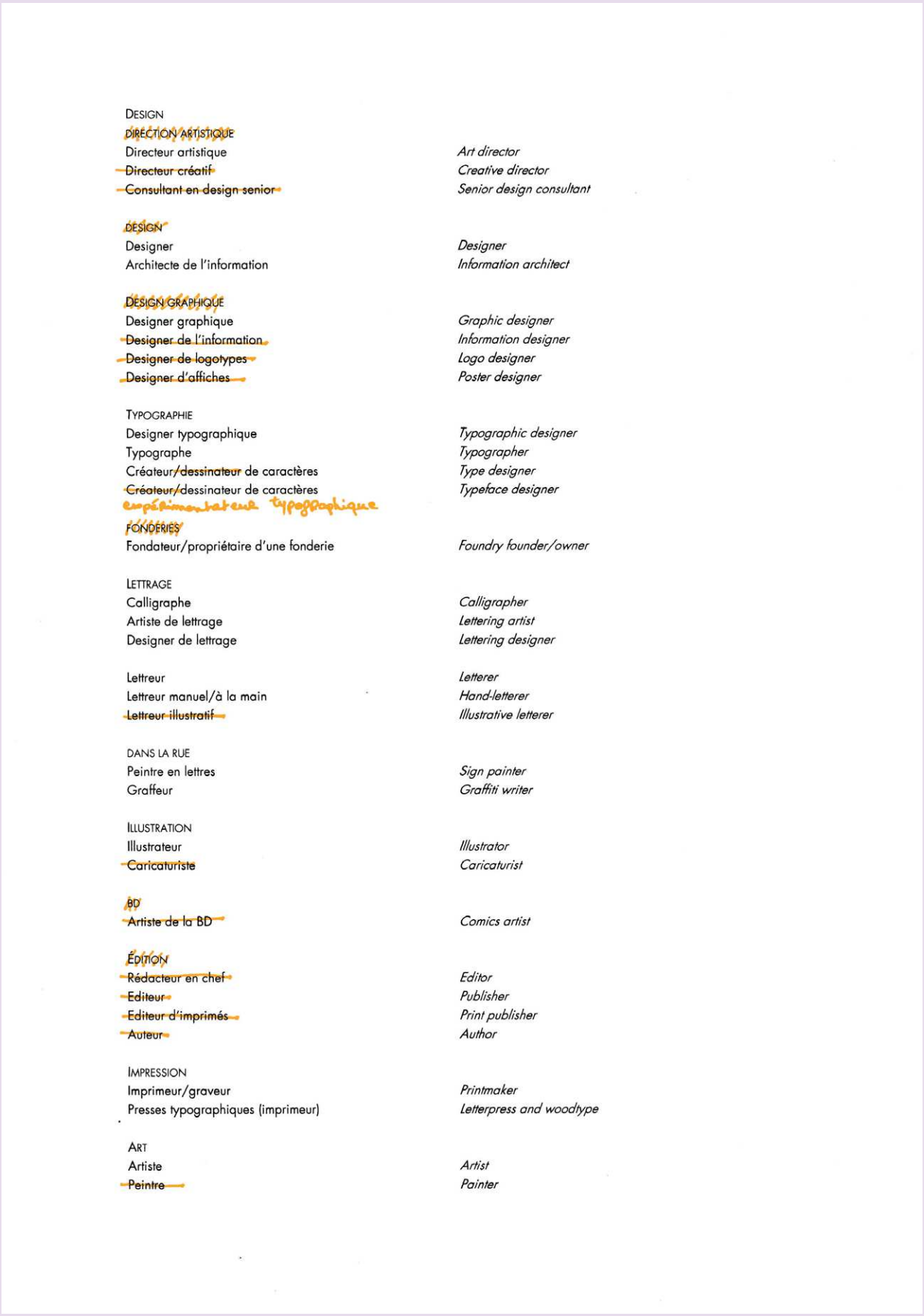
850 C'est le cas de la sous-catégorie BD.

851 Il s'agit des sous-catégories DIRECTION ARTISTIQUE, FONDERIES, SPÉCIALISTE ET CONSULTANT et CHERCHEURS.

852 Le terme designer graphique intègre la catégorie DESIGN. De même, l'expérimentateur typographique quitte la catégorie PRATIQUE DU FAIRE pour rejoindre celle de la TYPOGRAPHIE.

853 C'est le cas des catégories ART et ILLUSTRATION.

Figure 433. Seconde vague de suppressions de termes.



DESIGN	
~~DIRECTION ARTISTIQUE~~	
Directeur artistique	*Art director*
~~Directeur créatif~~	*Creative director*
~~Consultant en design senior~~	*Senior design consultant*
~~DESIGN~~	
Designer	*Designer*
Architecte de l'information	*Information architect*
~~DESIGN GRAPHIQUE~~	
Designer graphique	*Graphic designer*
~~Designer de l'information~~	*Information designer*
~~Designer de logotypes~~	*Logo designer*
~~Designer d'affiches~~	*Poster designer*
TYPOGRAPHIE	
Designer typographique	*Typographic designer*
Typographe	*Typographer*
Créateur~~/dessinateur~~ de caractères	*Type designer*
~~Créateur~~/dessinateur de caractères	*Typeface designer*
~~FONDERIES~~	
Fondateur/propriétaire d'une fonderie	*Foundry founder/owner*
LETTRAGE	
Calligraphe	*Calligrapher*
Artiste de lettrage	*Lettering artist*
Designer de lettrage	*Lettering designer*
Lettreur	*Letterer*
Lettreur manuel/à la main	*Hand-letterer*
~~Lettreur illustratif~~	*Illustrative letterer*
DANS LA RUE	
Peintre en lettres	*Sign painter*
Graffeur	*Graffiti writer*
ILLUSTRATION	
Illustrateur	*Illustrator*
~~Caricaturiste~~	*Caricaturist*
~~BD~~	
~~Artiste de la BD~~	*Comics artist*
~~ÉDITION~~	
~~Rédacteur en chef~~	*Editor*
~~Editeur~~	*Publisher*
~~Editeur d'imprimés~~	*Print publisher*
~~Auteur~~	*Author*
IMPRESSION	
Imprimeur/graveur	*Printmaker*
Presses typographiques (imprimeur)	*Letterpress and woodtype*
ART	
Artiste	*Artist*
~~Peintre~~	*Painter*

Muraliste	*Muralist*
Sculpteur	*Sculptor*
Artiste visuel	*Visual artist*
ANIMATION	
Réalisateur de films typographiques	*Typographic filmmaker*
Réalisateur	*Filmmaker*
Concepteur d'images animées	*Motion-graphics designer*
Animateur	*Animator*
PRATIQUE DU FAIRE	
Créateur de choses	*Maker of things*
Créateur d'images	*Picture-maker*
Bidouilleur	*Tinkerer*
Expérimentation typographique	*Typographic experimentalist*
SPECIALISTES	
SPÉCIALISTES ET CONSULTANTS	
Spécialiste de l'arabe	*Arabic specialist*
Spécialiste de l'écriture	*Script specialist*
CHERCHEURS	
Chercheur en typographie	*Type scholar*
Chercheur	*Researcher*
Archéologue du design	*Design archaeologist*
Archiviste	*Archivist*
COLLECTIONNEURS	
Accumulateur de pensées et d'images	*Hoarder of thoughts and images*
Collectionneur d'ephemera typographiques italiens	*Collector of Italian typog ephemera*
Commerçant de design et d'imprimés	*Design and print shop*
INCLASSABLES	
Abruti de la typographie	*Type-dork*
Gourou postmoderniste	*Postmodernist Guru*
ENTRE-DEUX	
Artiste graphique	*Graphic artist*
Artiste typographique	*Typographic artist*
Artiste graveur	*Printmaking artist*

Cette seconde vague de suppression de termes, ainsi que les réajustements opérés nous permet de passer d'une liste de 58 termes à 26 termes, répartis ainsi :

Figure 434. (page suivante) Première version de liste des praticiens de la lettre.

Design	
Directeur artistique	*Art director*
Designer	*Designer*
Architecte de l'information	*Information architect*
Designer graphique	*Graphic designer*
Typographie	
Designer typographique	*Typographic designer*
Typographe	*Typographer*
Créateur de caractères	*Type designer*
Dessinateur de caractères	*Typeface designer*
Fondateur/propriétaire d'une fonderie	*Foundry founder/owner*
Expérimentateur typographique	*Typographic experimentalist*
Lettrage	
Calligraphe	*Calligrapher*
Artiste de lettrage	*Lettering artist*
Designer de lettrage	*Lettering designer*
Lettreur	*Letterer*
Lettreur manuel/à la main	*Hand-letterer*
dans la rue	
Peintre en lettres	*Sign painter*
Graffeur	*Graffiti writer*
Illustration	
Illustrateur	*Illustrator*
Impression	
Imprimeur/graveur	*Printmaker*
Presses typographiques (imprimeur)	*Letterpress and woodtype*
Art	
Artiste	*Artist*
Spécialistes	
Spécialiste de l'écriture	*Script specialist*
Chercheur	*Researcher*
Entre-deux	
Artiste graphique	*Graphic artist*
Artiste typographique	*Typographic artist*
Artiste graveur	*Printmaking artist*

Pour terminer, il convient d'apporter deux précisions quant aux termes eux-mêmes. D'une part, nous sommes enfin parvenue dans cette version à différencier *type designer* et *typeface designer*, qui étaient jusqu'alors tous deux traduits par dessinateur/créateur de caractères. Nous avons choisi de traduire *typeface designer* par dessinateur de caractères, impliquant le dessin d'une famille typographique complète. Quant à *type designer*, nous lui attribuons le terme créateur de caractères, qui reste assez générique pour englober la conception de caractères à différentes échelles (mise à part l'échelle de la famille de caractères complète). D'autre part, nous ne pouvons que noter qu'un terme est particulièrement difficile à classer : l'expérimentateur typographique. En effet, il est passé de la catégorie Art de la lettre à Pratique du faire puis enfin à Typographie. Nous supposons que cette difficulté à le classer va de pair avec la difficulté à définir précisément cette activité, étant donné que les expérimentations peuvent être menées de multiples manières.

Quoi qu'il en soit, nous avons regroupé les termes à partir de notre récolte de données, et affiné progressivement cette liste afin de parvenir ici à une première version convaincante. Cette liste de 26 praticiens de la lettre va désormais pouvoir être mise à l'épreuve de la cartographie.

II.2.2. Utiliser la cartographie comme outil

Que faire de ces données, une fois qu'elles ont été récoltées et organisées sous forme de liste ? En quoi cette liste de praticiens de la lettre est-elle un outil qui contribue à notre étude de la typographie opaque ? Face à cette liste de 26 praticiens, une question s'impose immédiatement : **quels rapports ces praticiens entretiennent-ils avec la lettre ?** Et plus précisément : **qui pratique la typographie opaque ?** Étant donné que notre liste dépasse le critère de l'échelle de la lettre et du texte, nous émettons une nouvelle hypothèse : **les praticiens qui pratiquent la typographie opaque sont ceux qui ont une pratique hybride, qui se situent à la frontière entre plusieurs pratiques.** Nous émettons cette hypothèse dans la mesure où il nous paraît difficilement envisageable de n'élire que quelques praticiens de cette liste comme « praticiens de la typographie opaque ».

Cette nouvelle hypothèse implique alors de définir les territoires de chacun de ces praticiens, afin de pouvoir en établir les frontières. Une fois que ces frontières seront établies, nous pourrons identifier précisément des praticiens qui s'y situent afin d'aller les rencontrer. En effet, nous projetons aller directement interroger les praticiens sur leurs rapports à la lettre, afin de vérifier notre hypothèse. Ainsi, cette réorganisation des données nous servira d'outil pour préparer la prochaine étape de notre étude : les entretiens avec des praticiens de la lettre.

Mais sous quelle forme réorganiser les données ? Nous souhaiterions nous détacher totalement de la forme de la liste, qui instaure des hiérarchies entre les termes. Les regroupements effectués en catégories et sous-catégories rend saillante cette tendance de la liste à organiser selon une hiérarchie. Nous avons désormais besoin d'une autre manière de visualiser nos données sous une forme plus horizontale. Dès lors, la forme cartographique nous apparaît comme pertinente pour deux raisons. D'une part, il s'agit d'une représentation spatialisée. Dès lors, sa qualité d'image permet d'être appréhendée dans une immédiateté. C'est en ce sens que le géographe Roger Brunet affirme que « la carte est à *saisir*, pas à lire[854] » : contrairement à un texte qui nécessite un déchiffrage unité par unité selon une chronologie, la carte donne à voir une vue d'ensemble, dans une forme d'immédiateté. En cela, notre carte permettra de rendre compte d'un paysage des praticiens de la lettre. D'autre part, notre volonté de définir des territoires et des frontières nous invite à privilégier la forme cartographique. En effet, une autre représentation spatialisée aurait pu être un graphique : en définissant des directions, les praticiens auraient alors pu être placés aux coordonnées correspondantes en fonction de ces directions. Mais le graphique donne à placer un point précis. Bien plutôt, nous entendons faire apparaître des territoires avec des frontières sous forme d'étendues, c'est-à-dire de territoires qui peuvent

854 Brunet, Roger, *La carte, mode d'emploi*, Paris, Fayard/Reclus, 1987, p. 138.

éventuellement se superposer. Dans cette perspective, la carte nous apparaît comme l'outil adéquat puisque « la carte est l'un des meilleurs instruments qui soient, dès lors qu'il s'agit de diviser ou de spécialiser des espaces. C'est sur la carte que l'on trace des frontières[855] », énonce Roger Brunet. La carte est donc bien une représentation de territoires, dont les frontières vont être définies par l'acte cartographique.

L'acte cartographique : élaborer une représentation

Dans cette perspective, un questionnement retient toute notre attention : la carte ne demeure-t-elle pas un outil géographique ? Comment justifier la réalisation d'une carte au sein d'une recherche en design graphique et typographique ? Ces questionnements nous invitent à directement préciser que nous entendons réaliser une cartographie plutôt qu'une carte : bien que nous employions les notions de territoires et de frontières – vocabulaire propre à la géographie – nous dépassons le sens géographique du terme « carte ». Dans cette perspective, Ruedi Baur distingue nettement la carte de la cartographie :

> « Si *the map* correspond approximativement à "la carte géographique", le terme *mapping* dépasse clairement cette notion géographique pour englober l'ensemble des traitements de données. [...] La notion de design d'information dépasse encore cette notion liée à la représentation. Il s'agit de la confrontation plus complète avec la visualisation de l'information dans le dessein de la rendre plus accessible[856]. »

Ainsi, il rattache la notion de *mapping* à la visualisation de données : il s'agit bien là de notre objectif.

Nous entendons donc produire une cartographie et non une carte. Cette distinction entre les deux termes est clairement opérée au sein de l'ouvrage dirigé par Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien : « la première étant pour nous conçue comme une pratique exploratoire, forgée dans l'élaboration de la représentation, quand la seconde renvoie au résultat réputé finalisé[857]. » Cette précision justifie le fait que notre résultat sera détaché du sens géographique du terme, bien que la démarche s'y apparente. En effet, c'est la notion d'« acte cartographique[858] » qui nous intéresse en premier lieu. Cet acte cartographique correspond au terme anglais *mapping*[859] employé par Ruedi Baur, et permet de rendre compte de la diversité des pratiques cartographiques. En effet ce terme précise que, bien que les résultats produits soient divers, leur point commun se situe dans l'acte qui a mené à leur élaboration : l'acte cartographique. Plus que les cartes géographiques à proprement parler, c'est plutôt « l'ensemble des gestes qui les traversent[860] » qui nous intéresse pour l'élaboration de notre propre cartographie. En effet, Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien

855 *Ibidem*, p. 26.

856 Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 61.

857 Frétigny, Jean-Baptiste, Masson, Damien, Rufat, Samuel, « Cartes sur table, cartes sur écran », dans Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles (dirs.), *Opérations cartographiques*, Arles, Versailles, Marseille, Actes Sud, ENSP, 2017, p. 189.

858 Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles, « Introduction générale », dans *Opérations cartographiques*, *op. cit.*, p. 14.

859 Bien que ce ne soit pas le sens du terme qui nous intéresse pour notre propos, notons qu'il désigne également une pratique artistique de projections de vidéos sur des surfaces planes, notamment de bâtiments.

860 Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles, « Introduction générale », *art. cit.*, p. 14.

précisent à propos des cartes qu'« il est nécessaire de prendre en considération les diverses opérations qui se sont succédées dans et autour de leur élaboration[861] ». Ainsi l'acte cartographique peut être défini par un ensemble d'opérations, et ce sont précisément ces opérations qui vont nous permettre d'élaborer notre propre cartographie.

Avant de nous attacher à ces opérations, il convient de s'arrêter sur ce que suppose ce déplacement de la cartographie vers l'acte cartographique. Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien soulignent que ces opérations impliquent nécessairement des transformations :

> « Opérer, c'est transformer une matière en suivant un certain nombre de règles formelles (des règles qui ne sont pas nécessairement déterminées *a priori*, mais qui au contraire peuvent s'inventer ou se redéfinir au cours de l'opération elle-même), afin d'obtenir un résultat, un objet, une œuvre[862]. »

Ainsi, il convient tout d'abord d'observer que la cartographie est intrinsèquement une activité de transformation. En effet Roger Brunet, bien qu'il s'attache à l'exemple précis des cartes géographiques, explique qu'il s'agit d'une représentation du monde, d'une image qui induit forcément que « les données initiales ont dû être recueillies, triées, et retraduites par le dessin[863]. » Dès lors, il note qu'en tant que « mise à plat[864] » du monde, la carte est une image dont la production nécessite une « quantité incroyable d'opérations, de transformations et de déformations[865] ». La cartographie apparaît comme une opération de traduction de données.

Tout d'abord, elle nécessite donc une collecte de données : dans le cas d'une carte géographique, il s'agit de levés et relevés de terrain. Dans notre cas, la récolte des données a été effectuée lorsque nous avons recensé les termes employés pour qualifier les praticiens de la lettre dans les ouvrages *Free-hand New Typography Sketchbooks*[866] et *Typography Sketchbooks*[867]. Puis, en tant que traduction, la manipulation de ces données implique nécessairement des transformations : la carte « apporte une information traitée et sélectionnée, *mise à portée* du lecteur, avec les biais que sont susceptibles d'introduire les traitements et les choix, bref la *traduction* cartographique d'une réalité[868] », souligne Roger Brunet. À titre d'exemple, dans le cas de la carte géographique, le choix de l'échelle constitue une première opération de traduction. En effet, les distances relevées lors de la phase de récolte des données ne peuvent être rapportées sur la carte sans établir un rapport d'échelle, puisque la carte géographique est une réduction du territoire cartographié, comme l'expliquent Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien :

---

861 *Ibidem*, p. 14.

862 *Ibid.*, p. 14-16.

863 Brunet, Roger, *La carte, mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 6.

864 *Ibidem*, p. 6.

865 *Ibid.*, p. 6.

866 Heller, Steven, Talarico, Lita, *Free-hand New Typography Sketchbooks*, *op. cit.*

867 Heller, Steven, Talarico, Lita, *Typography Sketchbooks*, *op. cit.*

868 Brunet, Roger, *La carte, mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 32.

> « Cartographier, c'est réduire, ramener un vaste espace aux dimensions d'une feuille accessible au regard, faire entrer le monde dans les limites d'une feuille de papier, et pour cela, c'est donc sélectionner, exclure et généraliser. Une des opérations cartographiques fondatrices se tient dans cette mise en correspondance et cette mise en tension entre les dimensions du monde terrestre (ou d'une de ses parties) et celles de la carte : l'échelle, grâce à laquelle il devient possible de voir le monde et d'y mettre en œuvre un projet de connaissance[869]. »

Cet exemple nous invite à rappeler que les traductions sont opérées parce que la cartographie est une représentation. En effet, les données sont d'abord récoltées puis transformées par des opérations de traduction afin de rendre ces données concrètement tangibles. Pour cette raison, Roger Brunet déclare que « l'un des tout premiers emplois de la carte est d'aider à *se représenter* ce dont il est question[870]. » C'est parce que l'acte cartographique est un processus figuratif[871] que Gilles Tiberghien parle d'« imaginations cartographiques[872] ». Puisque la cartographie est une représentation, elle positionne le cartographe comme un traducteur entre la cartographie (la représentation) et ce qu'il souhaite représenter : « Il n'y a pas de cartographe qui n'imagine le monde avant de le représenter et qui ne le représente pour en donner une image dont il sait bien qu'elle entretient avec le réel des rapports de conventions qui n'ont pas grand-chose à voir avec la mimésis[873]. » Ainsi, la carte est une projection puisque « voir en carte, c'est aussi imaginer ce que l'on ne voit pas dans la réalité[874]. » Dès lors, il existe nécessairement un écart entre la cartographie et ce qu'elle représente, ce qui mène Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien à déclarer que « l'exactitude cartographique est un mythe moderne, qu'il faut savoir, sinon abandonner, du moins accueillir avec prudence et réserve : tout carte sélectionne et simplifie ("généralise") les données qu'elle représente. Autrement dit, la carte n'égalera jamais le territoire[875]. »

Il convient de s'arrêter un instant sur ce point de l'exactitude cartographique. Pour ce faire, nous nous référons à un article de Jean-Marc Besse où il développe cette réflexion. Il part d'abord d'un constat posé comme une provocation : « La carte est inexacte par nature[876] ». S'il repère des tentatives pour réduire l'écart entre une carte et un territoire ou pour tendre vers une exacte conformité, ce n'est que pour en déduire la présence nécessaire de cet écart : « l'impossibilité de l'exactitude n'est plus seulement un état de fait, elle est

869 Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles (dirs.), *Opérations cartographiques*, *op. cit.*, p. 23.

870 Brunet, Roger, *La carte, mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 18.

871 « L'acte cartographique, c'est donc d'abord, en ce sens, un ensemble de processus figuratifs qui font passer du territoire à ses diverses représentations et, symétriquement, des cartes au territoire. »
Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles, « Introduction générale », *art. cit.*, p. 14.

872 Voir Tiberghien, Gilles, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2020.

873 *Ibidem*, p. 10.

874 Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles (dirs.), *Opérations cartographiques*, *op. cit.*, p. 275.

875 Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles, « Introduction générale », *art. cit.*, p. 12.

876 Besse, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », dans Laboulais, Isabelle (dir.), *Les usages des cartes (XVII^e – XIX^e siècle) : Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, [en ligne], disponible sur https://books.openedition.org/pus/13318, consulté le 24.02.2023.

considérée comme étant de droit : c'est la nature même de la carte qui interdirait l'exactitude[877]. » Il déplace dès lors la notion d'exactitude – entendue au sens de conformité avec un territoire – vers la question de l'adéquation de la carte avec l'usage que l'on y projette : « Il ne s'agit pas de savoir si la carte est vraie ou fausse, mais si elle est utilisable et exacte en fonction de la manière dont on veut en faire usage, c'est-à-dire si elle susceptible de rendre service dans la perspective du but que l'on s'est fixé[878]. » Si une carte est par nature inexacte parce qu'elle présuppose un écart avec le territoire représenté, elle peut cependant être exacte du point de vue de l'adéquation avec son usage, « c'est-à-dire si elle "répond" au cadre problématique dans lequel elle a été mobilisée[879]. » Ce constat va de pair avec le fait que la carte est nécessairement schématique et sélective, c'est-à-dire un « abrégé de la réalité[880] ». Le cartographe, en tant qu'il effectue des opérations de sélection et des choix de représentations, livre par-là même une interprétation. Dès lors, en tant que représentation, la cartographie est *une* interprétation d'un territoire, c'est-à-dire une représentation parmi les possibles : « toute carte se présente comme une version possible du territoire[881] ». Cette notion de potentialité mène Jean-Marc Besse à déclarer qu'une cartographie, parce qu'elle est *un* modèle du territoire, est hypothétique[882]. En ce sens, établir une cartographie revient à proposer *une* image du monde : « D'autres versions sont possibles, c'est-à-dire d'autres configurations formelles et opératoires. Le modèle est un point de vue, une organisation formelle qui donne de la cohérence à la multitude de données d'information et par là leur confère un sens[883]. »

D'une part, la notion d'inexactitude cartographique nous mène à conclure que l'élaboration d'une cartographie est un point de vue donné en toute subjectivité, et que vouloir tendre vers une vérité cartographique est utopique. Ce point est déterminant quant au positionnement de notre cartographie des praticiens de la lettre. Nous posons donc que la cartographie produite ne sera pas une représentation fidèle et exacte du paysage des praticiens de la lettre, mais qu'elle résultera de notre propre point de vue. Non qu'il s'agisse pour autant d'une production subjective au sens de fantaisiste mais, plutôt que d'évaluer notre cartographie sur le critère du réalisme, il s'agit davantage ici de formuler une proposition qui découle de notre démarche et qui prend place à un moment précis de notre recherche. Dès lors, le caractère hypothétique de la cartographie induit que notre proposition sera *une* manière de représenter le paysage des praticiens de la lettre, que nous ne tenons pas pour une vérité absolue mais dont la légitimité découle de notre démarche de recherche. De plus, cet écart entre la cartographie et ce qu'elle représente vient de l'opération même de représentation, qui nécessite de faire un certain nombre de choix, comme l'explique Roger Brunet :

877 *Ibidem*, non paginé.

878 *Ibid.*, non paginé.

879 *Id.*, non paginé.

880 *Id.*, non paginé.

881 *Id.*, non paginé.

882 *Id.*, non paginé.

883 *Id.*, non paginé.

> « Par rapport à un tableau de nombres ou à une photographie, la carte implique une intervention beaucoup plus directe de l'opérateur, et aussi beaucoup d'arbitraire. En un sens, c'est donc un document moins fiable – à supposer naturellement que les nombres du tableau soient fiables ; mais la carte qu'on en tirera ne sera jamais plus fiable que le tableau originel. Comme l'est, d'ailleurs, la description littéraire. Carte et texte supposent tous deux que les données du tableau soient re-représentées, avec quelques risques dans la traduction[884]. »

Ici, c'est moins la comparaison entre carte, tableau et texte qui nous intéresse que le terme « arbitraire ». En effet, l'opération de traduction que constitue la cartographie implique nécessairement des choix de la part du cartographe. C'est dans ces choix qu'intervient une part de subjectivité et d'interprétation dans la réalisation de la cartographie.

D'autre part, le caractère hypothétique de la cartographie nous permet bien d'insister sur le fait que notre proposition est, pour le dire avec les mots de Jean-Marc Besse, « une "version du territoire", une interprétation ou une description possible parce que cohérente du point de vue formel, mais toujours révisable, toujours rectifiable. D'autres synthèses, c'est-à-dire d'autres cartes, d'autres lectures, sont toujours possibles[885]. » Dès lors, la cartographie ne constitue pas un « produit fini[886] » mais bien un moment de notre recherche. Parce qu'elle ne fait état que d'un moment de la recherche, elle peut alors être amenée à évoluer voire à être interrogée. Dans cette perspective, **nous projetons dès à présent deux usages de la cartographie. Tout d'abord, elle permettra de donner à voir les frontières entre les territoires des praticiens de la lettre, afin d'identifier les praticiens que nous rencontrerons lors d'entretiens. De plus, au cours même de ces entretiens, cette cartographie servira d'outil de discussion.** En effet, placer nous-mêmes les praticiens sur notre cartographie apparaît comme une opération prescriptive[887]. De fait, nous envisageons de demander aux praticiens de se placer eux-mêmes sur cette cartographie, afin de pouvoir comparer la position que nous leur avons attribuée avec leur propre positionnement. De ce point de vue, notre cartographie est un double outil pour notre recherche : à la fois une organisation de données et un outil de récolte de nouvelles données. La liste des praticiens de la lettre constitue une première récolte de données, que nous entendons analyser et synthétiser par la cartographie afin de déterminer les praticiens à rencontrer. Enfin, cette cartographie sera mise à l'épreuve pendant ces entretiens, afin de récolter de nouvelles données.

435.

La cartographie en tant qu'outil pour le chercheur

D'une part, la cartographie apparaît comme un point de vue subjectif sur le territoire qu'elle entend représenter. Mais, d'autre part, la cartographie est un moyen de produire des connaissances, puisque ce mode de représentation permet de faire apparaître des choses.

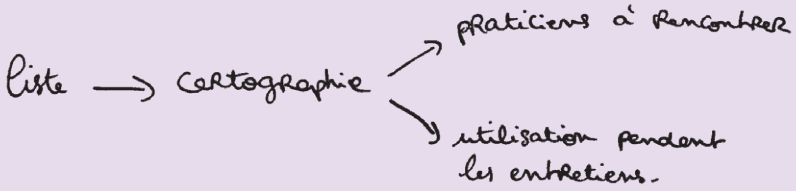
884 Brunet, Roger, *La carte, mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 32.

885 Besse, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », *art. cit.*, non paginé.

886 Brunet, Roger, *La carte, mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 59.

887 Voir Monsaingeon, Guillaume, « Le dispositif du Vous êtes ici (VEI) », dans Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles (dirs.), *Opérations cartographiques*, *op. cit.*, p. 52-55.

Figure 435. Utilisation projetée de l'outil cartographique.



435.

L'acte même de représentation que constitue la cartographie, ainsi que les capacités d'imagination du cartographe comme du lecteur de la carte, permettent de rendre saillants des éléments. C'est ce que mettent en évidence Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien :

> « On ne répètera jamais assez qu'une des forces de la cartographie réside dans le fait qu'elle rend visible, ou plus facilement visible et pour ainsi dire "lisible", un territoire qu'il n'est pas aisé de saisir totalement dans une perception visuelle directe, eu égard à la limitation des capacités perceptives de l'être humain. Les cartes sont en ce sens comme des prothèses visuelles, mais surtout, elles donnent accès à des réalités existantes insoupçonnées car invisibles, ou en tout cas inaperçues. Les cartes font voir, elles agissent comme des révélateurs[888] ».

C'est cette fonction de révélation de la cartographie qui nous intéresse particulièrement : en passant de la liste des praticiens de la lettre à une cartographie, nous entendons faire apparaître des relations entre ces praticiens, afin de déterminer ultérieurement quels sont leurs rapports à la lettre. Ainsi, la cartographie est pour nous un outil qui, par la spatialisation, permet de faire apparaître « de nouvelles relations, de nouvelles dimensions, de nouvelles formes jusque-là invisibles quoique présentes[889] ». En ce sens, la fonction de la cartographie est de révéler, de rendre visible, et c'est par-là même qu'elle est un outil de production de connaissances. En effet, la cartographie fait apparaître des relations que l'on ne peut pas prédire avant son élaboration. Comme nous l'avons vu, la cartographie n'a pas toujours pour objectif de rendre compte d'un territoire de manière réaliste – et peut-être ce but reste-t-il inatteignable – mais possède bien d'autres fonctions, que repère Ruedi Baur :

> « Rendre lisible des évolutions imperceptibles et cependant essentielles. Relier des données isolées. Montrer des relations. Représenter ce qui nous paraît démesuré. Vérifier les données. Mettre en images ce qui est volontairement camouflé, ce qui se perd dans les contrevérités, ou ce qui a été volontairement construit, ce qui est banalisé. Se souvenir. Relier l'actualité au passé oublié. Révéler des processus, des stratégies. Faire ressentir des abstractions. Relier des données à des systèmes de perception. Cartographier, non pas uniquement l'espace mais également les situations précises, le temps, les informations les comportements, etc. Cette activité, on le voit, ne relève pas uniquement de la géographie mais également de domaines, telle la sociologie[890]. »

Selon les termes de Jean-Marc Besse, l'acte cartographique apparaît donc comme « une opération cognitive[891] » et la cartographie comme « le "lieu", ou le laboratoire, ou l'espace-temps très particulier au sein duquel le territoire est construit comme objet cognitif[892] ».

888 Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles (dirs.), *Opérations cartographiques*, *op. cit.*, p. 203.

889 Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles, « Introduction générale », *art. cit.*, p. 12.

890 Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 63-64.

891 Besse, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », *art. cit.*, non paginé.

892 *Ibidem*, non paginé.

En ce sens, les cartographies sont un outil pour le chercheur. Jean-Marc Besse et Gilles Tiberghien identifient trois liens qu'entretiennent les cartographies avec la recherche scientifique : « Les cartes interviennent également dans des activités d'expertise, des investigations scientifiques et des projets techniques. Elles recueillent et produisent de la connaissance sur l'espace. Elles sont des instruments d'analyse et de synthèse[893]. » Le processus même de cartographie peut ainsi être considéré comme une « activité d'expertise », en ce qu'il constitue la récolte et l'organisation de données. De plus, parce qu'elles font apparaître des relations, nous avons vu que les cartographies produisent de la connaissance. Enfin, il convient d'insister sur le troisième point : les cartographies permettent à la fois de synthétiser et d'analyser des données. Elles constituent donc pour le cartographe des « outils pour penser, pour comprendre, pour expliquer[894]. » C'est en ce sens que Jean-Marc Besse qualifie la cartographie de « diagramme[895] », entendu au sens de synthèse intellectuelle. Il prend tout d'abord appui sur le propos de Strabon[896] afin de penser les relations entre sens, intellect et imagination dans l'élaboration de la cartographie :

> « il s'agit bien pour le géographe de recomposer, à partir des informations qu'il reçoit, un ensemble qui est de l'ordre de la vision. La synthèse intellectuelle en géographie est orientée vers la composition d'une image ou d'un schéma unificateur, qui va s'appeler *carte*. En d'autres termes, le mouvement de l'intelligence géographique va des sens à l'imagination, en passant par l'intellect. L'intellect occupe une position centrale : il recueille les données des sens et les synthétise, et il compose à partir de cette synthèse une image ou une représentation unifiée de ce que les sens fournissaient de façon partielle[897]. »

Ainsi, la cartographie nécessite d'abord la récolte de données, c'est-à-dire d'informations. Puis, le cartographe opère une synthèse intellectuelle de ces données, dont résultera la cartographie. Et c'est parce que la cartographie est une synthèse intellectuelle, donnée à voir sous une forme graphique, que Jean-Marc Besse la qualifie de diagramme :

> « La notion de *diagramma* nous renvoie d'une part à l'acte d'écriture (*gramma*, relation avec *graphein*) et d'autre part à un acte d'articulation logique (*dia-*, à la fois distinguer et relier, enchaîner ce qui est distingué). De la même manière qu'un dessin anatomique est un diagramme du corps humain, la représentation géographique, la carte, si l'on veut, n'est donc pas un simple portrait, mais l'expression d'un acte de synthèse intellectuelle qui s'incarne dans la composition graphique d'une image. Nous avons donc affaire, avec la notion de diagramme, à une entité intellectuelle qui est à la fois, d'une part, une idée *et* une image, un processus mental et un acte graphique, et d'autre part d'un procédé de construction *et* la figure résultant de la construction[898] ».

---

893 Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles, « Introduction générale », *art. cit.*, p. 10.

894 Perrot, Anne-Sophie, « Maquettes de paysage en cinq mots. Dictionnaire miniature », dans Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles (dirs.), *Opérations cartographiques*, *op. cit.*, p. 71.

895 Besse, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », *art. cit.*, non paginé.

896 Strabon, *Géographie*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 92.

897 Besse, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », *art. cit.*, non paginé.

898 *Ibidem*, non paginé.

La conjonction de la synthèse intellectuelle à l'acte graphique mène Jean-Marc Besse à en déduire que la cartographie est un processus figuratif. Dans un premier temps, il insiste sur le fait que la cartographie est une opération d'inscription :

> « Le concept d'inscription a permis de mettre en valeur le rôle décisif des pratiques graphiques (c'est-à-dire d'écriture et de mise en image) dans la production des faits scientifiques. Pour le dire schématiquement, la représentation graphique permet d'établir la réalité du fait en le stabilisant sous le regard. Autrement dit : le fait scientifique ne préexiste pas à l'opération d'inscription graphique ou visuelle[899]. »

Nous retrouvons ici le fait déjà évoqué plus haut que l'inscription graphique permet de rendre visible la connaissance et, par-là même, constitue un outil pour le chercheur. De plus, nous avons également vu que la cartographie est un moyen de rendre visible des relations qui passent inaperçues avant d'être synthétisées sous une forme graphique.

Cependant, si nous avons précédemment décrit l'acte cartographique comme un acte de représentation, Jean-Marc Besse précise qu'il s'agit plutôt d'un processus de figuration, en ce que la cartographie rend visible quelque chose qui ne préexiste pas à son élaboration :

> « la carte nous fait voir un objet auquel nous ne pouvons avoir un accès que dans la carte, et pas autrement. Il y a là une authentique émergence de l'objet, qui est liée au pouvoir référentiel de l'image elle-même. [...] C'est le sens même de l'utilisation, dans ce contexte, du mot "figuration", préférentiellement au mot "représentation" : dans les sciences de la conception (comme l'architecture), la figuration est le dessin d'un objet qui ne préexiste pas à son image, alors que l'usage courant du mot représentation fait de celle-ci la reproduction d'une réalité préexistante. Soulignons donc le point encore une fois : la carte, en attribuant visuellement une forme au territoire, lui confère en même temps une existence cognitive en tant qu'entité spécifique[900]. »

Dès lors la cartographie, parce qu'elle est une opération d'inscription, donne une existence au territoire. Dans notre cas, il s'agit du territoire des praticiens de la lettre que nous entendons donner à voir.

Enfin, Jean-Marc Besse précise que, puisque la cartographie est un diagramme, le processus de figuration est donné à voir par cette cartographie même. En effet, le diagramme pose un lien entre la synthèse intellectuelle opérée et la forme graphique de la cartographie :

> « de manière corrélative, c'est le deuxième aspect de la situation, la figuration cartographique doit être replongée dans la série des opérations discursives graphiques dont elle est un aboutissement. Ou, pour dire la chose autrement, il y a un trajet cognitif entre l'objet territorial, un trajet qui épouse la suite des opérations cartographiques qui le visent et le représentent[901]. »

899 *Ibid.*, non paginé.

900 *Id.*, non paginé.

901 *Id.*, non paginé.

> Dès lors, la cartographie est un moment où les données ont été récoltées, triées et analysées. Toutes ces opérations constituent une traduction, dont la synthèse est donnée à voir par une figuration graphique. En ce sens, la cartographie exemplifie le « rôle de l'image dans la construction des objets de connaissance[902] ».

Ce moment d'étude des enjeux de la cartographie nous permet d'être attentive à plusieurs points quant à la construction de notre propre cartographie. D'une part, nous admettons que la cartographie que nous proposerons sera *une* manière de donner à voir le paysage des praticiens de la lettre. Cela précise le statut de cet objet : il ne sera pas l'aboutissement d'une représentation réaliste du paysage des praticiens de la lettre, mais une manière de représenter nos données qui prend place à un moment précis de notre recherche. En effet, la convocation de cet outil répond à un besoin de rendre visibles nos données sous une forme spatialisée. Cette nouvelle manière de représenter nos données impliquera des choix, notamment graphiques, qu'il conviendra d'expliciter et d'analyser. Enfin, nous mobilisons cet outil pour répondre à un objectif : faire apparaître des relations entre les praticiens de la lettre, c'est-à-dire faire apparaître leurs territoires et frontières afin de déterminer ultérieurement les praticiens à rencontrer. Comme nous le verrons dans la partie suivante, la réalisation même de cette cartographie sera un moyen d'interroger notre territoire des praticiens de la lettre.

902 *Id.*, non paginé.

II.2.3. Cartographier les praticiens de la lettre

Maintenant que nous avons mis en évidence les enjeux de l'outil que nous entendons mobiliser, il convient de retracer l'élaboration de notre cartographie des praticiens de la lettre. Plusieurs versions successives de cartographies ont été nécessaires, et chaque version est à comprendre comme un point de départ qui mène à la réflexion suivante. Comme l'énonce Jean-Marc Besse : « en tant que produit de savoir, la carte est toujours un moment dans un mouvement de figuration du territoire dont elle n'offre à chaque fois qu'une version[903]. » Chaque version fait donc état d'un moment dans notre processus de réflexion, et c'est en cela que l'exercice cartographique en lui-même nous a permis de mener une réflexion sur notre territoire des praticiens de la lettre.

Nous avons donc commencé par chercher une manière d'organiser spatialement les praticiens de la lettre avec 6 premières versions de cartographies. Nous verrons en quoi ces premières tentatives nous ont amenée à revenir sur notre liste de praticiens afin de la modifier. Puis, nous avons tiré des conclusions de l'analyse de ces premières versions afin de définir plus précisément des principes pour établir notre cartographie. Nous retracerons la réflexion menée sur notre territoire des praticiens de la lettre au cours même de cet exercice cartographique, afin de justifier le choix des cartographies retenues. Enfin, nous expliquerons comment nous avons utilisé cet outil cartographique.

Premières recherches d'organisation des praticiens de la lettre

La première étape de notre travail a été de trouver une manière de construire notre fond de cartographie, afin de pouvoir organiser et placer les praticiens de la lettre. Précisons tout d'abord que cette construction du fond de cartographie va de pair avec la délimitation spatiale de notre territoire. En effet, nous admettons que le territoire des praticiens de la lettre est plus vaste que la partie que nous figurons, d'où l'« effet de *débordement* propre à toute carte[904] » qu'identifie Gilles Tiberghien. Il était donc important de définir l'organisation de la partie donnée à voir. En effet, il précise que « les cartes supposent pour être lisibles des lignes de construction montrant comment elles sont faites et ce qu'elles désignent – en particulier les distances entre les points indiqués et généralement nommés, villes, lieux-dits, pays, etc. Elles tissent un réseau de coordonnées qui permet de s'y retrouver en organisant les informations[905] ». Dans le cas des cartes géographiques, le fond de carte est en effet composé de lignes de repères (longitudes

903 *Id.*, non paginé.

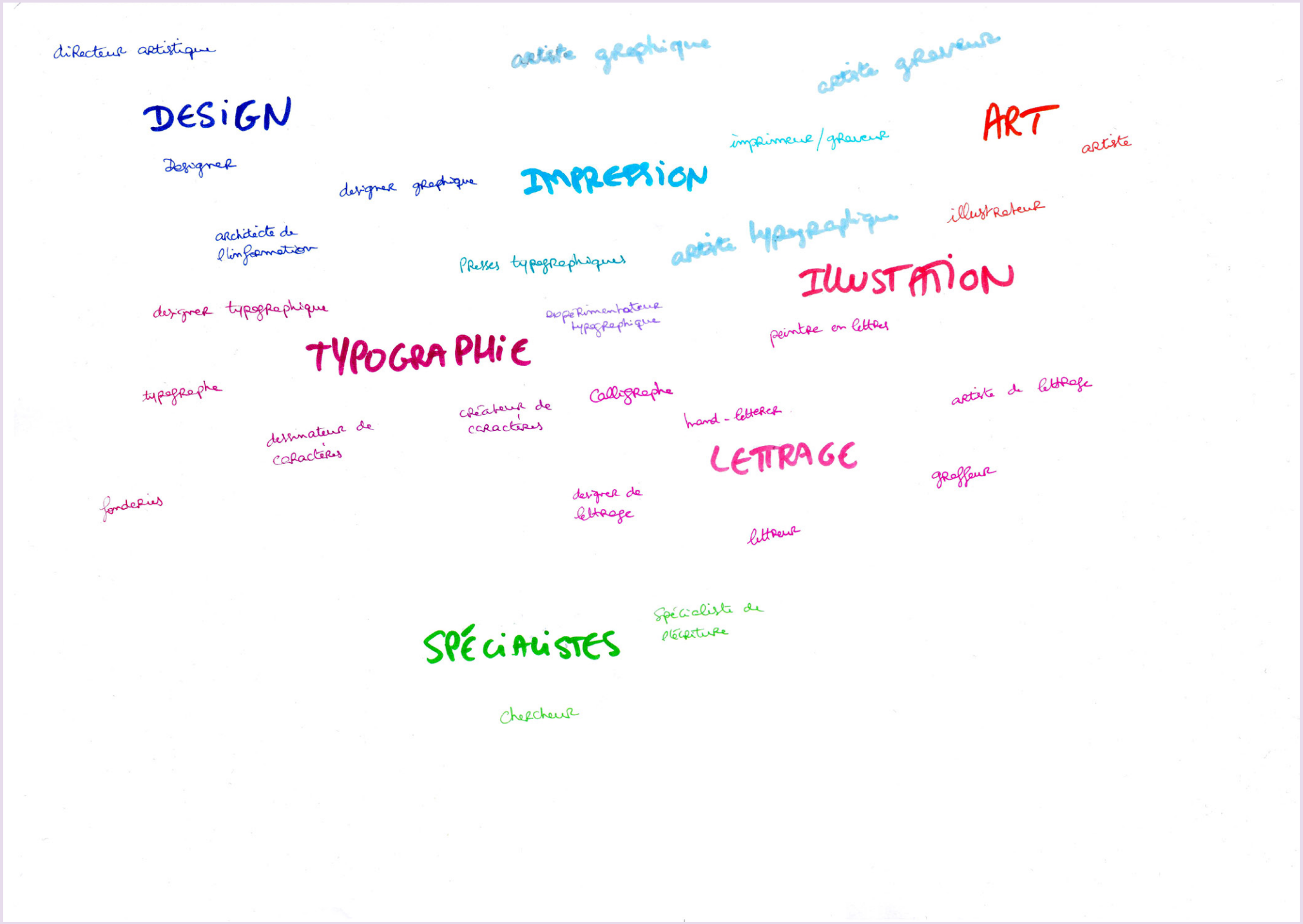
904 Tiberghien, Gilles, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, *op. cit.*, p. 84.

905 *Ibidem*, p. 84.

et latitudes), et l'orientation est déterminée par les points cardinaux. Afin de construire notre cartographie, nous ne nous sommes pas appuyée sur un quadrillage de lignes, mais sur des pôles qui nous permettent de nous orienter afin de placer les praticiens de la lettre.

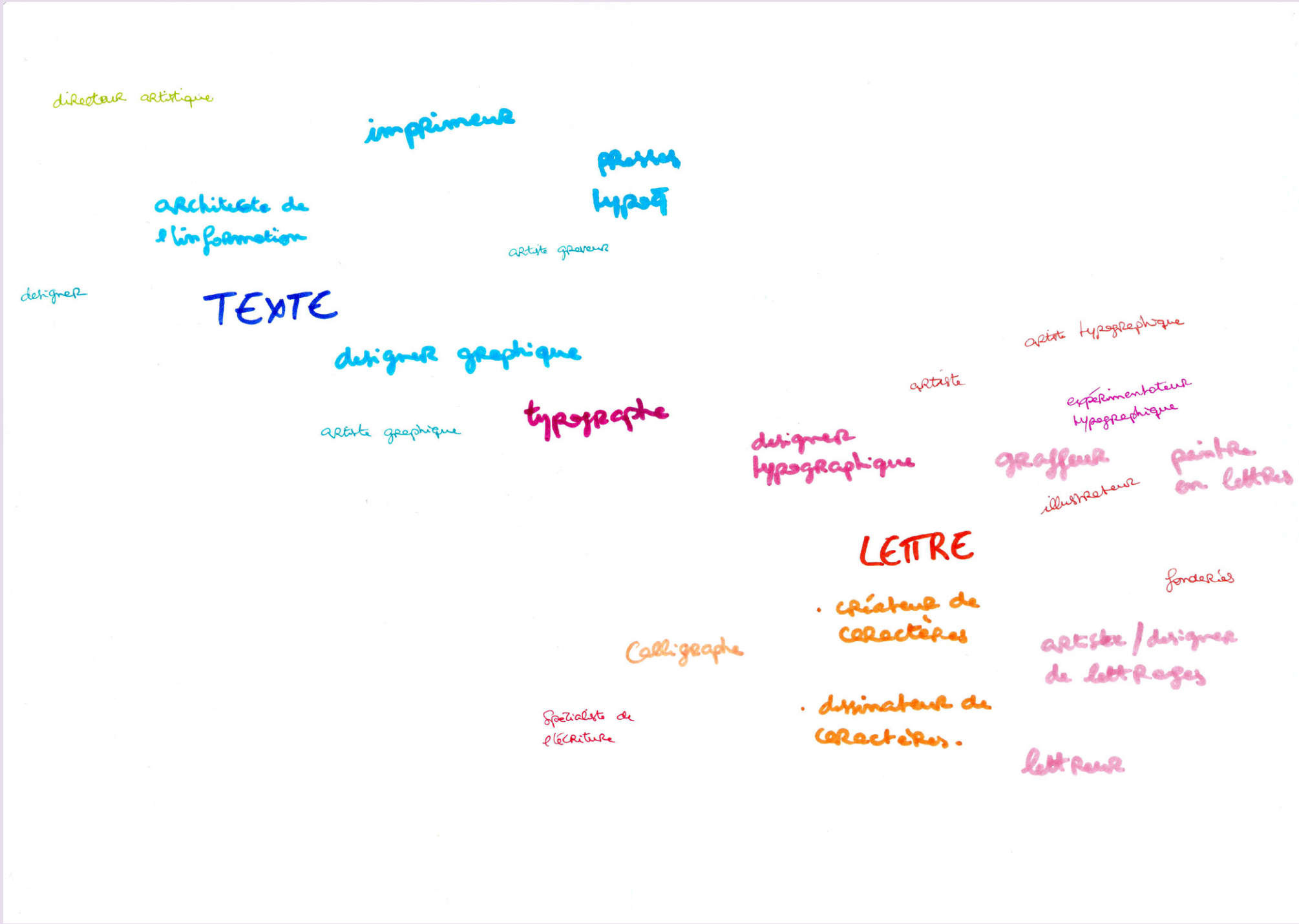
Ce choix peut être expliqué par le fait que notre liste de praticiens est organisée selon des catégories. Ainsi, notre première version de spatialisation des termes de la liste découle directement de cette organisation. Dès lors, les 7 catégories constituent 7 pôles que nous plaçons sur l'espace vierge de notre feuille. Ces 7 pôles nous permettent ensuite de nous orienter pour placer les praticiens de la lettre. Nous obtenons alors la première version suivante :

Figure 436. (ci-contre) Cartographie v1_1.


directeur artistique
DESIGN
Designer
designer graphique
architecte de l'information
designer typographique
typographe
fonderies
artiste graphique
IMPRESSION
Presses typographiques
TYPOGRAPHIE
créateur de caractères
dessinateur de caractères
artiste graveur
imprimeur / graveur
ART
artiste
illustrateur
artiste typographique
ILLUSTRATION
expérimentateur typographique
peintre en lettres
Calligraphe
hand - letterer
artiste de lettrage
LETTRAGE
graffeur
designer de lettrage
letteurs
Spécialiste de lecture
SPÉCIALISTES
chercheur

Pour la seconde version, les pôles qui nous permettent de nous orienter ont été définis directement par le questionnement de cette seconde grande partie de thèse : **l'opacité typographique opère-t-elle à l'échelle du texte, ou à celle de la lettre ?** Nous avons donc choisi les termes TEXTE et LETTRE pour nous orienter :

Figure 437. (ci-contre) Cartographie v1_2.


directeur artistique
imprimeur
printer
typo
architecte de l'information
artiste graveur
designer
TEXTE
designer graphique
typographe
artiste graphique
artiste typographique
artiste
expérimentateur typographique
designer typographique
graffeur
peintre en lettres
illustrateur
LETTRE
fonderies
. créateur de caractères
calligraphe
artiste / designer de lettrages
. dessinateur de caractères.
spécialiste de l'écriture
letterer

En plaçant les termes sur cette seconde version, nous remarquons que les pôles LETTRE et TEXTE ont besoin d'être affinés par un pôle intermédiaire : le MOT. C'est de ce besoin qu'est née la troisième version de notre cartographie :

Figure 438.(ci-contre) Cartographie v1_3.

directeur artistique

designer

imprimeur

presses typographiques

TEXTE

architecte de l'information

typographe

artiste graveur

designer graphique

artiste graphique

MOT

expérimentateur typographique

designer typographique

graveur

créateur de caractères

peintre en lettres

dessinateur de caractères

LETTRE

Calligraphe

artiste

spécialiste de l'écriture

letteur

illustrateur

fonderies

artiste / designer de lettrages

artiste typographique

Pour établir notre quatrième version, nous revenons au présupposé sous-jacent à la problématique de cette seconde grande partie : **l'échelle du texte est celle du graphisme, et l'échelle de la lettre est celle de la typographie.** Dès lors, nous choisissons de polariser cette quatrième version avec les termes GRAPHISME et TYPOGRAPHIE :

Figure 439. (ci-contre) Cartographie v1_4.


directeur artistique
artiste graphique
imprimeur
designer
GRAPHISME
artiste graveur
artiste
illustrateur
artiste typographique
architecte de l'information
designer graphique
expérimentateur typographique
presses typographiques
graffeur
typographe
peintre en lettres
designer typographique
calligraphe
lettrages
lettreur
TYPOGRAPHIE
créateur de caractères
dessinateur de caractères
spécialiste de l'écriture
fonderies

Nous remarquons cette fois-ci que nous plaçons instinctivement nos termes en fonction d'un troisième pôle, bien qu'il ne soit pas inscrit sur notre feuille : ART. En effet, les praticiens que nous positionnons à la droite de notre diagonale tendent plutôt vers des pratiques artistiques. Suite à cette observation, notre cinquième version de cartographie est donc polarisée par trois termes : GRAPHISME, TYPOGRAPHIE et ART. Ce dernier pôle nous permet de placer plus précisément les praticiens qui ne pratiquent pas directement ni le graphisme ni la typographie :

Figure 440.(ci-contre) Cartographie v1_5.


artiste
graffeur
ART
illustrateur
peintre en lettres
artiste typographique
artiste graphique
lettrages
lettreur
artiste graveur
presses typographiques
expérimentateur typographique
Calligraphe
imprimeur
GRAPHISME
designer typographique
TYPOGRAPHIE
architecte de l'information
typographe
designer
dessinateur de caractères
designer graphique
directeur artistique
créateur de caractères
spécialiste de l'écriture
fonderie

Enfin, notre sixième version de cartographie met directement à l'épreuve notre concept d'opacité typographique. En effet, en polarisant cette dernière version avec les termes TRANSPARENCE et OPACITÉ, nous tentons de répondre à la question suivante : **qui pratique la typographie opaque ?**

Figure 441.(ci-contre) Cartographie v1_6.


designer
designer graphique
artiste typographique
peintre en lettres
artiste graphique
lettrages lettreur
graffeur
TRANSPARENCE
designer typographique
Calligraphe
OPACITÉ
architecte de l'information
typographe
créateur de caractères
dessinateur de caractères
expérimentateur typographique
imprimeur
presses typographiques
artiste
artiste graveur
fonderie
illustrateur
directeur artistique

Nouvelle liste des praticiens de la lettre

Avant d'analyser plus en détail ces 6 versions de cartographies, il convient de s'arrêter un instant sur l'influence que cet exercice a eu sur nos données elles-mêmes. En effet, suite à ces premières versions, il nous est apparu comme nécessaire de remodifier notre liste de praticiens de la lettre. Il est intéressant ici de noter qu'une représentation graphique (la cartographie) nous a permis de remettre en question certaines données collectées. Tout d'abord, la comparaison des 6 versions met en évidence que certaines données ont été modifiées au cours même de la production des cartographies. D'une part, certains praticiens ont spontanément été écartés. Nous décelons ici l'indice que ces praticiens n'ont pas leur place dans notre liste. C'est le cas des termes lettreur à la main et chercheur, qui disparaissent dès la deuxième version de cartographie. De plus, le terme spécialiste de l'écriture est absent de la dernière version. La disparition progressive des termes chercheur et spécialiste de l'écriture entraîne donc la suppression de la catégorie Spécialistes de notre liste. Cela peut s'expliquer par le fait qu'ils travaillent davantage *sur* les lettres, et ne sont donc pas des praticiens *de* la lettre. Quant au terme lettreur à la main, nous avions déjà remis en cause sa nécessité lors de l'exercice de traduction[906].

D'autre part, nous remarquons que les termes de la catégorie Lettrage diffèrent en fonction des versions. Si artiste de lettrage et designer de lettrage sont deux termes distincts dans
442. la première version, ces deux termes sont réunis en artiste/designer de lettrages pour les deuxième et troisième versions. Enfin, ce terme évolue encore pour se réduire à lettrages à partir de la quatrième version. Les termes artiste de lettrage et designer de lettrage fusionnent donc progressivement en un seul terme, lettrages. Par ailleurs, l'exercice de cartographie confirme une remarque déjà émise lors de la traduction des termes de notre liste : il nous est difficile de distinguer les lettrages du lettreur : les termes sont souvent placés très proches l'un de l'autre, voire se superposent. Ce fait est visible lorsque nous
443. superposons le placement de ces termes pour les six versions de cartographies

Figure 442. (ci-contre) Superposition des positions du terme lettrages sur les 6 premières versions de cartographies.

Figure 443. (p. 454) Superposition des positions des termes lettrages et lettreur sur les 6 premières versions de cartographies.

906 Voir partie II.2.1.


LettRages


LettRages
artiste de LettRage


designer de
LettRage


LettRages
artiste / designer
de LettRages


artiste / designer
de LettRages


lettRages
lettReuR
artiste de lettRage
designer de
lettRage
lettReuR
lettRages
artiste / designer
lettReuR
de lettRages
lettReuR
artiste / designer
de lettRages
lettReuR

L'indistinction des termes lettrages et lettreur – aperçue lors de l'exercice de traduction et confirmée par l'exercice cartographique – nous amène donc à ne garder qu'un seul des deux termes dans notre liste. Ainsi, nous choisissons de supprimer le terme lettreur puisque nous avons vu que cette traduction française n'est que peu satisfaisante. Le terme lettrages nous paraît alors plus générique et davantage adapté au français, bien qu'il s'agisse davantage d'un objet graphique que d'un nom de praticien.

Au-delà des termes qui disparaissent spontanément au cours de nos cartographies, nous établissons trois critères d'analyse qui nous invitent à réexaminer notre liste de praticiens et nous permettent d'identifier les termes qui doivent être retirés de cette liste :
- la difficulté à placer ses praticiens lors des cartographies ;
- la position exclusivement périphérique ;
- l'inscription du terme dans une graisse fine.

En effet, si certains termes sont placés sur les 6 premières versions de la cartographie, nous ne pouvons que noter notre difficulté à les placer. Par exemple, nous hésitons longuement sur le positionnement du terme artiste. De même, en effectuant ces cartographies, les termes directeur artistique, fonderie, architecte de l'information et spécialiste de l'écriture nous paraissent en-dehors de notre sujet, et nous songeons à les supprimer de notre liste. Nous remarquons d'ailleurs que ces termes sont souvent situés aux extrémités ou à la périphérie de notre espace de la page.

Il s'agit là de notre second critère de sélection. Si nous avons repéré à l'aide d'un quadrillage[907] que le terme calligraphe est toujours positionné au centre des cartographies, certains termes sont à l'inverse toujours en périphérie : il s'agit des termes designer, directeur artistique, architecte de l'information et fonderies. Cette remarque va de pair avec notre difficulté à les placer, et confirme en partie notre intuition que la présence de ces termes dans notre liste de praticiens de la lettre est à interroger. De plus, le terme imprimeur est à la périphérie sur 5 versions, la dernière version polarisée par TRANSPARENCE et OPACITÉ faisant exception.

Enfin, le dernier critère de réévaluation de la place du terme dans notre liste concerne une qualité graphique : l'inscription du terme dans une graisse fine. En effet, nous verrons dans la partie suivante que deux graisses de traits sont utilisées dans ces premières versions pour inscrire les noms des praticiens. Ces deux graisses font donc visuellement apparaître une hiérarchie entre les termes. Faut-il en déduire que certains termes, dont la graisse est plus fine, sont moins importants que d'autres ? Si l'on suit cette hypothèse, les termes qui sont toujours inscrits dans cette graisse fine, s'ils sont de moindre importance, sont-ils à éliminer de notre liste ? En excluant la première et la dernière version

907 Voir annexes 4, vol. 2, p. 215-262.

où l'usage des graisses n'est pas de même nature[908], il apparaît que certains termes sont toujours inscrits dans une graisse fine[909]. C'est le cas des termes artiste, designer, directeur artistique, fonderies, illustrateur, spécialiste de l'écriture, artiste graphique et artiste graveur.

Compte-tenu de ces remarques, quelles conclusions pouvons-nous tirer quant à la modification de notre liste ? Nous posons que les praticiens qui répondent à deux de nos
444. trois critères – la difficulté pour les placer, une position exclusivement périphérique et une graisse fine – peuvent être écartés de notre liste. Ainsi, le terme artiste nous apparaît comme trop vaste et pas assez spécifique à la pratique de la lettre. Tout comme les spécialistes, nous considérons que les directeur artistique et fonderie ne sont pas des praticiens *de* la lettre à proprement parler : bien que le directeur artistique puisse effectuer des choix typographiques et que la fonderie distribue les caractères, ces acteurs n'interviennent pas nécessairement au moment de la conception/création/production des lettres. Enfin, nous considérons que les architecte de l'information et designer sont, dans le cadre de praticiens de la lettre, des designers graphique.

Ces suppressions de termes s'accompagnent d'une réorganisation des catégories. Tout d'abord, certaines catégories disparaissent totalement suite à la suppression de l'intégralité de leurs termes : Art et Spécialistes. De plus, la catégorie Illustration ne compte plus qu'un seul terme : illustrateur. Pour cette raison, nous décidons de supprimer cette catégorie et de déplacer le terme illustrateur vers la catégorie Lettrages. De même, la catégorie Design ne comporte plus que l'unique terme designer graphique. Nous renommons alors cette catégorie plus spécifiquement avec le terme Graphisme. Nous prenons également la liberté d'ajouter le terme graphiste. En effet, renommer la catégorie Graphisme rend d'autant plus saillante l'absence du terme graphiste de notre liste. Cette absence est due au fait que notre collecte de données a été effectuée en anglais, et que ce terme est spécifiquement français. Une dernière modification est effectuée sur la catégorie Entre-deux : elle semble dénoter par rapport aux autres catégories puisqu'elle ne constitue pas un champ de pratique de la lettre. Ainsi, nous déplaçons les termes de cette
445. catégorie[910].

908 Contrairement aux cinq premières, la sixième version de cartographie n'emploie pas de couleur mais uniquement le noir et blanc : l'épaisseur de traits est la seule manière de situer un terme dans la gradation entre les deux pôles. Ainsi, l'épaisseur des traits accompagne la gradation de gauche à droite : du praticien qui pratique la typographie la plus transparente (traits fins), à la plus opaque (traits épais).

909 Voir annexes 4, vol. 2, p. 215-262.

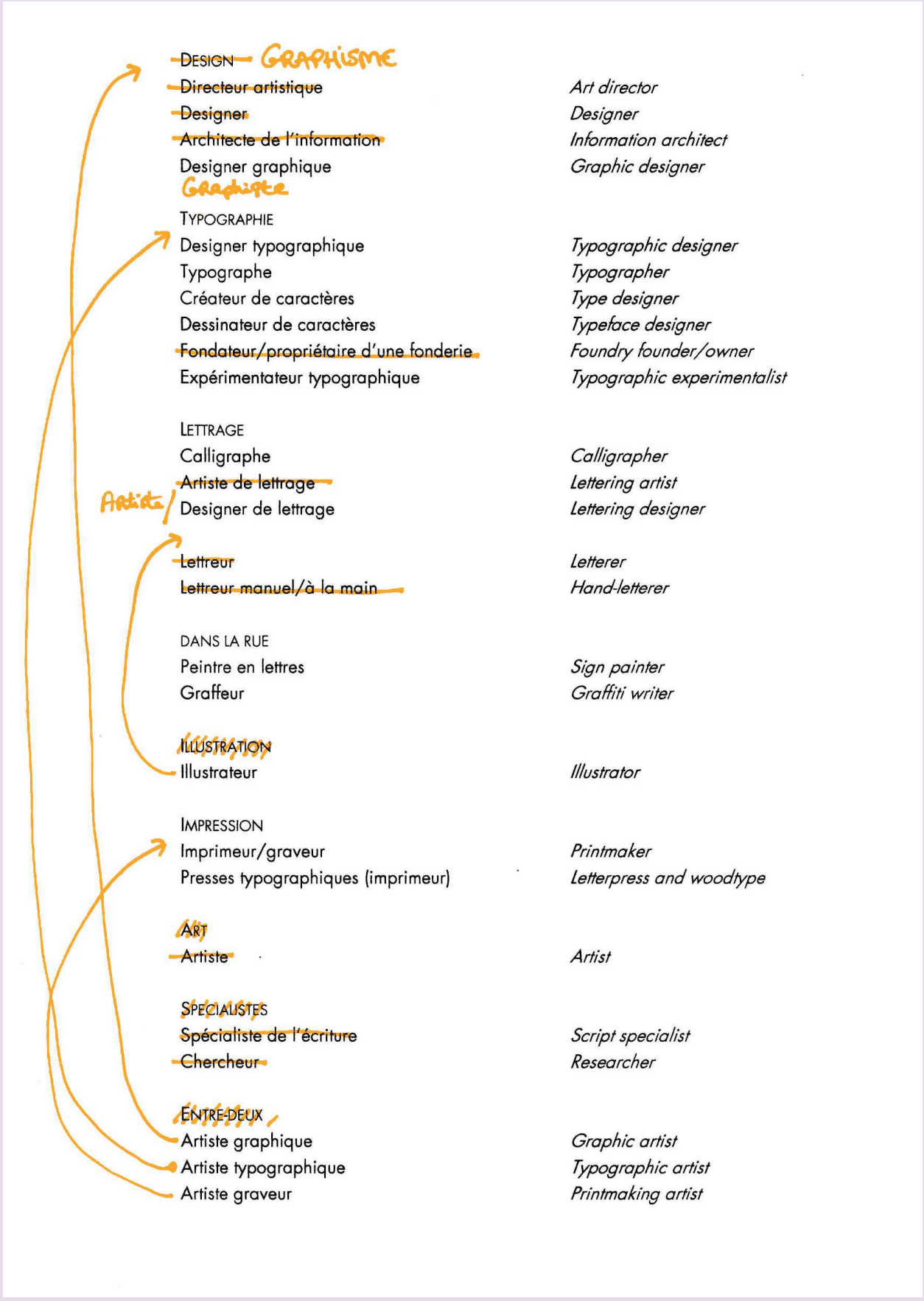
910 Artiste typographique intègre la catégorie Typographie, artiste graphique rejoint la catégorie Graphisme, et artiste graveur est déplacé vers la catégorie Impression.

Figure 444. Critères de suppressions des praticiens sur la liste.

	Difficulté à placer	Graisse fine	Périphérie
Artiste	x	x	
Directeur artistique	x	x	x
Fonderie	x	x	x
Architecte de l'information	x		x
Designer		x	x

444.

Figure 445. Modifications de la première version de liste des praticiens de la lettre après l'exercice cartographique.



Suite à ces suppressions, remaniements et modifications, nous obtenons une nouvelle liste de 17 termes de praticiens de la lettre, répartis en 4 catégories comme ci-après.

Ces données mises à jour, nous remettons cette nouvelle liste de praticiens de la lettre à l'épreuve de la cartographie.

Figure 446. (page suivante) Seconde version de liste des praticiens de la lettre.

Graphisme	
Designer graphique	*Graphic designer*
Graphiste	
Artiste graphique	*Graphic artist*
Typographie	
Designer typographique	*Typographic designer*
Typographe	*Typographer*
Créateur de caractères	*Type designer*
Dessinateur de caractères	*Typeface designer*
Expérimentateur typographique	*Typographic experimentalist*
Artiste typographique	*Typographic artist*
Lettrage	
Calligraphe	*Calligrapher*
Artiste/ designer de lettrage	*Lettering artist/designer*
Illustrateur	*Illustrator*
dans la rue	
Peintre en lettres	*Sign painter*
Graffeur	*Graffiti writer*
Impression	
Imprimeur	*Printmaker*
Presses typographiques (imprimeur)	*Letterpress and woodtype*
Artiste graveur	*Printmaking artist*

Annexes 4. Analyses spatiales des premières versions de cartographies. vol. 2, p. 215

Annexe 4.1. Superposition des positions du terme « calligraphe ». vol. 2, p. 218

Annexe 4.2. Superposition des positions du terme « architecte de l'information ». vol. 2, p. 220
Annexe 4.3. Superposition des positions du terme « designer ». vol. 2, p. 222
Annexe 4.4. Superposition des positions du terme « directeur artistique ». vol. 2, p. 224
Annexe 4.5. Superposition des positions du terme « fonderies ». vol. 2, p. 226
Annexe 4.6. Superposition des positions du terme « imprimeur ». vol. 2, p. 228

Annexe 4.7. Superposition des positions du terme « artiste ». vol. 2, p. 230
Annexe 4.8. Superposition des positions du terme « artiste graphique ». vol. 2, p. 232
Annexe 4.9. Superposition des positions du terme « artiste graveur ». vol. 2, p. 234
Annexe 4.10. Superposition des positions du terme « artiste typographique ». vol. 2, p. 236
Annexe 4.11. Superposition des positions du terme « créateur de caractères ». vol. 2, p. 238
Annexe 4.12. Superposition des positions du terme « designer typographique ». vol. 2, p. 240
Annexe 4.13. Superposition des positions du terme « dessinateur de caractères ». vol. 2, p. 242
Annexe 4.14. Superposition des positions du terme « designer graphique ». vol. 2, p. 244
Annexe 4.15. Superposition des positions du terme « expérimentateur typographique ». vol. 2, p. 246
Annexe 4.16. Superposition des positions du terme « graffeur ». vol. 2, p. 248
Annexe 4.17. Superposition des positions du terme « illustrateur ». vol. 2, p. 250
Annexe 4.18. Superposition des positions du terme « lettrages ». vol. 2, p. 252
Annexe 4.19. Superposition des positions du terme « lettreur ». vol. 2, p. 254
Annexe 4.20. Superposition des positions du terme « peintre en lettres ». vol. 2, p. 256
Annexe 4.21. Superposition des positions du terme « presses typographiques ». vol. 2, p. 258
Annexe 4.22. Superposition des positions du terme « spécialiste de l'écriture ». vol. 2, p. 260
Annexe 4.23. Superposition des positions du terme « typographe ». vol. 2, p. 262

Conclusions tirées des premières versions et nouveaux principes fixés

Mise à part la modification de notre liste de praticiens de la lettre, ces premières versions de cartographies doivent être soumises à l'analyse afin de fixer plus précisément les principes graphiques. Elles constituent en ce sens une étape de réflexion sur l'exercice cartographique lui-même. En effet, cet outil constitue pour nous une pratique graphique au service de notre recherche, et il convient ainsi de s'attarder sur sa qualité d'image. Réfléchir à la représentation graphique et à la spatialisation constitue une manière pour le cartographe d'interroger le territoire qu'il entend figurer. C'est notamment en cela que la cartographie est un outil pour le chercheur. Par conséquent, Jean-Marc Besse assure que la dimension graphique de la cartographie, au-delà de ce qu'elle figure, est elle-même vectrice de sens :

> « Tout, dans la carte, à cet égard, est susceptible d'être interrogé et analysé, et pas seulement les éléments du discours cartographique qui semblent parler du "territoire". Tous les signes concourent à l'élaboration de la signification portée par la carte, et en tant que tels ils méritent d'être interprétés. Les couleurs, les symboles, les lignes, les noms, les systèmes de projection, mais aussi le cadre, l'échelle, le format, ou les éléments décoratifs, etc., sont à considérer isolément et dans leur combinaison[911]. »

Ainsi, la mise en œuvre graphique de la cartographie apparaît comme une construction et l'organisation d'un discours[912].

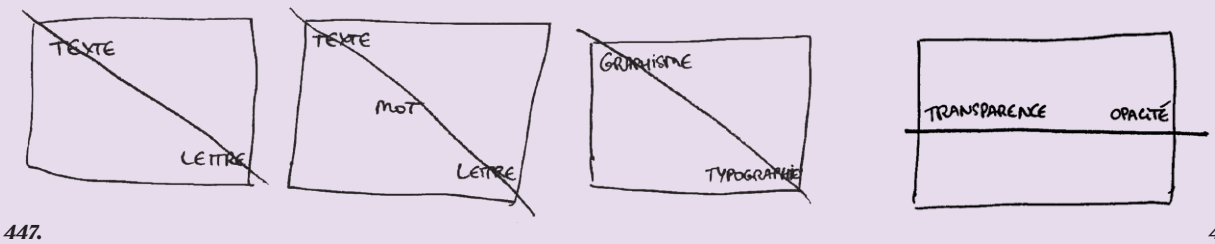
Dès lors, nous souhaitons analyser trois critères graphiques pour nous permettre d'avancer vers une cartographie des praticiens de la lettre satisfaisante : l'organisation spatiale, les couleurs, ainsi que les graisses de traits utilisées pour inscrire les termes. Tout d'abord, ces premières versions ont tenté d'apporter une réponse à la question suivante : comment placer les termes ? selon quels critères ? Il apparaît comme nécessaire d'établir des règles de placement plus précis. En effet pour ces premières versions de cartographies, nous n'avions pas préalablement définis de critères pour positionner les termes. La première version apparaissait comme une spatialisation des termes de la liste en fonction des catégories de cette liste, de manière presque arbitraire. Au cours de cette première vague de cartographies, nous positionnons les termes en fonction d'une plus ou moins grande proximité avec des pôles. Cependant, cette première vague met en évidence que deux pôles sont insuffisants pour placer les termes. En effet, nous avons relaté que la cinquième version découle de la nécessité d'ajouter le pôle ART aux pôles de la quatrième version (GRAPHISME et TYPOGRAPHIE). Par ailleurs la seconde version de la cartographie (polarisée par les termes TEXTE et LETTRE) met en place une organisation spatiale en diagonale. Mais cette manière de spatialiser les pôles pose une difficulté : nous avons du mal à déterminer
447. pourquoi nous plaçons un terme à droite ou à gauche de la diagonale. Nous interprétons cette observation comme le signe d'un manque d'autres pôles qui permettraient de préciser davantage le placement des termes. Dès lors la troisième version, polarisée par les termes TEXTE, MOT et LETTRE, est la conséquence directe du constat selon lequel les pôles

911 Besse, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », *art. cit.*, non paginé.

912 *Ibidem*, non paginé.

Figure 447. Cartographies construites selon une diagonale

Figure 448. Cartographie construite selon une ligne médiane



447. *448.*

texte et lettre étaient insuffisants pour placer précisément les termes. Le pôle mot arrive donc au milieu de cette diagonale comme un terme intermédiaire qui, bien qu'il permette d'affiner le placement des termes, ne résout pas notre difficulté à déterminer pourquoi nous plaçons un terme à droite ou à gauche de notre ligne diagonale. Nous notons une difficulté similaire pour la sixième version de cartographie, polarisée par les termes transparence et opacité. Bien que la construction de cette cartographie ne repose
448. pas sur une diagonale mais une ligne médiane, nous avons également du mal à déterminer pourquoi nous plaçons les praticiens au-dessus ou en-dessous de cette ligne médiane. Au contraire, il apparaît que l'organisation spatiale qui permet de placer les praticiens avec le plus de précision est celle de la première version de cartographie, en raison de la multiplicité des pôles (les 7 catégories de la liste de praticiens).

Nous en concluons que plus nous avons de pôles, plus ces points de repères nous permettent de nous orienter, ce qui permet de gagner davantage en précision. Nous tirons alors deux conclusions de ces analyses pour la suite de notre exercice cartographique. D'une part, nous devons nous affranchir d'une organisation spatiale guidée par une seule ligne de construction (qu'elle soit médiane ou une diagonale). D'autre, part, deux pôles sont insuffisants pour organiser les termes les uns par rapport aux autres, et une multiplicité des pôles permet au contraire de gagner en précision.

L'analyse de l'usage des couleurs dans ces premières versions est également riche d'enseignement. Les remarques formulées visent à faire état de l'usage de cette caractéristique graphique, puisqu'elle n'a pas été déterminée préalablement à l'élaboration des cartographies. Étant donné que l'emploi des couleurs a été intuitif voire arbitraire, il convient dès lors de l'analyser afin de tirer des conclusions qui nous permettront de déterminer au préalable ces caractéristiques pour les versions de cartographie suivantes[913]. Une remarque peut immédiatement être formulée : l'emploi des couleurs pose problème. Pour les versions 1 à 5 tous les termes de la liste de praticiens de la lettre sont inscrits en couleurs. Néanmoins, il semble difficile de distinguer si la couleur choisie pour chaque terme correspond à une proximité avec un pôle, ou à une gradation entre l'échelle du texte, du mot ou de la lettre. Par exemple dans la troisième version,
449. nous sommes menée à penser que les termes sont inscrits dans la même couleur que le pôle dont ils sont le plus proche. Cependant deux termes font exception[914]. Puisque la couleur utilisée ne correspond pas toujours à la position dans l'espace de la cartographie, nous ne pouvons pas identifier ce principe comme une règle systématiquement appliquée. De plus, le fait que ce principe ne soit pas fixé nous mène à observer que certaines catégories posent problème. En effet la catégorie Art, qu'elle soit un pôle ou non, n'a pas
450. de couleur attribuée. Les termes sont successivement inscrits en rouge, rose ou violet
451.

913 Précisons que la sixième version de cartographie est exclue de cette analyse, étant donné qu'elle n'utilise pas de couleurs mais uniquement la variation de graisses.

914 Le terme artiste typographique bien qu'inscrit en rose, est plus proche du pôle lettre que du pôle mot. De même, le terme artiste est inscrit en orange, mais il est plus proche du pôle mot que du pôle lettre.



449.

Figure 449. Exceptions colorimétriques sur la cartographie v1_3.

Figure 450. Termes de la catégorie Art inscrits en rouge sur la cartographie v1_1.

Figure 451. Termes de la catégorie Art inscrits en rose sur la cartographie v1_5.

Figure 452. Termes de la catégorie Art inscrits en violet sur la cartographie v1_4.



450.



451.



452.

452. en fonction des versions. De même, la catégorie Lettrages n'a pas non plus de couleur
453. propre, et les praticiens sont parfois inscrits dans plusieurs couleurs différentes sur une
454. même version. Cette remarque met en évidence que la couleur est une caractéristique graphique qui indique plusieurs informations différentes : ou bien l'appartenance à un pôle (ou une catégorie), ou bien la position du terme par rapport à ce pôle. Cette dernière information est donc donnée par deux paramètres distincts (la couleur et la position par rapport au pôle), ce qui pose problème lorsque les deux paramètres indiquent des informations contradictoires. Par ailleurs, dans la quatrième version de cartographie, la
455. pluralité des nuances employées (qui ne correspondent pas non plus systématiquement à la position par rapport au pôle) crée une complexité visuelle qui complique la lecture
456. de cette cartographie. Au contraire, la cinquième version de cartographie est davantage lisible : aux trois pôles correspondent trois couleurs dominantes. Enfin, nous notons sur
457. la seconde version de cartographie que la polarité est renforcée visuellement par l'emploi de couleurs complémentaires pour inscrire les pôles.

Dès lors, quels principes fixer pour la suite de notre travail ? D'une part, nous décidons de conserver l'emploi de couleurs complémentaires pour les pôles, puisque cela renforce visuellement la polarité. D'autre part, nous décidons de systématiser davantage la couleur utilisée pour inscrire les praticiens de la lettre : les termes sont inscrits dans la même couleur que le pôle par rapport auquel nous le plaçons. Il ne s'agit pas seulement d'une proximité par rapport au pôle, mais surtout d'un lien qui est établi entre le pôle et le terme. Dès lors, l'emploi de la couleur donne à voir notre pensée et les liens que nous établissons au cours de l'élaboration de la cartographie.

Enfin, une dernière qualité graphique demande à être analysée : les graisses utilisées pour inscrire les termes. Sur l'ensemble des versions des cartographies, seules deux graisses sont employées : une fine et une plus grasse. Si nous notons que les noms des pôles sont toujours inscrits dans la graisse la plus grasse, la graisse des noms de praticiens diverge pour chaque version. L'emploi le plus problématique concerne les versions 2 à 5 : les noms de praticiens sont inscrits avec un trait fin ou gras, sans qu'un système ne puisse être identifié. Pourquoi le nom d'un praticien est-il inscrit dans une graisse plus ou moins fine ? Si cet emploi de deux graisses permet de créer une hiérarchie visuelle, le fait qu'il ne soit pas systématique complexifie grandement la lecture de ces cartographies. Au contraire sur la première version, tous les termes de praticiens sont inscrits dans la
458. même graisse (fine), ce qui facilite la lecture de la carte : les seuls termes mis en avant visuellement sont donc les pôles[915]. Si l'attribution d'une graisse pour les pôles et une autre pour les noms de praticiens garantit un certaine uniformité visuelle, cette caractéristique

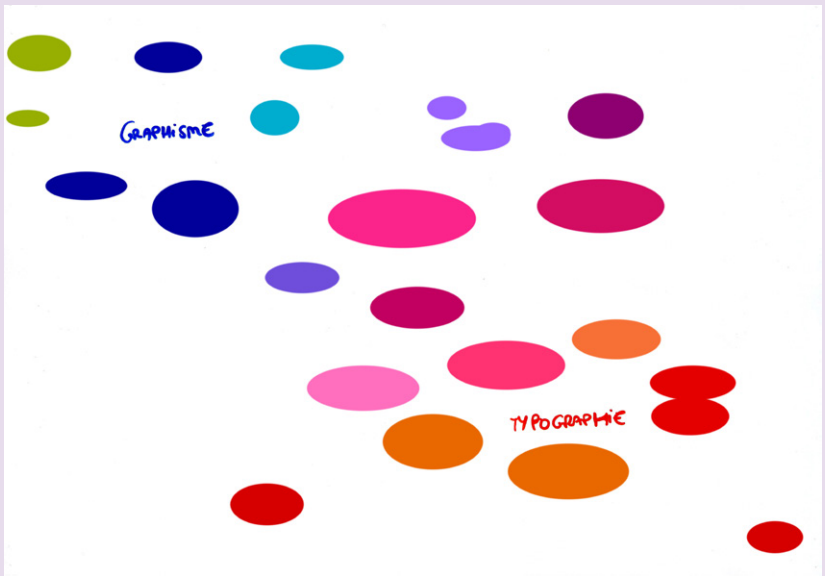
915 Une seule exception est faite : les termes de la catégorie Entre-deux sont inscrits dans la graisse la plus grasse. Peut-être est-ce parce que cette catégorie n'est pas représentée par un pôle spécifique ?



453.



454.



455.

Figure 453. Termes de la catégorie LETTRAGES inscrits dans 3 couleurs différentes sur la cartographie v1_3.

Figure 454. Termes de la catégorie LETTRAGES inscrits dans 4 couleurs différentes sur la cartographie v1_4.

Figure 455. Couleurs utilisées sur la cartographie v1_4.

Figure 456. Cartographie v1_5.

Figure 457. Cartographie v1_2.

Figure 458. Cartographie v1_1.

Figure 459. Construction de la cartographie selon une double diagonale.



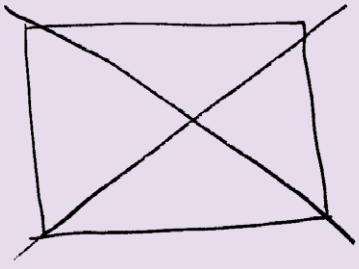
456.



457.



458.



459.

graphique redouble une information déjà donnée par une autre : en effet, les noms des pôles et des praticiens se distinguent déjà par l'emploi respectif des capitales et des bas-de-casse. Quelle conclusion en tirer ?

Nous proposons de fixer une règle qui, comme pour l'emploi des couleurs, donne à voir notre raisonnement pour placer les praticiens. Employant toujours deux graisses, nous projetons d'utiliser la plus grasse pour les praticiens dont nous sommes davantage assurée de leur position. À l'inverse, la graisse la plus fine sert à inscrire les praticiens hybrides, poreux, dont nous sommes moins convaincue de leur emplacement. Nous verrons que puisqu'ils appartiennent moins nettement à l'un des pôles mais se caractérisent plutôt par leur hybridité, ces termes sont davantage positionnés au centre de notre cartographie. Ainsi, l'emploi des épaisseurs de trait fera apparaître visuellement un effet concentrique : les pratiques les plus évidentes à placer seront plus proches des pôles et inscrites dans la graisse la plus grasse, et les pratiques les plus hybrides s'éloigneront des pôles pour se concentrer au centre de la cartographie, dans une graisse plus fine.

Cet emploi des graisses de traits accompagne notre manière de positionner les termes. En effet, précisons que pour ces premières versions nous avons placé les termes selon l'ordre de notre liste. Cependant, nous avons observé que nous positionnions les termes les uns par rapport aux autres. Dès lors, l'ordre dans lequel nous plaçons les termes a toute son importance et ne peut être arbitraire. Par conséquent, nous décidons de placer les termes du plus évident au plus hybride, soit des plus proches des pôles vers le centre de la cartographie. D'après notre explication précédente, cette chronologie du positionnement des termes est donc rendue visible par l'épaisseur des traits. Ainsi, puisque nous plaçons en premier les termes pour lesquels il n'y a que peu d'ambiguïté, ces termes constituent en plus des pôles des points de repères pour placer les termes suivants.

Vers les cartographies retenues

Avoir modifié notre liste des praticiens de la lettre et établi plus précisément les principes graphiques à mettre en place nous permet d'avancer dans notre travail cartographique. Si ces 6 premières versions n'étaient que des prémisses, les quatre 4 suivantes tentent d'aboutir à une cartographie des praticiens de la lettre.

En nous appuyant sur les remarques, observations et conclusions que nous avons tirées des premières versions, nous comprenons que la précision de notre cartographie dépend de la définition des pôles et de leurs positionnements. Nous avons remarqué que les compositions en diagonale étaient peu opérantes, car nous étions confrontée à la difficulté de justifier pourquoi un terme se placerait d'un côté ou de l'autre de la diagonale. De plus, nous avons noté que 2 pôles sont insuffisants et que la multiplicité des pôles permet de gagner en précision. Dès lors, nous en concluons que 2 autres pôles complémentaires sont nécessaires afin de savoir de quel côté de la diagonale se placer. Nous débutons
459. donc notre seconde vague de cartographies avec des compositions structurées par deux diagonales qui se croisent. Ainsi, nous décidons de définir 4 pôles que nous plaçons aux 4 extrémités de la page. Dans cette configuration, les pôles sont non seulement des points de repères, mais ils permettent également de définir un territoire en le délimitant et en le cadrant. Nous remarquons que cette composition construite autour d'une double diagonale permet de ne pas placer les termes selon une opposition (appartenance à un pôle ou à un autre), mais plutôt selon une gradation. Par exemple, une échelle allant du texte à la lettre permet de considérer toutes les possibilités entre les deux : deux lettres, quelques lettres, plusieurs lettres... Cette gradation est rendue visible par la spatialisation, et permet de placer les termes de praticiens de manière plus fine.

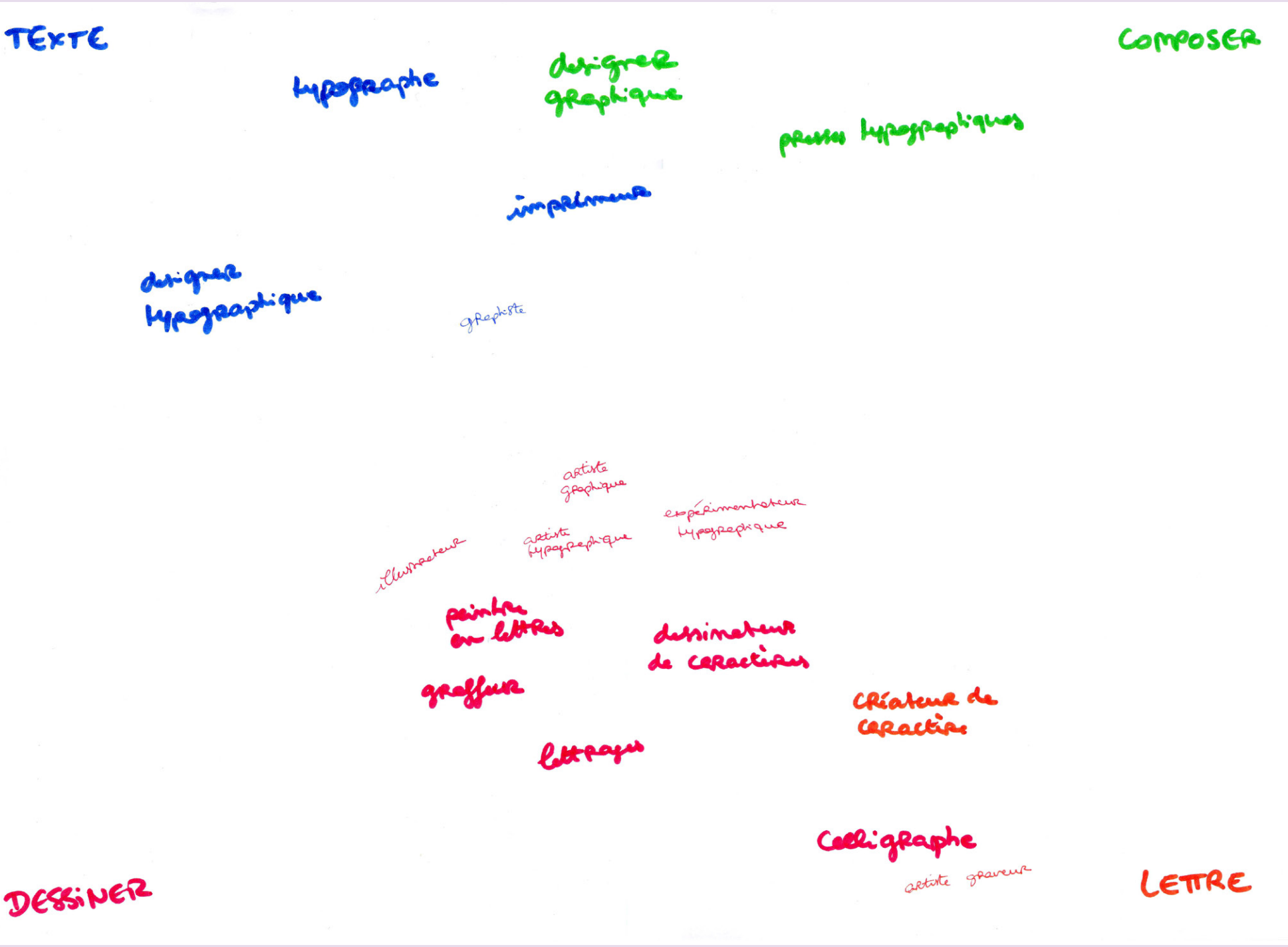
Étant établi que nous constituerons les cartographies de cette seconde vague selon 4 pôles, il convient de déterminer lesquels. Nous allons voir en quoi la définition de ces pôles a constitué le cœur de notre réflexion sur le territoire que nous entendons donner à voir : celui des praticiens de la lettre. La première version de notre seconde vague nous apparaît comme une évidence : croiser les pôles TEXTE/LETTRE et GRAPHISME/TYPOGRAPHIE. Comme nous l'avons déjà évoqué lors des premières cartographies, ces pôles découlent directement du présupposé que nous avons posé au début de cette seconde grande partie : **l'échelle de la lettre serait celle de la typographie, et l'échelle du texte serait celle du graphisme.**

Figure 460. (ci-contre) Cartographie v2_1.


TEXTE
imprimeur
typographe
GRAPHISME
designer graphique
graphiste
presses typographiques
artiste graphique
peintre en lettres
artiste typographique
designer typographique
illustrateur
graffeur
expérimentateur typographique
calligraphe
dessinateur de caractères
designer artiste de lettrage
créateur de caractères
TYPOGRAPHIE
artiste graveur
LETTRE

Cependant, nous nous demandons si les termes GRAPHISME et TYPOGRAPHIE n'orientent pas le placement selon des raisons sémantiques. En effet, l'adjectif « typographique » (des termes designer typographique ou artiste typographique par exemples) n'invite-t-il pas nécessairement à placer les praticiens vers le pôle TYPOGRAPHIE ? De même, le graphiste peut-il être placé dans une autre région que celle du GRAPHISME ? Dès lors, nous proposons de nous détacher du nom de ces champs, afin de les remplacer par les activités auxquelles ils renvoient. Par conséquent, nous remplaçons les pôles TYPOGRAPHIE par DESSINER, et GRAPHISME par COMPOSER. En effet, nous considérons que la typographie consiste à dessiner une unité, le caractère : il s'agit pour nous d'une activité de définition et de création de caractères. Le graphisme apparaît alors comme l'activité de composition de plusieurs de ces unités. Ainsi, le graphisme compose avec des unités qui sont dessinées, définies par la typographie. Nous conservons les pôles TEXTE et LETTRE, qui indiquent le nombre d'unités en jeu :

Figure 461 (ci-contre). Cartographie v2_2.

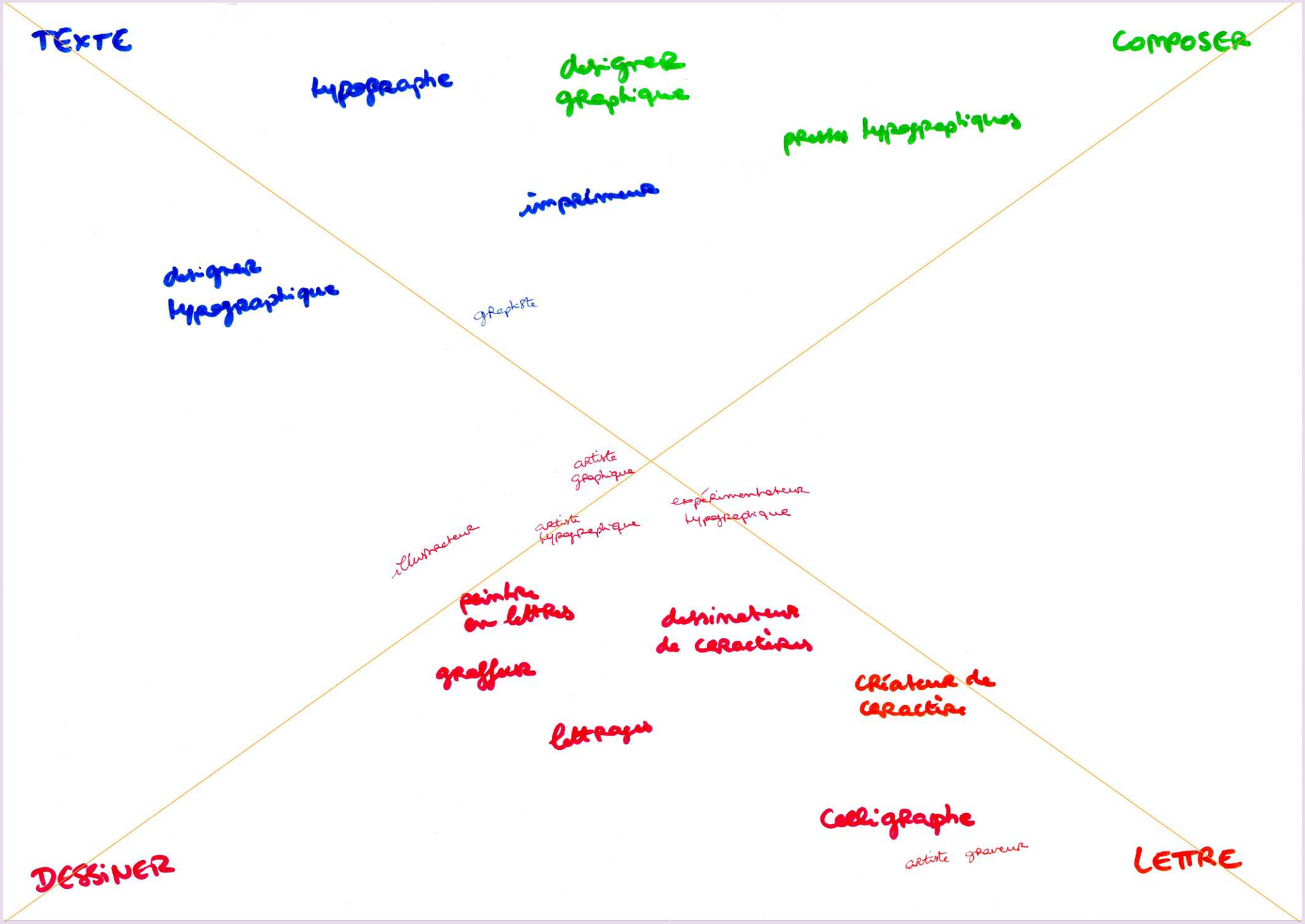

TEXTE
COMPOSER
typographe
designer graphique
presses typographiques
imprimeur
designer typographique
graphiste
artiste graphique
expérimentateur typographique
illustrateur
artiste typographique
peintre en lettres
dessinateur de caractères
graffeur
créateur de caractères
lettrages
calligraphe
artiste graveur
DESSINER
LETTRE

Il nous paraît intéressant de noter que la composition en double diagonale fait apparaître 4 régions sur la cartographie :

- composer du texte ;
- composer des lettres ;
- dessiner du texte ;
- dessiner des lettres.

Deux régions nous interpellent particulièrement sur le plan sémantique. Est-ce que « composer des lettres » ne revient pas à « composer du texte » ? Quelle serait la différence entre les deux ? De plus, que signifie l'activité de « dessiner un texte » ? Pour répondre à ces questionnements, nous observons les répartitions des termes entre les 4 régions :

Figure 462. (ci-contre) Régions de la cartographie v2_2.

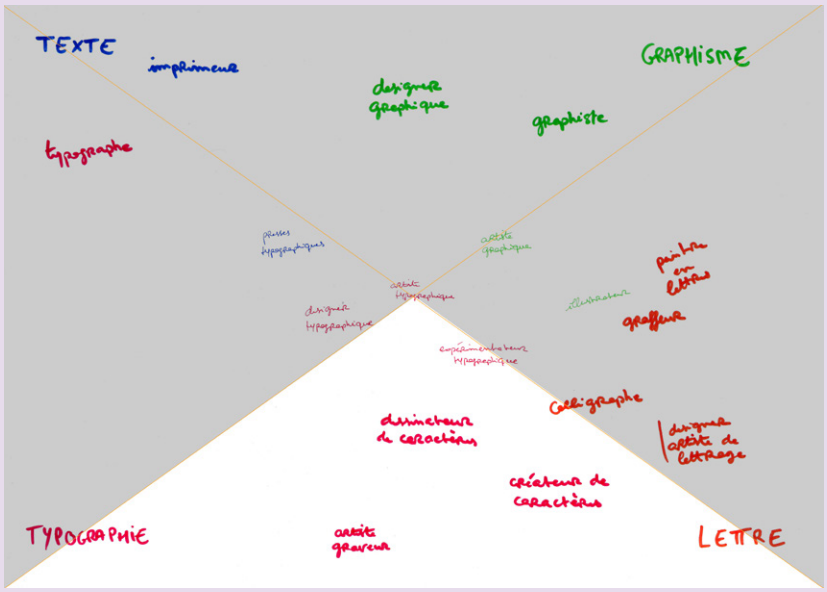

TEXTE
COMPOSER
typographe
designer graphique
presses typographiques
imprimeur
designer typographique
graphiste
artiste graphique
expérimentateur typographique
illustrateur
artiste typographique
peintre en lettres
dessinateur de caractères
graffeur
créateur de caractères
lettrages
calligraphe
artiste graveur
DESSINER
LETTRE

Le fait qu'aucun praticien ne se situe dans la région « composer des lettres » nous invite à en déduire que cette activité est effectivement similaire à celle de « composer un texte ». Au contraire, nous notons la présence de 3 praticiens dans la région « dessiner un texte » : designer typographique, illustrateur et artiste graphique. Nous en déduisons provisoirement qu'il s'agit de l'activité qui consiste à définir la forme d'un texte.

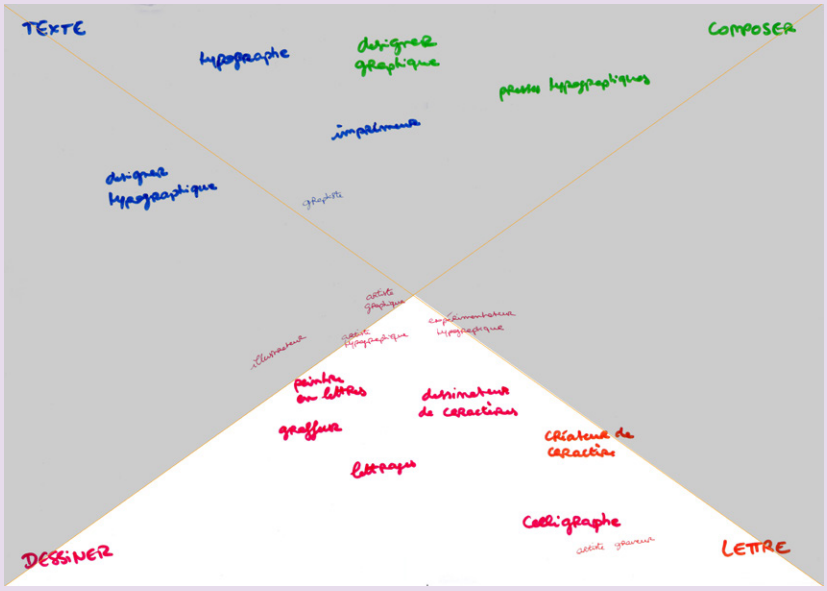
Par ailleurs, afin de vérifier que l'activité COMPOSER correspond bien au GRAPHISME et que DESSINER correspond à la TYPOGRAPHIE, nous proposons de comparer les répartitions des praticiens avec la première version de la cartographie. Nous observons les modifications
463. pages suivantes.
464.
465. Nous observons des écarts conséquents entre ces deux versions de cartographies. Nous en
466. concluons alors que les activités COMPOSER et DESSINER ne sont peut-être pas adéquates
467. aux champs respectifs du GRAPHISME et de la TYPOGRAPHIE. Un autre point nous invite à
468. remettre en cause le choix de ces termes : la difficulté de placer les termes expérimentateur
469. typographique et artiste graveur. En effet, l'expérimentateur typographique n'est pas tant
470. dans la composition ou le dessin, mais plutôt dans le test et l'expérimentation. De plus, il nous semble que l'artiste graveur n'est pas non plus dans la composition ni dans le dessin, mais possède une activité de gravure qui lui est propre.

Figure 463. Région « typographie à l'échelle de la lettre » sur la cartographie v2_1.

Figure 464. Région « dessiner des lettres » sur la cartographie v2_2.



463.

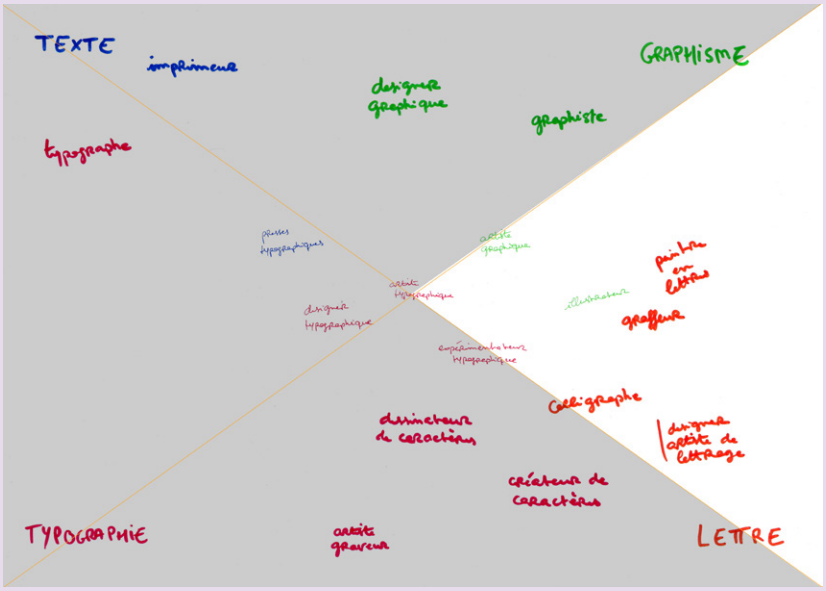


464.

Figure 465. Région « graphisme à l'échelle de la lettre » sur la cartographie v2_1.

Figure 467. Région « graphisme à l'échelle du texte » sur la cartographie v2_1.

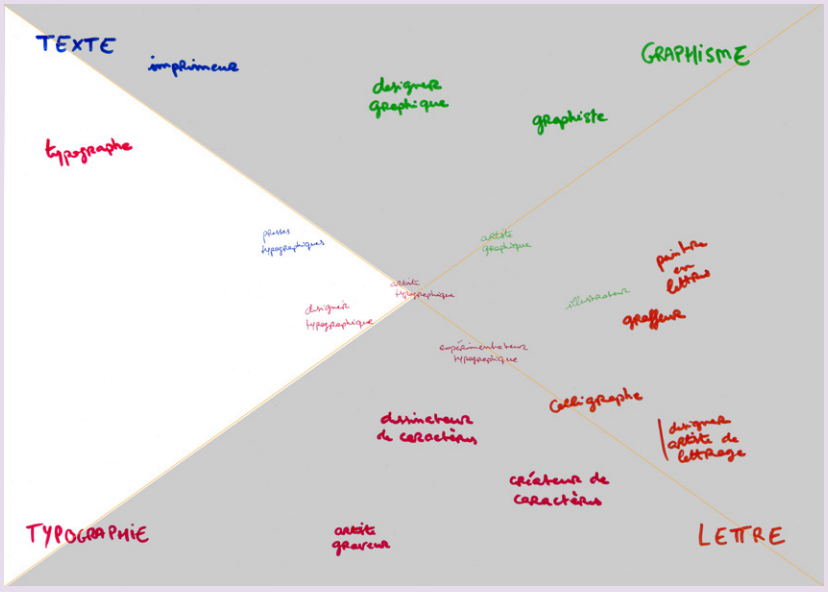
Figure 469. Région « typographie à l'échelle du texte » sur la cartographie v2_1.



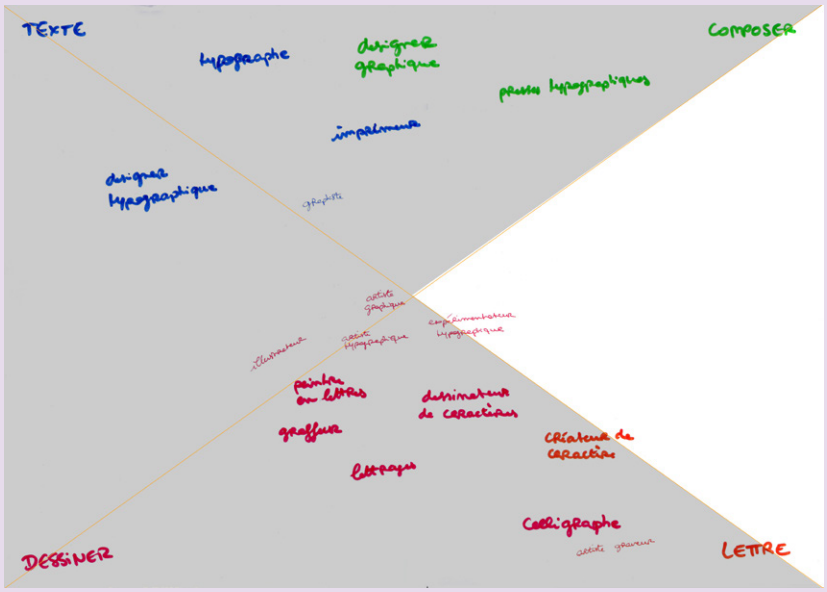
465.



467.

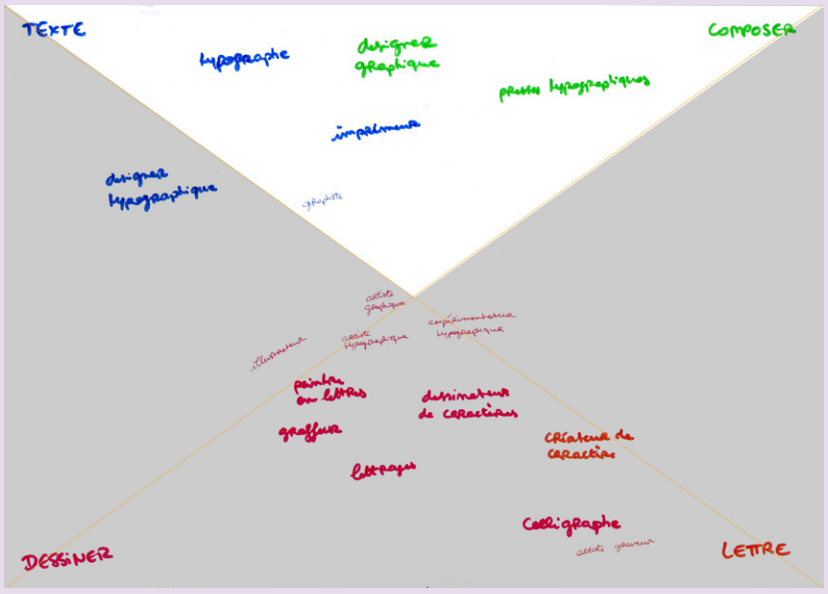


469.



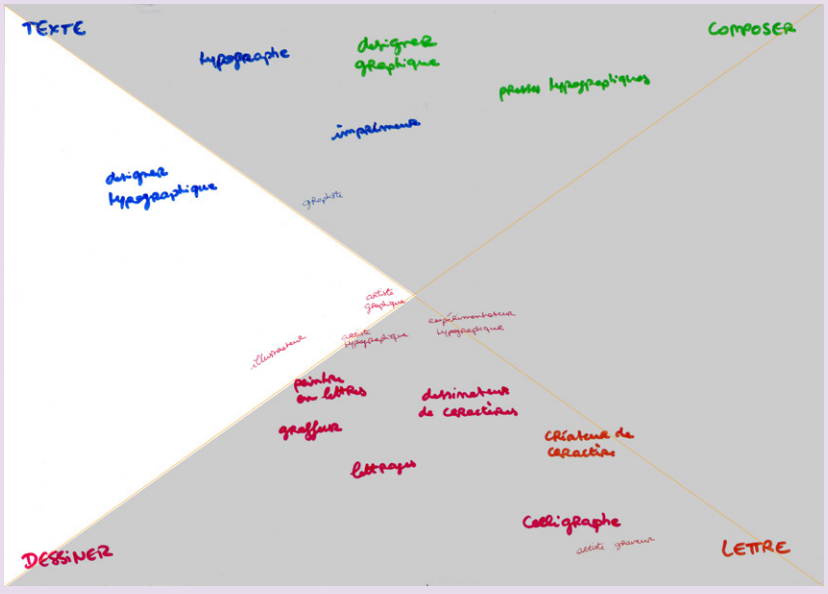
466.

Figure 466. Région « composer des lettres » sur la cartographie v2_2.



468.

Figure 468. Région « composer du texte » sur la cartographie v2_2.



470.

Figure 470. Région « dessiner du texte » sur la cartographie v2_2.

Ces deux observations nous invitent à questionner la pertinence des pôles COMPOSER et DESSINER. Nous avons premièrement associé la typographie au fait de dessiner individuellement les caractères. Cependant, il nous semble que c'est plutôt l'échelle de la lettre qui nous a menée à effectuer ce rapprochement, que le fait de dessiner à proprement parler. Si nous cherchons à définir plus précisément cette activité, il apparaît que la formation des lettres relève d'abord de l'écriture : il convient de considérer davantage la filiation de la typographie avec l'écriture manuscrite. Si la typographie était jusqu'alors associée au dessin, nous proposons pour cette troisième version de cartographie de l'affilier plutôt à l'écriture. Dès lors, quel terme pourrait constituer le pôle opposé à l'écriture ? Il nous semble qu'il s'agit justement du dessin. En effet, si la typographie est caractérisée par l'activité d'écrire en raison de sa filiation avec l'écriture manuscrite, le graphisme semble relever du dessin en raison d'une filiation avec l'image[916]. Dans cette perspective, l'écriture est donc opposée sur cette cartographie au dessin par opposition à l'image. Dès lors, nous conservons les pôles TEXTE et LETTRE et nous faisons apparaître deux nouveaux pôles, ÉCRIRE et DESSINER :

Figure 471. (ci-contre) Cartographie v2_3.

916 Ces filiations et oppositions seront interrogées dans la partie II.3.

TEXTE

imprimeur

designer graphique

typographe

DESSINER

graphiste

designer typographique

presses typographiques

artiste typographique

artiste graphique

illustrateur

dessinateur de caractères

expérimentateur typographique

créateur de caractères

peintre en lettres

graffeur

lettrages

artiste graveur

calligraphe

ÉCRIRE

LETTRE

Mais en plaçant les praticiens sur cette troisième version de cartographie, les pôles DESSINER ou ÉCRIRE nous ont parfois paru quelque peu restrictif. Nous avons par exemple peiné à positionner le designer graphique : son activité ne relève d'après nous pas de l'écriture ou du dessin, mais davantage de la composition. Ainsi, notre quatrième et dernière version de cartographie est polarisée par les trois termes COMPOSER, ÉCRIRE et DESSINER :

Figure 472. (ci-contre) Cartographie v2_4.

COMPOSER

imprimeur

designer graphique

presses typo

typographe

graphiste

expérimentateur typographique

designer typographique

artiste graphique

artiste graveur

illustrateur

artiste typographique

peintre en lettres

graffeur

dessinateur de caractères

lettrage

calligraphe

créateur de caractères

ÉCRIRE

DESSINER

Pourquoi nous arrêter à cette quatrième version de cartographie ? En quoi constitue-t-elle une forme d'aboutissement ? Ne pouvons-nous pas considérer que les trois activités choisies – COMPOSER, DESSINER, ÉCRIRE – sont également restrictives ? Par exemple, la création de caractères par des courbes de Bézier ne relève-t-elle pas davantage d'une activité de construction ? Finalement, il semblerait qu'une diversité d'activités soit à l'œuvre dans les pratiques de la lettre. Ainsi, une cinquième version de cartographie pourrait faire apparaître cette diversité, où chaque activité constituerait un pôle. Cette nouvelle version impliquerait de remanier notre liste de praticiens : nous pourrions remplacer les catégories par des activités, afin de regrouper les praticiens qui ont une activité similaire. Cependant, cet exercice révèlerait selon nous deux inconvénients. Le premier est la difficulté de définir l'activité de chaque praticien. En effet, serait-il possible de regrouper les praticiens par activités ? Chaque praticien n'a-t-il pas une activité qui lui est propre ? Nous pourrions à cet égard associer une activité spécifique à chaque terme de notre liste. De plus, certains praticiens ne peuvent être qualifiés par une activité générique, car cette activité dépend de la pratique elle-même. À titre d'exemple, l'expérimentateur typographique peut à la fois recouvrir des activités de composition, construction, écriture ou dessin. Ici réside le second inconvénient de cette piste : associer une activité à un praticien nous paraît réducteur quant à la richesse des pratiques. En effet, c'est bien pour cette raison que nous sommes passée par la cartographie : donner à voir les relations et porosités entre les pratiques, alors que la forme de la liste donne à voir des praticiens en-dehors de ces relations. Cette piste de cinquième version de cartographie met en évidence la difficulté d'aboutir à *une* cartographie des praticiens de la lettre. En effet, chaque version amène une réflexion qui induit la version suivante. L'objectif de ce travail cartographique étant de rencontrer des praticiens de la lettre, nous décidons de laisser cette piste en suspens et d'approfondir les questions déjà ouvertes par l'exercice de cartographie que nous avons relaté.

Ainsi, nous choisissons les troisième et quatrième versions de cartographie comme l'aboutissement provisoire de notre exercice cartographique. Le dépassement de chaque cartographie constitue la raison pour laquelle nous ne la retenons pas. Tout d'abord, nous avons vu avec la première version que les champs ne permettent pas de placer les praticiens en fonction de leurs pratiques, mais induisent plutôt un attachement d'ordre sémantique. Il apparaît dès la seconde version de cartographie qu'il est plus opérant de cartographier les praticiens de la lettre en fonction de verbes d'action. **L'apport principal de cet exercice cartographique réside donc dans le fait que c'est ce que les praticiens font, les activités au cœur de leurs pratiques qui permettent de spécifier leur rapport à la lettre.** C'est pour cette raison que nous gardons la dernière version de notre cartographie en tant qu'aboutissement de cet exercice : les praticiens sont uniquement cartographiés selon des activités. De plus, cette cartographie regroupe les trois verbes qui ont traversé nos questionnements : composer, écrire et dessiner.

Ces termes nous paraissent assez génériques pour cartographier les praticiens sans entrer dans la spécificité de chaque pratique, problème que nous avons soulevé en évoquant la projection vers une cinquième version de cartographie[917].

Pourquoi garder également notre avant-dernière cartographie en tant qu'aboutissement, alors que nous en avons produit une suivante ? La dernière version de cartographie marque la disparition totale des pôles TEXTE et LETTRE. Dès lors nous nous affranchissons avec cette dernière version de l'échelle comme critère pour distinguer les praticiens. Cependant, nous avons pourtant posé dès le début de cette seconde grande partie que cette échelle permettrait de qualifier le rapport que les praticiens entretiennent avec la lettre et le texte, et ainsi déterminer quels praticiens pratiquent la typographie opaque. Que faut-il donc conclure ? Tout d'abord, nous avons vu avec les toutes premières versions que les seuls pôles LETTRE et TEXTE étaient insuffisants pour cartographier les praticiens de la lettre. De plus, **nous remettons en question notre présupposé de départ de cette grande deuxième partie de recherche : l'échelle de la lettre est-elle nécessairement celle de la typographie ? Et, conjointement, l'échelle du texte est-elle forcément celle du graphisme ?** Si la dernière version de cartographie s'affranchit totalement de l'échelle du texte et de la lettre afin de se concentrer uniquement sur des activités, il nous paraît tout de même intéressant de soumettre cette échelle aux praticiens de la lettre lors de nos entretiens. C'est pour cette raison que nous conservons également cette troisième version des cartographies : cette échelle nous paraît opérante lorsqu'elle est liée aux activités qui qualifient ce que font les praticiens.

Enfin, cette avant-dernière cartographie soulève de nombreuses questions quant à deux activités : écrire et dessiner. Nous pouvons ici encore nous référer aux 4 régions formées par une composition guidée par une double diagonale. Avec cette cartographie polarisée par les termes LETTRE, TEXTE, ÉCRIRE et DESSINER, nous obtenons les 4 régions suivantes :
- écrire du texte ;
- écrire des lettres ;
- dessiner du texte ;
- dessiner des lettres.

917 Nous constaterons que ces activités qui constituent les pôles de notre cartographie vont être soumis à discussion avec les praticiens au cours de nos entretiens. Voir notamment la retranscription de l'entretien avec Anton Moglia en annexe 5.2, vol. 2, p. 344-345.


TEXTE
DESSINER
imprimeur
designer graphique
typographe
graphiste
designer typographique
presses typographiques
artiste typographique
illustrateur
artiste graphique
dessinateur de caractères
expérimentateur typographique
créateur de caractères
graffeur
peintre en lettres
lettrages
artiste graveur
calligraphe
ÉCRIRE
LETTRE

Puisque nous avons opposé l'écriture au dessin sur cette version, cela suppose qu'« écrire les lettres » et « dessiner les lettres » sont deux activités distinctes, tout comme « écrire du texte » et « dessiner du texte ». Nous observons au sein des quatre 4 les répartitions suivantes :

- aucun praticien n'écrit du texte ;
- un seul praticien écrit les lettres : le calligraphe ;
- 8 praticiens dessinent du texte : imprimeur, designer graphique, typographe, designer typographique, presses typographiques, graphiste, artiste typographique et illustrateur ;
- 5 praticiens dessinent des lettres : expérimentateur typographique, graffeur, dessinateur de caractères, créateur de caractères et artiste graveur ;
- 2 praticiens sont entre écrire et dessiner les lettres : peintre en lettres et lettrages ;
- un praticien dessine à la fois du texte et des lettres : artiste graphique.

Ces répartitions font apparaître que les praticiens de notre liste se situent plus amplement du côté du dessin que de l'écriture. Faut-il remettre alors en question la pertinence de ce pôle ? Ce résultat nous amène plutôt à interroger l'activité du dessin. En effet, le pôle DESSINER est également présent sur la deuxième version de la cartographie (bien qu'il soit opposé au pôle COMPOSER). Les régions « dessiner du texte » et « dessiner des lettres » sont donc communes aux deuxième et troisième versions de cartographies, ce qui nous amène à comparer les répartitions des praticiens au sein de ces deux régions pour ces deux versions.

474.

475.

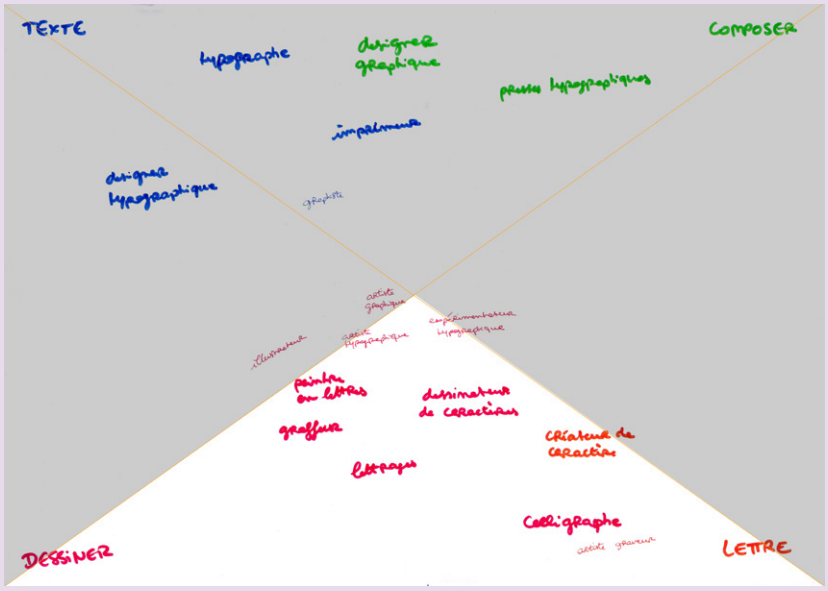
476.

477.

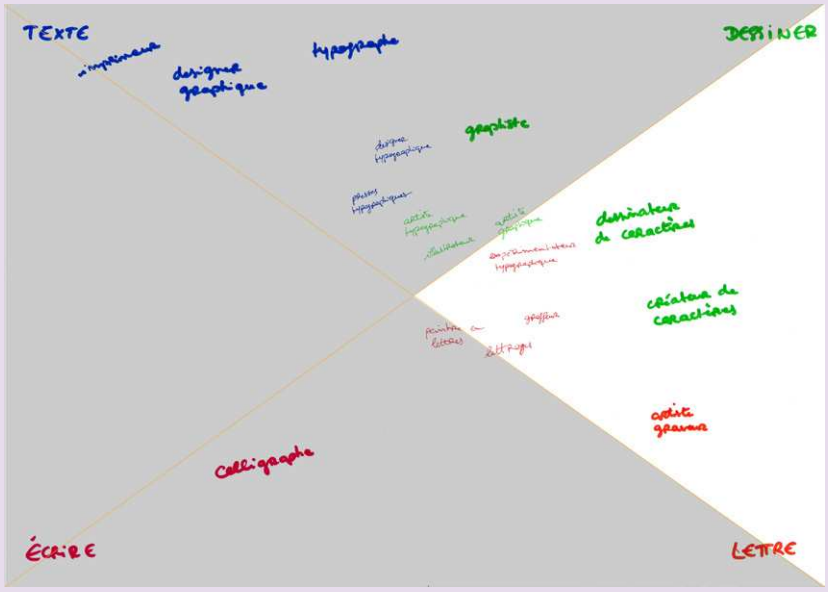
Figure 473. (ci-contre) Régions de la cartographie v2_3.

Figure 474. Région « dessiner des lettres » sur la cartographie v2_2.

Figure 475. Région « dessiner des lettres » sur la cartographie v2_3.



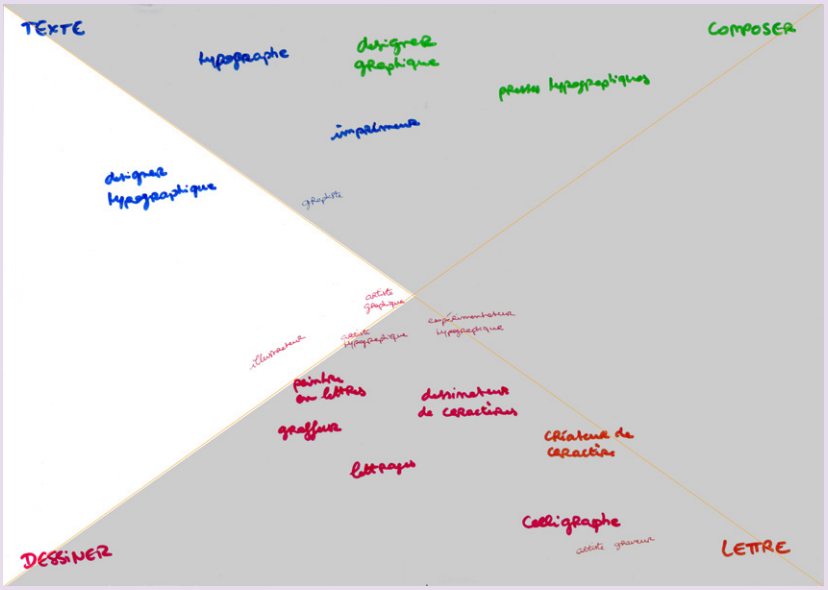
474.



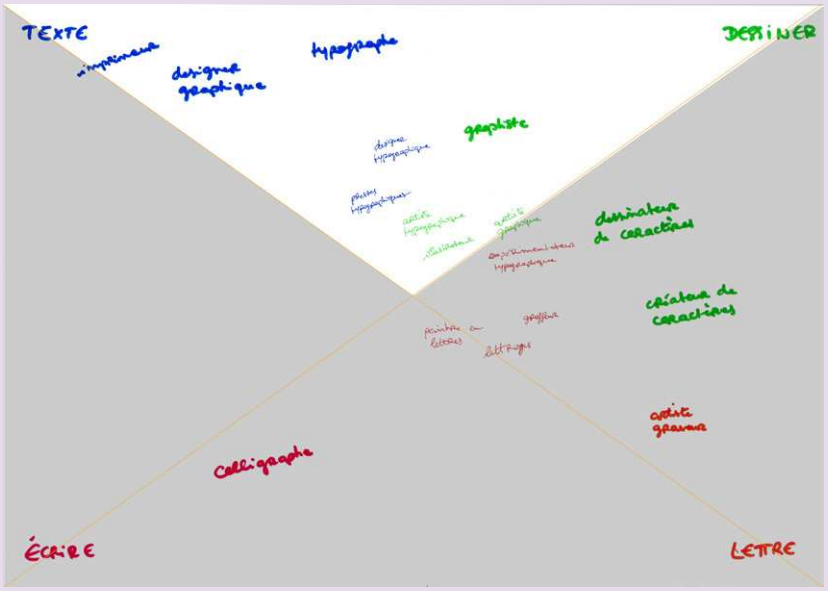
475.

Figure 476. Région « dessiner du texte » sur la cartographie v2_2.

Figure 477. Région « dessiner du texte » sur la cartographie v2_3.



476.



477.

Étant donné que les praticiens de ces régions ne sont pas les mêmes selon les versions des cartographies, nous en déduisons que l'activité de DESSINER ne recouvre pas la même réalité en fonction de l'autre terme de la polarisation auquel elle est associée. La position ambigüe du terme DESSINER est également révélée par l'usage des couleurs. En effet, ce pôle est inscrit en rouge sur la deuxième version de cartographie, alors qu'il est inscrit en vert sur les troisième et quatrième version. Il apparaît que le dessin est alors une activité qui relève à la fois du graphisme (lorsqu'il est opposé à l'écriture), et de la typographie (lorsqu'il est opposé à la composition). Dans tous les cas, les rapports des praticiens aux activités d'écrire et dessiner paraît déterminant, et il conviendra donc de les interroger sur ce point au cours de nos entretiens.

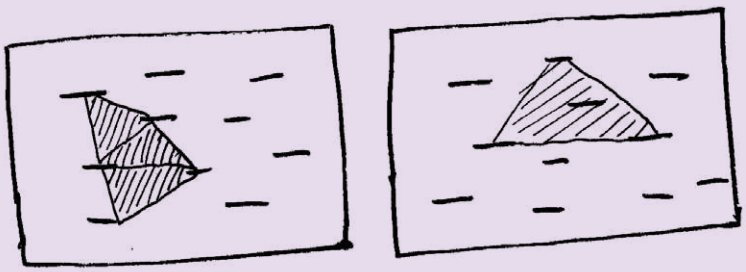
Usages de l'outil cartographique

Il convient de rappeler l'objectif de cet exercice cartographique. Le passage de la liste des praticiens de la lettre à la cartographie avait pour but de faire apparaître les territoires de ces praticiens et leurs frontières. Ces frontières devaient alors nous permettre de définir les praticiens de la lettre à interroger, car nous avions postulé que les praticiens qui pratiquaient la typographie opaque avaient une pratique hybride, et se situaient donc sur une frontière. Mais nous rencontrons une difficulté spécifique à la cartographie, liée à la notion même de territoire. En effet, notre objectif présuppose que les territoires sont des surfaces, et les frontières des lignes qui définissent chaque territoire les uns par rapport aux autres. Or, nos cartographies mettent en évidence que les territoires que nous obtenons ne sont pas des surfaces, mais simplement des positions indiquées par les termes. Dès lors, comment représenter nos territoires par des surfaces ? Ce questionnement en implique plusieurs autres, liés à la représentation de la distance et de l'étendue du territoire. Si nous voulions représenter nos territoires par des surfaces, il nous faudrait délimiter où commencent et où finissent chacun des territoires des praticiens de la lettre. Comment le déterminer ? De plus, comment déterminer l'échelle de ces territoires ? En effet, une surface suppose une étendue qui peut être plus ou moins importante : comment déterminer l'aire de ces surfaces ? Est-ce que cela implique une hiérarchie, avec des territoires plus ou moins étendus que d'autres ?

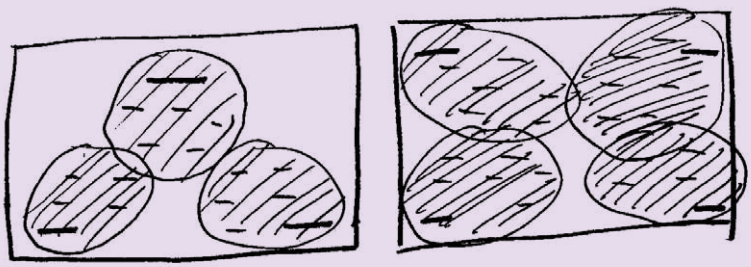
Pour répondre à ces questionnements, nous entrevoyons quatre pistes. La première est la
478. piste du maillage. Dans cette perspective, une surface serait déterminée par trois termes reliés. Cependant, si nous nous projetons dans l'étape des interviews de praticiens, cette piste fait apparaître une difficulté : comment trouver des praticiens qui appartiennent à ce territoire, c'est-à-dire qui ont une pratique qui se situe exactement entre ces trois termes ? De plus, ces territoires seraient déterminés par la proximité des termes ce qui implique que certains territoires, dont les termes sont trop éloignés les uns des autres, n'existeraient pas. Sinon, cela supposerait un changement d'échelle : un territoire engloberait d'autres termes, et donc plusieurs autres territoires. Notre seconde piste consiste
479. à considérer que chaque pôle constitue un territoire. Cette piste nous est apparue en observant notre toute première cartographie : chaque pôle, qui correspond à une catégorie de notre liste, est inscrit dans une couleur et les praticiens se situent dans une proximité directe avec ce pôle. Dès lors, chaque pôle peut apparaître comme un territoire identifié

Figure 478. Piste du maillage schématisée.

Figure 479. Piste des pôles schématisée.



478.



479.

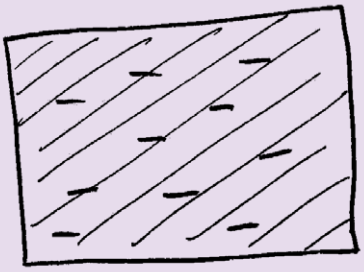
et identifiable visuellement. Mais, si nous allons à la rencontre de praticiens qui se situent à la frontière entre deux territoires, cela impliquerait ici que ces praticiens se situent entre deux catégories génériques, et non entre deux pratiques en particulier. En effet, si un territoire correspond à une catégorie, la frontière se trouve entre deux catégories et non entre deux termes à l'intérieur d'une même catégorie. Il s'agirait donc d'une analyse moins fine, puisque chaque catégorie est elle-même composée de plusieurs praticiens. Cette seconde piste nous pose une autre difficulté : dans l'hypothèse où chaque pôle serait un territoire, les pôles ne seraient donc plus des directions et points de repères pour
480. placer les praticiens. La troisième piste que nous considérons est celle du continuum : notre cartographie serait en fait un seul et même territoire, celui des praticiens de la lettre, au sein duquel apparaissent des points de repères (les noms des praticiens). Cette piste impliquerait que seuls les points de repères constituent des pratiques identifiables, et que tout ce qui se trouve entre ces termes seraient des pratiques hybrides. Cependant, cette piste occulte totalement la notion de frontières, que nous souhaitions faire apparaître avec ces cartographies. Enfin, notre quatrième piste revient à considérer que tous
481. les territoires sont identiques, et à les représenter par des bulles qui seraient toutes de la même taille. Cependant, est-ce juste de représenter ainsi les territoires ? Sont-ils vraiment tous identiques ? N'est-ce pas lisser les spécificités de chaque pratique ? Nous revenons ici à notre questionnement quant à la possibilité de déterminer une surface pour chaque territoire.

Afin d'indiquer quelle piste sera la plus adéquate, nous devons considérer deux éléments de réponse à notre problème. Le premier consiste à se libérer de la notion de territoire entendue au sens géographique du terme. En effet, ces questions s'inscrivent dans une prise en compte de la carte au sens géographique du terme. Or, nous avons précisé dans la partie II.2.2 que nous créions des cartographies, et non des cartes. Ainsi, notre objectif n'est pas de représenter des territoires géographiques, mais bien de figurer spatialement des données. Dans notre cas, nous ne cherchons donc pas à représenter un territoire géographique, mais à mettre en espace des notions. Dès lors, c'est davantage l'emplacement de chaque notion qui fait sens, plutôt que sa surface. Si dans la carte géographique chaque espace est représenté par des territoires et des frontières (qui sont une jonction entre les territoires), notre cartographie s'apparente davantage à une carte mentale ou conceptuelle. Dans cette perspective, il convient plutôt de la considérer comme un outil graphique qui figure visuellement des relations entre des concepts ou des idées. Ce sont alors les relations spatiales qui sont à analyser.

Un deuxième élément de réponse est à considérer pour résoudre la question du territoire : se libérer de la notion d'échelle. En effet, nous affranchir du sens géographique de la carte nous permet de nous libérer du respect des échelles. De fait, la taille de la surface du territoire ne représente pas nécessairement une réalité. Notre exercice cartographique n'est pas une mise à l'échelle de la taille d'un territoire qui existe dans la réalité, car il ne s'agit pas d'un territoire géographique. Ainsi, ce territoire n'existe pas en tant que tel, il n'a ni dimension ni taille, ce qui implique que notre cartographie n'est pas sa mise à l'échelle[918].

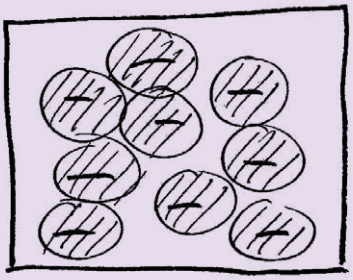
---

918 L'échelle pourrait éventuellement renvoyer au pourcentage d'apparition de chaque termes dans les ouvrages dont est issue la récolte des données, mais ces données quantitatives ne nous paraissent pas pertinentes à exploiter dans le cadre de cette recherche.



480.

Figure 480. Piste du continuum schématisée.



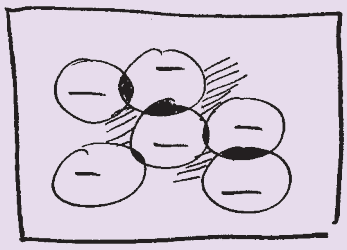
481.

Figure 481. Piste des bulles schématisée.

Nous pouvons donc créer visuellement des territoires aux noms de praticiens placés, et chacun de ces territoires peut avoir la même taille. Une fois de plus, ce n'est pas l'échelle du territoire qui est signifiante, mais son emplacement. Nous retrouvons ici la quatrième piste que nous avons évoquée pour résoudre notre problème. Dès lors, comment déterminer une taille identique pour chaque territoire ? Jusqu'alors, nous observons que les territoires dépendent de l'encombrement des termes (un terme avec plus de caractères définit un plus grand territoire). Afin que chaque territoire soit identique, il convient de représenter le plus grand encombrement par un cercle que nous appliquerons ensuite autour des autres termes. Le cercle le plus grand devient alors un cercle de référence, qui constitue la surface de chaque territoire. Par conséquent, les placements des surfaces
482. vont faire apparaître des frontières de plusieurs ordres : ou bien les surfaces se superposent, faisant apparaître un point de jonction, ou bien elles ne se superposent pas et c'est l'espace entre deux notions qui constitue une frontière. Si nous nous libérons de la notion de mise à l'échelle, l'échelle pourra tout de même intervenir au moment de l'analyse : les termes éloignés auront des frontières qui apparaîtront à une autre échelle du territoire (c'est-à-dire qu'ils engloberont d'autres termes et d'autres territoires plus petits). Cette grille d'analyse sera moins fine, mais pourra faire apparaître d'autres relations à une échelle plus large.

Pour utiliser l'outil cartographique que nous avons construit, nous nous affranchissons donc des notions géographiques de territoire et d'échelle, afin de nous concentrer sur la mise en évidence des relations entre les praticiens de la lettre. Nous décidons de faire apparaître des surfaces pour chaque praticien sous forme de bulles et, afin qu'elles soient toutes identiques, nous prenons comme référence le nom de praticien qui a le plus grand encom-
483. brement. Nous mettons donc les surfaces en évidence après avoir placé les praticiens,
484. car l'exercice de la cartographie vise à révéler des relations – mises en évidence par ces
485. surfaces – ce qui présuppose que nous ne savons pas à l'avance quelles relations la car-
486. tographie va faire apparaître. Ainsi, il ne s'agit pas de donner à voir des relations déjà établies, mais plutôt de les révéler.

Figure 482. Types de frontières selon la piste des bulles schématisées.



482.

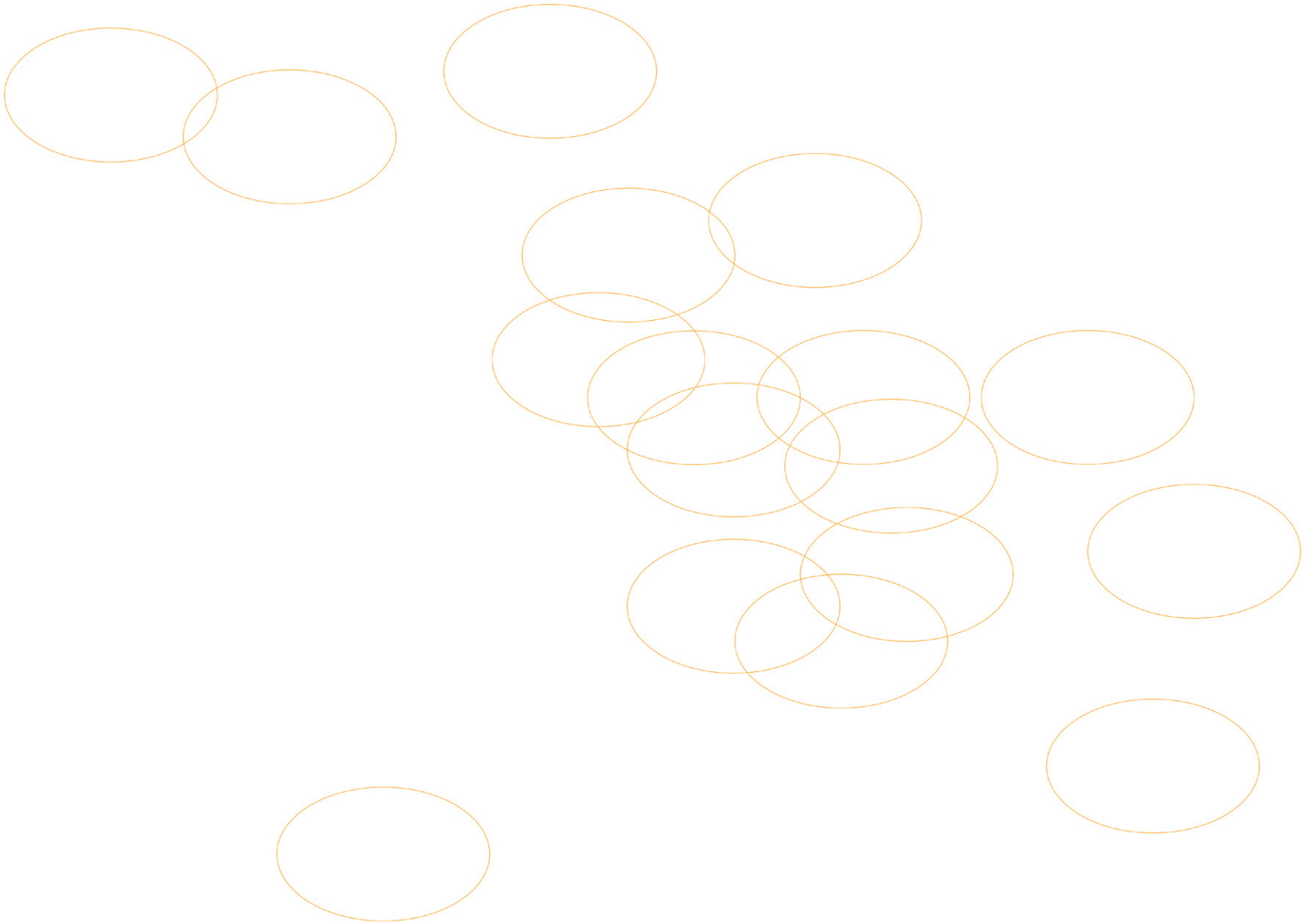
Figure 483. (page 496) Application des surfaces sur la cartographie v2_3.

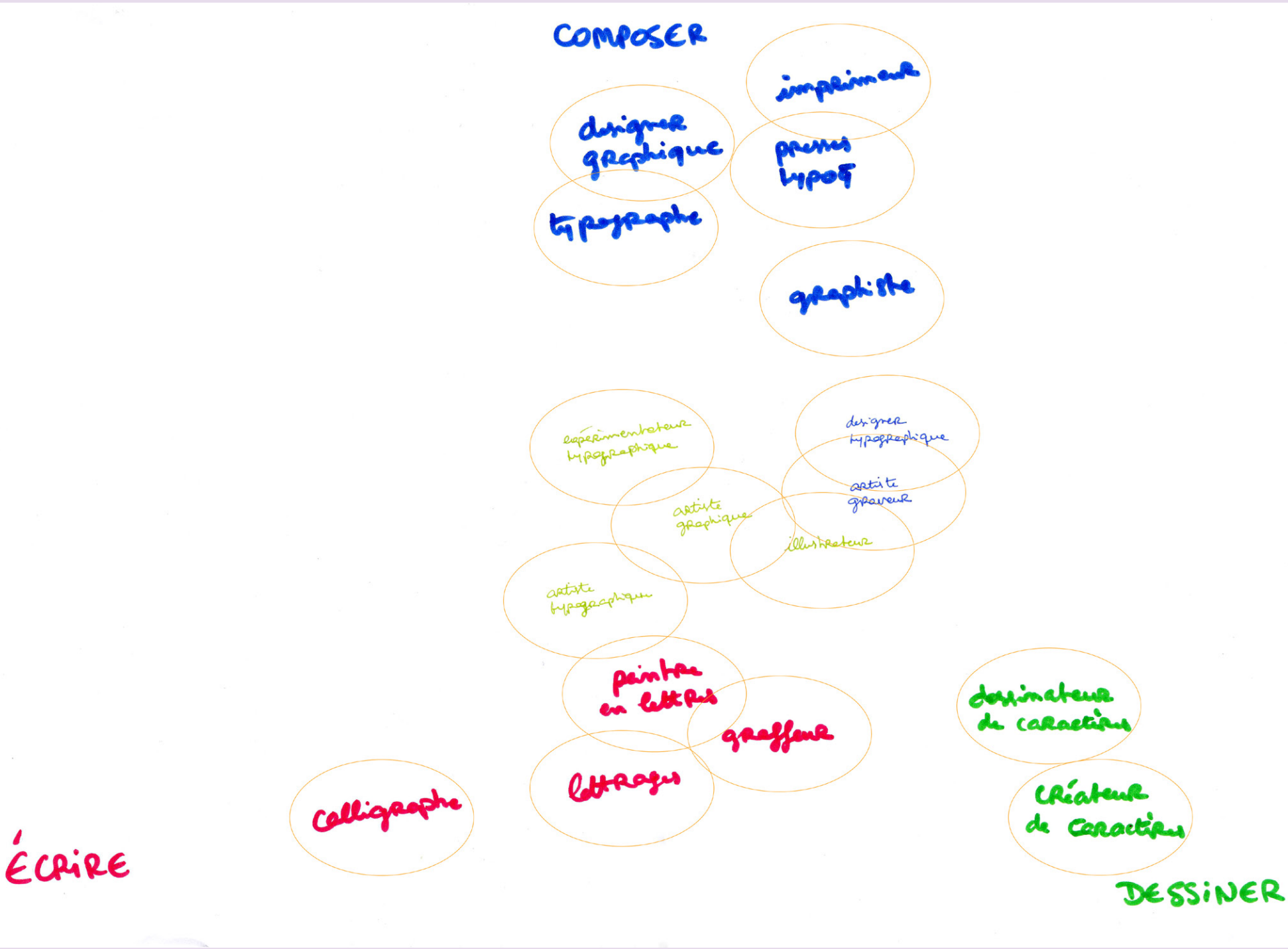
Figure 484. (page 497) Surfaces de la cartographie v2_3.

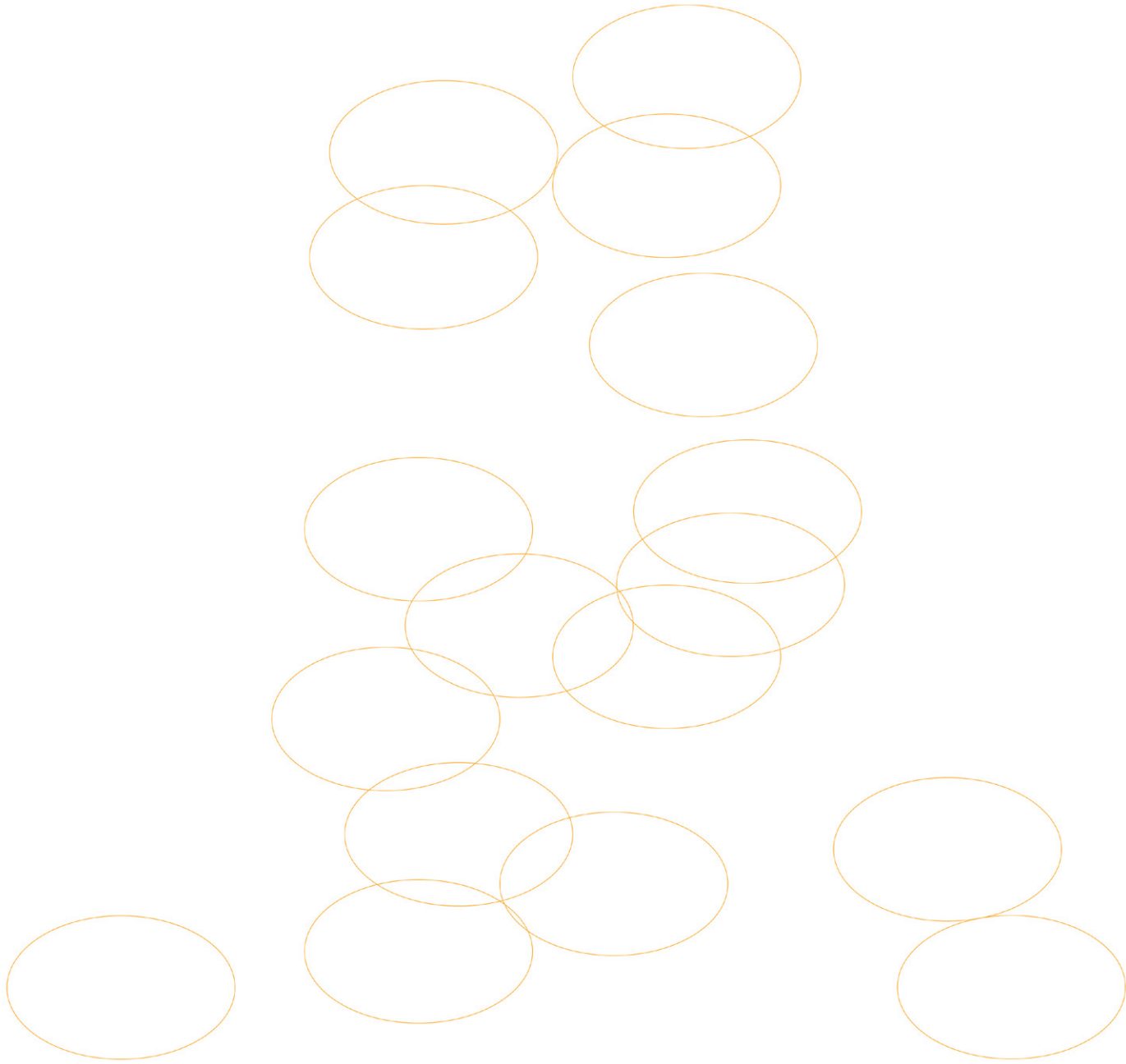
Figure 485. (page 498) Application des surfaces sur la cartographie v2_4.

Figure 486. (page 499) Surfaces de la cartographie v2_4.


TEXTE
DESSINER
imprimeur
designer graphique
typographe
graphiste
designer typographique
presses typographiques
artiste typographique
illustrateur
artiste graphique
expérimentateur typographique
dessinateur de caractères
créateur de caractères
peintre en lettres
graffeur
lettrages
artiste graveur
calligraphe
ÉCRIRE
LETTRE




COMPOSER
imprimeur
designer graphique
presses typo
typographe
graphiste
expérimentateur typographique
designer typographique
artiste graphique
artiste graveur
illustrateur
artiste typographique
peintre en lettres
graffeur
lettrages
calligraphe
dessinateur de caractères
créateur de caractères
ÉCRIRE
DESSINER



Comme nous l'avons présumé, l'application de surfaces fait apparaître deux types de rela-
487. tions entre les praticiens : ou bien les surfaces ont un point de jonction parce qu'elles se superposent, ou bien elles sont juxtaposées mais ne se superposent pas. Si nous analysons l'organisation spatiale et visuelle de ces surfaces afin de déterminer les praticiens de la lettre à rencontrer, nous nous heurtons à deux difficultés. D'une part, nous avons des amas de surfaces jointes les unes aux autres. Par exemple nous observons sur la
488. troisième version de cartographie que les surfaces de l'artiste typographique, l'artiste graphique, l'illustrateur et l'expérimentateur typographique se superposent, et sont également superposées à d'autres praticiens (presses typographiques, qui sont elles-mêmes reliées au designer typographique, lui-même relié au graphiste). Dès lors, comment trouver un praticien à rencontrer qui recoupe à la fois toutes ces pratiques ? À l'inverse, certains praticiens sont éloignés sur la cartographie, mais correspondent tout de même à des pratiques existantes. Par exemple, de nombreux praticiens contemporains sont à la fois
489. designer graphique et dessinateur de caractères, bien que ces deux pratiques ne soient ni
490. reliées ni juxtaposées sur la cartographie. Nous ne pouvons ici que constater que notre cartographie ne semble pas refléter la réalité des pratiques de la lettre. Certes, nous avions déjà posé que la cartographie n'était pas la représentation d'un paysage des praticiens de la lettre existant, mais une figuration qui visait à révéler ce paysage. Dès lors, peut-on utiliser cet outil pour partir à la rencontre des praticiens de la lettre ?

Finalement, si nous posons comme hypothèse est que les praticiens de la typographie opaque sont ceux qui ont une pratique hydride, cela signifie-t-il pour autant qu'ils se situent sur *une* frontière entre deux termes ? N'est-ce pas réducteur par rapport à la diversité et à la richesse des pratiques de la lettre ? Peut-être est-ce la raison pour laquelle nous rencontrons une difficulté : nous avons tenté de placer des praticiens en fonction d'une définition générique et en faisant abstraction des pratiques plurielles. Or, si les pratiques de la typographie opaque correspondent à des pratiques hybrides, ne s'agit-il pas de pratiques singulières qui échappent justement à la définition et à la catégorisation ? Cela expliquerait l'inadéquation que nous repérons entre la réalité des pratiques et les résultats de notre cartographie. En effet, même s'ils n'ont pas de frontières directes – à l'instar du designer graphique et du dessinateur de caractères sur notre troisième version de cartographies – certaines pratiques correspondent tout de même à des praticiens[919]. Ne devrions-nous donc pas adopter la méthode inverse ? En effet, nous avons jusqu'à présent placé les noms de praticiens en fonction de pôles, sans prendre en compte la spécificité et la pluralité des pratiques qu'ils recouvrent. *A contrario*, nous pourrions partir directement de praticiens hybrides – c'est-à-dire qui correspondent à plusieurs des termes de notre liste – pour ensuite essayer de les placer sur notre cartographie. Dans cette perspective, l'outil cartographique ne serait plus utilisé dans le but d'identifier les praticiens de la lettre à aller interroger, mais comme un outil qui permettrait de réfléchir ensemble à leur pratique.

919 À titre de d'exemple, même si le peintre en lettres et le dessinateur de caractères ne sont pas en relation directe sur nos cartographies, nous pouvons penser à la pratique de Tristan Étienne (connu sous le pseudonyme Jack Usine), qui dessine des caractères tout comme il peint des lettres pour des enseignes.

487.

488.



489.



490.

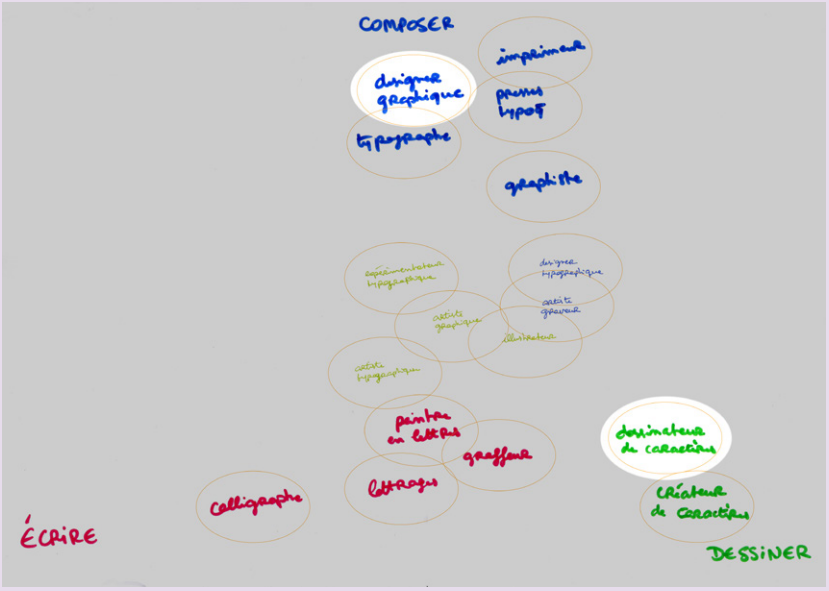


Figure 487. Exemplification des deux types de relations sur la cartographie v2_3.

Figure 488. Extrait de la cartographie v2_3.

Figure 489. Position des termes **designer graphique** et **dessinateur de caractères** sur la cartographie v2_3.

Figure 490. Position des termes **designer graphique** et **dessinateur de caractères** sur la cartographie v2_4.

Dès lors, que conclure sur l'utilisation de cet outil cartographique ? L'outil ne nous permet pas de répondre à l'objectif qui avait justifié sa construction : définir les praticiens de la lettre à aller rencontrer. Sur ce point, nous nous apercevons que notre liste de praticiens est un outil davantage opérant pour répondre à cet objectif. Mais si ce travail de cartographie ne nous permet pas d'identifier les praticiens de la lettre à rencontrer, il n'a pas pour autant été vain. Tout d'abord, l'exercice cartographique lui-même nous a permis de nous interroger sur la manière de donner à voir un paysage des praticiens de la lettre et, par-là même, a ouvert une réflexion sur notre territoire. Nous avons alors identifié des critères qui permettraient d'étudier les praticiens de la lettre et les différentes relations qu'ils entretiennent entre eux, afin de déterminer quels praticiens pratiquent la typographie opaque. D'une part, la grande question que nous avons posée en début de cette seconde partie de recherche a été interrogée : **si l'échelle du texte et/ou de la lettre paraît bien être un critère qui permet de déterminer les relations qu'entretiennent les praticiens au matériau typographique, nous remettons en cause le présupposé que nous avions posé.** En effet, il apparaît qu'associer l'échelle du texte au graphisme et l'échelle de la lettre à la typographie est réducteur par rapport à la richesse des pratiques. D'autre part, **le principal résultat de cet exercice est que ce sont les activités, ce que les praticiens font, qui semblent être le moyen le plus opérant d'analyser leurs pratiques de la lettre**. Ainsi, nous déduisons de cet exercice cartographique qu'afin d'identifier les praticiens de la lettre qui pratiquent la typographie opaque, nous devons analyser ce qu'ils font, les activités qui sont au cœur de leur pratique. **La construction de la cartographie nous a permis d'ouvrir une première hypothèse : les rapports que les praticiens entretiennent avec la lettre peuvent relever de l'écriture, du dessin, ou peut-être même d'une pratique hybride entre ces deux activités**. Ces relations entre les activités d'écrire et de dessiner au sein des pratiques constituent un point sur lequel nous pourrons interroger les praticiens au cours de nos entretiens. C'est ici que nous rejoignons la seconde contribution de notre exercice cartographique à ce travail de recherche : l'utilisation de cet outil au cours de nos entretiens. Il s'agit là d'une seconde utilisation que nous avions projetée en partie II.2.2 : utiliser nos cartographies comme un support de discussion avec les praticiens de la lettre que nous allons rencontrer.

II.2.4. Rencontrer les praticiens de la lettre

Si nous présumions au début de cette grande partie que les praticiens de la lettre se limitaient aux designers graphique et dessinateurs de caractères, notre travail de liste et de cartographie des praticiens de la lettre a fait apparaître un paysage bien plus vaste. Ce travail a été effectué dans le but d'identifier les praticiens qui pratiquent la typographie opaque. Le passage par la cartographie nous a montré qu'il était difficile d'identifier des noms de praticiens génériques, et qu'il fallait plutôt se tourner vers des pratiques individuelles. Dès lors, il convient désormais d'aller directement à la rencontre de praticiens de la lettre. Ces entretiens visent à **déterminer quels sont les rapports que ces praticiens entretiennent avec la lettre et le texte.** Identifier ces rapports nous permettra d'enrichir de nouveau notre définition du concept d'opacité typographique du point de vue de la pratique.

Le choix des praticiens

L'hypothèse que nous avons émise lors de l'exercice cartographique était que **les praticiens qui pratiquent la typographie opaque sont ceux qui ont une pratique hybride, qui se situent à la frontière de plusieurs pratiques.** C'est en cela que la cartographie devait nous aider à définir les praticiens à rencontrer. Nous avons vu que cet objectif n'a pas été atteint, mais nous maintenons notre hypothèse selon laquelle la typographie opaque se situe dans les pratiques hybrides. Nous choisissons donc de rencontrer des praticiens qui recoupent au moins deux termes de notre liste. Le choix des praticiens a été effectué selon trois critères. Tout d'abord, il s'agit de praticiens dont nous estimons que le travail relève de l'opacité typographique. De plus, nous avons fait en sorte que toutes les pratiques de notre liste soient représentées[920]. Enfin, notre choix s'est porté vers des praticiens dont nous connaissions le travail. Il s'agit pour la plupart de praticiens que nous avons déjà écouté présenter leur travail (à l'occasion de conférences ou dans un podcast), et dont la présentation avait soulevé plusieurs questions que nous souhaiterions leur poser. Selon ces critères, nous identifions 10 praticiens de la lettre que nous souhaitons interroger :

- Morgane Vantorre, avec qui nous échangeons depuis plusieurs mois sur les réseaux sociaux puisque nous partageons un même intérêt pour les propriétés visuelles de la typographie. Son mémoire[921] de Diplôme Supérieur en Arts Appliqués, mention design typographique, porte sur la spatialisation du texte qui met en lumière les propriétés visuelles de l'écriture typographique ; *491.*

920 Seul le terme artiste graveur n'est pas représenté dans cette phase d'entretien.

921 Voir Vantorre, Morgane, *Espace typographique, terrain de jeu*, mémoire de Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués, mention design typographique, Paris, École Estienne, 2021.

Figure 491. Vantorre, Morgane, expérimentations graphiques d'impression de caractères mobiles en bois menées à l'occasion de son projet de DSAA. © Morgane Vantorre.

Figure 492. Moglia, Anton, identité visuelle du podcast *lettres mobiles*, 2021. © Anton Moglia.

Figure 493. Attal, Charlotte, projet *Kitaba*, mené au cours du dispositif AIMS avec des élèves d'une classe de CM1 à Aubervilliers, 2020. © Charlotte Attal.

Figure 494. Cases, Clément, affiche issue d'une expérimentation sur le format, menée dans le cadre du projet *Bad Printing*, imprimée avec une presse typographique, 2021. © Clément Cases.

Figure 495. Forte, Rémi, poème de la série *1000 x a-z*, poèmes créés avec un algorithme et imprimés au plotter, 2023. © Rémi Forte.

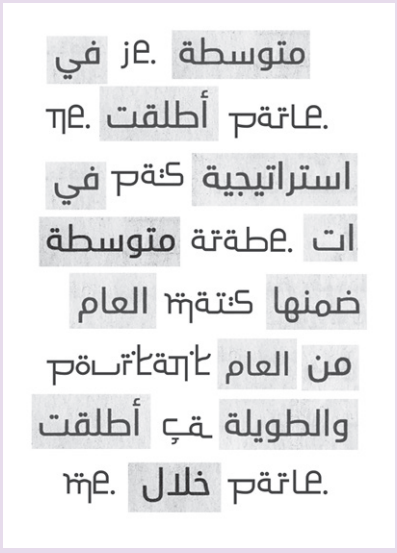
Figure 496. Renaud, Simon, affiche de la 6e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *Let it Read* », le 14.11.2019 au Campus Fonderie de l'image. Le caractère typographique utilisé est l'*Elementary K* de Simon Renaud. © Simon Renaud.

Figure 497. Priez, Julien, *Nike Murals*, 2019. Vue de l'exposition *Julien Priez. Boogy Show*, Échirolles, Le Tracé, 2023. © Julien Priez et Nike.

Figure 498. Di Sciullo, Pierre, *Qui ? Résiste*, n°14, « Fasilitation général' », 2021, p. 1. © Pierre di Sciullo.



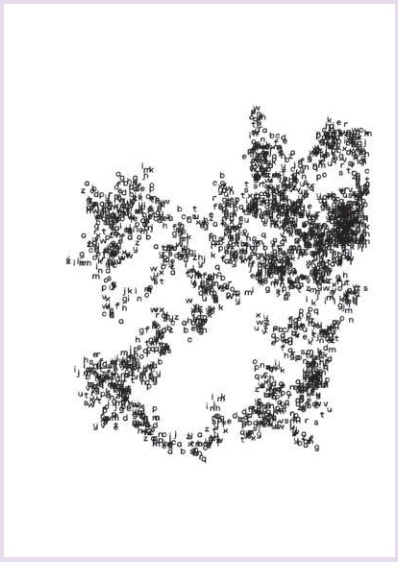
491.



493.



496.



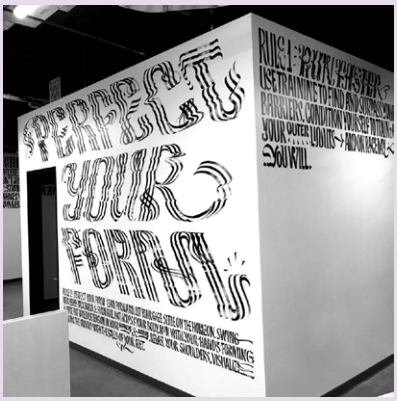
495.



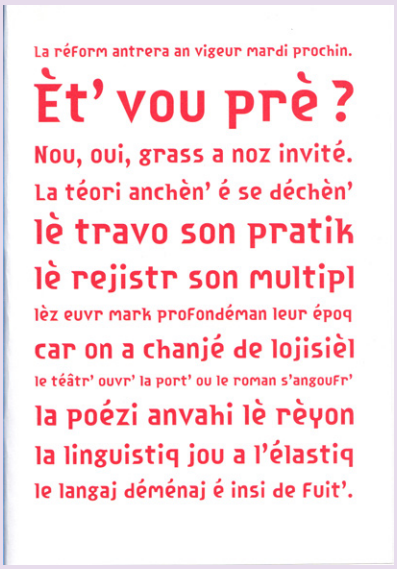
492.



494.



497.



498.

- **Anton Moglia**, dont nous avons découvert le travail à travers les épisodes de son podcast *Lettres Mobiles*[922]. Dans ce podcast, il décide de « partir à la rencontre des artisans de la lettre[923] » ; *492.*
- **Charlotte Attal**, que nous avons notamment contactée pour son projet *Kitaba*, présenté à l'occasion d'une conférence de l'association Design en Recherche[924]. Ce projet est un ensemble d'ateliers participatifs où elle explore les relations entre écritures arabe et française à travers des expérimentations typographiques ; *493.*
- **Clément Cases**, dont nous avons découvert le travail à l'occasion de la 11e édition des Puces Typo où il avait présenté *Bad Printing*[925], un projet d'expérimentation des contraintes des presses typographiques. Son travail porte plus largement sur la matérialité de l'objet imprimé[926] ; *494.*
- **Rémi Forte**, qui travaille sur la mise en tension de l'écriture poétique et de la typographie par l'application de systèmes[927]. Nous avons découvert son travail à l'occasion de la 6e édition du colloque *Fonts & Faces*[928] ; *495.*
- **Simon Renaud**, qui organise le colloque *Fonts & Faces* depuis 2018. C'est en assistant à ce colloque que nous avons découvert son travail, qui porte sur la lisibilité et le sens du signe dans le contexte de numérisation de l'écriture[929] ; *496.*
- **Julien Priez**[930], dont nous avons découvert le travail calligraphique à l'occasion de la 9e édition du colloque *Fonts & Faces*[931] ; *497.*
- **Pierre di Sciullo**, que nous avons écouté présenter son travail à l'occasion d'une conférence organisée par la bibliothèque Forney[932] et à l'occasion de la 6e édition du colloque *Fonts & Faces*[933]. Son travail explore notamment les liens entre le signe graphique et sa valeur phonétique, ainsi que les situations de lecture ; *498.*

922 Voir le site du podcast *Lettres Mobiles*, [en ligne], disponible sur https://anton.moglia.fr/podcast/, consulté le 17.07.2024.

923 Présentation du podcast *Lettres Mobiles*, *ibidem*.

924 « Nourrir le design graphique : transmission féministes et décoloniales », conférence organisée par Élise Goutagny de l'association Design en Recherche, visioconférence, le 10.05.2021, [en ligne], disponible sur https://designenrecherche.org/actions/nourrir-le-design-graphique-transmission-feministes-et-decoloniales/, consulté le 03.05.2023.

925 Voir la présentation du projet sur le site des Puces Typo, [en ligne], disponible sur https://pucestypo.campusfonderiedelimage.org/#clement-cases, consulté le 24.05.2023.

926 Cases, Clément, *La revalorisation du graphisme par l'objet imprimé*, mémoire de master design, parcours design graphique, communication et édition, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2019, [en ligne], disponible sur https://dante.univ-tlse2.fr/s/fr/item/7916, consulté le 25.05.2023.

927 À ce titre, Rémi Forte prépare une thèse de doctorat à l'université Paris 8, dirigée par Vincent Broqua et intitulée *Poetic Program, Typographic System*.

928 Rémi Forte était invité à la 6e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *Let it Read* », le 14.11.2019 au Campus Fonderie de l'image.

929 Simon Renaud prépare une thèse de doctorat à Université de Compiègne sous la direction de Serge Bouchardon et Alexandra Saemmer. Elle porte sur la notion de présence au sein des signes graphiques numériques.

930 L'entretien avec Julien Priez a malheureusement dû être annulé, et n'a pas encore été reporté à ce jour.

931 Julien Priez était invité à la 9e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *I draw the line*. Le geste manuscrit d'écriture », le 09.11.2022 au Campus Fonderie de l'image.

932 Rencontre avec Pierre di Sciullo, organisée dans le cadre du cycle « Acteurs de la création graphique contemporaine » de la bibliothèque Forney, le 06.02.2019 à la Cité internationale des arts.

933 Pierre di Sciullo était invité à la 6e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *Let it Read* », le 14.11.2019 au Campus Fonderie de l'image.



Figure 499. Jones, Amy, fresque murale derrière le 59 Rivoli, 2020. © Amy Jones.

499.

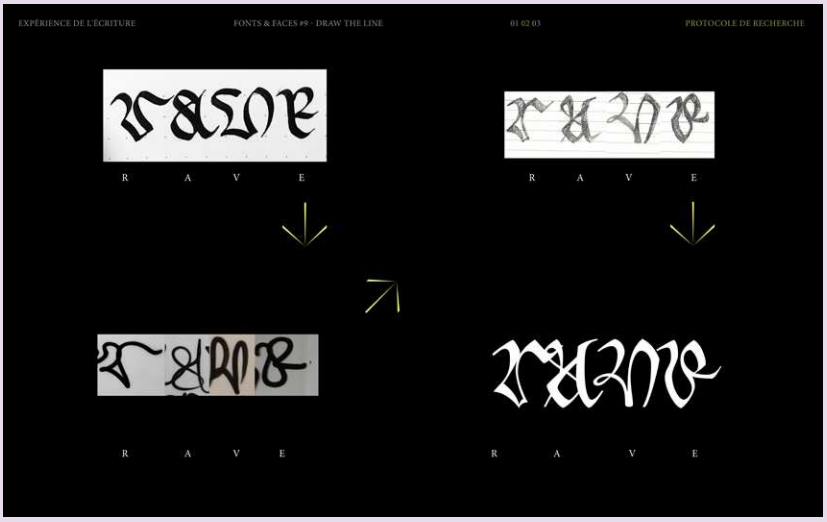


Figure 500. Carpentier, Clara, *Learning From the Bronx*, projet de diplôme de DSAA explorant les relations entre calligraphie, graffiti et dessin de caractères, 2021. © Clara Carpentier, issu du support de présentation du projet au colloque *Fonts and Faces*.

500.

- **Amy Jones**, qui déploie ses lettrages à l'échelle de fresques. ***499.***
- **Clara Carpentier**, que nous avons notamment contactée pour son projet de mémoire[934] de Diplôme Supérieur en Arts Appliqués mention design typographique. Portant sur les relations entre écriture calligraphique et graffiti, elle avait présenté ce projet à l'occasion de la 9e édition du colloque *Fonts & Faces*[935]. ***500.***

Ces dix praticiens recoupent toutes les pratiques de la lette de notre liste, répartis comme suit :

934 Carpentier, Clara, *Écrire contre : graffitis et contestation graphique*, mémoire de Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués, mention design typographique, Paris, École Estienne, 2021.

935 Clara Carpentier était invitée à la 9e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *I draw the line*. Le geste manuscrit d'écriture », le 09.11.2022 au Campus Fonderie de l'image.

Graphisme	
Designer graphique :	Morgane Vantorre, Anton Moglia, Charlotte Attal, Clément Cases, Rémi Forte, Simon Renaud, Clara Carpentier
Graphiste :	Charlotte Attal, Pierre di Sciullo, Julien Priez
Artiste graphique :	Charlotte Attal, Rémi Forte, Amy Jones
Typographie	
Designer typographique :	Simon Renaud
Typographe :	Anton Moglia
Créateur de caractères :	Anton Moglia, Clara Carpentier
Dessinateur de caractères :	Morgane Vantorre, Clément Cases, Rémi Forte, Pierre di Sciullo, Julien Priez
Expérimentateur typographique :	Clément Cases, Charlotte Attal, Pierre di Sciullo
Artiste typographique :	Rémi Forte
Lettrage	
Calligraphe :	Morgane Vantorre, Anton Moglia, Clara Carpentier, Julien Priez
Artiste/ designer de lettrage :	Morgane Vantorre, Anton Moglia, Amy Jones, Pierre di Sciullo, Clara Carpentier
Illustrateur :	Amy Jones
dans la rue	
Peintre en lettres :	Amy Jones[936]
Graffeur :	Clara Carpentier
Impression	
Imprimeur :	Clément Cases
Presses typographiques (imprimeur) :	Clément Cases
Artiste graveur	

936 Il convient d'annoncer que nous avons qualifié cette praticienne de manière erronée, ce qui a reprécisé son activité. En effet, nous avions considéré qu'Amy Jones était peintre en lettres puisqu'elle faisait des lettrages en peinture à l'échelle de la fresque. Cependant, elle a insisté au cours de notre entretien sur la nette distinction entre le lettrage à l'échelle d'une fresque (bien qu'elle soit peinte) et la peinture en lettres :

> « je n'utilise pas du tout les mêmes techniques ni les pinceaux ou matériaux qu'eux ils utilisent, ou la même peinture d'ailleurs – ils utilisent une peinture à base d'huile – et pour plein de raisons… Mais du coup vu qu'ils utilisent cette peinture-là, ils sont obligés d'utiliser des matériaux adaptés et différents, un pinceau qui est très différent, une façon de peindre qui est très différente et c'est juste quelque chose que je ne fais pas ».

Entretien avec Amy Jones, visioconférence, le 19.04.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 602.

Questionnements et points de discussion

Ces rencontres visent à **préciser les rapports que les praticiens entretiennent avec la lettre.** Bien que nous ayons formulé des questions adaptées au travail de chacun, nous identifions des points de discussion communs à l'ensemble de ces rencontres. En effet, ces entretiens entendent répondre à plusieurs objectifs, et nous identifions 5 points abordés avec tous les praticiens.

Dans un premier temps, nous interrogeons les praticiens sur la multiplicité de leurs pratiques. Leur demander de se définir et de décrire leurs activités, ainsi que les interroger sur les liens qu'ils effectuent entre les différentes facettes de leur pratique nous permettra de comprendre les rapports qu'ils entretiennent avec la lettre. De plus, nous vérifions sur ce point les termes que nous avons nous-mêmes attribué pour qualifier leurs pratiques, tel qu'expérimentateur typographique par exemple. Ce point nous permettra également de vérifier **notre hypothèse selon laquelle l'hybridité de la pratique favorise l'émergence de la typographie opaque.**

Ce premier point est intrinsèquement lié au second : les liens entre graphisme et typographie. En effet, nous remarquons que les multiples pratiques de ces praticiens se répartissent généralement entre une pratique du graphisme et une pratique de la typographie. Dès lors, nous leur demandons de préciser s'ils considèrent que leur pratique relève davantage du graphisme, de la typographie, ou d'une intersection entre les deux. Par ailleurs, nous leur soumettons le terme « typographisme » qui qualifierait une activité entre graphisme et typographie, principalement concentrée sur la mise en évidence de la matérialité de la lettre. En effet, nous avons dépassé le présupposé selon lequel l'échelle de la lettre concernerait la typographie et l'échelle du texte le graphisme dans la partie précédente. De même, l'hybridité des pratiques nous invite à nous interroger sur le possible dépassement de la distinction entre le graphisme et la typographie. **Si l'opacité de la typographie se situe dans des pratiques hybrides, ne se situe-t-elle pas plus précisément à l'intersection entre la typographie et le graphisme ? Nous émettons l'hypothèse que l'opacité de la typographie ne relèverait donc ni du graphisme ni de la typographie, mais d'une pratique intermédiaire** que nous nommons provisoirement « typographisme ». Afin de vérifier cette hypothèse, nous proposons ce terme qui unifierait les deux champs. Les réactions de nos interlocuteurs à cette proposition nous permettrons de vérifier notre hypothèse, et de tenter de définir ce nouveau champ s'il existe.

Les deux points suivants que nous abordons avec les praticiens incluent des hypothèses que nous émettons sur les rapports qu'ils entretiennent avec les lettres. D'une part, **nous postulons qu'un critère qui permet de qualifier le rapport que les praticiens entretiennent avec les lettres repose sur les activités d'écriture et de dessin.** Ce critère nous est apparu au cours de la construction de notre outil cartographique, lorsqu'il s'est agi de définir des pôles qui permettraient de placer les praticiens de la lettre. Nous interrogeons dès lors les praticiens sur ces deux activités. De notre côté, **nous avançons que le dessin suppose un plus grand contrôle de la forme des lettres alors que l'écriture est un acte plus spontané. Dans cette perspective, il semblerait que l'activité d'écriture corresponde davantage à une pratique de**

la typographie opaque. Nous entendons vérifier cette hypothèse en interrogeant les praticiens sur ce point. Par ailleurs, ces questions nous amènent à aborder la place du geste de la main, du ductus[937] et du tracé dans la formation des lettres.

D'autre part, nous interrogeons les praticiens sur leur manière de concevoir la lettre et sur leur rapport au faire. Cette partie de l'entretien nous permet de vérifier l'intérêt que ces praticiens portent à la matérialité du signe typographique. En fonction des pratiques de nos interlocuteurs, nous abordons également les questions de lisibilité et du rapport à la signification linguistique. Ces questions nous permettent également de mettre à l'épreuve les critères de définition de la pratique de la typographie opaque que nous avons dégagés en partie I.4 de cette thèse, à l'occasion de l'analyse de la manière de faire de notre cas d'étude. Plus précisément, nous interrogeons les praticiens sur les points de la spontanéité (voire du rapport décomplexé) et de l'expérimentation. Enfin, nous leur soumettons **notre seconde grande hypothèse selon laquelle l'opacité typographique relèverait d'un artisanat typographique**. Nous interrogeons donc les praticiens sur leur rapport au faire et à la typographie en tant que matériau. Nous leur demandons s'ils considèrent leur pratique comme artisanale, et leur soumettons le terme d'« artisanat typographique ». Leurs réponses nous permettrons de valider ou invalider notre hypothèse, tout en contribuant à définir la notion d'artisanat typographique si elle existe.

Pour terminer chaque entretien, nous mettons notre exercice de cartographie à l'épreuve des praticiens[938]. En effet, nous avons dès le départ décelé que la cartographie pourrait devenir un outil de récolte de données. De plus, comme nous avons nous-mêmes peiné à placer des pratiques particulières sur ces cartographies, nous décidons de demander directement aux praticiens de se placer. Étant donné que nous considérons que
501. les deux dernières versions des cartographies constituent un point d'aboutissement tout
502. en étant complémentaires, nous proposons ces deux cartographies aux praticiens en fin d'entretien. Il ne s'agit pas ici de vérifier la position des praticiens, mais plutôt d'ouvrir la réflexion en prenant appui sur ces supports graphiques. De plus, nous sommes prête à faire évoluer les cartographies en fonction des discussions. Ces deux cartographies apparaissent donc à la fois comme un outil de récolte de données, un moyen de s'interroger sur les activités de ces praticiens, et peuvent également constituer une aide à la construction de cartographies ultérieures.

Si nous résumons, notre grille d'entretien est donc organisée en cinq grands points : la définition des pratiques, les liens entre graphisme et typographie, les rapports entre l'écriture et le dessin, le rapport au faire avec l'hypothèse d'un artisanat typographique, et enfin l'exercice cartographique. Nous insistons sur la souplesse de cette grille d'entretien : les questions sont en effet formulées différemment en fonction des praticiens, et certaines questions sont ajoutées selon leurs propres pratiques.

937 Gestes effectués pour tracer les lettres.

938 Seule Charlotte Attal n'a pas réalisé cet exercice, car le format de l'appel téléphonique n'était pas adapté à une discussion basée sur un support graphique.

Figure 501. Fond de la cartographie v2_3.

Figure 502. Fond de la cartographie v2_4.



501.



502.

Annexes 5. Entretiens avec les praticiens de la lettre. vol. 2, p. 265

Annexe 5.1. Entretien avec Morgane Vantorre, Paris, le 21.03.2023. vol. 2, p. 269
Annexe 5.2. Entretien avec Anton Moglia, visioconférence, le 23.03.2023. vol. 2, p. 309
Annexe 5.3. Entretien avec Charlotte Attal, appel téléphonique, le 24.03.2023. vol. 2, p. 353
Annexe 5.4. Entretien avec Clément Cases, visioconférence, le 29.03.2023. vol. 2, p. 379
Annexe 5.5. Entretien avec Rémi Forte, visioconférence, le 30.03.2023. vol. 2, p. 417
Annexe 5.6. Entretien avec Simon Renaud, Montreuil, le 07.04.2023. vol. 2, p. 469
Annexe 5.7. Entretien avec Pierre di Sciullo, Paris, le 12.04.2023. vol. 2, p. 527
Annexe 5.8. Entretien avec Amy Jones, visioconférence, le 19.04.2023. vol. 2, p. 589
Annexe 5.9. Entretien avec Clara Carpentier, visioconférence, le 19.04.2023. vol. 2, p. 617

Les résultats sur le premier point : les terminologies

Comme nous l'avons évoqué, nous avons deux hypothèses principales que nous souhaitons vérifier avec ces entretiens. **D'une part : l'opacité typographique implique que le praticien entretient un rapport à la lettre qui relève davantage de l'écriture que du dessin. Et, d'autre part : l'opacité typographique est une forme d'artisanat typographique.** Nous analyserons plus précisément les résultats concernant ces hypothèses dans les parties II.3 et II.4 de cette thèse. Pour l'heure, nous nous concentrons sur les autres résultats que nous pouvons tirer de ces entretiens.

Sur le premier point de l'entretien, celui des terminologies, il nous semble que le résultat le plus saillant est la difficulté qu'ont les praticiens de la lettre à se définir. Si Clément Cases avoue clairement que « *c'est un peu un problème pour moi d'essayer de me définir*[939] », Simon Renaud consent également qu'« *en français on a un gros souci de vocabulaire par rapport à ça*[940]. » En témoigne la diversité des termes qu'a utilisé Anton Moglia pour qualifier son activité :

> « *Mais aussi la composition des unités entre elles, aujourd'hui on appelle ça "maquettiste" ou un graphiste fait ça aussi quoi donc c'est un peu particulier. Vraiment le terme "typographe", c'est vrai qu'il vient du monde de l'imprimerie, donc l'utiliser aujourd'hui pour ce qu'on fait, je ne sais pas. J'ai utilisé d'autres termes parce que "dessinateur de caractères", ça ne me va pas non plus, parce que je trouve que c'est trop étriqué tu vois ? Par rapport à ce que je peux faire : je peux faire du lettrage, je peux faire un logo, je peux faire de la calligraphie – je ne suis pas encore professionnel de la calligraphie mais je pratique et tout tu vois ? En fait le truc, c'est que je trouvais que c'était un terme trop restrictif, donc j'utilise parfois aussi "lettreur*[941]*" ».*

Il semblerait qu'il soit difficile de trouver un terme adéquat pour définir une pratique lorsqu'elle est à la fois plurielle et hybride. Nous décelons ici **l'indice de la validation de notre hypothèse selon laquelle les praticiens de la lettre ont une pratique hybride.**

Cependant, il semblerait qu'un appui définitionnel puisse être utile. Sur les termes designer typographique et dessinateur de caractères, quelques éléments de réponse ont été avancés bien qu'ils soient parfois contradictoires. Tout d'abord, si nous avons distingué les deux termes au sein de notre liste de praticiens, Rémi Forte et Morgane Vantorre semblent s'accorder sur le fait qu'ils recouvrent tous les deux une même réalité : « *Que ce soit designer,*

939 Entretien avec Clément Cases, visioconférence, le 29.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 381.

940 Entretien avec Simon Renaud, Montreuil, le 07.04.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 516.

941 Entretien avec Anton Moglia, visioconférence, le 23.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 317.

dessiner, pour moi c'est, voilà tu conçois la forme des lettres quoi… oui pour moi c'est la même chose[942] », déclare Morgane Vantorre. Au contraire, Clara Carpentier distingue les termes designer typographique et dessinateur de caractères :

> « *En fait je me pose vraiment la question : je ne sais pas si "designer typographique" c'est vraiment la même chose que "dessinatrice de caractère". Est-ce que ça comprend tout le travail de développement qu'il y a derrière ? Peut-être. Ou plutôt, est-ce que "designer typographique" ça ne peut pas aussi englober tout le travail de micro-typographie, de design éditorial ? Je ne suis pas sûre*[943] ».

Elle avance ici deux critères de distinction : le niveau de développement et d'aboutissement du caractère, et le design éditorial. Le premier critère rejoint certainement le cas particulier de sa pratique personnelle, puisqu'elle précise qu'elle fait « *surtout plus du lettrage que des caractères complets*[944] ». ***503.***

Au-delà des termes qui désignent les métiers, Rémi Forte distingue très nettement la typographie du dessin de caractères : « *La typographie, c'est la composition typographique, d'accord ? Quand tu fais de la typographie, ce n'est pas du dessin de caractère*[945]. » Cependant, comme nous l'avons déjà noté, les usages du terme « typographie » recouvrent en fait deux sens, mis en évidence par Morgane Vantorre : « *c'est à la fois le dessin de lettre […], et en même temps c'est aussi l'assemblage et la mise en forme de ces lettres, comment les combiner pour faire sens*[946]. » L'usage du terme « typographie » concerne donc à la fois le dessin de caractère et la composition de ces caractères. Quant à Clément Cases, il repère le troisième usage du terme, à savoir lorsqu'il est employé pour désigner une famille de caractères en particulier : « *la Helvetica*[947]*, c'est une typographie*[948] ». Suivant les deux usages du terme précédemment identifié, Simon Renaud suggère qu'ils sont tous les deux inclus dans le terme designer typographique :

> « *C'est pour ça que je parlais de design typographique : c'est-à-dire qu'en gros, tu peux dire qu'à la fois tu travailles sur l'unité la plus petite, et qu'en même temps la typographie c'est la composition. Et c'est pour ça que le terme me plaisait bien par rapport à ça, et que je pourrais presque enlever "design graphique" et mettre "design typographique*[949]*" ».*

Cette proposition découle notamment du fait que Simon Renaud considère que l'activité de dessin n'est pas suffisante pour rendre compte de son activité de design typographique. Au-delà de dessiner, il considère véritablement qu'il « *design* ». Pour dépasser cet ***504.***

942 Entretien avec Morgane Vantorre, Paris, le 21.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 293.

943 Entretien avec Clara Carpentier, visioconférence, le 19.04.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 621.

944 *Ibidem,* vol. 2, p. 621.

945 Entretien avec Rémi Forte, visioconférence, le 30.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 426.

946 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 273.

947 Typographie linéale, dessinée par Max Miedinger.

948 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 389.

949 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 485.

Figure 503. Carpentier, Clara, croquis et dessins de recherches calligraphiques pour la pochette de disque de la compilation *VA003*, pour le label de musique Bardouin. © Clara Carpentier.



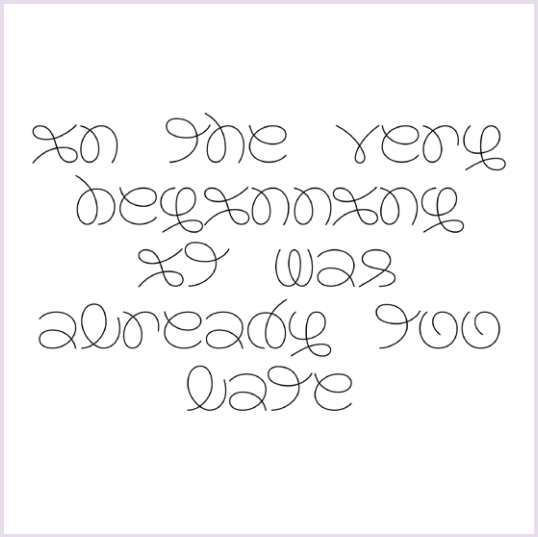
503.

Figure 504. Renaud, Simon, *Elementary N*, caractère typographique de la série *Elementary*. © Simon Renaud.

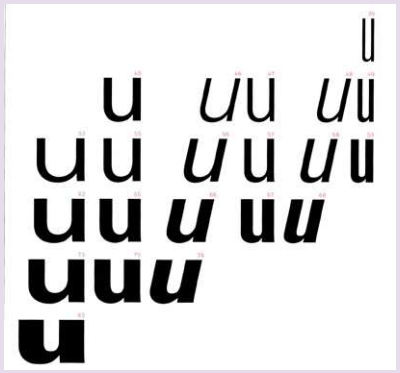
Figure 505. Frutiger, Adrian, *Univers*, famille typographique distribuée par la fonderie Deberny & Peignot, 1954.

Figure 506. Composition manuelle de caractères en plomb à l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe de l'Imprimerie Nationale, 2023.

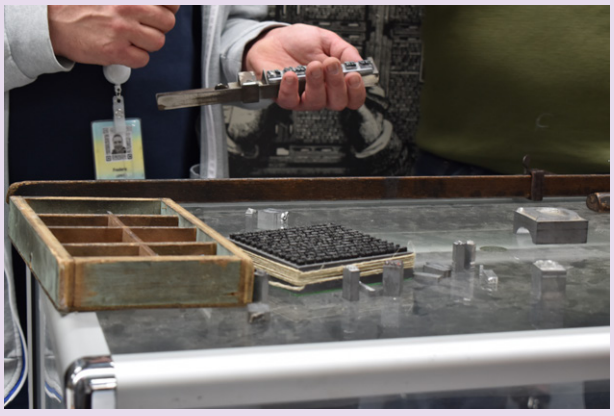
Figure 507. Cases, Clément, composition de caractères en plomb pour le projet *Bad Printing*, 2021. © Clément Cases.



504.



505.



506.



507.

anglicisme, il propose l'expression « *je "mets à dessein des idées*[950]*"* ». Cependant, il précise que cette proposition doit s'accompagner d'une explicitation du terme designer typographique. En effet, cette terminologie rend également confuse la distinction avec l'activité du typographe[951] : « *quand on faisait du design typographique à l'époque du plomb, il fallait bien graver son truc, et après on composait avec*[952]. »

Le terme typographe est donc lui aussi amplement débattu. À cet égard, Pierre di Sciullo relate une anecdote selon laquelle Adrian Frutiger lui aurait déclaré par téléphone : « *moi* **505.** *je ne suis pas typographe, je ne suis que dessinateur de lettres*[953] », insistant ainsi sur la différence entre dessinateur de caractères et typographe. Si tout le monde s'accorde sur le fait que le terme typographe renvoie à la personne qui composait les caractères en plomb **506.** dans une imprimerie, le terme est aujourd'hui utilisé par abus de langage pour désigner une personne qui dessine des lettres. En témoigne le propos d'Anton Moglia :

> « *Mais c'est vrai que quand on en parle, en tout cas oralement, avec des amis qui sont "typographes", enfin, ce terme est vraiment beaucoup utilisé quoi. [...] je pense que c'est problématique d'utiliser ce terme – même si je l'utilise – parce que ça crée une confusion entre le métier d'imprimeur typographe qui compose des lettres en plomb, et le métier de dessinateur de caractères qui dessine les lettres qui ne vont pas être en plomb mais qui vont être en fait des dessinateurs de poinçons numériques*[954]. »

Selon cette déclaration il apparaît que le terme typographe est amplement employé par ses pairs, même lorsqu'il ne s'agit pas nécessairement d'une activité de composition. Au contraire, bien que Clément Cases ait lui-même été amené à composer des caractères **507.** comme un typographe à l'occasion du projet *Bad Printing*[955], il déclare : « *je ne me considère pas comme typographe aujourd'hui, avec le mot actuel*[956]. » Cet abus de langage dans l'emploi du terme typographe est rendu saillant par la distinction qu'Amy Jones opère entre le dessin de caractères et le lettrage : « *je ne me considère pas comme typographe non plus. Oui et* **508.** *non parce que je suis en train de commencer tout doucement à jouer avec la création de typographie, donc la création de polices sur Internet, donc sur mon ordinateur quoi. Mais à part ça je dis que c'est du lettrage*[957]. »

Néanmoins, si l'on suit la définition historique du terme, le typographe pourrait désigner aujourd'hui un praticien qui fait de la mise en page. Mais la mise en page ne relève-t-elle pas davantage du graphisme que de la typographie ? C'est ce que semble suggérer Amy Jones

950 *Ibidem*, vol. 2, p. 514.

951 Néanmoins, il explique que le terme de typographe mériterait d'être recontextualisé en regard de l'évolution de la typographie vers le numérique.

952 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 480.

953 Entretien avec Pierre di Sciullo, Paris, le 12.04.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexes 5.7, vol. 2, p. 540.

954 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 317.

955 *Bad Printing* est un projet d'expérimentation des contraintes techniques des presses typographiques. Voir l'intervention de Clément Cases à l'occasion de la 11e édition des Puces Typo, 2021, [en ligne], disponible sur https://pucestypo.campusfonderiedelimage.org/#clement-cases, consulté le 24.05.2023.

956 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 389.

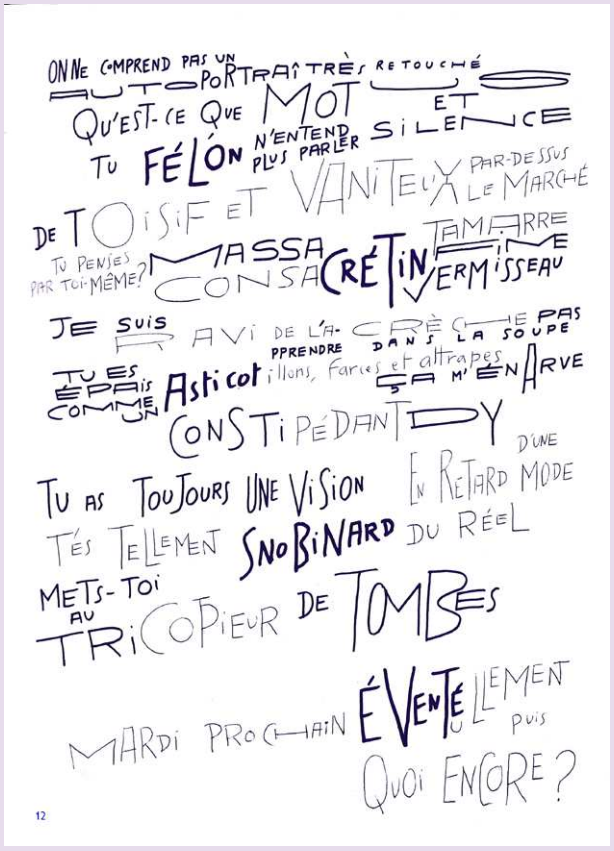
957 Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 599.

Figure 508. Jones, Amy, lettrage, 2022. © Amy Jones.

Figure 509. Di Sciullo, Pierre, *L'Or de la Fougue,* Paris, Éditions Adespote, 2019, p. 12.



508.



509.

lorsqu'elle déclare : « *ça ne m'intéresse vraiment pas qu'on me dise "graphiste" parce que je ne sais pas du tout faire de la mise en page par exemple*[958]. » Clara Carpentier semble s'accorder sur ce point en rapprochant le graphisme de la composition : « *il y a quand même de la composition, parce qu'il y a du design graphique*[959]. » Il semblerait qu'il faille ici distinguer deux activités : composer du texte, qui relève de la mise en page, et composer des lettres qui correspond à la définition historique de la typographie. Et ces deux activités semblent toutes les deux relever de la mise en espace : « *quand je remplis l'espace d'une page, c'est une manière de composer*[960] », déclare Clara Carpentier. Pierre di Sciullo semble s'accorder avec elle lorsqu'il évoque l'espace de la page : « *Mon souci actuellement c'est que j'aimerais que ça dépasse l'espace de la page, je suis enfermé dans une page*[961]. » Cette notion d'espace est d'ailleurs inhérente à la définition qu'il livre de la typographie : « *aujourd'hui je dirais que je reste un graphiste qui fait de la typographie, c'est-à-dire qui met en espace des textes*[962]. » Il accepte d'ailleurs le terme typographe lorsqu'il se réfère à cette mise en espace du texte. D'après cette définition, la typographie apparaît bien comme une activité de composition, qu'il s'agisse de composition de lettres ou de texte.

509.

La question de la composition ne concerne qu'un des deux sens du terme typographie. En effet nous avons vu que, selon un second sens, la typographie concerne le dessin de lettres. Cependant, il ne s'agit pas uniquement de dessiner les unités mais bien de penser un système. C'est sur ce point que Morgane Vantorre effectue une distinction entre dessiner et designer un caractère : le design concernerait davantage l'échelle du système. Cette notion de système est ce qui amène Pierre di Sciullo à déclarer qu'être dessinateur de caractères « *demande une certaine tournure d'esprit qui est proche de la maniaquerie, c'est-à-dire d'être sensible à l'extraordinaire capacité combinatoire de l'alphabet*[963] ». C'est d'ailleurs parce que la typographie est un système combinatoire que le dessin de caractères inclut également le réglage de tous les espacements entre les caractères. Cette conscience de l'organisation du système définirait le véritable dessinateur de caractères. Pierre di Sciullo identifie ce moment de prise de conscience dans l'évolution de sa pratique :

> « *Je n'avais pas encore compris que régler les approches c'est presque aussi important que le dessin des lettres. Par la suite il m'est arrivé de régler les approches d'un caractère alors que le dessin des lettres une par une n'était pas terminé. Mais avoir les approches parfaitement réglées, ça rend le caractère extrêmement lisible déjà*[964]. »

Par ailleurs, c'est la notion de système qui distingue la typographie de toute autre activité de dessin de lettres. En effet, Anton Moglia différencie la calligraphie de la typographie sur ce critère :

---

958 *Ibidem*, vol. 2, p. 597.

959 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 653.

960 *Ibidem*, vol. 2, p. 652.

961 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 574.

962 *Ibidem*, vol. 2, p. 550.

963 *Ibid.*, vol. 2, p. 579.

964 *Id.*, vol. 2, p. 549.

> « c'est aussi que tu cherches à créer un système quand tu es en typographie. C'est-à-dire que toutes les lettres peuvent être substituées les unes aux autres parce que tu crées un texte, tu vois ? Alors qu'en calligraphie, il y a quelque chose de plus unique où tu peux écrire… en général en calligraphie ça va s'arrêter à une phrase ou une expression. Ou même un seul mot. C'est plus proche du lettrage, la calligraphie[965]. »

Sur cette distinction entre la calligraphie et la typographie, Anton Moglia ajoute que la première peut être comparée à une « œuvre in situ[966] », et la seconde à du « du prêt-à-porter[967] ». Cette comparaison insiste surtout sur le fait que la calligraphie est sur-mesure. Ce constat l'invite à assimiler la calligraphie à une activité de traçage, et la typographie à une activité de combinaison d'éléments.

De la même manière, cette qualité de système combinatoire est ce qui distingue la typographie du lettrage. Si Morgane Vantorre s'accorde avec Clara Carpentier pour dire que le processus de ces deux activités de dessin de lettres sont similaires, elle note cependant que le nombre d'unités en jeu diffère : « tu as un mot, tu t'arrêtes à ce mot-là et tu vas penser les lettres pour cet assemblage-là, pour cette combinaison-là de lettres et pas une autre. Alors que quand tu dessines un caractère il faut que ça marche pour toutes les combinaisons de lettres. C'est ça, tu as le système qui rentre plus en jeu[968] ». Enfin, Rémi Forte distingue également le lettrage de la typographie sur le critère de la combinaison :

> « le lettrage c'est de la lettre dessinée : ça peut être un mot, ça peut être une phrase, voilà, mais c'est vu comme un dessin, comme une composition, tu dessines une composition. Alors que la typographie, tu dessines chaque glyphe, chaque lettre et elles doivent toutes pouvoir fonctionner ensemble de manière interchangeable[969] ».

Le fait que l'assemblage soit défini amène Rémi Forte à qualifier le lettrage de « tableau[970] », puisque la composition peut déjà être organisée dans l'espace. À cet égard, Anton Moglia
510. a déjà exposé un lettrage : se définissant comme « artiste lettreur[971] » dans le cadre de cette exposition, son lettrage était considéré comme une œuvre. Cet exemple montre que la pratique du lettrage soulève une discussion sur le terme de praticien correspondant. La posture de Simon Renaud consiste à considérer que *letterer*[972] est le terme anglais qui désigne cette activité. Si au cours de notre exercice de traduction nous l'avons traduit par le terme français lettreur, Anton Moglia l'emploie selon un tout autre usage : « c'est ça que j'aime beaucoup dans "lettreur", c'est que c'est large. Et pour moi, je ne l'entends pas au sens "je fais du *lettering*[973]" ». D'après lui, ce terme serait assez générique pour pouvoir regrouper l'ensemble des praticiens de la lettre.

---

965 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 330.

966 *Ibidem*, vol. 2, p. 330.

967 *Ibid.*, vol. 2, p. 330.

968 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 294.

969 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 424.

970 *Ibidem*, vol. 2, p. 425.

971 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 322.

972 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 516.

973 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 318.

Figure 510. Moglia, Anton, lettrage *Champignons de Paris*, réalisé dans le cadre d'une exposition éponyme à la Petits Fours Galerie à Annecy, 2023. © Anton Moglia.



510.

Qu'il s'agisse de la distinction entre dessinateur de caractères et designer typographique, de la définition de typographe, ou encore de l'identification du terme qui qualifie l'activité de lettrage, nos entretiens ont surtout mis en évidence que la manière de se définir était mouvante pour tous ces praticiens. Anton Moglia considère cependant que la difficulté de se définir est un avantage plutôt qu'un défaut : « *en fait, je me demande si ce n'est pas à notre avantage d'avoir tous ces termes parce que ça nous permet de jouer un peu au caméléon en fait, en fonction des contextes*[974]. » En effet, l'un des points qui a été soulevé par de nombreux praticiens est le fait que la définition de leur pratique dépend du contexte dans lequel cette définition est requise. À cet égard, Rémi Forte reconnaît qu'il « *change de terme en fonction du contexte*[975] », tout comme Anton Moglia : « *je ne me définis aussi pas de la même manière selon les endroits, parce que ça ne correspond pas forcément à la cible*[976] ». Tous deux s'accordent sur le fait que la définition et la présentation de leur pratique varie pour s'adapter au contexte mais également à leurs interlocuteurs, afin que leur propos soit intelligible[977]. **Si un accord définitionnel sur les termes qui désignent les praticiens de la lettre semble nécessaire, nous avançons que c'est surtout en raison de l'hybridité des pratiques que les praticiens interrogés peinent à se définir. Cette difficulté de définition de leur pratique semble ici confirmer notre hypothèse selon laquelle les praticiens de la typographie opaque ont une pratique hybride.**

Les résultats sur le second point : la distinction entre graphisme et typographie

Les premières considérations terminologiques sur la définition des praticiens de la lettre sont en partie liées au second point de notre entretien : la distinction entre le champ du graphisme et celui de la typographie. Nous souhaitons vérifier que les praticiens de la typographie opaque ont une pratique hybride parce qu'elle relève à la fois du graphisme et de la typographie, ou d'une intersection entre les deux. Ici encore, le résultat principal réside dans la difficulté de nettement distinguer ces deux champs, et nos entretiens ont plutôt mis en évidence leurs porosités.

974 *Ibidem*, vol. 2, p. 323.

975 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 427.

976 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 321.

977 Il apparaît que cette adaptation de leur présentation est également liée à la question de la légitimité, comme l'explique Rémi Forte : « **on est toujours dans des processus d'essayer de légitimer une pratique, une démarche… perpétuellement, en fonction d'à qui on s'adresse.** »
Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 438.
De la même manière, Charlotte Attal mène également une réflexion sur son positionnement, afin de ne pas être « **décrédibilisée** ».
Entretien avec Charlotte Attal, appel téléphonique, le 24.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 376.

Le premier point abordé est celui de la formation. En effet, nous avons demandé aux praticiens que nous avons rencontrés comment ils en étaient venus à la pratique de la lettre. Pour la plupart, il semblerait qu'ils aient d'abord commencé par une formation en graphisme, comme le remarque Anton Moglia : « *la plupart des gens qui font des lettres – [...] en tout cas beaucoup de gens que je rencontre – se sont mis à faire des lettres alors qu'ils ont eu une formation de graphiste au départ*[978]. » Cela s'explique par le fait qu'il y a peu de formations qui débutent directement par de la typographie sans passer d'abord par du graphisme. Rémi Forte considère que c'est plutôt un avantage, puisqu'il estime que « *c'est difficile d'entrer en typographie aujourd'hui sans déjà avoir une bonne connaissance du texte, de comment est-ce qu'il fonctionne*[979] ». D'après son propos, la typographie apparaît davantage comme un domaine de spécialisation : « *je pense que dans la formation, il y a une nécessité – éventuellement, ce n'est pas absolu – mais voilà aujourd'hui un choix qui est fait d'approcher ça d'une manière transversale, "graphisme/typographie" comme une première approche et après tu choisis, parce que c'est quand même très pointu de te spécialiser dans le champ du dessin de caractère*[980]. »

La spécificité de la typographie semble également être la raison pour laquelle les praticiens ont d'abord fait des études en graphisme : il apparaît qu'il y avait jusqu'alors peu de perspectives professionnelles dans le champ de la typographie. Anton Moglia constate « *aucune perspective professionnelle parce que déjà, le milieu n'existait pas*[981] », notamment parce que les fonderies étaient peu nombreuses et peu développées. Dans ce contexte, Clément Cases ne se projetait pas non plus dans le champ de la typographie : « *j'ai l'impression que c'était impensable : moi quand j'ai fait des études, jamais de ma vie je me serais dit "un jour Clément, tu vas gagner de l'argent grâce à ça", jamais*[982]. » De même, alors que Clara Carpentier a toujours eu un attrait pour les lettres, elle a débuté par des études en graphisme pour cette même raison : « *j'avais peur que ce ne soit justement pas assez professionnalisant aussi, de me fermer et de m'orienter directement dans la typographie*[983]. » Cependant, il semblerait que l'accès à la typographie se soit peu à peu démocratisé. Pierre di Sciullo constate que « *l'arrivée du vectoriel ça a permis à une jeune génération, dont je faisais partie, d'arriver dans le champ de production de caractères imprimés*[984]. » De même, Clément Cases note que le logiciel Glyph[985] est plus facile d'accès, et qu'il semble désormais plus aisé de monter une fonderie. Il avance que la démocratisation est notamment accentuée par l'usage des réseaux sociaux, qui permettent de partager les travaux et expériences. Ce critère de la démocratisation semble favoriser la pratique de la typographie par des praticiens qui n'ont pas nécessairement une formation de dessinateurs de caractères, et dont la pratique se situe davantage dans une forme d'hybridité.

978 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 314.

979 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 429.

980 *Ibidem*, vol. 2, p. 430.

981 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 351.

982 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 396.

983 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 621.

984 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexes 5.7, vol. 2, p. 556.

985 Logiciel propriétaire de création de caractères typographiques.

Si du côté des formations la typographie apparaît comme une sorte de spécialisation des formations en graphisme, dans le monde professionnel Rémi Forte insiste sur le fait qu'il s'agit de deux domaines totalement distincts : « *ce sont deux jobs différents, ce sont des rapports aux commanditaires différents, ce sont des économies différentes*[986] ». Les temporalités de création de caractères sont nettement plus longues que les projets de graphisme. De plus, il avance que les commanditaires laissent davantage de liberté aux créateurs de caractères qu'aux graphistes, en raison de leur méconnaissance de cette activité. Il semblerait également qu'il y ait moins de concurrence dans le domaine de la typographie, étant donné que le nombre de créateurs de caractères est plus restreint. Notre entretien avec Rémi Forte nous a également permis de comprendre les modèles économiques de la typographie[987] et de constater que « *rien que d'un point de vue économique, la frontière est très, très nette*[988]. » Enfin, au-delà des questions économiques, Rémi Forte considère que le graphisme et la typographie sont « *deux processus intellectuels très différents, deux méthodes, deux visions très différentes, deux échelles… Tu n'es pas dans la même posture*[989] ». Par conséquent, si du point de vue des formations nous aurions pu penser que la création de lettre était l'une des spécialités du graphisme, le monde professionnel tend plutôt à rendre la distinction entre les champs du graphisme et de la typographie bien distincte.

Le fait que les praticiens de la lettre soient d'abord passés par une formation de graphiste leur a permis de constater la place centrale que tient la lettre au sein d'un objet graphique, à l'instar d'Anton Moglia : « *quand j'ai commencé à faire du graphisme, je me suis rendu compte qu'en fait les lettres, ça m'intéressait beaucoup. Parce que c'est de la structure de… d'une affiche, d'une mise en page, enfin tu as vraiment les couleurs et les lettres quoi, en gros*[990]. » D'une part, Rémi Forte s'est rendu compte « *qu'au final, la typographie, c'est la plus petite unité du travail*
511. *de designer graphique, et que si tu ne maîtrises pas cette petite unité, tu passes à côté du truc*
512. *quoi*[991]. » Simon Renaud s'accorde également avec lui pour qualifier la lettre d'« *unité la*
513. *plus minimale*[992] » d'un objet graphique ou d'« *atome*[993] ». D'autre part, il apparaît que la typographie fait partie du graphisme en tant que manière de matérialiser des idées. Morgane Vantorre insiste sur ce point :

> « *pour moi, [le graphisme] c'est une manière de donner de la valeur à nos pensées par l'image, tu vois ? C'est mettre en forme et matérialiser – je pense qu'il n'y a pas d'autre mot en fait. C'est vraiment cette idée de matérialiser une idée qui, de base, est dans notre tête, abstraite. Et voilà la mettre en forme pour moi ça serait le graphisme. Et donc la typographie ça en fait partie, dans le sens où c'est une des matières qui permet de matérialiser ces idées*[994]. »

986 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 430.

987 Précisons que Rémi Forte travaille également pour la fonderie 205TF, d'où son expertise sur les modèles économiques de la typographie.

988 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 431.

989 *Ibidem*, vol. 2, p. 434.

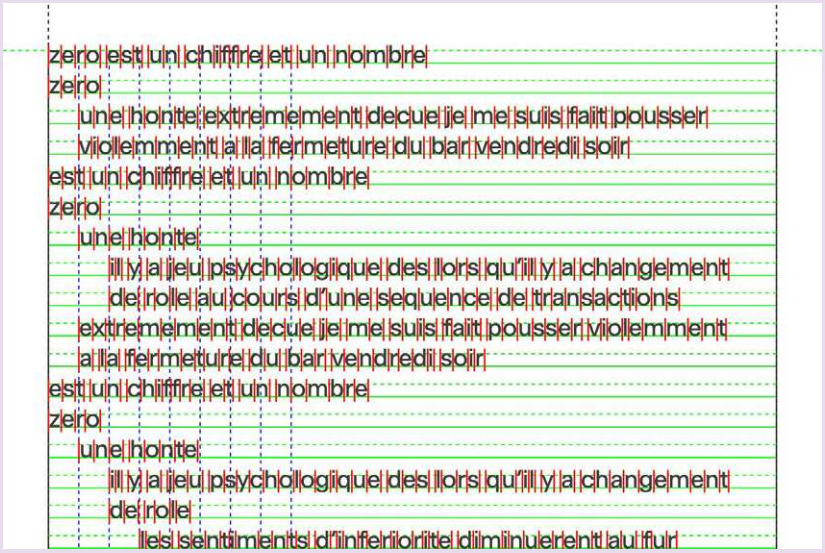
990 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 314.

991 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 428.

992 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 477.

993 *Ibidem*, vol. 2, p. 477.

994 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 273.



511.

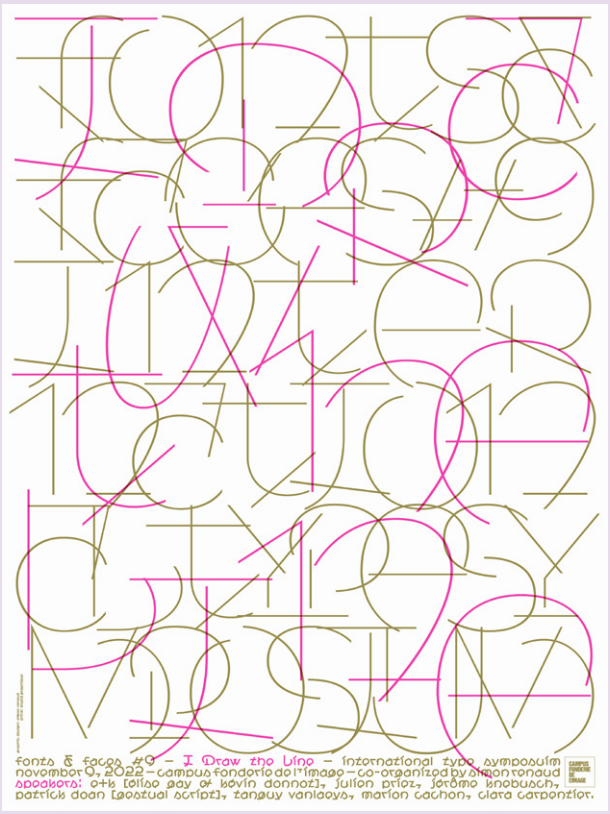
Figure 511. Rapports de proportions entre le caractère et la composition de l'ouvrage *Zéro* de Rémi Forte. © Rémi Forte.

Figure 512. Renaud, Simon, *Elementary M*, caractère typographique de la série *Elementary*. © Simon Renaud.

Figure 513. Renaud, Simon, affiche de la 9e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *I Draw the Line* », le 09.11.2022 au Campus Fonderie de l'image. Le caractère typographique utilisé est *Elementary M*, issu des expérimentations *Elementary*. © Simon Renaud.



512.



513.

514. Elle compare dès lors le graphisme à un arbre, dont l'une des branches serait la typographie. Elle utilise également une autre comparaison : celle du graphisme et de la typographie à la cuisine et la pâtisserie. Cette seconde image met en évidence qu'il s'agit de deux champs tout de même distincts, et que « *la typo [est] une matière à part entière dans cet univers-là*[995]. » Anton Moglia identifie également que son travail de graphisme est orienté
515. vers la typographie, qui est son « *moyen d'expression*[996]. »

Par conséquent, lorsque nous cherchons à distinguer le graphisme de la typographie, il apparaît que le graphisme fait intervenir plusieurs autres paramètres. C'est ce que suggère Clément Cases : « *[le graphiste] je pense que c'est celui qui va composer une brochure avec des images, avec du texte, avec de la couleur et du coup pas seulement avec de la typo*[997]. » Il s'accorde en ce point avec Pierre di Sciullo, qui explique que « *le métier de graphiste est plus complexe que le métier de typographe. C'est-à-dire que le typographe s'occupe surtout du texte, le graphiste a affaire avec tout le reste : avec l'image, avec des prises de vue photos*[998]*…* ». Sans pour autant établir une hiérarchie, il observe simplement ici que le graphiste prend en compte davan-
516. tage de paramètres que le dessinateur de caractères. De plus, Rémi Forte avance que le
517. graphisme concerne plutôt les choix qui portent sur la matérialité de l'objet :
518.

> « *Voilà, dans le champ du design graphique ou du design éditorial, tu es amené à faire un certain nombre de choix, qui sont à la fois des choix de mise en forme, donc comment est-ce que tu composes ton texte ? Comment est-ce que tu mets les images ? Quelle couleur ? Quels caractères sont utilisés ? Et ainsi de suite… Donc ça c'est une partie de mise en forme. Il y a aussi tout un aspect de la matérialité de l'objet : comment est-ce que tu l'imprimes ? Comment est-ce que tu le relies ? Comment… quel papier ? Quelle technique d'impression ? Ainsi de suite, ainsi de suite, enfin tout ça c'est un ensemble. À quel moment est-ce que tu t'arrêtes d'être typographe pour devenir designer graphique ? Enfin voilà ce n'est pas très… je pense que c'est un peu une impasse de réfléchir comme ça. Parce que tout s'influence*[999]. »

Le propos de Rémi Forte met en évidence deux points : d'une part, il semblerait bien que le champ du graphisme concerne la matérialité de l'objet imprimé. D'autre part, la fin de son propos précise qu'il est difficile de déterminer quels choix relèvent du graphisme et quels choix relèvent de la typographie. Il s'agirait plutôt d'un ensemble de choix dont certains concerneraient le texte et sa matérialité, et d'autres non[1000]. Ainsi, il apparaît que le graphisme prend en compte davantage de paramètres que la typographie qui, elle,

---

995 *Ibidem*, vol. 2, p. 272.

996 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 316.

997 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 389.

998 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexes 5.7, vol. 2, p. 580.

999 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 426-427.

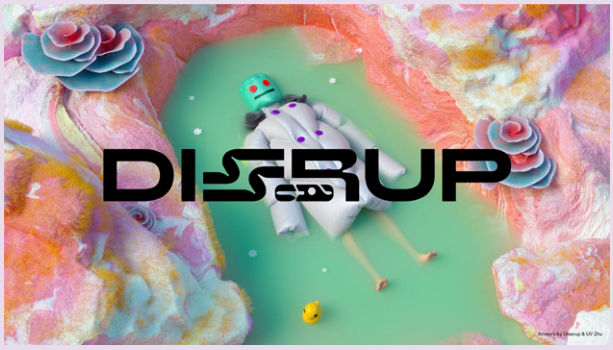
1000 Précisons que Rémi Forte situe ici son propos dans le champ du design graphique éditorial. Clément Cases, quant à lui, rappelle la multiplicité des domaines d'intervention du graphisme :

> « *parce que du graphisme on peut aussi en faire… quelqu'un qui fait des sites internet il est graphiste du coup. Et quelqu'un qui va aussi penser un objet imprimé comme ça avec du coup du relief, un format… toute une dimension, c'est aussi un graphiste. Donc c'est pour ça que c'est un terme hyper large.* »

Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 390.



514.

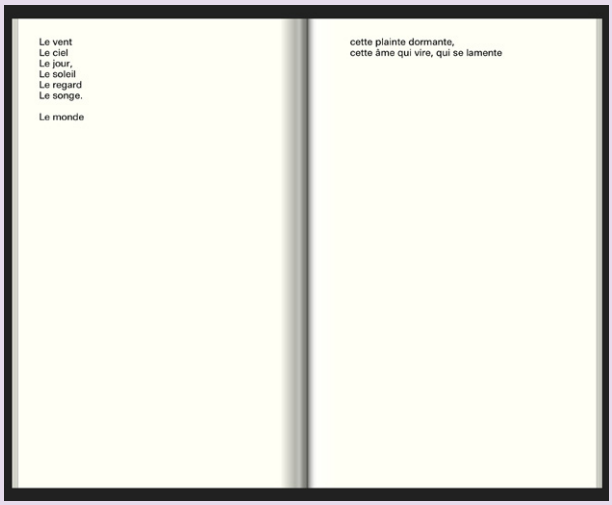


515.

Figure 514. Extrait de ma feuille de prises de notes au cours de l'entretien avec Morgane Vantorre.

Figure 515. Moglia, Anton, logotype et identité visuelle de la plateforme Dissrup, 2021. © Anton Moglia.

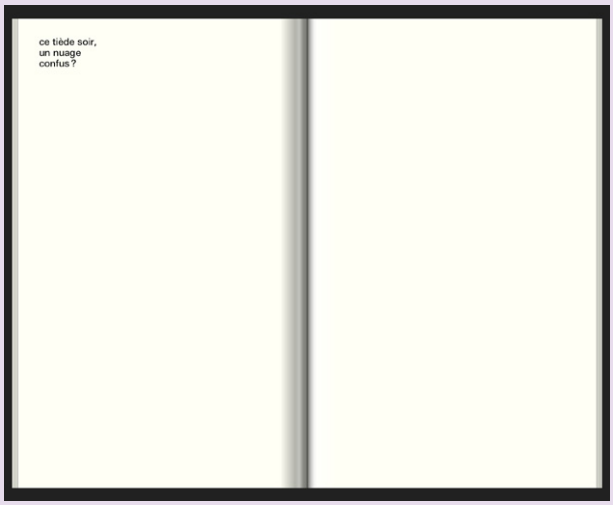
Figures 516. 517. 518. Forte, Rémi, *Extase*, édition, 2021. © Rémi Forte.


Le vent
Le ciel
Le jour,
Le soleil
Le regard
Le songe.

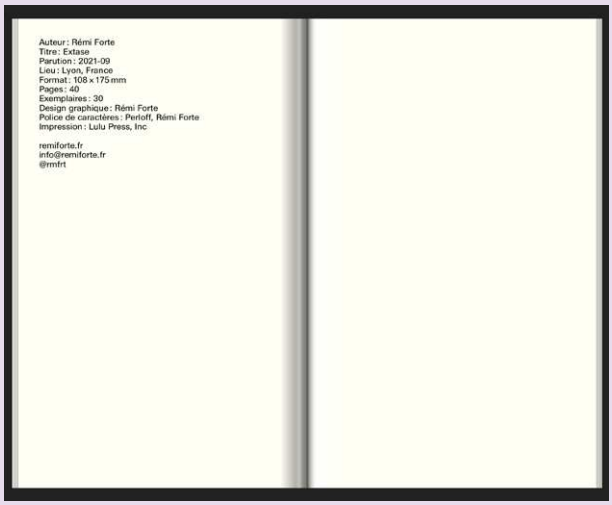
Le monde

cette plainte dormante,
cette âme qui vire, qui se lamente

516.


ce tiède soir,
un nuage
confus ?

517.


Auteur : Rémi Forte
Titre : Extase
Parution : 2021-09
Lieu : Lyon, France
Format : 108 x 175 mm
Pages : 40
Exemplaires : 30
Design graphique : Rémi Forte
Police de caractères : Perloff, Rémi Forte
Impression : Lulu Press, Inc

remiforte.fr
info@remiforte.fr
@rmfrt

518.

s'occupe principalement de la lettre et du texte. Dans ce contexte, nous souhaitons préciser que la pratique de la typographie opaque implique d'accorder une attention toute particulière à ce paramètre – la lettre et le texte – par rapport aux autres.

Si comme le suggère Rémi Forte il paraît délicat de déterminer quels choix relèvent du graphisme et quels choix relèvent de la typographie, c'est notamment parce que le travail des praticiens se situe dans un aller-retour entre les échelles du texte et de la lettre. **Ces allers-retours rendent ici encore saillante l'hybridité de la pratique des praticiens rencontrés.** D'une part nous avons vu que le dessinateur de caractères, parce qu'il pense un système, règle les espaces entre les caractères pour se projeter dans l'échelle du texte, comme le précise Morgane Vantorre : « *mais parce que quand tu dessines une lettre, enfin déjà ce n'est pas qu'une lettre c'est un système, un ensemble et c'est voué à être composé après donc il faut les tester quoi*[1001]. » Pour effectuer ces tests, des épreuves sont tirées pour expérimenter les combinaisons de caractères. À ce titre, Rémi Forte nous explique :

> « *quand on prépare des caractères, donc on fait des épreuves, ce sont des planches qu'on tire. Sur ces planches, on tire le caractère en corps de texte, du 9/10 points admettons. Après dans un corps intermédiaire, qui correspond à un petit titre et après un corps plus grand qui est du corps de titre. Donc il est déjà éprouvé pour différents contextes, différentes échelles*[1002] ».

519. Ces différentes échelles sont mises en évidence lorsque Simon Renaud nous explique que
520. son travail pour le dessin de l'*Augure* s'est découpé en trois étapes :
521.

> « *La première étape, c'était de me dire : "là je fais les tests dans le mot, c'est le moment où j'ai le plus de liberté", parce que du coup le mot prendra toujours le dessus face à la lettre. Donc là ça me permet de vraiment tester des dessins particuliers de lettres, tu vois ? [...] Et puis à un moment donné, je l'ai testé en me disant "mais en fait la lecture ne fonctionne pas que par le mot". [...] Et donc là j'ai dû reconsidérer chaque unité toute seule en me disant qu'il faut qu'on sache à quoi correspond chaque lettre quoi. Donc ça c'était le 2e niveau. Et le 3e niveau, c'est le niveau du paragraphe, où là il fallait un rythme du texte*[1003]. »

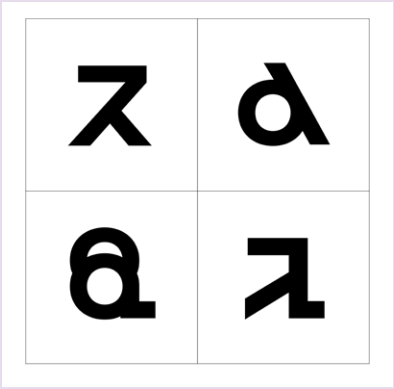
Ces trois étapes de travail correspondent donc à trois échelles : celle du mot, celle du caractère et celle du paragraphe. Nous comprenons ici la raison pour laquelle nous avons peiné à placer les praticiens de la lettre sur la cartographie uniquement polarisée par les termes LETTRE et TEXTE : dans la pratique, il apparaît que les praticiens se situent dans des allers-retours entre ces deux échelles. À cet égard, Morgane Vantorre nous explique que
522. son travail consiste à zoomer et dézoomer pour observer comment le caractère réagit à
523. l'échelle de la lettre et aux différentes échelles de texte[1004].

1001 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 303.

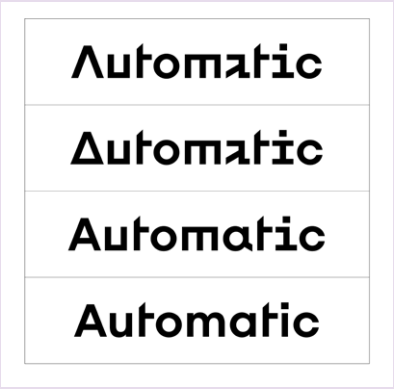
1002 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 426.

1003 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 509.

1004 « *Je pense la lettre et après je dézoome forcément pour que ça marche* ». Notons que cette notion de « marcher » rejoint la question de l'application du caractère.
Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 301.



519.



520.



521.

Figure 519. Renaud, Simon, *Augure* à l'échelle de la lettre, caractère typographique distribué par la fonderie 205TF, 2023. © Simon Renaud.

Figure 520. Renaud, Simon, *Augure* à l'échelle du mot, caractère typographique distribué par la fonderie 205TF, 2023. © Simon Renaud.

Figure 521. Renaud, Simon, rythme de l'*Augure* à l'échelle du paragraphe, en fonction des différents sets stylistiques du caractère. © Simon Renaud.

Figure 522. Page du portfolio de Morgane Vantorre présentant ses croquis pour un caractère identitaire de Notre-Dame de Paris (depuis 2021). © Morgane Vantorre.

Figure 523. Page du portfolio de Morgane Vantorre présentant des extraits du spécimen du caractère identitaire de Notre-Dame de Paris. Le caractère est présenté à plusieurs échelles (set de caractères, mots, titres, paragraphes de texte). © Morgane Vantorre.



522.



523.

Au-delà des différentes échelles d'épreuves d'un caractère, l'hybridité de la pratique de ces praticiens leur permet d'effectuer des allers-retours entre le dessin de caractère et sa composition graphique. C'est dans ce va-et-vient que semble résider l'épreuve de l'application fonctionnelle du caractère. En effet, Anton Moglia nous explique que cet aller-retour lui
524. permet de constater que les caractères qu'il dessine ne fonctionnent pas toujours dans
525. un objet graphique :

> « ce que j'ai remarqué c'est que souvent je produisais des formes qui étaient vraiment… qui avaient l'air de fonctionner en dehors du graphisme : quand c'étaient juste des lettres, ça fonctionnait, mais dès que tu les mettais dans un projet de graphisme, tu te disais "ah non, c'est beaucoup trop, je ne peux pas, je ne peux pas les mettre" et tout et… donc les mettre dans un projet de graphisme, ça me force à les raboter un petit peu et à enlever ce qu'il y a en trop[1005] ».

Deux points ici attirent notre attention. D'une part, nous comprenons que certaines formes sont satisfaisantes lorsqu'elles restent à l'échelle de l'abécédaire, mais ne fonctionnent pas à l'échelle du texte. Dans ce cas, c'est l'application du caractère dans un objet graphique qui invite parfois à revenir sur la forme du caractère lui-même. D'autre part, nous décelons par l'expression « c'est beaucoup trop » qu'Anton Moglia évoque des créations de caractères avec un fort partis pris. Nous saisissons la même chose lorsque Rémi Forte explique que l'on peut distinguer dans son travail trois échelles (le texte, le
526. mot et la lettre), et que lorsqu'il travaille à l'échelle de la lettre il a « tendance à avoir des formes typographiques plus expérimentales[1006] ». Anton Moglia explique que c'est en raison du fort parti pris de ces caractères que « ça les rend compliqués à caser et à les rendre flexibles ou polyvalents quoi. Donc souvent ils sont très peu polyvalents, ce sont presque des lettrages en fait, qui sont utilisables… et je pense que ça demande un peu la créativité d'un graphiste aussi pour savoir
527. l'appliquer, l'utiliser[1007] ».

Ce dernier point met en évidence le bénéfice de l'hybridité de la pratique de ces praticiens. En effet, Simon Renaud confie que dans certains cas « c'est plutôt la casquette du graphiste qui a fait que le caractère fonctionnait[1008]. » Plus précisément, il explique qu'il s'agit de trouver un équilibre entre le parti pris formel du caractère et celui de la composition graphique :

528. « Par exemple, les affiches du colloque [*Fonts & Faces*], c'est un peu dans ce sens-là.
529. C'est-à-dire qu'en gros : je commence d'abord par l'idée de la thématique, je vois moi comment ça résiste, en tant que producteur de formes, avec une typographie : qu'est-ce que ça donne ? Et je me dis "ah oui là elle est rude. Bon, on va peut-être y aller mollo", ou au contraire me dire "ah non elle reste quand même extrêmement lisible". Et c'est là où je me dis : "là peut-être qu'en termes de composition, je peux faire des trucs qui commencent à partir un peu dans tous les sens pour jouer avec[1009]" ».

1005 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 323.

1006 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 456.

1007 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 325.

1008 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 490.

1009 *Ibidem*, vol. 2, p. 482.



524.



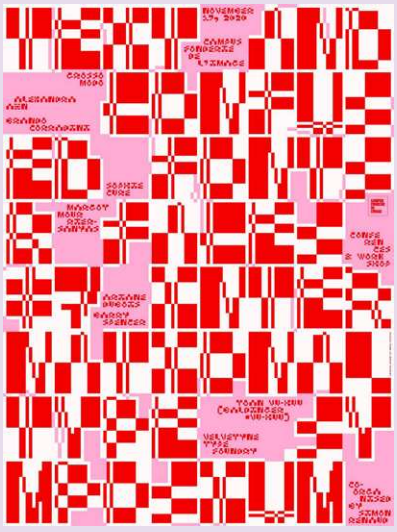
527.



525.



526.



528



529

Figure 524. Moglia, Anton, *Seytou*, caractère typographique, 2023. © Anton Moglia.

Figure 525. Moglia, Anton, identité visuelle et affiche du Festival Seytou Africa 2023. © Anton Moglia.

Figure 526. Forte, Rémi, *ievZNnxt*, 2023. © Rémi Forte.

Figure 527. Moglia, Anton, *Zigoto*, caractère typographique. © Anton Moglia.

Figure 528. Renaud, Simon, affiche de la 7e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *Text and confused* », le 17.11.2020 au Campus Fonderie de l'image. Le caractère typographique utilisé est issu des expérimentations *Cipher*. © Simon Renaud.

Figure 529. Renaud, Simon, affiche de la 5e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *The Recent Past and the Immediate Future* », le 13.11.2018 au Campus Fonderie de l'image. Le caractère typographique est l'*Elementary J bold* de Simon Renaud. © Simon Renaud.

Il semblerait que le degré de lisibilité soit le critère déterminant pour trouver cet équilibre. En effet, Simon Renaud explique que l'interrogation de la notion de lisibilité fait le lien entre sa pratique designer graphique et sa pratique de dessin de caractère :

> « c'est un jeu total en fait. En gros c'est mon leitmotiv, que ce soit à la fois dans le dessin de caractère ou dans la composition des affiches, oui c'est quelque chose qui va être inhérent et c'est le liant en fait. Oui, effectivement, c'est peut-être ça la meilleure métaphore en fait : le liant qui va faire que ça va prendre. Et après c'est à moi de voir à quel niveau ça va se passer[1010]. »

Si la lisibilité est le lien entre sa pratique de designer graphique et celle de designer typographique, c'est surtout parce que la lisibilité d'un texte ne dépend pas de la lisibilité des caractères individuels. C'est d'ailleurs ce que Simon Renaud remet en cause par sa propre pratique : « moi c'est ça qui m'intéresse : c'est d'invalider ces grands académiciens du dessin de la lettre qui vont dire : "si tu veux être lisible, il faut être lisible par rapport à une lettre. Si tu dessines bien tes lettres, ton caractère sera lisible". Non, ce n'est pas comme ça que ça fonctionne en termes de lisibilité[1011]. » En effet, il affirme que ce n'est pas du modèle d'une lettre que dépendra la lisibilité d'un texte, mais plutôt de la forme globale d'un mot. À titre d'exemple, sa
530. série de recherches nommées *Elementary* investissent ces notions de perception et de
531. *Gestaltpsychologie* (la psychologie de la forme selon laquelle le tout est perçu avant les parties) : « en fait l'idée c'était de se dire qu'un seul signe "ne ressemble à rien", ne ressemble pas à une lettre, mais une fois que je compose un mot, en fait, j'ai un mot qui émerge, qui est lisible[1012] ».

Nous constatons donc que l'hybridité de ces praticiens leur permet une certaine flexibilité quant à l'emploi des caractères. Néanmoins, les remarques que nous avons formulées sur les aller-retours entre l'échelle de la lettre et de la composition graphique présupposent que les praticiens utilisent leurs propres caractères dans leur travail graphique.
532. Nous avons plutôt observé plusieurs positionnements. Certains, comme Pierre di Sciullo,
533. dessinent des caractères exclusivement pour leur usage personnel[1013]. D'autres alternent entre un dessin de caractère pour leur usage personnel et le dessin de caractère voué
534. à la distribution. À titre d'exemple, Rémi Forte a dessiné la police *Perloff* qu'il utilise
535. dans ses propres travaux selon diverses manières en fonction des projets[1014]. De même certains caractères que Simon Renaud dessine ne sont pas distribués, ce qui lui permet de réajuster le dessin du caractère en fonction du projet où il l'utilise. Il confie que « c'est
536. extrêmement rare maintenant que j'utilise des caractères de quelqu'un d'autre. J'ai suffisamment

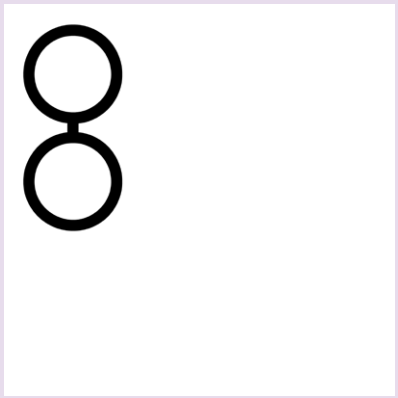
1010 *Ibid.*, vol. 2, p. 482.

1011 *Id.*, vol. 2, p. 479.

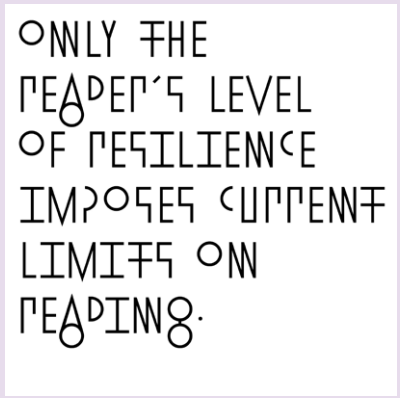
1012 *Id.*, vol. 2, p. 479.

1013 Ce qui n'a cependant pas toujours été le cas. Le *Gararond* et le *Minimum* ont déjà été distribués, mais Pierre di Sciullo a aujourd'hui repris tous ses droits.

1014 « À chaque fois je l'exploite selon un aspect différent : parfois je ne vais utiliser qu'une seule graisse tout du long, parfois je vais jouer avec sa diversité de graisses, parfois je vais l'utiliser en très grand… tu vois ? Le caractère ne change pas, mais sa manière de l'explorer varie. »
Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 457.



530.



531.

Figure 530. Renaud, Simon, caractère « g » de *Elementary A*, premières recherches typographiques de la série *Elementary*. © Simon Renaud.

Figure 531. Renaud, Simon, *Elementary A*, caractère typographique de la série *Elementary*. © Simon Renaud.

Figure 532. Di Sciullo, Pierre, *Gararond medium*, caractère typographique, 1992. © Pierre di Sciullo.

Figure 533. Di Sciullo, Pierre, utilisation du *Gararond* dans l'almanach 2019 conçu pour le Théâtre National de la Colline.

Figure 534. Forte, Rémi, dessin du caractère *Perloff*. © Rémi Forte.

Figure 535. Utilisation du caractère *Perloff* dans Forte, Rémi, *Extase*, édition, 2021. © Rémi Forte.

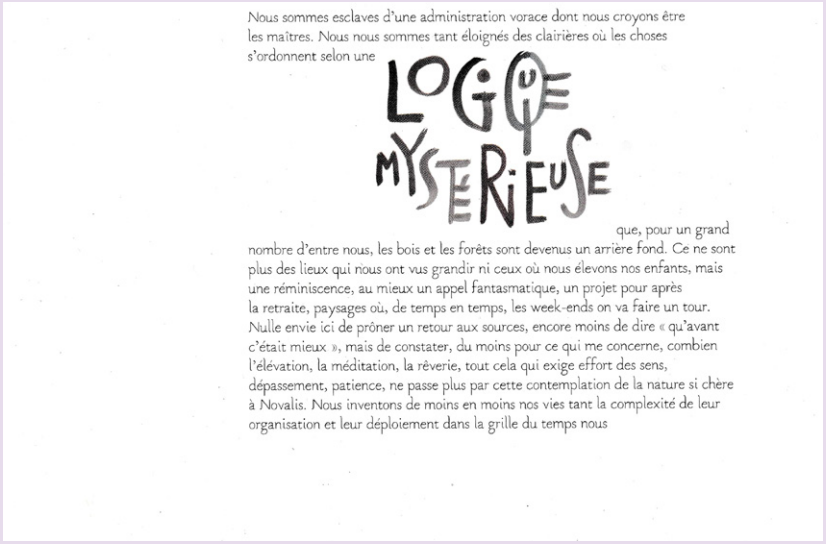
Figure 536. Renaud, Simon, utilisation de *Elementary A* pour l'album *A Few More Things From Ivan Smagghe (And Friends)* d'Ivan Smagghe, 2011. © Simon Renaud.



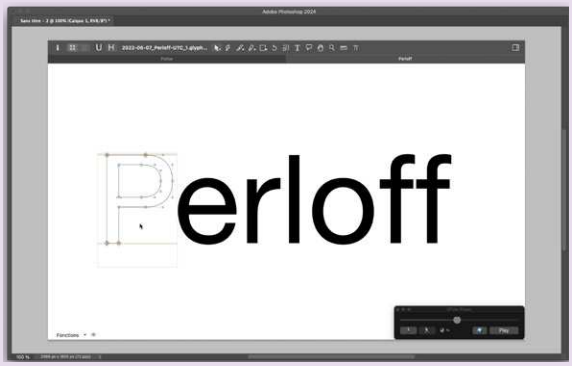
536.



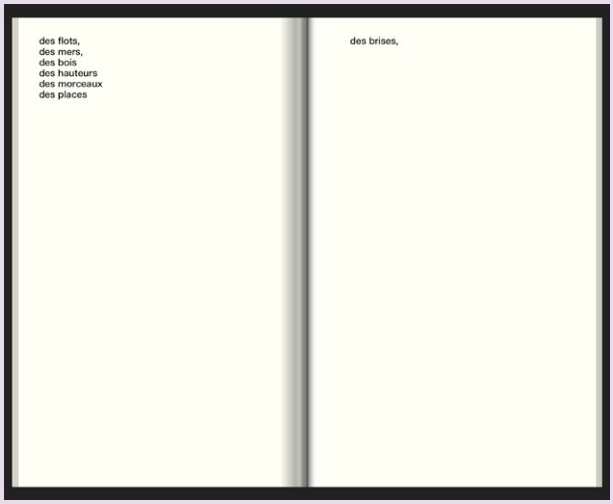
532.



533.



534.



535.

de caractères dans ma besace pour pouvoir utiliser ceux qui sont les miens[1015]. » Une troisième position est celle d'Anton Moglia, qui utilise parfois d'autres caractères que les siens dans son travail graphique :

> *« admettons que je fasse de la mise en page – parce que ça m'arrive de faire des projets de mise en page – je vais essayer d'utiliser mes typos à moi. Parfois ça marche, parfois ça ne marche pas. Et si je trouve qu'il n'y en a aucune qui va, je vais choisir des caractères. Et je pense que même dans le choix d'un caractère… du coup j'ai mon approche de dessinateur de caractères et je sais choisir avec cette notion-là quoi*[1016]. »

Le fait qu'Anton Moglia n'utilise pas nécessairement ses propres caractères dans ses projets graphiques remet en cause une idée préconçue que nous avions, selon laquelle les designers graphiques dessinaient des caractères car ils ne trouvaient pas de caractères adaptés à leurs projets dans ceux déjà existants. Bien plutôt, Anton Moglia nous confie que « *si je crée des caractères, ce n'est pas parce que je n'ai pas trouvé mon bonheur*[1017] », mais que sa pratique de dessin de caractères résulte plutôt d'une envie. Nous notons tout de même dans son propos précédent que sa pratique du dessin de caractères a nécessairement une influence lorsqu'il s'agit de choisir un caractère.

Pour terminer, les derniers résultats relatifs aux liens entre graphisme et typographie portent sur le terme « typographisme », que nous avons soumis aux praticiens lors de nos entretiens. En effet, rappelons que ce terme entend répondre à notre questionnement suivant : **si l'opacité de la typographie se situe dans des pratiques hybrides, ne se situe-t-elle pas plus précisément à l'intersection de la typographie et du graphisme ?** Jusqu'à présent, même si nous avons vu que le graphisme et la typographie correspondent à deux mondes professionnels distincts, **il apparaît bien que les praticiens de la typographie opaque ont une pratique hybride, qui lie à la fois des activités relevant du graphisme et des activités relevant de la typographie.** Nous avons alors avancé le terme de « typographisme » pour tenter d'identifier un champ d'intervention pour ces pratiques hybrides. Cependant, les résultats que nous obtenons en soumettant ce terme aux praticiens sont mitigés. Avant même de discuter de la terminologie, Rémi Forte semble confirmer qu'il existe un interstice entre le graphisme et la typographie :

> *« on a dit que le graphisme, le design graphique, d'un côté, le design typographique de l'autre, ce sont deux postures différentes. Tu prends deux*
> *cercles : ce sont deux cercles qui se rencontrent, tu vois ? Il y a une intersection entre les deux. Et dans cette intersection… c'est là où c'est intéressant d'être à la fois designer graphique, designer typographique*[1018]. »

537.

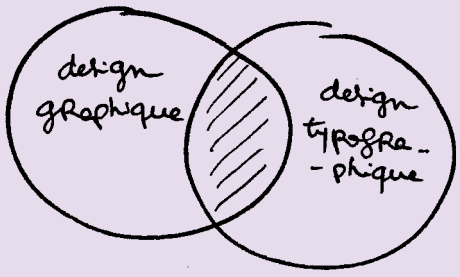
1015 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 486.

1016 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 316.

1017 *Ibidem*, vol. 2, p. 323.

1018 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 434.

Figure 537. Rencontre du design graphique et typographique.



537.

Le fait qu'il identifie à cette jonction un « *un angle mort*[1019] » nous conforte dans l'idée qu'un champ reste ici à explorer. De même, Anton Moglia a cherché pour son podcast *Lettres Mobiles*[1020] un terme qui pourrait regrouper la diversité et inclure l'hybridité des pratiques des praticiens de la lettre :

> « *il y a les personnes qui dessinent des lettres et, en fait, beaucoup de graphistes dessinent des lettres. Mais il n'y a pas de terme, c'est vrai, qui regroupe à la fois les différents champs de création de lettres parce que souvent les calligraphes, les peintres en lettres, les gens qui font du lettering etc., en fait ils multiplient ces casquettes-là et on n'a pas un terme pour les englober*[1021]. »

Il nous confie également que son podcast ainsi que la recherche de ce terme visaient à réunir les praticiens de la lettre, afin de créer un sentiment de communauté[1022]. Dans cette recherche de terminologie fédératrice, il avance au cours de notre entretien le terme « *lettrographiste*[1023] », bien que sa consonance ne soit pas très heureuse. Une autre piste pourrait être l'alternative que propose Simon Renaud à « design graphique et design typographique » : « *designer de lettres*[1024] ».

Quant aux réactions à notre proposition du terme « typographisme », elles apparaissent comme mitigées. D'une part, bien qu'Anton Moglia ait déjà utilisé le terme « *typo·graphiste*[1025] » (orthographié avec un point médian) en signature de mail, ce terme ne semble pas tout à fait lui convenir. En effet, il estime que ce terme met trop en avant la filiation avec le champ de la typographie et sa définition historique, ce qui exclut par exemple les pratiques de peinture en lettres : « *ça sous-entend qu'on fait de la typo et ça n'englobe pas le reste*[1026]. » D'autre part, certains praticiens s'interrogent sur la nécessité de ce terme. Morgane Vantorre considère que le terme « typographie » regroupe déjà la diversité des pratiques de la lettre :

> « *je m'interroge sur sa nécessité. Parce qu'en soi la typographie, ça concerne déjà ces notions-là. [...] Le fait que "typo" renvoie au fait de frapper, de laisser une empreinte, tout ce qui est... voilà les caractères mobiles d'antan quoi. Et en même temps "graph" c'est la marque, la figure, l'image, l'activité qui concerne l'art d'écrire et de dessiner. Et du coup dans le mot même tu as déjà cette idée de dessiner d'une part chacune des lettres, les designer, voilà dessiner [...], et puis le fait de les assembler, de composer, encore une fois, des mots, un texte. Pour moi il y a les deux, en fait, déjà dans le mot typographie*[1027]. »

1019 *Ibidem*, vol. 2, p. 435.

1020 Voir le site du podcast *Lettres Mobiles*, [en ligne], disponible sur https://anton.moglia.fr/podcast/, consulté le 17.07.2024.

1021 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 320.

1022 Il identifie un sentiment d'appartenance à une communauté plus fort chez les illustrateurs par exemple, bien que leurs pratiques soient également tout à fait différentes les unes des autres.

1023 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 321.

1024 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 480.

1025 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 319.

1026 *Ibidem*, vol. 2, p. 321.

1027 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 273-274.

Simon Renaud s'interroge également sur l'utilité de ce terme pour les mêmes raisons terminologiques :

> « Je comprends ton intérêt pour ce terme, et je comprends aussi le fait que ce néologisme résiste un peu quoi. C'est-à-dire qu'en fait, tu as envie de trouver quelque chose d'autre quoi. Mais effectivement je vois ce que tu veux dire de ce… mais en même temps, est-ce que dans "graphisme" il n'y a pas déjà "graph[1028]" ? »

Au-delà de la question de la nécessité du terme « typographisme », il semblerait que la terminologie elle-même soit peu heureuse et connote une forme d'amateurisme. En témoigne l'usage du terme dans le propos suivant d'Anton Moglia : « c'est vrai qu'aujourd'hui on a de plus en plus de familles très très complètes, qui ne sont pas dessinées par des typographistes, mais qui sont en général dessinées par des dessinateurs de caractères plutôt[1029]. » Nous décelons dans cet emploi du terme une forme de hiérarchie entre les « typographistes » d'une part et les dessinateurs de caractères d'autre part. Rémi Forte quant à lui, exprime plus ouvertement que ce terme connote une légèreté :

> « en toute subjectivité, moi c'est un terme qui ne me plaît pas du tout, pour deux raisons. Je suis désolé, ça va être un peu raide : je trouve ça un peu ringard. […] Et d'un autre côté […] si je commence à dire "je suis typographiste", on va me donner un chapeau pointu et des balles pour jongler, et on va me dire "ah celui-là, c'est encore un du cirque… enfin le gars n'est pas sérieux quoi[1030]". »

S'il souscrit au point de vue théorique qui nous mène à proposer ce terme, il estime que dans la pratique il desservirait plutôt les praticiens, en raison de l'association à une sorte d'amateurisme qu'elle connote : « entre nous, entre designers… personne, personne n'utilise ce terme et je pense que si demain je commençais à l'utiliser, mes camarades rigoleraient bien et se moqueraient de moi[1031]. » Simon Renaud semble également s'accorder avec Rémi Forte sur le fait que ce terme porterait en quelques sortes atteinte à la légitimité du praticien qui l'emploierait : « C'est ça, il y a un côté un peu joke[1032]. » Sur les 9 praticiens interrogés, seule Clara Carpentier semble accorder du crédit au terme « typographisme ». En effet, elle contribue même à en esquisser une définition en expliquant pourquoi elle trouve que ce terme s'appliquerait au travail de David Carson :

> « j'ai trouvé que le terme fonctionnait bien pour son travail dans le sens où c'est, comme tu poses, comme tu l'as formulé dans ta question : "exacerber", enfin, il exacerbe la plasticité de la lettre mais par le moyen du design graphique, enfin j'ai l'impression. Par contre, si j'essaie de définir plutôt mon travail – et en tous cas ce projet de DSAA – pour moi ce n'est pas du typographisme puisque j'ai l'impression de plutôt exacerber la plasticité de la lettre par le dessin de caractère en lui-même et par l'écriture, et non pas par le design graphique[1033]. »

1028 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 484.

1029 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 326.

1030 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 435-436.

1031 *Ibidem*, vol. 2, p. 437.

1032 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 484.

1033 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 628.

Ainsi, ce point sur la différence entre le graphisme et la typographie a permis de mettre en évidence plusieurs éléments. Tout d'abord, l'hybridité des pratiques semble découler du fait que le champ du graphisme et de la typographie sont – bien que distincts – intrinsèquement liés. Du point de vue de la formation, il apparaît que les dessinateurs de caractères et/ou typographes ont également une formation en graphisme avant de s'être spécialisés. Bien que ces domaines professionnels soient nettement distincts, les praticiens de la lettre semblent s'accorder sur le fait que la typographie fait partie intégrante des objets graphiques, quelle que soit leur nature. La typographie apparaît donc comme un élément primordial du travail graphique. **Le principal résultat probant quant à la typographie opaque est donc bien qu'elle est favorisée par une pratique hybride entre graphisme et typographie. Cette hybridité permet des aller-retours entre l'échelle du texte et de la lettre, aller-retours qui permettent d'investiguer la notion d'opacité.** En effet la question de la lisibilité reste centrale, étant donné que, comme l'explique Simon Renaud, « *comme de toute façon tu fabriques des codes qui sont censés être lus, c'est-à-dire qu'en gros tu fabriques des signes [...] qui sont censés être lus, il y a forcément cette question de la lisibilité qui se pose, en plus du sens*[1034]. » Qu'elle soit remise en cause par des formes opaques ou non, la notion de lisibilité est donc explorée à diverses échelles, et ce grâce à une pratique hybride. Dès lors, l'hybridité des pratiques de la lettre permet aussi d'explorer les formes des lettres selon diverses échelles, du dessin de caractère à la composition graphique. Ainsi, même si le terme de « typographisme » ne paraît pas adéquat pour le définir, **il semblerait bien qu'un champ à l'intersection du graphisme et de la typographie constitue un terrain fertile pour le développement de la typographie opaque.**

1034 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 493.

Les résultats obtenus avec l'outil cartographique

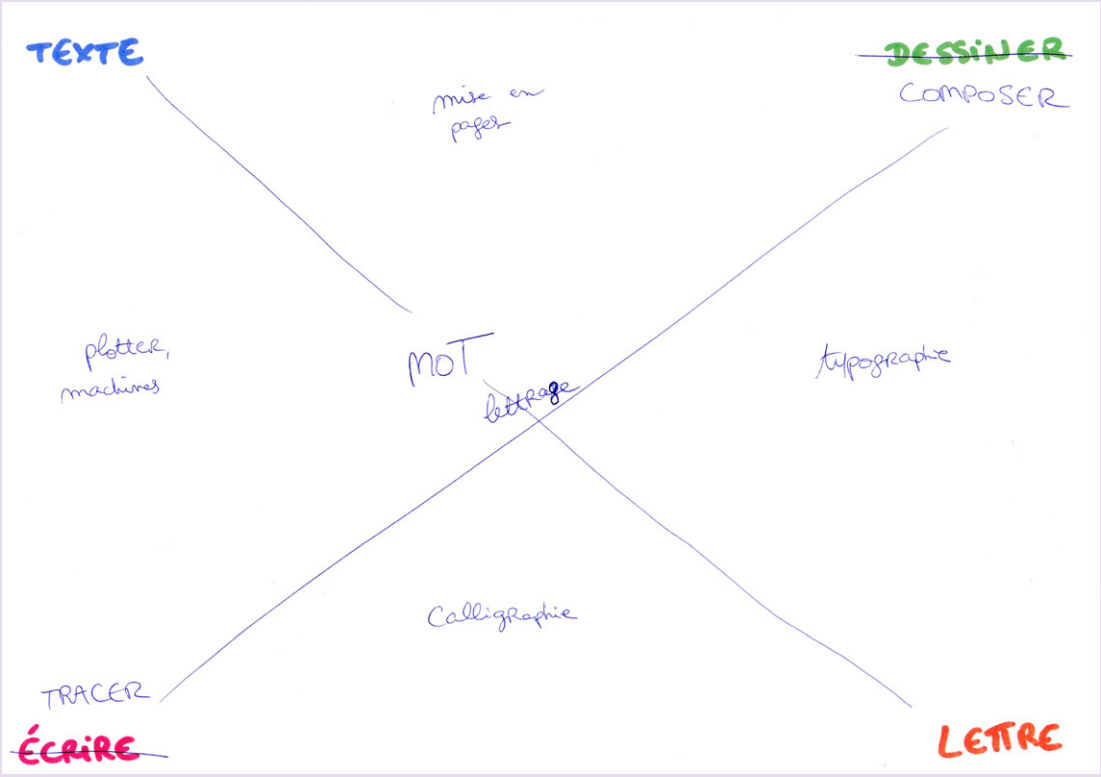
Comme nous l'avons annoncé, les résultats obtenus quant aux troisième et quatrième points – à savoir les relations entre écrire et dessiner et le rapport au faire de ces praticiens – seront développés respectivement dans les parties II.3 et II.4. Sur le dernier point de nos entretiens, l'exercice de la cartographie, il semble difficile d'en tirer des résultats généraux. En effet, ce moment de nos rencontres visait plutôt à compléter ou ouvrir des discussions selon un autre format, c'est-à-dire en s'appuyant sur un support graphique. Certains points soulevés rejoignent d'ailleurs d'autres parties de nos échanges, tels que la différence entre l'écriture et le dessin, ou encore les différentes échelles de composition par exemple. Dès lors, chaque praticien a réagi de manière différente aux cartographies que nous lui avons présentées. Cependant nous pouvons tout de même noter que, pour la majeure partie des praticiens, leur réaction immédiate a été de se situer au milieu des cartographies. Si la réflexion a ensuite été affinée, nous en décelons ici **l'indice que leur pratique est belle et bien plurielle et hybride.**

Figure 538. Cartographie v2_3 complétée par Morgane Vantorre.



538.

Figure 539. Aperçu des modifications de la cartographie proposées par Anton Moglia.



539.

Figure 540. Aperçu de la position de Clément Cases sur la cartographie v2_3.

Figure 541. Aperçu de la position de Clément Cases sur la cartographie v2_4.



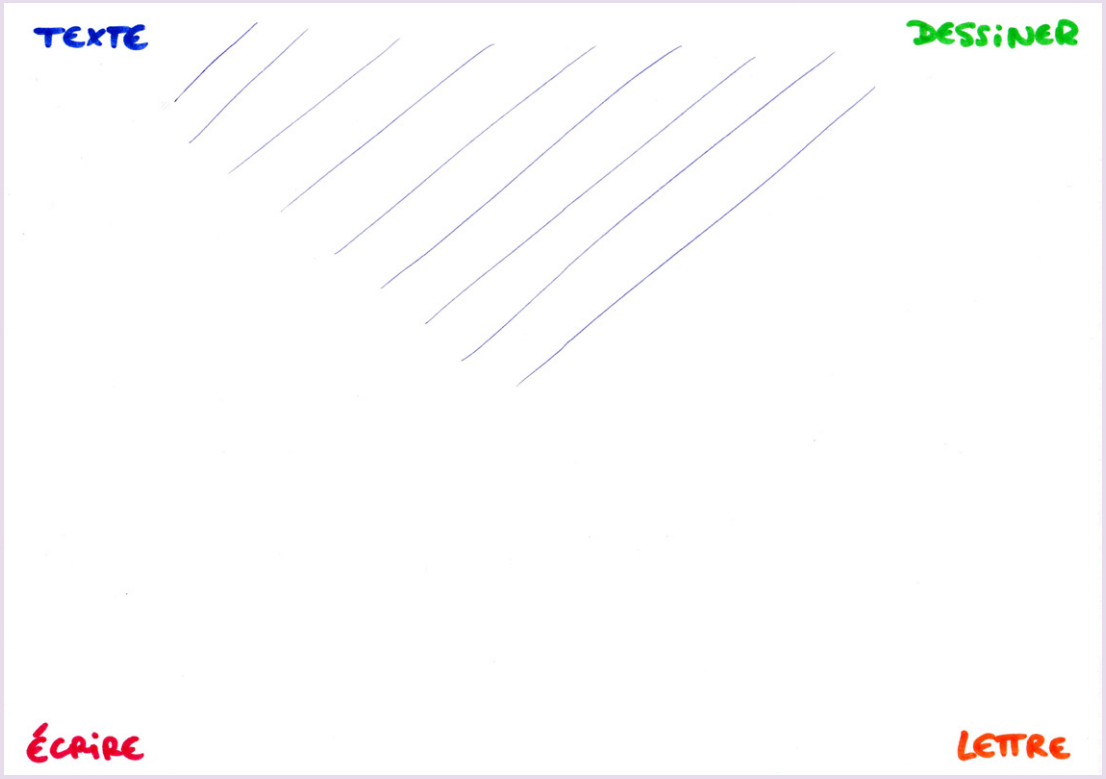
540.



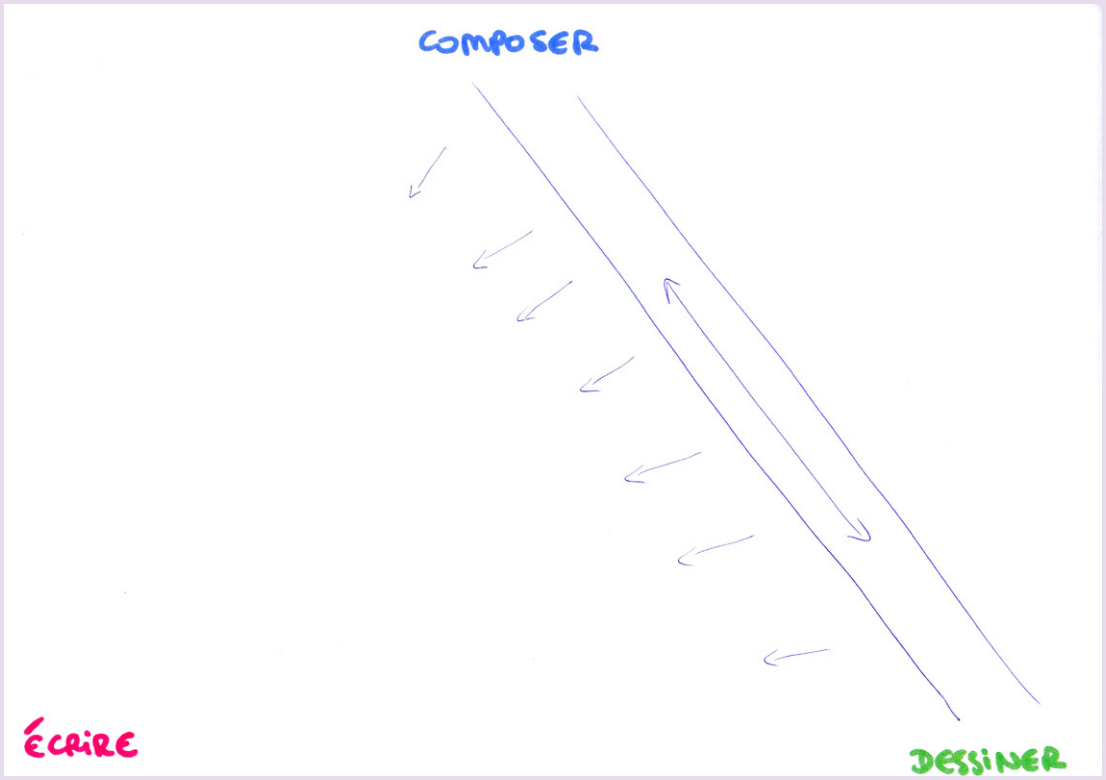
541.

Figure 542. Aperçu de la position de Rémi Forte sur la cartographie v2_3.

Figure 543. Aperçu de la position de Rémi Forte sur la cartographie v2_4.



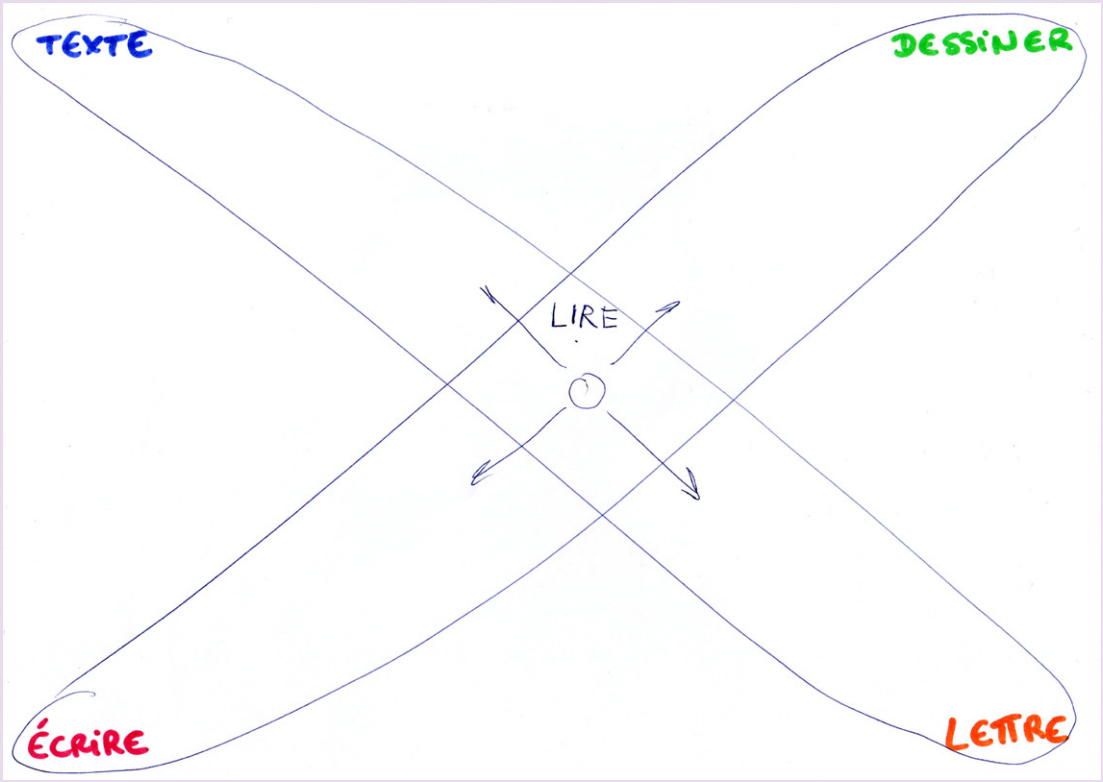
542.



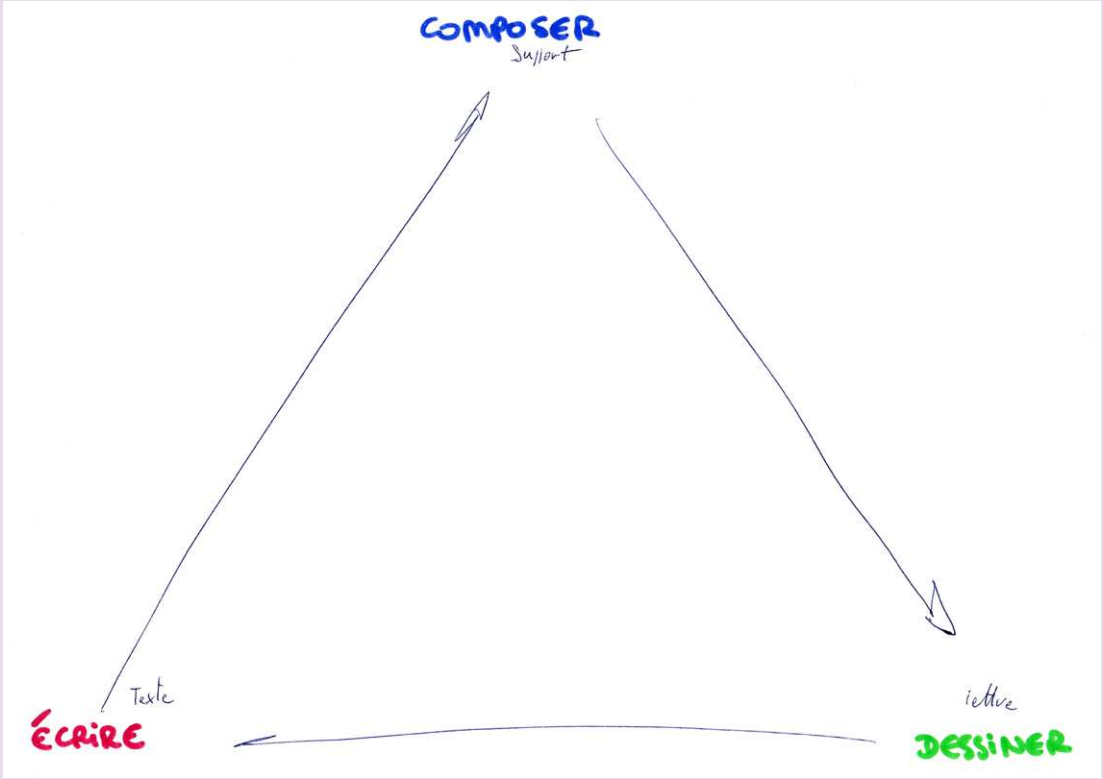
543.

Figure 544. Cartographie v2_3 complétée par Simon Renaud.

Figure 545. Cartographie v2_4 complétée par Simon Renaud.

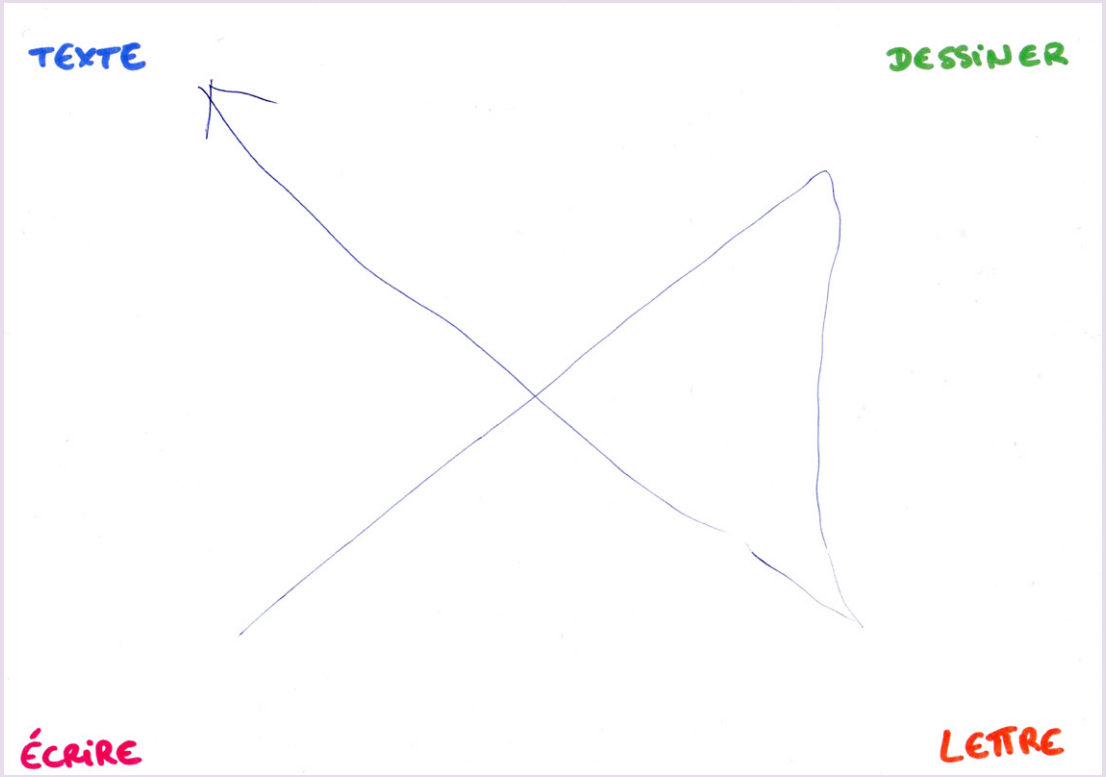


544.



545.

Figure 546. Cartographie v2_3 complétée par Pierre di Sciullo.



546.

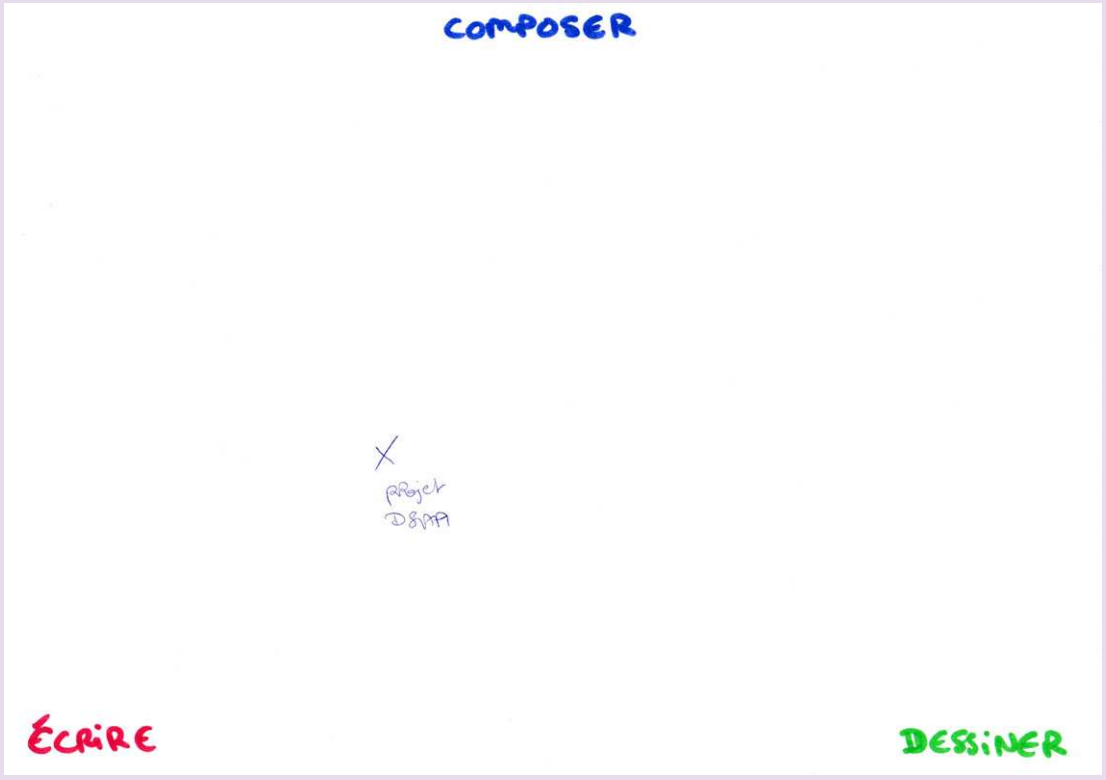
Figure 547. Aperçu de la position d'Amy Jones sur la cartographie v2_3.



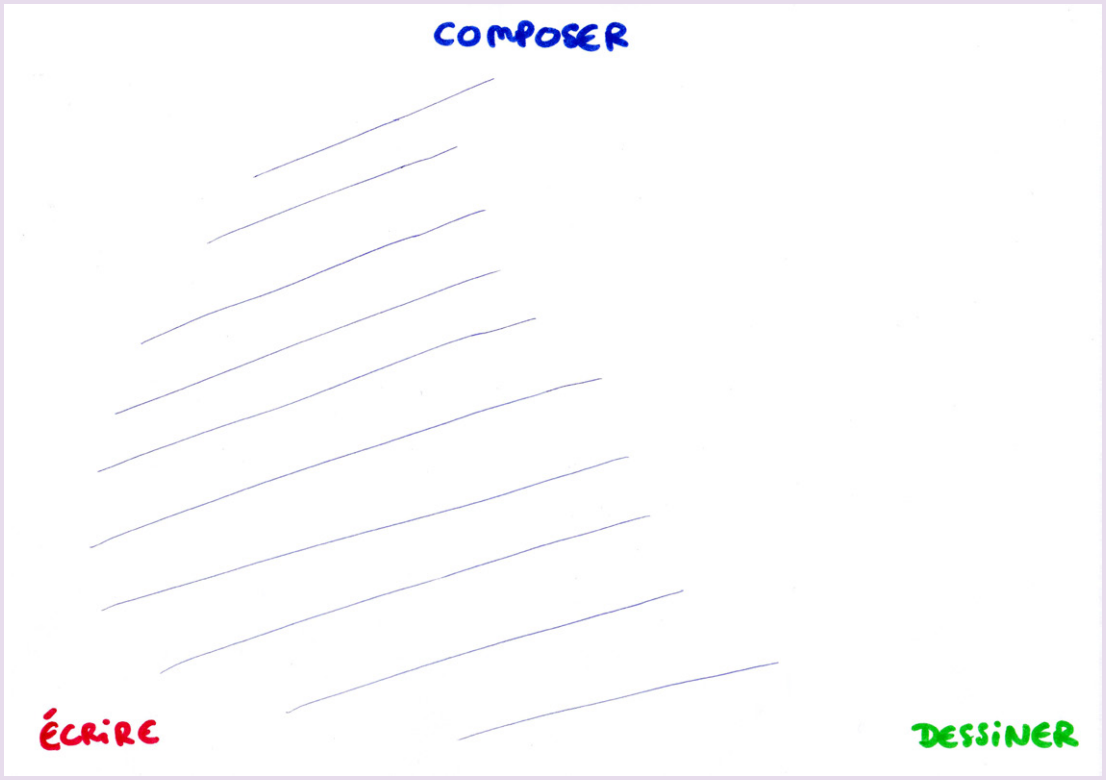
547.

Figure 548. Aperçu de la position de Clara Carpentier sur la cartographie v2_4 pour son projet de diplôme.

Figure 549. Aperçu de la position de Clara Carpentier sur la cartographie v2_4 pour sa pratique de manière générale.

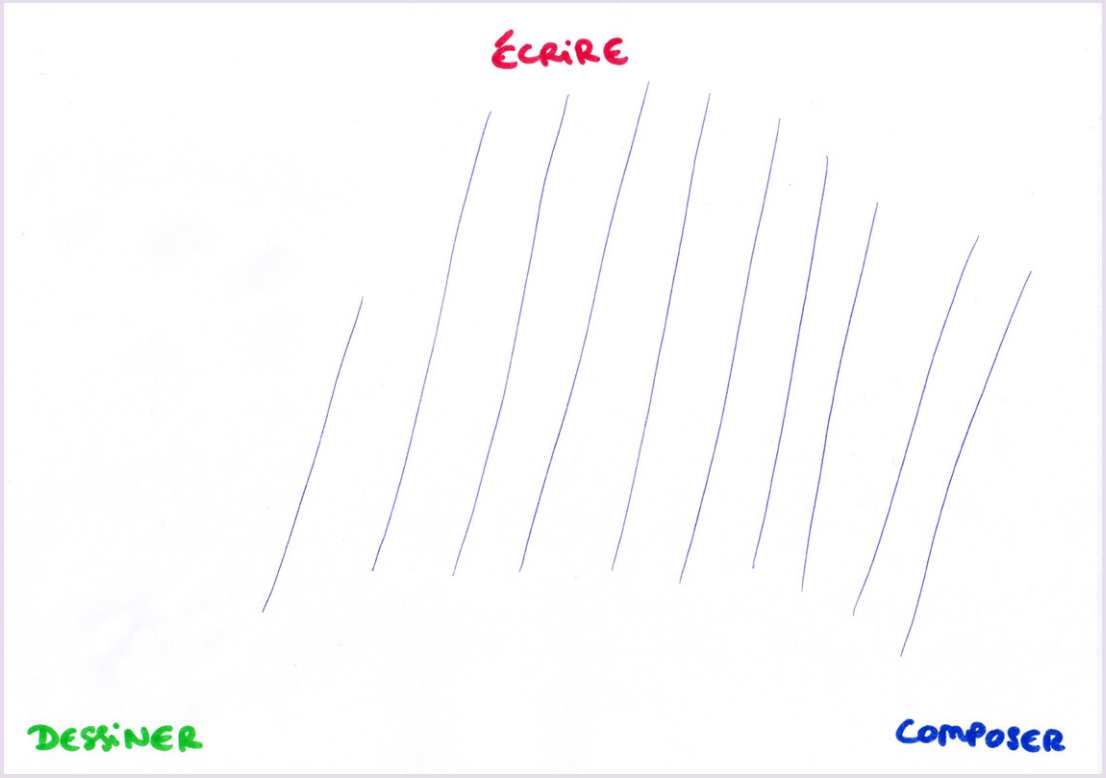


548.



549.

Figure 550. Aperçu de la modification de la cartographie v2_4 par Clara Carpentier.



550.

II.3. Identifier les rapports des praticiens aux actes d'inscriptions

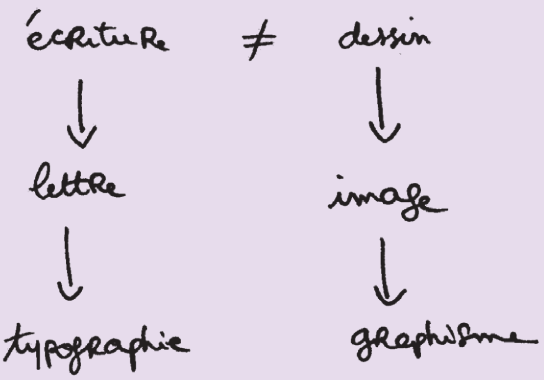
Cette seconde grande partie de notre thèse débutait par la question suivante : **l'opacité typographique opère-t-elle à l'échelle du texte, ou à celle de la lettre ?** Cependant, l'étude jusqu'ici menée a mis en évidence que cette question d'échelle du texte ou de la lettre n'est pas tout à fait opérante, ou du moins insuffisante. Dès lors, la cartographie des praticiens de la lettre nous a conduite à déplacer la question de l'échelle vers celle des praticiens : **est-il possible d'identifier des praticiens qui mettent en œuvre la typographie opaque ?** L'exercice de la cartographie n'a pas permis d'apporter une réponse générale à cette question, et a plutôt révélé la nécessité de nous tourner vers des pratiques particulières. De ce fait, nous sommes partie à la rencontre des praticiens, en cherchant plutôt à répondre à la question suivante : **quels rapports ces praticiens entretiennent-ils avec la lettre ?** La première piste que nous étudions pour répondre à cette question découle d'une réflexion amorcée au cours de nos exercices cartographiques : **la différence entre le dessin et l'écriture cristallise les rapports que les praticiens entretiennent avec la lettre. Nous avançons que ce sont ces activités qui vont nous permettre de déterminer et de qualifier le rapport que les praticiens de la typographie opaque entretiennent avec la lettre.**

II.3.1. Écrire et dessiner : deux activités qui consistent à tracer des lignes

Cette question de l'écriture et du dessin a déjà été amorcée lorsque nous interrogions les moyens de cartographier les praticiens de la lettre[1035]. Nous étions repartie du présupposé de départ de cette grande deuxième partie : l'échelle de la lettre est celle de la typographie. Bien que ce présupposé ait été remis en cause depuis, nous avions noté que ce rapprochement était effectué en raison de la filiation de la typographie avec l'écriture manuscrite. Dès lors, nous avions présumé que le pôle opposé à l'écriture était le dessin : le dessin serait une activité de formation d'images, alors que l'écriture serait une activité de formation de lettres. Nous en avions déduit que dessiner était donc une activité relevant du graphisme, et l'écriture une activité dont serait issue la typographie. Cependant, au cours de nos entretiens, l'écriture est plutôt apparue comme un troisième champ à part entière distinct du graphisme et de la typographie, comme l'énonce Clara Carpentier : *« je pense que je fais de la typo et du graphisme, et que parfois j'utilise les deux (souvent même)* ***551.***

1035 Voir la partie II.2.3.

Figure 551. Double chaîne de liens entre l'écriture et la typographie et le dessin et le graphisme.



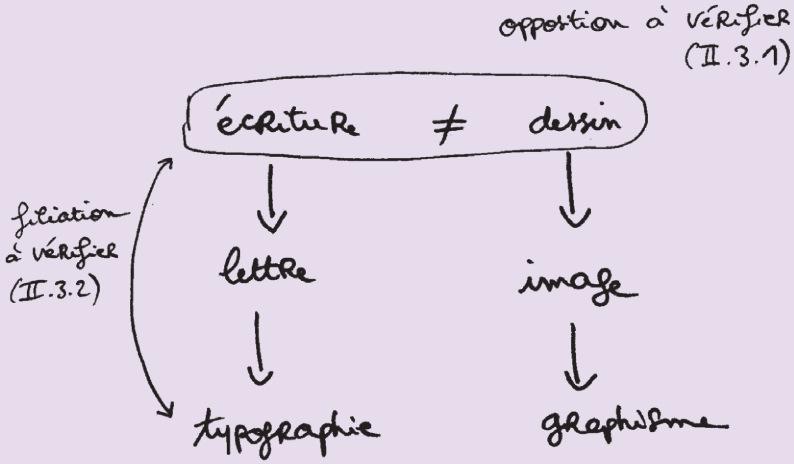
551.

Figure 552. Carpentier, Clara, *Learning From the Bronx*, projet de diplôme de DSAA, de l'écriture à la numérisation de groupes de lettres, 2021. © Clara Carpentier, issu du support de présentation du projet au colloque *Fonts and Faces*.

Figure 553. Vérifications de liens à effectuer dans la partie II.3.



552.



553.

mais… Je dirais que quand je suis à côté ou entre les deux, c'est quand je vais peut-être utiliser l'écriture[1036]*.* » En effet, Clara Carpentier semble établir une distinction entre les champs de la typographie et de l'écriture, tout en estimant qu'ils sont liés :

« si on parle de mon projet que j'ai présenté au colloque [Fonts & Faces] *: pour moi ce n'est ni de la typo, ni du graphisme, et c'est plus… en fait c'est vraiment plus de l'écriture et une recherche autour de l'écriture [...] qui passe par la typographie et par le dessin de caractère, mais qui est vraiment autour de l'écriture*[1037]*. »* *552.*

Afin de clarifier ces relations, il convient d'interroger plus précisément les éléments avancés : **la typographie est-elle vraiment en filiation avec l'écriture manuscrite, ou entre-t-elle plutôt en rupture ? Le dessin et l'écriture sont-ils vraiment à opposer ?** *553.*

Restituer la parenté iconique de l'écriture

Si nous opposons l'écriture au dessin, c'est parce que la qualité iconique de l'écriture peine à être reconnue. En effet, l'écriture est généralement inscrite dans une filiation avec la parole. Cette idée a été soutenue par l'ethnologue André Leroi-Gourhan : il institue l'écriture comme une transcription visuelle du langage oral par l'action de la main. Ce point de vue découle du lien qu'il établit entre la parole et la main, déduction qu'il opère de la relation directe entre la face et la main de l'*homo sapiens*. Il avance que c'est cette polarisation entre la face et la main qui permet notamment de réaliser des opérations techniques, au rang desquelles l'écriture. Il établit alors les deux couples fonctionnels suivants : « main-outil et face-langage[1038] », et il en conclut que « outil pour la main et langage pour la face sont deux pôles d'un même dispositif[1039] ». Si la main sert à la fabrication et la face au langage, l'écriture témoigne d'après lui de la conjonction de ces deux pôles. Ainsi, il propose d'aborder le langage par ce lien entre la main et la face : « les deux pôles du champ antérieur témoignent d'un égal engagement dans la construction des symboles de communication[1040]. » D'après André Leroi-Gourhan, l'écriture met donc en évidence « le caractère inséparable de l'activité motrice (dont la main est l'agent le plus parfait) et de l'activité verbale[1041] ». Dans cette perspective il semblerait que l'écriture, en tant que jonction de la technicité et du langage, « donne à voir des sons de la langue[1042] ». Elle serait par là-même considérée comme une représentation graphique de l'oralité. Ce point de vue fonde le fait que l'écriture soit davantage considérée dans son rapport au langage, et ainsi dans sa parenté verbale et linguistique. *554.*

1036 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 627.

1037 *Ibidem*, vol. 2, p. 627.

1038 Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la Parole*, [1964], T. 1, « Technique et langage », Paris, Albin Michel, 1975, p. 262.

1039 *Ibidem*, p. 34.

1040 *Ibid.*, p. 162.

1041 Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la Parole*, [1964], T. 2, « La mémoire et les rythmes », Paris, Albin Michel, 1991, p. 260.

1042 Cristin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 8.

Figure 554. Écriture comme transposition de la parole, d'après André Leroi-Gourhan.

Figure 555. Relations entre le son et la signification dans le chant et la parole.

Figure 556. Relations entre les marques inscrites et le son dans une partition musicale et un texte.

554. A. Leroi-Gourhan Son → Écriture

555.

Chant (musique) : son = signification

Parole (langage) : signification → son

556.

Chant (musique) : son = signification

↳ partition : notes = sons

Parole (langage) : signification → son

↳ texte : lettres → mots → significations

Mais l'écriture est-elle vraiment une représentation graphique de l'oralité ? D'après Tim Ingold, il semblerait qu'il n'en est rien. Il arrive à cette conclusion en étudiant le rôle de l'écriture dans le rapport entre les sons et la signification. Tout d'abord, l'anthropologue distingue deux usages de la voix : d'une part le chant qui relève de la musique, et d'autre part la parole qui relève du langage. Il constate qu'en musique, le son en lui-même est porteur de signification, ce qui n'est pas le cas du langage. Il observe donc que pour le langage, la signification ne se situe pas dans le son lui-même mais dans le sens dont il est le vecteur. C'est ce qui le conduit à qualifier le langage de « muet » : *555.*

> « L'attention des auditeurs ne serait pas portée vers les sons des mots prononcés, mais plutôt vers le sens qu'ils expriment et qu'ils servent à transmettre. À l'écoute d'un texte, notre conscience va au-delà du son, cherchant à atteindre un autre univers de signification verbale, absolument silencieux – aussi silencieux que les pages d'un livre. Bref, si l'on peut dire du son qu'il est l'essence de la musique, le langage, quant à lui, est muet[1043]. »

Son analogie avec la page d'un livre nous intéresse au premier plan : de même qu'avec la parole nous n'écoutons pas les sons afin d'accéder au sens, nous ne regardons pas les lettres d'un texte pour se concentrer sur son sens.

Ce constat mène Tim Ingold à s'interroger sur l'écriture[1044]. Précisons qu'il situe l'histoire de l'écriture au sein d'une histoire plus vaste : celle de l'inscription. Ce prisme, conjugué à sa question de départ sur la différence entre la parole et le chant, l'invite alors à étudier la différence entre l'écriture et la notation musicale : quels seraient les critères qui permettraient de différencier un texte écrit d'une composition musicale écrite (une partition) ? La différence semble résider dans la nature des marques inscrites, et de l'attitude implicite qu'elles induisent chez le récepteur :

> « quand nous nous trouvons face à ces marques, nous sommes conduits dans deux directions opposées. Dans le cas des textes, ces marques sont identifiées comme étant des lettres et des mots [...] imprimés sur la surface du papier exactement tels qu'ils sont supposés s'inscrire à la surface de notre esprit[1045]. Et elles nous orientent immédiatement vers ce qu'elles sont censées représenter, à savoir des idées et des concepts. Dans le cas de la partition en revanche, où nous assimilons ces marques à des notes et des phrasées et non à des lettres et des mots, elles représentent non pas des idées et des concepts mais les *sons eux-mêmes*[1046]. » *556.*

1043 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 13-14.

1044 « Pour compléter ce point de vue, le langage a fini par être considéré comme un système de mots et de significations qui fonctionne indépendamment de la verbalisation sonore des mots. La musique est aujourd'hui sans paroles et le langage a été réduit au silence. Comment est-ce arrivé ? C'est en cherchant une réponse à cette question que, passant de la bouche à la main et des déclamations vocales aux gestes manuels, je me suis penché sur la relation des gestes avec les marques qu'ils laissent sur différents types de surfaces. Le fait d'avoir fait taire le langage pouvait-il être lié à la nouvelle conception de l'écriture, à savoir un art de composition verbale plutôt que d'inscription manuelle ? C'est ainsi qu'a commencé mon étude sur la production des lignes. »
Ibidem, p. 8.

1045 Tim Ingold se réfère ici à la notion « d'image acoustique » de Ferdinand de Saussure.

1046 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 19-20.

Dans le cas du texte, les lettres forment des mots qui renvoient à leurs significations alors que dans le cas d'une partition, au contraire, les notes inscrites forment des phrasés qui ne renvoient à rien d'autre qu'aux sons eux-mêmes. En quoi cette conclusion de Tim Ingold nous permet-elle de faire avancer notre propos ? Par cette analyse, Tim Ingold met en évidence que dans le cas du langage, le son n'est pas directement porteur d'une signification. Ainsi, l'écriture n'est pas une transposition de sons, mais sert à accéder à la signification qui est portée par le son. Dès lors il apparaît erroné de considérer, à l'instar
557. d'André Leroi-Gourhan, que l'écriture n'est qu'une transposition de l'oralité.

L'écriture n'est donc pas à considérer exclusivement dans le rapport qu'elle entretient avec la parole. À ce titre, Anne-Marie Christin propose de reconnaître la double parenté de l'écriture : à la fois verbale, mais surtout iconique. Sans pour autant nier son rapport au langage, elle entend démontrer que l'écriture relève surtout de l'image :

> « L'écriture est née de l'image et, que le système dans lequel on l'envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle : telle est la thèse défendue dans ce livre. Elle n'a pas pour corollaire que l'on doive faire abstraction du langage : au contraire, cette proposition n'a d'intérêt que parce que l'écriture y est comprise dans son sens strict de véhicule graphique de la parole. Mais il est vrai que je voudrais faire justice dans ces pages au préjugé qui, de manière explicite ou indirecte, mais aussi par méconnaissance pure de l'image, a établi cette parole comme la référence ultime et exclusive de l'écrit[1047]. »

Cette thèse défendue par Anne-Marie Christin est centrale pour notre propos sur les relations entre l'écriture et le dessin. En effet, nous avions au départ associé l'écriture à la formation de lettres, et le dessin à la formation d'images. Mais reconsidérer la parenté iconique de l'écriture, c'est-à-dire sa qualité d'image, nous amène à envisager que l'écri-
558. ture puisse être une formation d'images. Dans cette perspective, ne faudrait-il pas plutôt réconcilier le dessin et l'écriture, au lieu de les opposer ? Afin que la thèse d'Anne-Marie Christin prenne pleinement place au sein de notre propos, il convient de préciser que considérer que l'écriture est une image ne veut pas dire qu'elle relève uniquement des figures. Il ne s'agit donc pas de prendre uniquement en compte les systèmes d'écriture idéogrammatiques, mais bien de reconnaître la qualité iconique de l'alphabet lui-même.

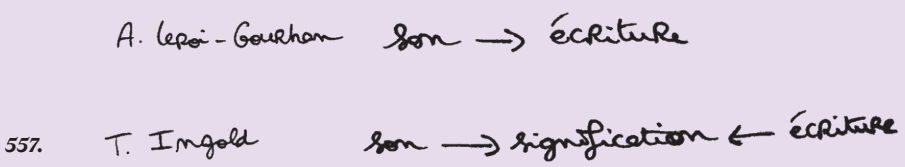
Pour commencer, Anne-Marie Christin entend démontrer que l'origine verbale de l'écriture est un mythe, et que l'origine de l'écriture est d'abord le graphisme[1048]. Bien que la thèse de la filiation uniquement verbale de l'écriture soit erronée, elle met en évidence qu'elle a eu pour conséquence d'occulter totalement la part graphique de l'écriture. De plus, elle explique que c'est parce que l'écriture latine était à l'origine destinée à retranscrire la parole de Dieu que sa parenté graphique a été niée :

1047 Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 7.

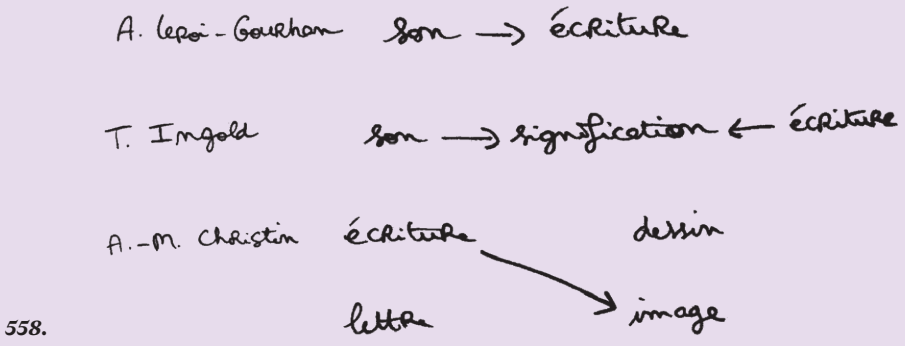
1048 « Ne serait-il donc pas plus logique de supposer que c'est le graphisme et non la langue qui a fourni les ressources et les motivations nécessaires à l'apparition de l'écriture ? Lui-même constituait en effet déjà un medium de type composite, associant à un support spatial de forme et de matière données des figures qui y étaient inscrites mais qui lui demeuraient étrangères en tant que telles. »
Ibidem, p. 16.

Figure 557. L'écriture n'est pas une transposition de la parole, d'après Tim Ingold.

Figure 558. Filiation iconique de l'écriture, d'après Anne-Marie Christin.



557.



558.

> « Non seulement cette écriture devait servir dans son principe à transposer une parole mais elle en était le reflet exact, bien plus fidèle que ne l'avait jamais été avant elle son modèle grec. [...] Les paroles que l'on voulait retrouver protégées par le manuscrit comme dans un coffret magique, c'étaient celles des textes fondateurs de la tradition chéritienne, c'était la Bible, théorie même de la Parole créatrice[1049]. »

C'est cette pensée qui explique la difficulté de l'Occident à reconnaître la parenté iconique de l'écriture, et l'institution de la parenté verbale comme primaire. Cette perspective a même conduit à considérer comme des « graphies parasites[1050] » les marques qui n'étaient pas directement de l'ordre de la transcription du son. Dès lors, estimer que l'écriture ne sert qu'à transcrire l'oralité revient à l'envisager uniquement dans sa fonction utilitaire de « conservation permanente des produits de la pensée individuelle et collective[1051] ». Et ne considérer l'écriture que dans sa perspective utilitaire mène à occulter sa parenté iconique :

> « Medium transparent, medium utile. Telle est la deuxième vertu de l'écriture dans cette utopie graphique dont l'alphabet occupe le pôle central : l'utilité. Et toujours pour la même raison : c'est ainsi que l'Occident la conçoit parce que telle est son expérience. Utile, l'écriture le serait dans la mesure où elle permet de conserver l'oral[1052]. »

Notons qu'Anne-Marie Christin emploie le terme « transparent », qui rejoint tout à fait notre propos : **considérer qu'un médium est transparent, c'est ne le considérer que dans son utilité et non pas pour lui-même.** Ainsi, c'est lorsque l'écriture n'est pas considérée pour elle-même mais uniquement dans une perspective fonctionnelle que sa parenté iconique n'est pas prise en considération. **Dans cette perspective l'opacité de la typographie n'est-elle pas un moyen de rendre saillante la parenté iconique de l'écriture ? C'est l'hypothèse que nous émettons.**

Écrire et dessiner : comment les distinguer ?

Le point de vue d'Anne-Marie Christin, auquel nous souscrivons, nous permet de comprendre que l'écriture possède une dimension pleinement iconique. Sa thèse nous permet d'envisager la réconciliation de l'écriture et de l'image et nous invite à dépasser notre opposition entre écriture et dessin : l'écriture est pleinement liée à l'image et au dessin. Ce lien a été mis en lumière au cours de nos entretiens. Tout d'abord, la qualité iconique de l'écriture a été soulignée à travers l'expression de Pierre di Sciullo de « *texte qui fait image*[1053] ». Le graphiste considère que dans son travail « *ce n'est pas le texte d'un côté, le dessin de l'autre*[1054] »,
559. ou plus précisément que « *c'est compréhensible dans un ordre visuel et dans un ordre textuel*[1055] ». Ainsi, il estime que lorsque son travail est uniquement composé de texte, il s'agit tout

1049 *Ibid.*, p. 37.

1050 *Id.*, p. 40.

1051 Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la Parole*, [1964], T. 1, « Technique et langage », *op. cit.*, p. 261.

1052 Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 40.

1053 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 586.

1054 *Ibidem*, vol. 2, p. 584.

1055 *Ibid.*, vol. 2, p. 584.

Figure 559. Di Sciullo, Pierre, affiche pour le Secours Populaire, 2023.



559.

de même de dessin. De même, la question de la différence entre l'écriture et le dessin mène Clément Cases à proposer l'expression « **texte-image** » : « **Après ça dépend de comment on l'entend, qu'est-ce qu'on entend par "dessiner" tu vois ? Mais ça serait plus de matérialiser alors le texte. Enfin limite un texte-image quoi**[1056] ».

Ces premières intuitions du lien entre le dessin et l'écriture avancées au cours des entretiens peuvent être complétées par une approche définitionnelle. Considérons successivement la définition du terme « écrire » :

> « Verbe transitif :
>
> 1. Tracer les signes d'un système d'écriture, de représentation graphique des sons d'un langage, de la parole. *Exemple : Écrire un "m", un mot, un chiffre.*
>
> 2. Former les lettres, les signes, avoir tel ou tel type d'écriture, employer tel ou tel système d'écriture. *Exemple : Écrire son nom lisiblement. Écrire la somme en toutes lettres.*
>
> 3. Orthographier correctement. *Exemple : On écrit ce mot avec deux "r".*
>
> 4. Formuler par écrit un énoncé sur tant de lignes, tant de pages. *Exemple : J'ai pu écrire trois pages sur ce sujet.*
>
> 5. Exprimer sa pensée par le langage écrit, composer une œuvre littéraire, scientifique. *Exemple : écrire un roman.*
>
> 6. Représenter graphiquement les sons de la musique au moyens de signes conventionnels. *Exemple : écrire une partition.*
>
> 7. Adresser une lettre, un message écrit à quelqu'un. *Exemple : Nous n'avons aucune nouvelle de lui, il n'écrit pas.*
>
> 8. Raconter, affirmer, exposer, dire par écrit dans une œuvre, un article. *Exemple : Écrivez pourquoi vous avez été ému.*
>
> 9. Faire savoir ou demander quelque chose par écrit, dans une lettre, un message écrit. *Exemple : Écris-moi si tu viens ou non.*
>
> Verbe intransitif :
>
> 1. Utiliser les signes graphiques, l'écriture. *Exemple : Apprendre à écrire.*
>
> 2. Tracer les signes de l'écriture en usant d'un instrument, d'une substance, ou former les lettres d'une certaine façon. *Exemple : Écrire à l'encre. Écrire gros.*
>
> 3. Laisser sur une surface une trace propre à représenter les signes graphiques. *Exemple : Ce stylo écrit très fin.*
>
> 4. Faire œuvre d'écrivain, faire métier de rédacteur. *Exemple : Il a toujours voulu écrire.*
>
> 5. Avoir tel style, employer tel procédé d'expression. *Exemple : Il écrit merveilleusement bien*[1057]. »

1056 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 412.

1057 *Dictionnaire Larousse*, définition du terme « écrire », [en ligne], disponible sur https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9crire/27736, consulté le 06.03.2023. Nous soulignons.

Et du terme « dessiner » :

> « Verbe transitif :
> 1. Représenter quelqu'un, quelque chose par un dessin, en tracer, en reproduire la forme, les contours, les volumes. *Exemple : dessiner un arbre.*
> 2. Tracer, faire le dessin d'une forme. *Exemple : dessiner une maquette.*
> 3. Évoquer, suggérer l'image de quelque chose par sa propre forme, ou avoir cette forme ; tracer, former. *Exemple : À cet endroit le fleuve dessine une boucle.*
> 4. Faire ressortir quelque chose, en accuser la forme, le contour. *Exemple : Une robe qui dessine bien la taille.*
>
> Verbe intransitif :
> Faire des dessins, exercer l'art du dessin. *Exemple : j'adore dessiner*[1058]. »

Ces définitions nous permettent de souligner le lien étroit entre le dessin et l'écriture. En effet, si nous comparons les éléments de définition du terme « écrire » relatifs à l'inscription d'un signe (et non au sens de rédaction d'une pensée) avec les éléments de définition du terme « dessiner », nous remarquons que ces deux activités relèvent du tracé de formes graphiques. Ce point commun aux deux définitions est encore plus saillant dans les définitions du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* des termes « écrire » – « Tracer les signes graphiques qui représentent une langue[1059] », et « dessiner » – « Tracer sur un support des figures ou l'image d'un objet, au moyen d'une matière ou d'un instrument approprié[1060]. » La comparaison des définitions met donc en évidence que la trace est bien le point commun entre les actes d'écrire et de dessiner. Cette notion de tracé comme point commun à l'écriture et au dessin a été avancée par Anton Moglia au cours de nos échanges. En effet, la présentation de nos cartographies l'a amené à suggérer que les pôles ÉCRIRE et DESSINER soient remplacés par le terme « tracer[1061] ». **S'il apparaît que l'écriture et le dessin sont toutes deux des activités de tracé de lignes, est-il tout de même possible de les distinguer ? Si la filiation iconique de l'écriture qu'établit Anne-Marie Christin nous a menée à rapprocher l'écriture du dessin de lettres, faut-il pour autant en déduire qu'écrire et dessiner des lettres sont la même activité ?** *560.*

Selon les définitions précédemment citées, ce qui diffère est ce qui est tracé. Ce point semble lié à la question de la représentation : dans le cas de l'écriture ce qui est tracé représenterait le langage, ce qui ne serait pas le cas avec le dessin. Afin d'analyser cette distinction, nous nous référons ici encore au travail de Tim Ingold qui, au cours de son étude des lignes[1062], institue également le fait de tracer des lignes comme le point commun entre

1058 *Dictionnaire Larousse*, définition du terme « dessiner », [en ligne], disponible sur https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dessiner/24657, consulté le 06.03.2023. Nous soulignons.

1059 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « écrire », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9crire, consulté le 06.03.2023. Nous soulignons.

1060 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « dessiner », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/dessiner, consulté le 06.03.2023. Nous soulignons.

1061 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 344.

1062 Cette étude des lignes découle directement de sa réflexion sur la différence entre la parole et le chant, que nous avons précédemment évoquée. À l'instar des lettres, il constate que nous ne prêtons pas attention aux lignes alors qu'elles sont omniprésentes dans notre environnement.

Figure 560. Dépassement de l'opposition entre écriture et dessin.

écriture & dessin

activités de tracé

560.

Figure 561. Renaud, Simon, croquis pour l'*Augure*, 2023. © Simon Renaud.

Figure 562. Synthèse des questionnements de la partie II.1.3.



561.

écriture & dessin

activités de tracé

↳ comment les distinguer ?

→ par la nature des signes tracés

↳ est-ce que écrire des lettres ? = dessiner des lettres

→ par les **gestes** effectués

562.

les activités d'écrire et de dessiner : « il ne peut pas y avoir de frontière claire entre l'écriture et le dessin, car tous deux utilisent le même moyen d'expression : la ligne[1063]. » Tout comme nous, Tim Ingold s'interroge alors sur la différence entre l'écriture et le dessin :

> « Nous dessinons des lignes, et nous en écrivons aussi ; dans les deux cas, la ligne est la trace d'un geste manuel. Mais en quoi ces gestes sont-ils différents ? Où finit le dessin et où commence l'écriture ? Si, dans l'histoire de la ligne, l'écriture s'est progressivement différenciée du dessin, alors comment cette évolution s'est-elle traduite dans les capacités et les productions de la main humaine[1064] ? »

Il semblerait alors que ce soit la nature des signes tracés qui soit déterminante : « L'écriture reste du dessin. Mais c'est un cas particulier du dessin, où *ce qui est dessiné constitue les éléments d'une notation*[1065]. » Dans cette perspective, l'écriture serait une manière de dessiner et c'est le fait qu'elle soit également une notation qui la distingue : elle serait une organisation signifiante des signes, et présupposerait une capacité de l'écrivant à identifier ces relations de significations. Si l'écriture est une forme de dessin, Tim Ingold en déduit que « la main qui écrit ne s'arrête pas de dessiner[1066]. »

Cette interdépendance du dessin et de l'écriture a été soulevée au cours de nos entretiens. En effet, Simon Renaud considère, à l'inverse, que le dessin est un mode d'écriture, en ce qu'il permet de « *projeter quelque chose qu'on a dans la tête*[1067] ». Son analogie du dessin et de l'écriture repose davantage sur la notion de mode de représentation, comme en témoigne l'anecdote qu'il nous livre : « *je le vois parfois avec mes étudiants quand ils n'arrivent pas à exprimer en écrivant des phrases, tu vois ? Je leur dis "dessinez". Et dans le design typiquement, parfois ça passe mieux par un croquis pour expliquer que l'affiche va ressembler à ça, que de dire "je vais mettre un rond au milieu etc.", il faut le dessiner*[1068]. » Si l'association du dessin à l'écriture par Simon Renaud repose davantage sur le mode de représentation, Morgane Vantorre lie directement ces deux activités par la question du tracé : ***561.***

> « *L'écriture c'est une forme de dessin, c'est juste que l'on vient tracer des formes qui vont être considérées ensuite… qui sont destinées à être lues, à être prononcées également. Oui pour moi c'est lié. Finalement, l'écriture, c'est du dessin. C'est juste que, une fois de plus, tu as un signe qui est devenu abstrait au fil du temps*[1069] ».

Ainsi, il semblerait que ce n'est pas dans l'activité elle-même que se situe la différence entre l'écriture et le dessin, mais dans la nature des signes tracés. **Cependant, si l'écriture est une forme de dessin, qu'en est-il lorsque les signes tracés sont des lettres dans les deux cas ? Existe-t-il une différence entre écrire et dessiner des lettres ?** Il semblerait qu'il faille établir un autre critère de distinction, plus étroitement lié à l'activité d'inscription elle-même. ***562.***

1063 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 168.

1064 *Ibidem*, p. 157.

1065 *Ibid.*, p. 161.

1066 *Id.,* p. 163.

1067 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 514.

1068 *Ibidem*, vol. 2, p. 515.

1069 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 277.

Afin de résoudre ce questionnement nous décidons de nous tourner vers Clara Carpentier et son étude des liens entre graffiti et calligraphie[1070]. Au cours de son projet de diplôme, elle a identifié quatre facteurs qui influent sur le tracé – le support, l'outil, la posture physique, et la temporalité – et qui constituent des points de comparaison sous le prisme desquels analyser les pratiques :

> *« Par exemple, si on change juste le paramètre de l'outil, je vais avoir un mot en tête (enfin dans mon bras) : je vais l'inscrire très rapidement au marqueur donc je vais avoir des ligatures. Mais si je décide de prendre la bombe, je sais que le ductus sera complètement différent, parce que déjà je ne pourrais pas être aussi rapide à la bombe puisque ma main est… enfin je ne suis pas en contact direct avec le support, et vu que je peux varier la pression et que je peux*
> *563.* *décider de plus appuyer sur mon capuchon, mon ductus sera différent*[1071]*. »*

La notion de ductus qui est mise en évidence dans cet exemple nous invite à considérer un point en particulier : la notion de geste. Au-delà de la forme des signes tracés, **la distinction entre écriture et dessin ne reposerait-elle pas davantage sur le geste de ce tracé ?** Cette nouvelle perspective est plus directement liée au rapport au corps du praticien[1072].

Le contrôle du geste

Nous tentons de définir les rapports que les praticiens entretiennent avec la lettre, et nous nous intéressons aux activités d'écrire et dessiner qui, d'après nous, nous permettront de qualifier ces rapports. Nous avons vu grâce à Tim Ingold que ces deux activités relèvent du tracé de lignes. Dès lors, est-il possible de les distinguer ? Nous avançons comme critère de distinction les gestes qu'effectue la main lors de ces tracés.

Pour établir si le geste pourrait bien être un critère de distinction entre l'écriture et le dessin, nous nous référons à Gerrit Noordzij et à son entreprise de fonder une théorie de l'écriture en qualifiant les traits tracés, pour ainsi définir les « propriétés d'un dessin à

1070 Voir Carpentier, Clara, *Écrire contre : graffitis et contestation graphique*, *op. cit.*

1071 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 640-641.

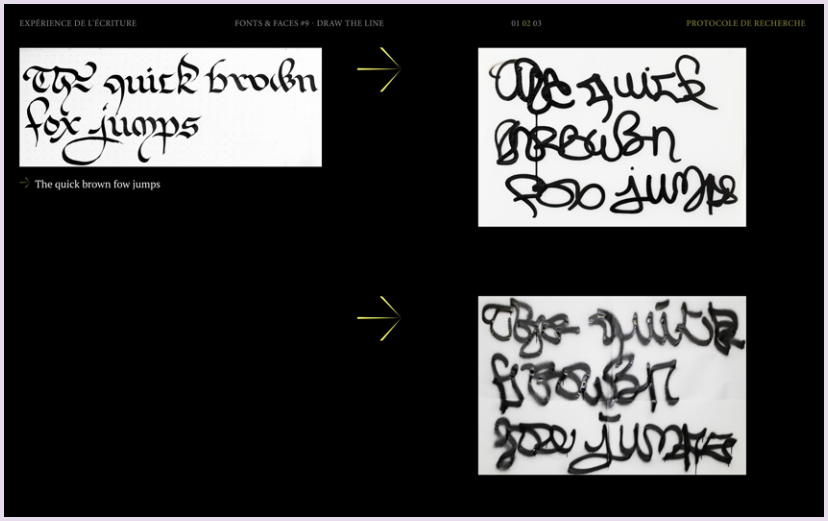
1072 Le passage suivant où Gerrit Noordzij décrit son activité de traçage de traits rend tout à fait saillant le rapport de cette activité au corps :

> « L'enseignement occidental a laissé s'introduire l'habitude de maintenir le poignet immobile pendant qu'on écrit et de conduire la plume à l'intervention d'une dizaine de phalanges environ. Il me serait impossible de maîtriser le trait de cette façon et je n'ai jamais vu personne le maîtriser ainsi. Quel que soit le résultat, il est en tout cas impossible de tirer de grands traits comme cela. J'écris tout de la même manière les grandes lettres et les petites. Mais chez moi les doigts sont presque immobiles par rapport au poignet, l'angle formé par le ventre de la plume et la surface d'écriture est constant et tout le bras est en mouvement. Lorsqu'on écrit petit, c'est presque imperceptible, mais les mouvements musculaires de la partie supérieure du bras, je peux très bien les sentir en posant un doigt sur mon bras au-dessous de l'articulation de l'épaule. »

Noordzij, Gerrit, *Le trait. Une théorie de l'écriture*, *op. cit.*, p. 80.

Figure 563. Carpentier, Clara, *Learning From the Bronx*, projet de diplôme de DSAA, phase d'expérimentations de contraintes, 2021. © Clara Carpentier, issu du support de présentation du projet au colloque *Fonts and Faces*.

563.



partir des paramètres du trait de la plume[1073] ». En effet, le typographe et dessinateur de caractères insiste sur le fait qu'un caractère se définit par la forme de ses traits, et non par ses contours :

> « Le trait est l'artefact fondamental. Il n'y a rien en-deçà de la forme d'un trait simple. On ne peut pas différer la forme en dessinant d'abord les contours, car tout dessin (y compris celui des contours) commence par une forme. Les contours sont les limites des formes. S'il n'y a pas encore de forme, il n'y a pas de contour non plus[1074]. »

Dans cette perspective, le trait apparaît comme l'essence de la forme d'une lettre. Au lieu de nous tourner vers la nature des signes tracés, nous étudions donc directement l'activité de traçage en elle-même. Selon ce même point de vue, Gerrit Noordzij replace le trait au centre de l'activité de dessin de lettres : « L'unité la plus élémentaire de la forme noire est le trait. Un trait est la trace ininterrompue laissée par un outil sur une surface d'écriture. Le trait commence par le *report* de l'outil[1075]. » Il définit donc le trait comme une trace, elle-même définie par Tim Ingold comme « la marque durable laissée dans ou sur une surface solide par un mouvement continu[1076] ». Une fois cette importance fondamentale du trait mentionnée, Gerrit Noordzij entreprend donc d'établir des caractéristiques du trait que l'on peut analyser pour le qualifier, au rang desquelles le mouvement et les orientations de ce mouvement.

D'après la définition de la trace de Tim Ingold, le mouvement est intrinsèque à sa définition et ce mouvement est continu. Selon Gerrit Noordzij, c'est dans la continuité d'ordre et de direction des traits que se forme la lettre. Il situe d'ailleurs la différence entre l'écriture manuelle et l'écriture dessinée dans la succession des traits : l'écriture manuelle serait formée d'un trait simple, alors que l'écriture dessinée serait composée de formes constituées de plusieurs traits :

564.

> « La forme première, fondamentale, est la trace simple d'un outil. Seule l'écriture manuelle préserve les caractéristiques du trait simple. L'*écriture manuelle* est l'écriture du trait simple. L'*écriture dessinée* est une écriture de formes constituées. Dans l'écriture dessinée, les formes sont plus patientes que dans l'écriture manuelle puisqu'elles acceptent la retouche des traits qui peut améliorer (ou détériorer) progressivement la qualité des formes. L'écriture dessinée est indépendante de l'outil mais cette liberté n'est possible qu'aux dépens du caractère : dans une écriture composée d'une superposition de traits, les formes des traits simples se perdent, tout comme les empreintes d'un pied se fondent dans la multitude des autres traces de pas[1077]. »

1073 *Ibidem*, p. 9.

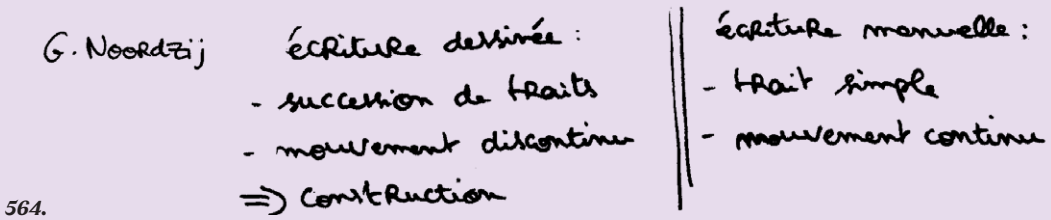
1074 *Ibid.*, p. 10.

1075 *Id.*, p. 20.

1076 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 62.

1077 Noordzij, Gerrit, *Le trait. Une théorie de l'écriture*, *op. cit.*, p. 9.

Figure 564. Différence des mouvements de l'écriture dessinée et de l'écriture manuscrite, d'après Gerrit Noordzij.



564.

Dès lors, l'écriture manuelle naît du trait alors que l'écriture dessinée est une construction[1078]. Afin de rendre saillante cette distinction, Gerrit Noordzij prend l'exemple du contraste : dans le cas de l'écriture manuelle le contraste du trait simple ne résulte que de l'outil, alors que dans le cas de l'écriture dessinée le contraste peut être davantage contrôlé par l'ajout de traits.

Cette notion de contrôle est au cœur de la différenciation qu'opère Tim Ingold entre deux types de mouvements. Cette distinction repose sur la définition du point d'arrivée du mouvement d'un tracé : ou bien le point d'arrivé est déterminé à l'avance, ou bien le point d'arrivée se définit au cours du tracé. Le premier cas consiste à représenter quelque chose de préexistant, même s'il s'agit d'une forme présente à notre esprit. Nous estimons que ce premier type de mouvement relève davantage du dessin. En effet, nous venons de voir avec la distinction de Gerrit Noordzij que l'écriture dessinée est davantage construite. Nous en concluons que sa construction résulte d'une forme préexistante que le dessin entend représenter. Il apparaît alors que la notion déterminante pour distinguer l'écriture du dessin est celle de contrôle du trait : dans le cas de l'écriture dessinée, les traits sont contrôlés pour correspondre à une forme prédéterminée (d'où le fait que le point d'arrivée de chaque mouvement soit déterminé à l'avance). Au contraire dans le cas de l'écriture manuscrite, la fluidité ne permet pas de prédéterminer la forme, et donc le point
565. d'arrivée du mouvement.

Dès lors la distinction opérée par Tim Ingold nous aide à avancer une différence entre le dessin et l'écriture de lettres : le dessin supposerait de donner une forme prédéfinie, c'est-à-dire de déterminer en amont les directions du tracé, voire de reprendre les traits pour correspondre à cette forme. C'est ce que semble suggérer Morgane Vantorre lorsqu'elle différencie la calligraphie du dessin :

> *« je distingue peut-être la calligraphie du dessin où là je m'applique davantage… tu vois par exemple tous les détails… alors qu'en calligraphie on trace d'un geste. Enfin non, de plusieurs gestes d'ailleurs, c'est un assemblage de gestes plutôt, les lettres… mais sans*
> *566.* *revenir dessus a priori tu vois ? On les écrit, c'est-à-dire qu'on laisse notre main aller*[1079]*. »*

Dès lors, elle semble rapprocher la calligraphie de l'écriture. Son propos fait apparaître qu'à l'inverse du dessin, écrire une lettre supposerait de ne pas reprendre les traits pour donner une forme, mais de laisser la forme telle qu'elle est définie par la main, son geste et l'outil. La forme se résumerait alors à la trace de la main sans aucun ajout supplémentaire, et cette trace ne résulterait pas d'une orientation de geste prédéterminée. Nous retrouvons ici la différence qu'établit Gerrit Noordzij entre l'écriture manuelle et l'écriture

1078 Cette distinction est lisible par le vocabulaire qu'emploie Gerrit Noordzij pour décrire les orientations. En effet, il parle de traits descendants et ascendants dans le cas de l'écriture manuelle, alors qu'il emploie les termes « construction brisée » et « construction divergente » dans le cas de l'écriture dessinée :

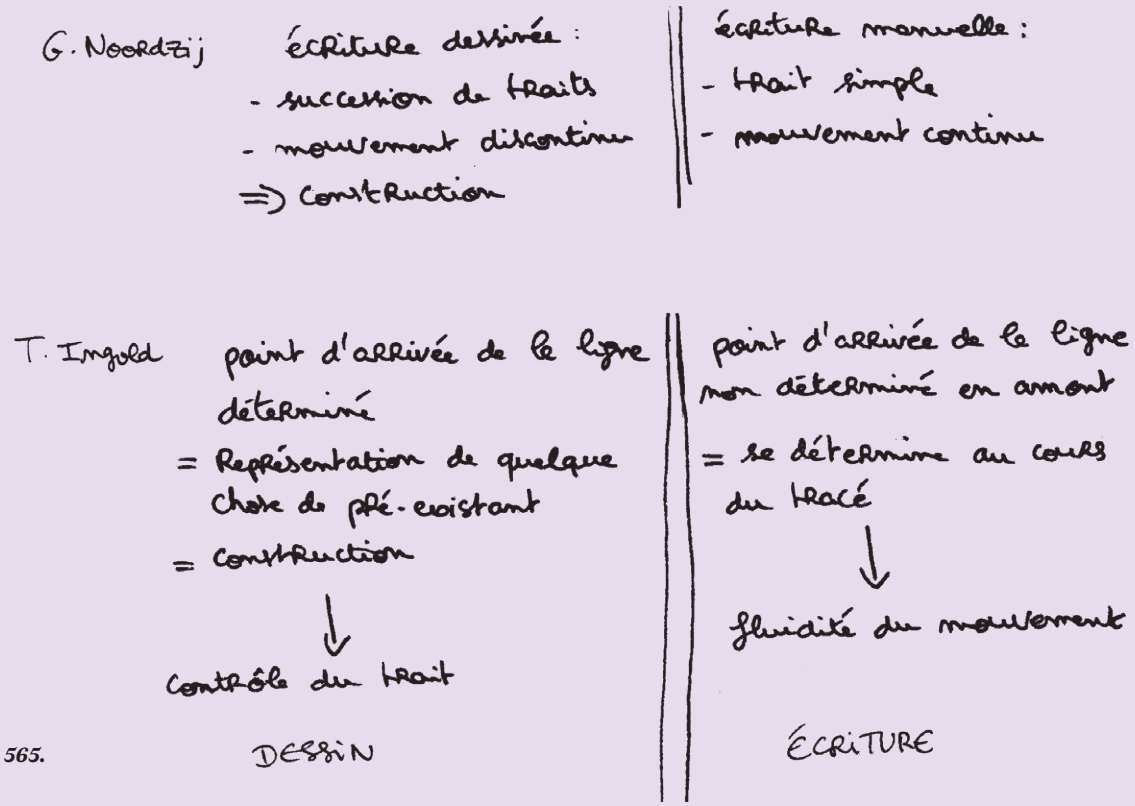
> « Dans l'écriture manuelle, un trait où le scripteur tire à soi la ligne de front s'appelle un *trait descendant*, la partie du trait où la ligne remonte s'appelle un *trait ascendant*. En dehors de l'écriture manuelle, il n'y a ni traits descendants ni traits ascendants […]. Une construction brisée sera donc une construction (ou écriture) qui consiste exclusivement en traits descendants et une construction divergente présentera des ligatures entre les traits descendants. »

Ibidem, p. 37-38.

1079 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 283.

Figure 565. Différence entre deux types de mouvements d'après Tim Ingold.

Figure 566. Page du portfolio de Morgane Vantorre. Les carnets présentés donnent à voir à la fois des croquis et dessins de lettres et des entraînements de calligraphie © Morgane Vantorre.



565.



566.

dessinée. Ainsi, nous comprenons que la distinction entre écrire et dessiner une lettre réside dans l'équilibre entre contrôle et spontanéité : un geste plus ou moins orienté permettrait de contrôler plus ou moins la forme du trait.

Nous souhaiterions ici restituer des résultats de nos entretiens pour vérifier que cette notion de contrôle de la forme permet de différencier l'écriture du dessin. Au premier abord, certains résultats semblent contredire les liens que nous établissons entre le contrôle de la forme et le dessin[1080]. Cependant, nous considérons que ces deux contre-exemples relèvent davantage d'exceptions. Dès lors, nous nous référons en particulier à notre entretien avec Clara Carpentier, au cours duquel nous avons frontalement abordé la distinction entre le dessin et l'écriture. En effet au cours de son projet de mémoire de DSAA design typographique, Clara Carpentier s'est intéressée aux liens entre le graffiti, la calligraphie et le dessin de caractères qui peut en résulter. Nous avons donc pu analyser ces trois pratiques sous le prisme des rapports entre écriture et dessin. Cet entretien permet ainsi d'éclairer les distinctions et porosités entre le dessin et l'écriture, afin de d'établir si la notion de contrôle de la forme est déterminante. Nous pouvons commencer par nous appuyer sur la différence qu'elle effectue entre le tag et la calligraphie :

567.

> « dans le tag, on a des choses qui sont beaucoup plus élastiques que dans la calligraphie. Puisqu'il y a quand même une idée d'harmoniser sa planche en calligraphie, d'harmoniser ses lettres, d'avoir quelque chose qui reste assez régulier. Et dans le tag, on va avoir des zones qui sont beaucoup plus brouillées, d'autres beaucoup plus aérées, comme dans l'écriture courante[1081] ».

Cette distinction nous permet de dégager deux critères pour mesurer le contrôle du mouvement. D'une part, la notion de règle : il semblerait que la calligraphie soit plus normée, entendu dans le sens où la forme des lettres est davantage contrôlée. D'autre part la notion d'harmonie, en tant que recherche de cohérence formelle, consolide cette idée de contrôle des formes. D'après les liens que nous avons précédemment établis, il semblerait donc que la calligraphie relève du dessin et, par opposition, que le tag soit plutôt de l'ordre de l'écriture.

La distinction entre le graffiti et le tag nous permet de dégager deux critères supplémentaires :

> « pour moi du coup le graffiti c'était du dessin, parce que je voyais des [...] formes... par exemple, je ne sais pas si tu vois le flop ? Du coup c'est un style très bulle. [...] Et du coup pour moi ça c'est vraiment du dessin parce que ce sont des lettres en contours. Même ce qu'on va voir dans les tunnels des métros, des graffitis un peu blancs [...] c'est du dessin parce qu'il y a des contours de dessinés et il y a du remplissage à l'intérieur.

1080 En effet, Amy Jones nous livre une anecdote selon laquelle elle s'entraînait à changer son écriture lorsqu'elle était jeune : « je me forçais à écrire tout en majuscule comme les architectes ou... tu vois ? Ou qu'en script, très rond, ou qu'en toutes petites lettres tu vois ? [...] Bref, et je faisais ça tout le temps ».
Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 593.
Cette anecdote rend saillante la possibilité de définir la forme de l'écriture manuscrite, et le degré de contrôle qu'elle opérait sur ces formes. À l'inverse, Morgane Vantorre avance comme contre-exemple le cas des dessins automatiques, où la notion d'automatisation induirait une forme de lâcher-prise sur le contrôle de la forme : « je pense qu'il y a des formes de dessin qui sont aussi spontanées, des dessins dits automatiques ».
Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 278.

1081 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 649.

Figure 567. Carpentier, Clara, *Learning From the Bronx*, projet de diplôme de DSAA, calligraphie, graffiti et dessin de caractères par groupes de lettres, 2021. © Clara Carpentier, issu du support de présentation du projet au colloque *Fonts and Faces*.

567.



> *Par contre le tag, qui du coup est l'écriture du graffeur – pardon, la signature – là, ça va être de l'écriture. Enfin, pour moi c'est de l'écriture parce que c'est au trait, enfin c'est instantané, c'est rapide. Donc là, pour moi, c'est de l'écriture*[1082]*. »*

Le troisième critère avancé comme indice du contrôle de la forme est la notion de style. D'après nous, cette notion peut être définie comme la recherche d'une harmonie formelle afin d'être identifiable en tant que tel[1083]. La recherche d'un style passerait par la constitution d'une cohérence formelle ce qui présuppose une maîtrise des formes. Dans cette perspective, la formation d'un style identifiable relèverait selon nous d'une pratique du dessin. Cette hypothèse est confirmée par Clara Carpentier lorsqu'elle suggère que le graffiti relève du dessin car des styles sont identifiables. Enfin, le dernier critère qu'elle introduit pour différencier le graffiti du tag est la question du contour. Le graffiti relèverait du dessin car les formes seraient tracées par les contours, alors que le tag relèverait
568. de l'écriture puisqu'il ne serait constitué que d'un seul tracé. Morgane Vantorre semble confirmer cette hypothèse : « *l'écriture pour moi ça serait le fait de tracer les lettres avec le côté gestuel et manuel, dessiner ça serait juste façonner les contours*[1084] ». Nous décelons également une confirmation de ce point dans les termes qu'emploie Amy Jones pour décrire son processus de conception de lettrages :

> *« Et parfois, selon le lettrage, je ne vais même pas dessiner… comment dire ? Tu vois, je ne vais pas prendre un "a" comme ça et venir dessiner tous les contours autour, parfois si le lettrage est un peu petit ou je ne sais pas quoi, je vais juste prendre un plus gros "stylo" et je vais juste réécrire enfin… donc finalement ça reste de l'écriture*[1085]*. »*

Il semble donc bien que le dessin et l'écriture se distinguent dans le contrôle de la forme du tracé, et ce selon quatre critères : le suivi de règles, la recherche d'harmonie, l'identification de styles et le tracé par les contours. Selon ces critères, les entretiens semblent bien confirmer que **le dessin est une forme de tracé davantage contrôlée que l'écriture**.

Ce point de distinction nous apparaît encore d'autant plus saillant lorsque Clara Carpentier nous explique comment elle est passée de la calligraphie au dessin de caractères. À l'instar
569. de Morgane Vantorre, Clara Carpentier indique que lorsque ses projets partent d'une
570. calligraphie, elle repasse généralement par une étape de dessin sur calque afin d'affiner les formes : « *En fait il faut juste revenir avec un calque, redessiner ce que j'ai fait à la plume pour apporter certaines subtilités, d'autres détails, plus définir mes pleins, mes déliés, des choses comme ça*[1086]*.* » Dans son projet de diplôme, elle distingue nettement cette étape intermédiaire
571. – entre la calligraphie et la vectorisation – comme relevant pleinement du dessin :

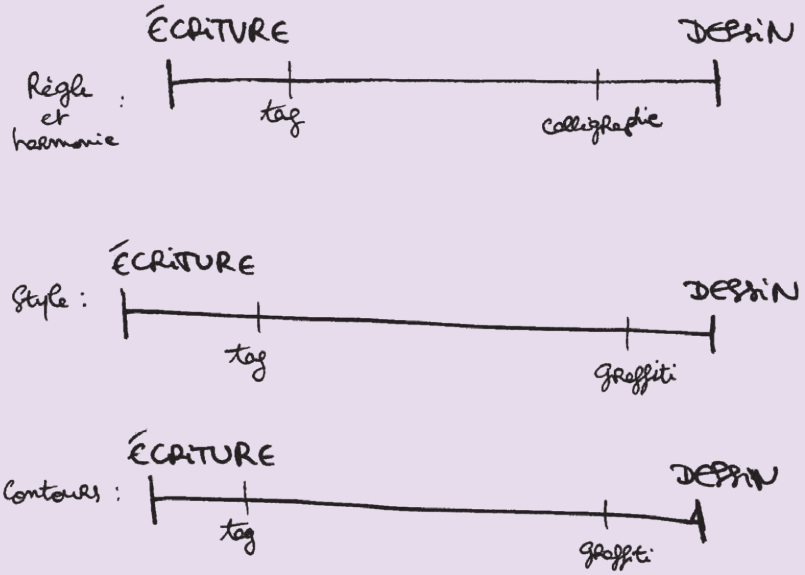
1082 *Ibidem*, vol. 2, p. 647.

1083 C'est ce que semble suggérer l'illustratrice Amy Jones lorsqu'elle évoque son style de lettrages : « **j'essaie de trouver un peu ma voie et mon style et je veux que quand quelqu'un voit quelque chose [...] qu'il se dise "ah tiens, c'est Amy qui a fait ça"** ».
Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 598.

1084 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 301.

1085 Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 609.

1086 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 625.



568.

Figure 568. Comparaisons des pratiques entre écriture et dessin, en fonction de différents critères.

Figure 569. Carpentier, Clara, croquis et dessins de recherches calligraphiques pour la pochette de disque de la compilation *VA003*, pour le label de musique Bardouin. © Clara Carpentier.

Figure 570. Carpentier, Clara, pochette de disque de la compilation *VA003* pour le label de musique Bardouin. © Clara Carpentier.

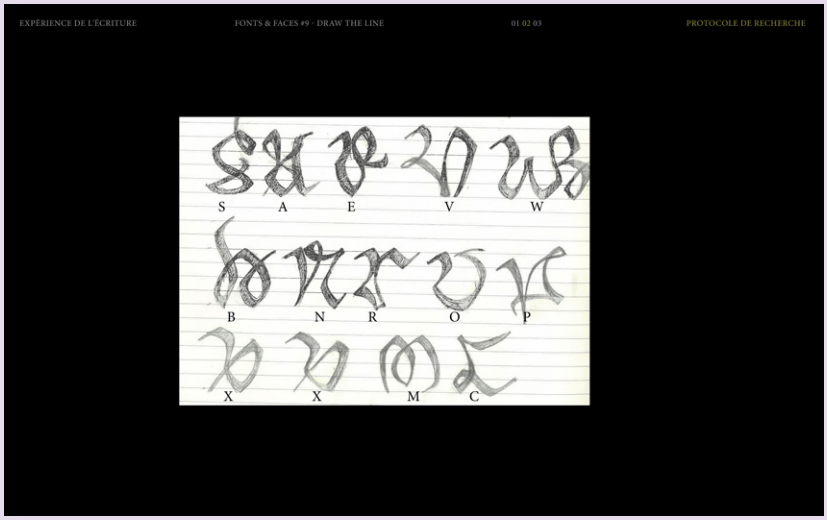
Figure 571. Carpentier, Clara, *Learning From the Bronx*, projet de diplôme de DSAA, phase de dessin des lettres après les expérimentations, 2021. © Clara Carpentier, issu du support de présentation du projet au colloque *Fonts and Faces*.



569.



570.



571.

> « Du coup, quand j'ai mené mon projet de diplôme, j'ai bien vu et fait la différence entre "je fais mes expérimentations", donc pour moi c'est de l'écriture, pour moi c'est une manière d'écrire : même si je m'inspire du tag, que je m'inspire de la calligraphie, c'est de l'écriture. Et par contre quand je ne suis passée à l'étape pré-vectorisation, qui du coup était l'étape du dessin, là, j'ai bien fait la différence parce que j'ai repris mes expérimentations, qui étaient donc de l'ordre de l'écriture, et ensuite je ne suis pas forcément passée par le calque parce que c'était beaucoup trop grand, mais j'ai regardé ce que j'avais fait et je les ai redessinés. Donc là pour moi on était… enfin pour moi c'était l'étape du dessin parce que j'étais posée donc […] je reprends les formes que j'ai faites et je ne suis pas justement dans un geste automatique, je suis dans le dessin. Du coup, la différence entre écriture et dessin, c'est là que je la fais[1087] ».

Ce processus qui consiste à affiner au fur et à mesure un dessin en partant d'une écriture (calligraphique ou non) semble également correspondre au processus de conception de lettrages d'Amy Jones :

> « Je fais les deux. Enfin au moment des croquis : je les écris, ça c'est sûr. Au moment des croquis j'écris, en mode bâtons très fins, juste pour voir la composition et comment les lettres peuvent interagir entre elles. […] Et après je viens dessiner par-dessus. Enfin une fois que j'ai la composition qui est bonne, là je vais mettre une basse opacité et je vais venir dessiner autour des lettres[1088]. »

Ces témoignages **confirment notre hypothèse selon laquelle le dessin est une forme de tracé davantage contrôlée que l'écriture.**

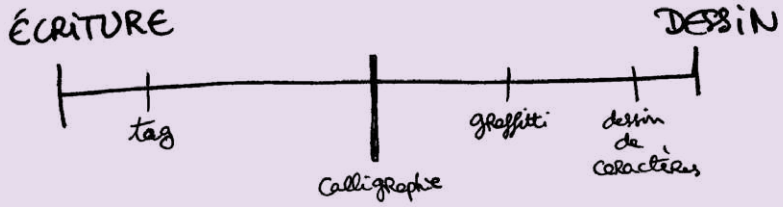
572. Pour résumer les propos précédents, nous pouvons donc avancer une gradation des pratiques évoquées au cours de ces entretiens entre dessin et écriture, en nous basant sur le degré de contrôle du geste opéré au cours du tracé. D'une part, le tag relèverait davantage de l'écriture que du dessin car il résulte d'un unique tracé. Au contraire le graffiti, parce qu'il construirait les formes par les contours – ce qui induit que la forme soit déjà prédéterminée – relèverait plutôt du dessin. Cette catégorisation est confirmée par le fait que le graffiti déploie plusieurs styles, au sens d'une recherche de cohérence formelle suffisamment marquée pour être identifiable. D'autre part, le processus de conception de caractères issus d'inspirations calligraphiques a mis en évidence le fait que les formes sont affinées. Dans cette perspective, le dessin de caractère relèverait davantage du dessin de la forme, effectué à partir d'un tracé (calligraphique) plus proche de l'écriture. Cependant, la pratique de la calligraphie a révélé avoir une position ambiguë : relève-t-elle plutôt du dessin, ou bien de l'écriture ? Nous venons de voir qu'elle relève davantage de l'écriture lorsqu'elle est comparée au dessin de caractères. Mais, par comparaison au tag, il est apparu que la calligraphie était une pratique plus normée et, en ce sens, elle relèverait davantage du dessin. Nous comprenons donc que la calligraphie cristallise la distinction entre écriture et dessin. En effet par comparaison avec l'écriture manuscrite, la calligraphie tend davantage vers le dessin. D'après Clara Carpentier, cette nuance semble s'opérer sur le critère de l'automatisation :

1087 *Ibidem*, vol. 2, p. 647.

1088 Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 609.

Figure 572. Comparaisons des pratiques entre écriture et dessin.

Figure 573. Planches de calligraphie de Clara Carpentier. © Clara Carpentier.



572.



573.

« du coup je pense que la calligraphie ça fait quand même partie de l'écriture manuscrite. Et du coup quand j'ai vu ta question j'ai réfléchi dans ce sens-là. Et puis à la fin je me suis dit "est-ce qu'il n'y a pas quelque chose qui se rapproche du dessin ?" [...] Parce qu'en fait, quand on pense à l'écriture, du coup il y a un acte qui est effectué qui devient un peu inconscient, donc c'est vraiment une automatisation des tracés. Et au final, je me suis remémorisée moi, en train de calligraphier, et [...] en fait je suis très consciente de ce que je suis en train de faire quand je fais de la calligraphie. Et j'ai un peu
573. *de mal à le dire, enfin j'ai l'impression que c'est moins un réflexe que l'écriture*[1089]*. »*

Dès lors nous pouvons en conclure que si la calligraphie est bien une forme d'écriture, elle se distingue de l'écriture manuscrite par un plus grand contrôle de la forme du tracé, et se rapproche donc davantage du dessin.

En se positionnant entre écriture et dessin, la calligraphie pourrait alors être qualifiée d'écriture dessinée. La définition de la calligraphie que livre Gerrit Noordzij semble abonder en ce sens : « La calligraphie est l'écriture manuelle considérée pour elle-même. Elle s'intéresse à la qualité des formes[1090]. » En effet, Anton Moglia rappelle que la calligraphie est une pratique qui, d'un point de vue étymologique, consiste à rechercher la belle forme de l'écriture : *« en fait la calligraphie, c'est aussi le truc du beau, tu vois ? Enfin "calli" ça veut dire "beau*[1091]*". »* À ce titre, il en déduit que la calligraphie, c'est *« sublimer l'écriture [...]. Donc il y a ce truc aussi très virtuose, un peu des belles lettres, bien tracées avec des jolies courbes*[1092]*. »* Dans cette perspective il semblerait qu'il y ait une forme de hiérarchie entre la calligraphie et l'écriture manuscrite. Simon Renaud la rend explicite à travers une métaphore musicale : *« pour moi je la trouverais presque plus intéressante cette écriture-là, de tous les jours, que l'écriture calligraphique, qui pour moi... c'est comme la musique de Chambre, tu vois*[1093]*? »* De même, Clara Carpentier compare la calligraphie à une *« écriture savante*[1094]*»*, qu'elle distingue de *« l'écriture courante et du quotidien*[1095]*»*. Au-delà de la question terminologique, elle justifie cette distinction par une raison historique : la calligraphie étant pratiquée par la portion très réduite de la population qui était lettrée, elle a dès lors été associée à une forme d'élitisme et d'élégance. Nous pouvons conclure de ces observations que la calligraphie cristallise les porosités entre écriture et dessin. Cette position ambigüe de la calligraphie ne nous permet-elle pas de penser le rapport de la typographie opaque au dessin et à l'écriture ?

1089 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 644.

1090 Noordzij, Gerrit, *Le trait. Une théorie de l'écriture*, *op. cit.*, p. 9.

1091 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 348.

1092 *Ibidem*, vol. 2, p. 348.

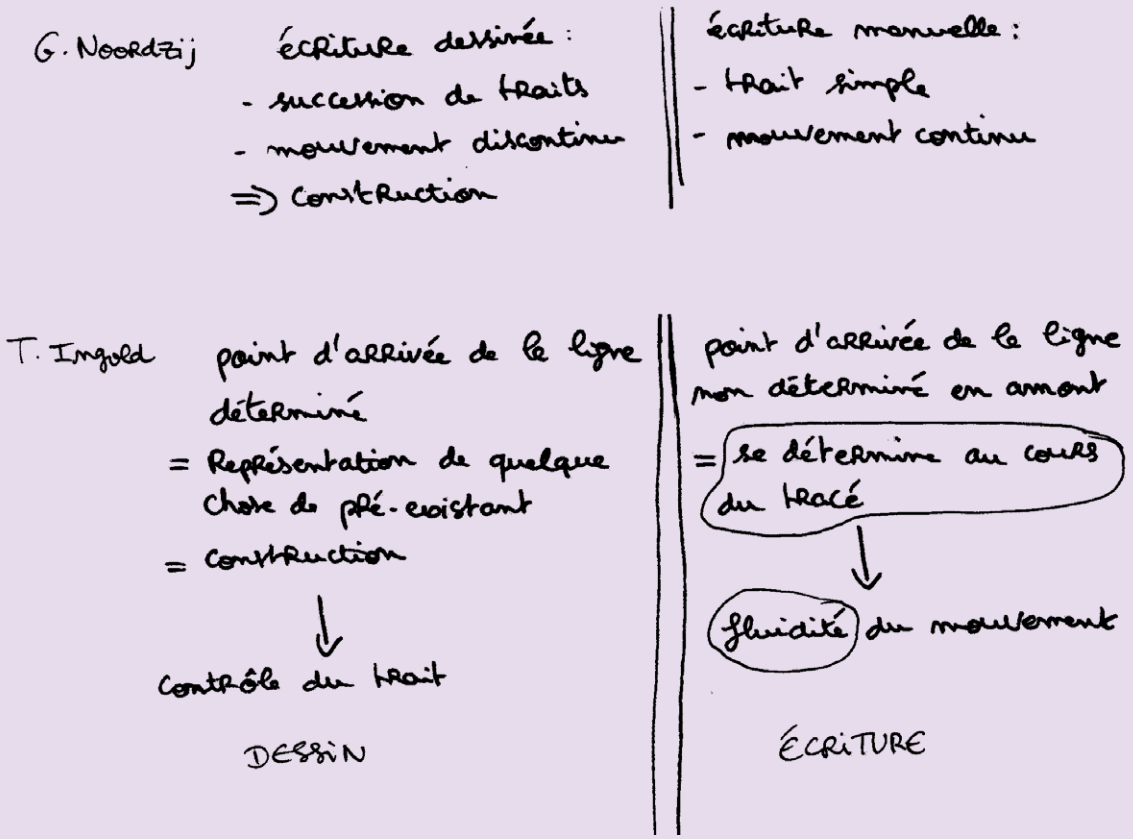
1093 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 504.

1094 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 645.

1095 *Ibidem*, vol. 2, p. 645.

Qu'impliquent les apports de nos entretiens pour la typographie opaque ?
Tout d'abord ils ont permis d'exemplifier les deux mouvements distingués par Tim Ingold. Cette distinction entre un tracé dont le point d'arrivé est déterminé en amont et un tracé qui se détermine en faisant nous a amenée à avancer que **la distinction entre le dessin et l'écriture reposerait sur le contrôle de ce tracé et par conséquent de sa forme.** De plus, le second mouvement n'est pas sans faire écho au processus de formativité : puisque le point d'arrivée du trait se définit au cours du tracé lui-même, la forme émerge à mesure que le tracé s'effectue et n'est donc pas prédéterminée en amont. Nous avons vu dans la partie I.4 que la fluidité de ce processus, qui concorde avec la formativité telle qu'elle est définie par Luigi Pareyson, correspond à la pratique de la typographie opaque. De plus, il semblerait que ce second type de mouvement corresponde également à celui de l'écriture manuelle, d'après les termes de Gerrit Noordzij. En effet, au cours de l'écriture manuscrite, nous ne savons pas avec précision quelle forme la lettre va prendre. **Selon la distinction précédemment établie, la typographie opaque correspondrait donc davantage à l'écriture de la lettre qu'à son dessin. Dès lors, nous émettons l'hypothèse que la typographie opaque vise à rendre saillante la fluidité du mouvement de l'écriture manuscrite.** ***574.***

figure 574. Points communs entre le concept de formativité et un des deux types de tracés décrits par Tim Ingold.



II.3.2. Typographie et écriture manuscrite : filiation ou rupture ?

Nous venons de différencier les activités d'écriture et de dessin. Si elles sont toutes deux des activités de tracé de lignes, nous avons pu observer que le dessin suggère davantage de contrôle de la forme que l'écriture. La distinction entre ces deux activités ne s'effectue donc non pas dans la nature des signes tracés, mais dans les mouvements et gestes de traçage. Grâce aux deux mouvements que décrit Tim Ingold, nous avons conclu que **la typographie opaque s'apparente davantage à la fluidité du mouvement de l'écriture. Ainsi, nous souhaitons désormais investir l'hypothèse suivante : la typographie opaque vise à rendre saillante la parenté iconique de l'écriture en mettant en évidence la fluidité du mouvement de l'écriture manuscrite.** Pour ce faire, nous allons commencer par établir si la typographie est en filiation ou en rupture avec l'écriture manuscrite. À cet effet, nous étudierons successivement les rapports entre la typographie et la main, puis entre la typographie et l'écriture.

Rapports entre la typographie et la main

L'écriture manuscrite repose d'abord sur élément fondamental : la main. Ce fait est directement lisible à travers la définition même du terme « manuscrit » :

> « I. Adjectif
> A – Qui est tracé à la main.
> B – Écrit à la main.
>
> II. Substantif masculin
> A – Ouvrage écrit ou copié à la main.
> B – Version originale d'une œuvre, écrite à la main ou, plus couramment aujourd'hui, dactylographiée[1096]. »

Pour investir **notre hypothèse selon laquelle la typographie opaque viserait à mettre en évidence la fluidité de l'écriture manuscrite**, nous commençons donc par nous interroger sur les rapports entre la typographie et la main.

La question des outils utilisés par les praticiens pour le dessin de caractères a été abordée au cours de nos entretiens : quelle place tient la main dans la création typographique ? La réponse à ce questionnement est liée aux rapports qu'ont les praticiens avec l'outil numérique. Ainsi, nous avons pu identifier quatre rapports entre main et outil numérique

1096 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « manuscrit », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/manuscrit, consulté le 06.03.2023.

parmi les praticiens que nous avons interrogés. D'une part, certains traduisent un travail d'abord manuel sur l'écran. C'est notamment le cas d'Anton Moglia, qui explique que le passage par une étape manuelle au préalable permet de gagner en efficacité :

> « j'ai toujours un petit carnet à côté de mon ordi et quand je suis en train de travailler j'ai mon stylo et admettons que je cherche une forme pour une lettre, au lieu de foncer tête baissée sur des formes vectorielles – comme je l'aurais fait avant – je vais faire deux ou trois hypothèses sur papier. Même mal faites, c'est juste pour voir, et puis je vais le faire en ayant choisi un truc. Ce qui fait que je vais plus vite en faisant ça, parce que du coup je fais un choix avant, et après je sais où je vais quand je dessine, alors que tu peux te perdre dans plein d'hypothèses vectorielles[1097] ».

D'autre part une seconde partie de praticiens, au rang desquels Amy Jones, sont plus efficaces en commençant directement à travailler sur l'ordinateur, sans passer par une étape manuelle : « aujourd'hui je ne passe plus du tout par le papier avant de commencer. Je trouve que c'est plus une perte de temps. [...] que ce soit pour une fresque ou une illustration sur Instagram : je commence digitalement[1098] ». Une autre posture consiste à avoir un rapport entre manuel et numérique qui évolue au cours d'une carrière. C'est notamment le cas de Pierre di Sciullo :

> « j'essayais de composer mais c'était beaucoup plus facile de le faire à la main. J'ai mis du temps à me fier à ça parce qu'en 1992 ou 1996, je ne jurais que par l'ordinateur. Petit à petit, je me suis rendu compte que dans mes carnets il y avait – ce qu'il y a chez n'importe quelle personne qui dessine, je n'ai rien de particulier là-dessus – qu'il y a des tas de paramètres dont on tenait compte, dont je tenais compte. Et ça a été beaucoup plus rapide que de travailler sur l'ordinateur[1099]. »

Enfin, le quatrième positionnement que nous repérons consiste à admettre que certains projets ne peuvent que passer par les outils numériques. À titre d'exemple, nous souhai-
575. tons relater le propos de Simon Renaud sur la conception d'une affiche pour un colloque sur l'intelligence artificielle[1100] :

> « donc je retrouve un vieux croquis que j'avais avec que des points. Et je me dis : "mais je vois des lettres". Et donc à partir de ça, je me dis "bon c'est parti", sauf que je ne pouvais pas produire tout ça par croquis. Et ce que je voulais c'était vraiment avoir une typo avec toujours le même rond. Un peu comme un pixel en fait [...]. Il fallait que je le fasse à l'ordinateur directement. Donc là c'est un peu le contre-exemple de ce qu'on dit parfois aux étudiants en disant "passez par le croquis" : oui, il est passé par le croquis au départ, mais à un moment donné il fallait vite que j'aille me confronter avec cette même forme juste pour voir[1101]. »

1097 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 329.

1098 Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 603.

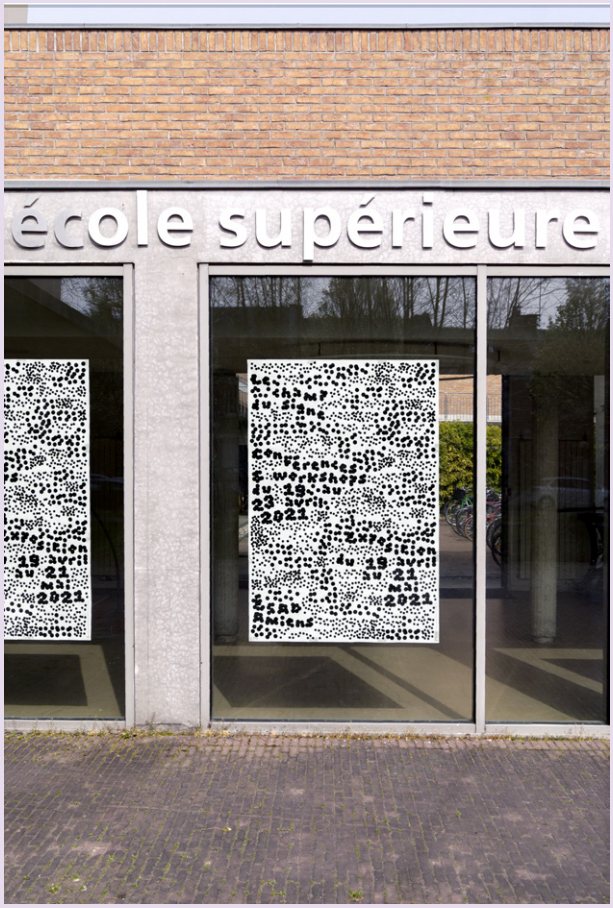
1099 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 577.

1100 *Le champ du Signe [écrire l'intelligence artificielle]*, du 19.04.2021 au 20.04.2021, ESAD Amiens, [en ligne], disponible sur https://champdusigne.esad-amiens.fr/, consulté le 30.05.2023.

1101 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 488.

Figure 575. Renaud, Simon, affiche pour l'évènement *Le champ du Signe [écrire l'intelligence artificielle]* organisé par l'ESAD Amiens, 2021. © Simon Renaud.

575.



Ces quatre rapports entre les dessins effectués à la main et les dessins sur ordinateur, et en particulier ce dernier exemple, mettent en évidence le fait que la main peut être présente au moment du dessin de caractères dans des proportions différentes pour chaque praticien.

Quand bien même les outils numériques tiennent une place importante dans le dessin de caractères contemporains, Rémi Forte resitue l'origine du dessin de caractère dans une pratique manuelle :

576. *« de toute façon le dessin de caractère, avant, il était fait à la main sur du calque, sur des petits bouts de papier, enfin voilà, c'était un travail à la main. La numérisation a entraîné le fait que, maintenant, on le fait en vectoriel. Mais il a ses origines dans l'histoire du dessin de caractère, ses origines c'est la main quoi*[1102]*. »*

C'est ce point de l'origine manuelle du dessin de caractères qui l'invite à soutenir que, même lorsque les lettres sont définies de manière vectorielle avec des courbes de Bézier, il s'agit bien de dessin : *« tous ceux qui font du dessin de caractère, en gros ils ont quand même une formation graphique manuelle avant de passer à l'ordinateur, une sensibilité au dessin, une sensibilité à la calligraphie ou ce type de choses*[1103]*. »* Ainsi, nos entretiens ont mis en évidence que la place de la main dans le dessin de caractères est variable pour chaque praticiens. Mais le dernier propos de Rémi Forte révèle que la pratique manuelle du dessin de caractères est davantage associée au dessin qu'à l'écriture. **Dès lors, quels sont les rapports que la typographie entretient avec l'écriture ?**

Rapports entre la typographie et l'écriture

Avant d'investir notre hypothèse selon laquelle la typographie opaque viserait à rendre saillante la fluidité du mouvement de l'écriture manuscrite, nous devons résoudre un questionnement : la typographie est-elle en filiation ou en rupture avec l'écriture manuscrite ? Nous venons de le voir, Rémi Forte soutient que la typographie en tant que dessin de caractères est davantage une activité de dessin que d'écriture :

« nous, au quotidien [chez 205TF], on regarde les lettres, on évalue des dessins de lettres : en permanence c'est du dessin. C'est un dessin qui est fait de manière numérique, mais on regarde des masses, des courbes, leur manière de tourner, ce sont vraiment des questions purement formelles. [...] Quand on est vraiment dans le dessin, dans une phase de développement, de conception, d'aboutir à des formes qui tiennent la route : ça c'est du dessin quoi. C'est purement du dessin, de soigneusement dessiner, qu'on le fasse à la main ou à l'ordinateur, l'objectif reste le même, c'est que la courbe soit "parfaite", selon tes objectifs. Mais c'est du dessin[1104]*. »*

1102 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 425.

1103 *Ibidem*, vol. 2, p. 425.

1104 *Ibid.*, vol. 2, p. 425.



576.

Figure 576. Unger, Gerard, dessins pour le caractère *M.O.L* pour le métro d'Amsterdam, 1975.

Son propos nous amène à nous demander : quelle est donc la place de l'écriture dans la pratique de la typographie ? Morgane Vantorre, quant à elle, suggère que la typographie relève à la fois du dessin et de l'écriture : « *il y a toujours dans la typographie cette part d'écriture et de dessin [...] parce que la typographie c'est une forme d'écriture, c'est juste que c'est la mécanisation de l'écriture*[1105] ». Si nous reviendrons sur cette notion de mécanisation à travers la notion de reproductibilité dans la partie suivante, notre attention se porte pour l'heure sur la position intermédiaire entre dessin et écriture, qui n'est pas sans nous rappeler celle de la calligraphie. En effet, nous avons vu dans la partie précédente que la calligraphie possède la même fluidité que l'écriture manuscrite, tout en se rapprochant du dessin dans la volonté de contrôler la forme. Ainsi, il paraît opportun de nous interroger sur la place de la calligraphie au sein de la pratique de la typographie, afin de déterminer
577. les rapports entre typographie et écriture.

Une première posture consiste à considérer la calligraphie comme une pratique intermédiaire entre l'écriture manuscrite et la typographie en tant que dessin de caractère : d'où sa position ambigüe entre écriture et dessin. C'est ce qu'avance Clara Carpentier au cours de nos entretiens, en situant la typographie dans la développement direct de la calligraphie : « *si on prend des livres d'histoire de l'écriture : on voit les différents modèles de la calligraphie, ensuite on arrive à la typographie, il y a encore un peu de calligraphie mais ensuite on n'a que de la typographie et on n'a plus d'évolution de la calligraphie puisque ça s'est transformé en typo*[1106]. » La typographie est-elle donc directement issue de la calligraphie ? D'une part, Pierre di Sciullo conteste « *ce dogme selon lequel l'écriture calligraphique précède l'écriture typographique*[1107] » et il estime que l'on « *peut se permettre d'aller vers une écriture stabilisée qui ne doivent rien à la calligraphie*[1108] ». Mais, d'autre part, la pratique de la calligraphie apparaît comme un outil permettant de comprendre les formes, constat qui soutient la filiation entre la calligraphie et le dessin de caractères. En témoigne l'expérience d'Anton Moglia, qui considère que « *la typographie, c'est une interprétation de la calligraphie*[1109] » car son récent apprentissage de la calligraphie a changé sa pratique du dessin de caractères :

> « *dans ma pratique, la calligraphie c'est plus comme faire des gammes, tu vois ? [...] et quand tu te demandes "pourquoi cette forme est-elle comme ça ?", en fait ça vient de la calligraphie. Et donc pour comprendre tout ça, il faut le vivre dans la main. Et en fait ce qui me fait avancer plus vite sur une typo, c'est que j'ai vécu plein d'expériences calligraphiques et je sais, même sans le dessiner, comment je l'aurais fait à la main. Et pourquoi ça ne marche pas ? Parce que je sais que cette forme-là n'aurait jamais pu sortir naturellement d'un geste. Donc il y a des choses comme ça que j'élimine d'une typo, parce que ça ne fonctionne pas parce que calligraphiquement c'est faux quoi*[1110]. »

Pour compléter, nous déduisons de son récit que la pratique de la calligraphie permet de gagner une expertise :

1105 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 276.

1106 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 648.

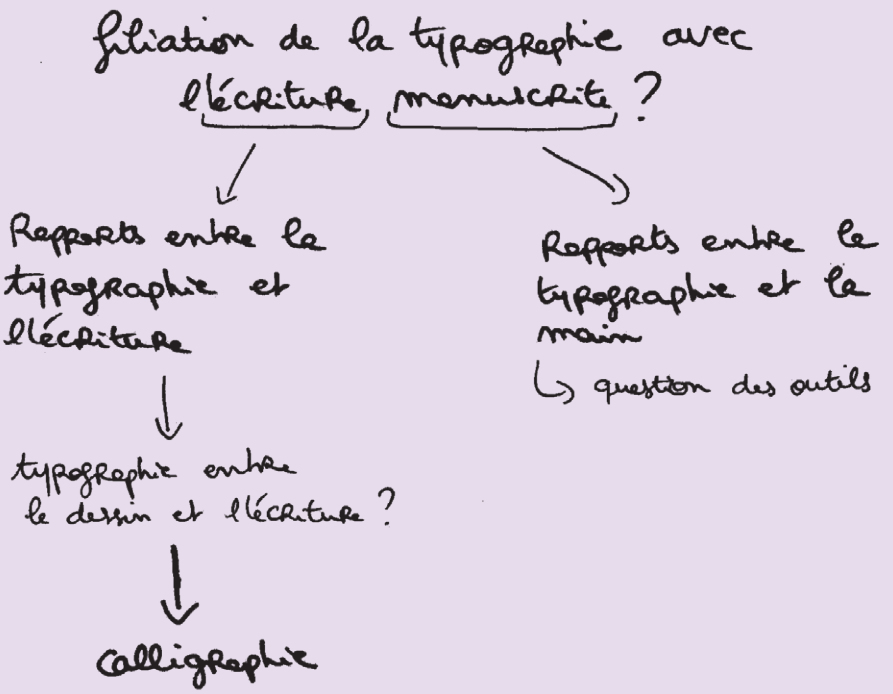
1107 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 550.

1108 *Ibidem*, vol. 2, p. 550.

1109 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 330.

1110 *Ibidem*, vol. 2, p. 331.

Figure 577. Schéma synthétisant les objectifs de la partie II.3.2.



577.

> « maintenant que je fais de la calligraphie, j'ai plus de savoir-faire pour travailler à la main. Mais en fait, au départ, je travaillais beaucoup à l'ordi parce que… en fait une lettre à la main… c'est intéressant de passer par la calligraphie. Donc c'est vrai qu'au départ j'étais vraiment bloqué un peu sur l'ordi. Je pense aussi que je n'avais pas évalué à quel point la main pouvait être utile[1111]. »

À l'instar d'Anton Moglia, Morgane Vantorre explique que la pratique de la calligraphie lui permet d'être plus efficace dans sa pratique de dessin : « je passe du temps à faire soit de la calligraphie, ou même une fois que tu as compris comment marche la calligraphie tu peux te
578. permettre de dessiner directement dans ton carnet sans forcément utiliser une plume[1112]. »

Si d'après ces propos la calligraphie apparaît comme un outil pour le dessin de caractères, Anton Moglia identifie pourtant deux rapports possibles à la pratique calligraphique : « Par contre, je pense que la calligraphie peut être aussi un produit fini. Ce n'est pas parce que moi je l'utilise comme un outil ou comme mes gammes que… enfin moi ce que j'aimerais aussi c'est produire de la calligraphie peut-être en tant qu'œuvre[1113] ». De même, Clara Carpentier souligne également qu'il s'agit d'une « pratique à part entière[1114] ». Ainsi, elle considère que la pratique de la calligraphie tient « une place centrale[1115] » au sein de son travail pour deux raisons : ou bien elle peut « l'utiliser dans des projets de design graphique telle quelle[1116] », ou bien la calligraphie constitue une étape préparatoire au dessin de lettres. À cet égard,
579. elle développe : « je pars beaucoup de la calligraphie pour dessiner des lettrages ou des caractères,
580. je ne pars jamais directement sur Glyph, ni même… enfin, ça m'arrive de partir seulement du dessin,
581. mais généralement ça vient de formes calligraphiques[1117]. » Le fait qu'elle commence d'abord par
582. une pratique calligraphique qu'elle numérisera par la suite nous invite à nous interroger sur la transformation qui s'opère lors de ce passage.

Nous venons de voir deux rapports possibles entre la typographie et la calligraphie : ou bien la calligraphie effectue la transition entre écriture manuscrite et typographie, ou bien la calligraphie est utilisée comme étape préliminaire à la typographie pour établir un registre formel qui s'approche de l'écriture. Dans ce second cas, la calligraphie passe alors par une étape de numérisation afin de créer la typographie. Mais cette étape implique une nécessaire transformation. À cet égard, Morgane Vantorre indique que ce qu'elle produit à la main ne peut pas être comparé à son travail numérique :

> « Ce que tu fais à la main et sur écran, ce sont deux univers totalement différents et je pense qu'il ne faut pas les mélanger, tout bêtement. Et rien que le passage entre la calligraphie et l'écran tu as une traduction qui s'opère : tu vas faire des choix, tu vas forcément réinterpréter tes formes parce que

1111 *Ibid.*, vol. 2, p. 329.

1112 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 282.

1113 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 331.

1114 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 623.

1115 *Ibidem*, vol. 2, p. 621.

1116 *Ibid.*, vol. 2, p. 625.

1117 *Id.*, vol. 2, p. 623.



578.

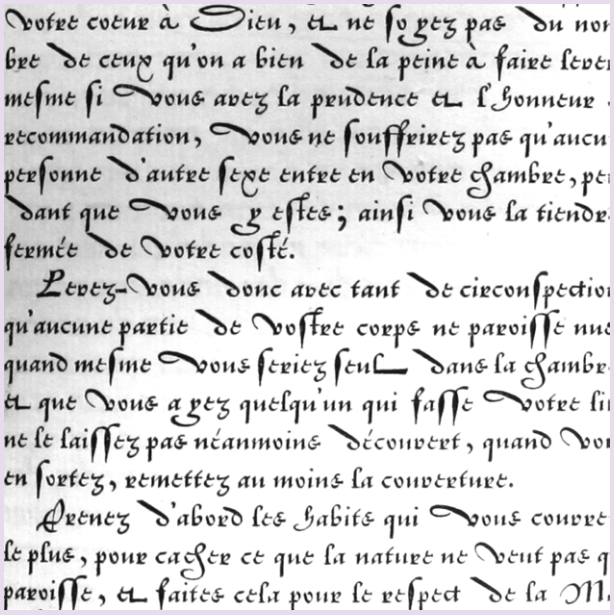
Figure 578. Carnets de dessins et croquis de lettres de Morgane Vantorre. © Morgane Vantorre.

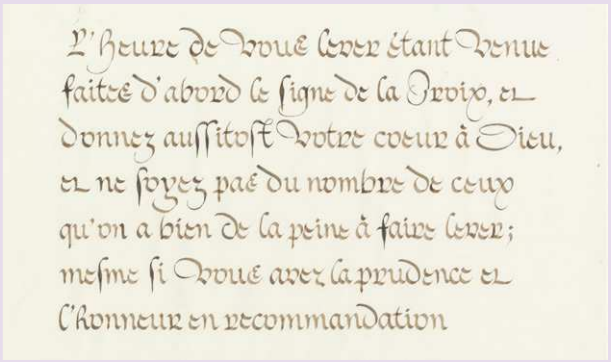
Figure 579. Carpentier, Clara, source pour la réhabilitation d'un caractère du XVIII[e] siècle. © Clara Carpentier.

Figure 580. Carpentier, Clara, réinterprétation calligraphique de la source. © Clara Carpentier.

Figure 581. Carpentier, Clara, *Michel Display*, caractère typographique qui réhabilite un caractère du XVIII[e] siècle, 2020. © Clara Carpentier.

Figure 582. Carpentier, Clara, exemple de texte composé avec le caractère *Michel Display*. © Clara Carpentier.





580

579.



581.



582.

> *tu ne pourras jamais… enfin ça ne sert à rien, c'est voué à l'échec de vouloir*
> *reproduire fidèlement ce que tu as… et puis tu vois tout de suite les erreurs*
> *parce que tu as une forme de radicalisation qui se passe sur ordinateur*[1118]*. »*

Elle insiste ici sur la nécessaire transformation qu'implique la traduction de quelque chose de manuel en vecteurs ou pixels : « *quand on traduit nos formes issues de la main sur écran, il y a forcément une transformation*[1119] », déclare-t-elle. Clara Carpentier précise en quoi consiste cette transformation : « *si ça passe par le numérique, forcément qu'il va y avoir de la normalisation et que ça va être redessiné, lissé et rationnalisé, enfin c'est obligé*[1120]*.* » Même si elle confie tenter d'échapper à cette normalisation qu'implique la traduction d'un dessin en vecteurs, elle consent que ce n'est dans l'absolu pas possible.

Compte tenu de cette nécessaire transformation, Simon Renaud a choisi de ne pas passer par une pratique calligraphique pour dessiner ses caractères :

> *« pour moi c'est une question – c'est peut-être un peu dogmatique – mais c'est de me dire "on est sur un outil numérique, je ne vois pas pourquoi je devrais imposer à chaque fois, essayer de revenir à chaque fois à la main alors que pour moi la finalité ne sera pas la main", tu vois ? Je vais écrire avec des caractères qui vont être numérisés et je veux plutôt jouer avec le numérique, jouer avec les vecteurs et leur ADN, de ce qu'ils sont, plutôt que d'essayer de mener un combat qui est de toute façon perdu d'avance. De faire de la calligraphie, de faire une photo, et de numériser : de toute façon, il y aura toujours quelque chose que je vais perdre, et qui ne sera "pas aussi bien" que la main, ou qui sera différent*[1121]*. »*

Simon Renaud semble ici établir une hiérarchie à la fin de son propos. Nous souhaitons souligner que la numérisation d'un dessin de lettre effectué à la main semble donc contenir nécessairement une part de perte. À cet égard, Clara Carpentier déclare :

> *« je pense qu'il faut se résigner au fait qu'on ne pourra jamais créer un caractère aussi vivant que de l'écriture manuscrite, enfin ça je pense que c'est impossible. Mais on peut essayer d'y tendre et d'amener justement du gestuel dans un caractère. Mais on peut abandonner le fait de produire un caractère aussi vivant que de l'écriture*[1122]*. »*

Pour conclure sur le lien entre la typographie et l'écriture manuscrite, il nous faut distinguer deux étapes de la création typographique. D'une part, au cours de l'étape du dessin de caractères, la main peut être présente en tant qu'étape préliminaire. L'écriture, quant à elle, est plutôt présente sous forme d'écriture calligraphique. Mais d'autre part, la typographie entendue

1118 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 281.

1119 *Ibidem*, vol. 2, p. 282.

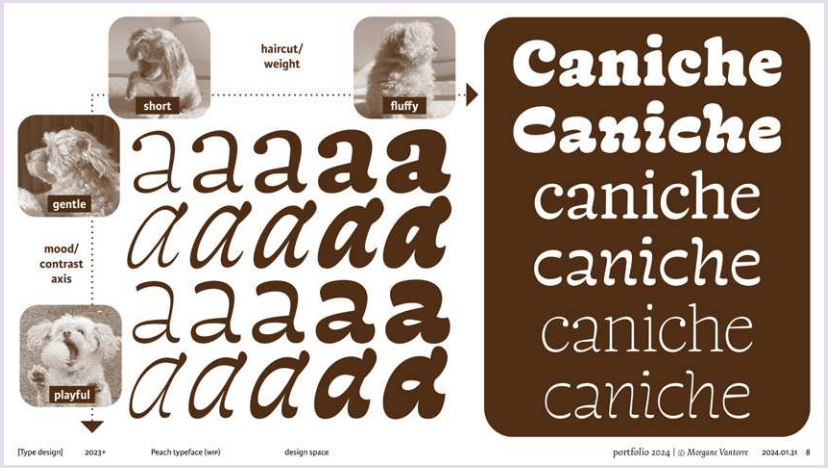
1120 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 631.

1121 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 503.

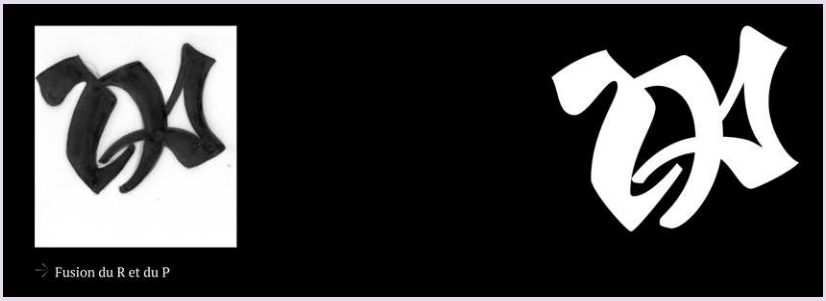
1122 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 642.



583.



584



585



586



587

Figure 583. Page du portfolio de Morgane Vantorre présentant ses croquis pour le caractère *Peach*, inspiré de sa chienne (depuis 2023). © Morgane Vantorre.

Figure 584. Page du portfolio de Morgane Vantorre présentant les différents styles du caractère *Peach*, inspiré de sa chienne (depuis 2023). © Morgane Vantorre.

Figure 585. Carpentier, Clara, *Learning From the Bronx,* projet de diplôme de DSAA, passage des dessins par groupes de caractères à la numérisation, 2021. © Clara Carpentier, issu du support de présentation du projet au colloque *Fonts and Faces*.

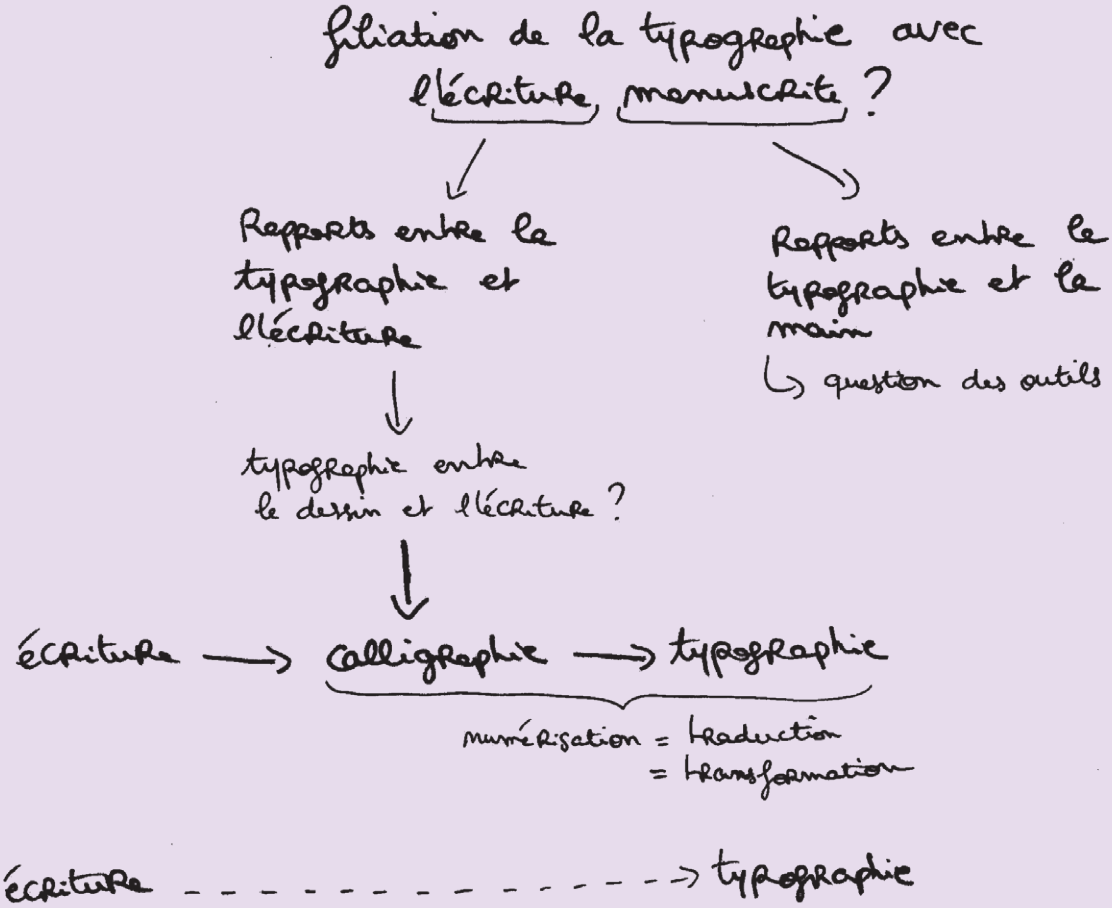
Figure 586. Renaud, Simon, caractère *Cipher A*. © Simon Renaud.

Figure 587. Renaud, Simon, caractère *Cipher H*. © Simon Renaud.

au sens de procédé technique qui permet de produire la fonte passe par une étape de numérisation. Cette nécessaire transformation semble cependant s'accompagner d'une rupture avec toute forme d'écriture manuscrite. Comme nous venons de le voir avec les propos de Simon Renaud et Clara Carpentier, cette rupture s'accompagne d'une perte, qu'il convient désormais de qualifier.

588.

Figure 588. Schéma synthétisant la partie II.3.2.



588.

II.3.3. Une rupture qui implique une triple perte

Dans les derniers propos rapportés de nos entretiens avec les praticiens de la lettre, deux expressions attirent particulièrement notre attention. Simon Renaud indique que la numérisation entraîne un résultat « *qui ne sera "pas aussi bien" que la main, ou qui sera différent*[1123]. » Clara Carpentier, quant à elle, affirme qu'il est vain de chercher un caractère « *aussi vivant que de l'écriture*[1124]. » Nous décelons dans ces deux expressions une forme de perte induite par le procédé technique de la typographie, qui consiste à produire une fonte. Bien qu'elle soit modulée dans le propos de Simon Renaud, ces expressions suggèrent également une forme de hiérarchie entre typographie et écriture manuscrite. Dès lors, nous proposons d'analyser en quoi consiste la perte lors du passage du dessin de caractère à la création de la fonte, afin de justifier la rupture entre écriture manuscrite et typographie.

Perte de l'imperfection qualitative inhérente à la main

La première perte identifiée découle de notre constat de la rupture de la typographie avec l'écriture manuscrite : la perte de la main. Plus précisément, ce sont les imperfections – entendues au sens d'irrégularités – qui sont perdues lors de la création de la fonte. Or ces imperfections constituent les indices de la présence de la main, car elles lui sont inhérentes. Il convient tout d'abord de préciser en quoi cette imperfection est inhérente à la main, avant de voir pour quelle raison elle est nécessairement perdue au cours de la création de fonte.

Pour ce faire, nous prenons comme point de départ le propos d'Amy Jones : « *chaque "M" n'est pas le même tu vois ? On voit que c'est une typo faite à la main quand même parce que la différence de taille du trou du "o" n'est pas pareille que le trou du "g" par exemple. Mais… donc on voit que ce n'est pas une police… comment dire ? Mathématiquement correcte*[1125]. » Nous interprétons l'expression « *mathématiquement correcte* » dans le sens d'une parfaite régularité. Ainsi, il semble impossible qu'une même lettre dessinée deux fois à la main soit strictement identique. Nous en avançons la raison suivante : parce que les mouvements et les gestes de la main sont chaque fois différents, ils ne peuvent reproduire une forme à l'identique. Tim Ingold analyse que cette légère disparité dans les mouvements n'est pas considérée de la même manière en Chine et en Occident : « Dans l'écriture chinoise en effet, le caractère trouve toute sa cohérence à travers le mouvement qui le trace. Si le mouvement s'arrête, le caractère se désintègre. Dans les sociétés occidentales, au contraire, le mouvement est associé à un "bruit" qui parasite la perception qu'on se fait de la forme de la lettre[1126]. » Alors que le mouvement est considéré en Chine comme une qualité, il semblerait qu'il s'apparente à quelque chose qui n'est pas souhaité en Occident. C'est cette notion de bruit qui nous invite à rapprocher la main de l'imperfection. Dès lors, parce que

1123 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 503.

1124 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 642.

1125 Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 600.

1126 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 176.

la main ne peut pas effectuer exactement les mêmes gestes, l'écriture qu'elle tracerait serait imparfaite. En effet, Amy Jones semble définir en partie l'imperfection par cette légère irrégularité : « *Imparfait, pour moi, ça va plutôt être quand tu as une ligne droite et qu'au lieu qu'elle soit bien droite il y a un tout petit "bloup bloup", un petit moment de… [...] Ça c'est un indice*[1127]. » En somme l'imperfection des traits, entendue au sens d'irrégularité, affirmerait le fait qu'ils ont été tracés à la main[1128].

D'une part, l'imperfection est donc un indice de la présence de la main. D'autre part, la perte de la main implique la perte de cette imperfection. Cependant, pour expliquer la hiérarchie sous-entendue dans les expressions de Simon Renaud et Clara Carpentier qui introduisent cette partie, il convient de préciser que la notion d'imperfection n'est pas à entendre dans un sens péjoratif. En effet, Amy Jones semble au contraire estimer que cette irrégularité constitue une richesse plastique : « *les "a" ne sont pas tous pareils, les "m" ne sont pas tous pareils, et donc le texte dans sa globalité et plus riche certainement*[1129] ». À l'instar d'Amy Jones, Ruedi Baur envisage cette notion d'imperfection de manière qualitative :

> « En utilisant la notion d'imperfection ici, je n'évoque ni les erreurs délibérées ou involontaires, ni les lacunes en tout genre, ni les conséquences d'un non-professionnalisme, ni même les stupidités de traitement et autres dilettantismes. Ce qui m'intéresse, c'est la petite différence entre un travail manuel réalisé avec un maximum de professionnalisme et d'application et celui des constructions mathématiques basées sur des formules binaires issues de l'ordinateur. Par définition, ces constructions ne peuvent être que justes ou fausses. Les notions d'imperfection, de patinât, de vieillissement n'existent pas dans cet environnement[1130]. »

L'imperfection serait donc plutôt à entendre au sens d'une réussite[1131].

Si la notion d'imperfection est qualitative, c'est surtout parce que l'irrégularité apparaît comme une qualité. Dans ce contexte, nous remarquons avec Anton Moglia que certains praticiens imitent l'imperfection de manière artificielle, afin de faire référence esthétiquement à la présence de la main : « *Et c'est vrai que rapporter cette esthétique de la main, ça fait plus humain. Le problème c'est que… enfin je pense qu'aujourd'hui il y a la porosité entre les deux et que tu as des artistes qui ont systématisé le truc ou des designers qui utilisent ça, qui arrivent à abîmer les formes*[1132]. » Ainsi il convient de distinguer l'imitation de la main au moyen d'imperfections volontaires, d'une production authentiquement réalisée à la main. Néanmoins, nous décelons dans cette inclination à reprendre les stigmates esthétiques

---

1127 Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 611.

1128 Selon les termes du designer Barry Deck, ces traits imparfaits « reflètent le plus fidèlement possible le langage imparfait d'un monde imparfait et habité par des êtres imparfaits ».
Deck, Barry, « *Do you read me ?* », *Emigre*, n°15, 1990, p. 21.

1129 Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 600.

1130 Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 94.

1131 « Le secret de l'écriture réussie, probablement, est de l'abandonner assez tôt, encore imparfaite. Cette imperfection finit ensuite par se ressentir comme le maximum de la perfection possible. »
Moravia, Alberto, Elkann, Alain, *Vita di Moravia*, [1990], traduit de l'italien par Jean-Marie Laclavetine, Paris, édition Christian Bourgeois, 1991.

1132 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 336.

du fait main l'indice de la qualité d'une pratique manuelle[1133]. De plus, ces travaux qui ne sont pas véritablement réalisés à la main mais qui tendent à en reproduire l'esthétique rendent saillant que la typographie ne peut conserver toutes les irrégularités d'un dessin effectué à la main. L'imperfection est inhérente au tracé à la main, et constitue par-là même l'indice de sa présence. De plus, en envisageant la notion d'imperfection dans une perspective qualitative, nous comprenons en quoi elle constitue une perte lors du passage à la création de la fonte. Il convient désormais d'expliquer la raison de cette perte.

Il est un élément constitutif de la définition de la typographie qui entre en compte dans le passage du dessin de caractères à la création de la fonte : la reproductibilité. Cette exigence technique fonde la distinction entre le dessin de caractère et la création de la fonte, comme l'explique Gerrit Noordzij :

> « Du point de vue de la typographie, le dessin de caractères est une branche particulière de l'écriture qui présente une différence essentielle avec l'écriture dessinée. Le typographe ne peut travailler qu'avec une écriture ordonnée comme fonte. Dans la mesure où l'on a appris à emmagasiner les polices de caractères dans des ordinateurs, on peut concevoir le caractère comme de l'écriture dessinée reproduite dans une base de données (la "fonte" typographique) qui permet aux formes des dessins originaux d'être disponibles pour la composition. L'écriture dessinée en soi ne répond pas à cette condition du travail de composition[1134]. »

Mais cette notion de reproductibilité est-elle compatible avec l'imperfection inhérente de la main que nous avons constatée précédemment ? Nous avons vu que la notion même d'imperfection implique que la main ne peut pas reproduire un trait strictement à l'identique[1135]. C'est ce qui distingue le dessin de caractère effectué à la main du caractère une fois qu'il est numérisé : pour qu'une écriture soit reproductible de manière parfaitement identique, sa forme doit être en partie rationnalisée. Mais cette rationalisation consiste justement à supprimer les imperfections, c'est-à-dire supprimer toute trace d'irrégularité. En effet, nous avons vu avec Tim Ingold que, lorsque les gestes sont rendus visibles dans le tracé des lettres, ils s'apparentent à un bruit c'est-à-dire à quelque chose d'indésirable : c'est précisément ce que le processus de rationalisation entend faire disparaître, en lissant les irrégularités de la main. L'imperfection n'étant pas reproductible, la création de fonte apparaît comme un processus de rationalisation où les irrégularités de la main sont lissées.

1133 En effet, Anton Moglia constate que cette esthétique de la main « **apporte du charme, ça apporte du cachet aussi à la communication** ». Nous interprétons que ce « **charme** » ou ce « **cachet** » résultent de la révélation de la présence humaine. *Ibidem*, vol. 2, p. 338.

1134 Noordzij, Gerrit, *Le trait. Une théorie de l'écriture*, *op. cit.*, p. 9-10.

1135 C'est tout le paradoxe des typographies scriptes où un même caractère est toujours identique : il est impossible avec l'écriture manuscrite d'avoir deux mêmes lettres qui soient parfaitement similaires. Ou bien il s'agit d'une écriture véritablement manuscrite qui est par essence imparfaite – entendu au sens d'irrégulière – ou bien cette écriture n'est pas véritablement manuscrite.

Ainsi, la première perte qui résulte de la rupture de la typographie avec l'écriture manuscrite est la perte de la main. Plus précisément, ce sont les imperfections inhérentes à la main, entendues au sens d'irrégularités, qui sont perdues. Ces imperfections sont en effet lissées et rationnalisées car elles ne sont pas compatibles avec l'exigence de reproductibilité à l'œuvre dans la création de fonte. Cependant, nous avons vu que l'imperfection découle du fait qu'un mouvement ne peut pas être exécuté exactement à l'identique par la main : il est par essence impossible à reproduire. Par conséquent, au-delà de la main, c'est également le geste de l'écriture manuscrite qui est perdu.

Perte du geste

La seconde perte qui découle de notre constat de la rupture de la typographie avec l'écriture manuscrite est donc celle du geste. En effet avec la typographie, le geste du tracé des lettres n'est plus rendu visible dans la trace laissée. C'est ce qui, d'après Tim Ingold, fonde la différence entre l'écriture manuscrite et la typographie, qu'il nomme « écriture dactylographiée » :

> « À travers les lignes qu'elle laisse à la surface, la page écrite témoigne de gestes qui, par la qualité de leur attention et leur sentiment, incarnent une intentionnalité inhérente au mouvement de leur production. La machine à écrire, quant à elle, ne ressent et ne prête aucune attention à rien ; les marques dactylographiées ne laissent aucune trace de sensibilité humaine[1136]. »

Contrairement à la typographie, la trace de l'écriture manuscrite témoigne d'une activité humaine qui a été, d'un corps qui est entré en relation avec un outil, une matière, un support, et ce en laissant visible le geste de la main. Mais nous avons vu que la typographie, parce qu'il s'agit d'une écriture reproductible, possède des formes qui sont rationnalisées et dont les irrégularités sont lissées afin d'invisibiliser ce geste de la main.

Ainsi la typographie – entendue au sens d'écriture d'un texte dactylographié et non de dessin de caractère – ne laisse pas apparaître le geste de la main dans la trace formée par les signes. C'est en ce point que Tim Ingold repère une rupture entre la ligne manuscrite et la ligne dactylographiée. Cela s'explique notamment par le fait que les rapports entre le geste de la main, l'outil et la trace sont de natures différentes dans le cas de l'écriture manuscrite et de la typographie. Dans son chapitre consacré à la machine à écrire, Friedrich Kittler explique bien que « dans l'écriture dactylographiée, tout est visible à l'exception de l'inscription effective du signe[1137] ». Le signe est alors inscrit par un autre procédé que par le tracé manuel, d'une manière tout à fait artificielle. Si nous avons vu que l'écriture est permise par la motricité de la main, l'écriture artificielle que propose l'ordinateur ne

1136 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 186-187.

1137 Kittler, Friedrich, *Gramophone, film, typewriter*, [1986], traduit de l'allemand par Frédérique Vargoz, Paris, Les presses du réel, 2018, p. 347.

requiert plus la médiation de la main ni des outils d'écriture : les mains et le support ne sont plus reliés, car les mains touchent le clavier alors que la lettre apparaît sur l'écran. Il n'y a dès lors plus de lien entre le geste effectué par la main et la trace d'inscription.

Il convient de préciser que la main intervient toujours dans l'écriture sur l'ordinateur : la main tape bien sur les touches du clavier. Elle serait donc toujours le moyen de matérialiser l'écriture, même par l'intermédiaire de l'ordinateur. Le changement se situe donc dans le rapport de cause à effet entre le geste de la main et ce qui s'inscrit. C'est ce que déclare Tim Ingold : « La connexion originelle entre le geste manuel et sa trace graphique a complètement disparu, car les mouvements ponctuels des doigts sur les touches n'ont aucun rapport avec les marques, gravées sur les touches, qui s'impriment sur la page[1138] ». En effet, ce n'est plus le geste de la main dans le temps et l'espace qui définit la trace, mais une simple pression sur la touche du clavier qui fait directement apparaître la lettre dans son intégralité :

> « Quand on regarde une page imprimée, on voit une colonne de rangées de marques graphiques, compactes et autonomes. Dans les écritures manuscrites qui imitent l'écriture d'imprimerie – comme celle qu'on doit utiliser pour remplir un formulaire administratif – la ligne ne va nulle part. Après avoir exécuté une minuscule pirouette sur place, le stylo se lève et se décale légèrement vers la droite, pour refaire le même mouvement. Ces mouvements transversaux ne sont pas de l'écriture ; ils ne servent qu'à transporter le stylo d'un point à un autre. La machine à écrire fonctionne précisément sur le même principe : les touches, enfoncées avec les doigts, produisent sur la page des caractères aux formes prédéfinies, tandis que la machine prend en charge le déplacement latéral[1139]. »

Un seul et même geste permet donc d'inscrire tous les caractères indifféremment. Par conséquent, ce geste ne rend pas compte de la fluidité de l'écriture manuscrite, étant donné que « chaque lettre et marque de ponctuation est repliée sur elle-même, complètement détachée de ses voisines de gauche et de droite[1140] », selon les termes de Tim Ingold. De plus, ce geste n'est pas inscrit dans la temporalité du tracé qui permet de définir la forme du signe. Dès lors, « le *ductus* de la main ne retrouve pas son chemin sur la page[1141]. » Ce geste pourrait plutôt s'apparenter à celui qui permet de tracer un simple point. Parce que le mouvement qui a permis l'apparition de la lettre n'est plus visible dans la trace laissée, Tim Ingold certifie qu'« il y a plus de mouvement dans une seule trace d'écriture manuscrite que dans une page entière de texte imprimé[1142] ». Ainsi la différence entre l'écriture manuscrite et la typographie – l'écriture artificielle d'après Friedrich Kittler – ne se situe pas tant dans l'emploi de la main, mais plutôt dans le rapport de cause à effet entre le geste de la main et la forme tracée. Dans le cas de l'écriture artificielle, la main intervient dans un rapport différent, et la correspondance entre le geste (le mouvement de la main) et la forme du signe tracé est perdue. Puisqu'un même geste – appuyer sur une

1138 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 124.

1139 *Ibidem*, p. 124.

1140 *Ibid.*, p. 124.

1141 *Id.*, p. 187.

1142 *Id.*, p. 187.

touche – permet d'obtenir plusieurs signes différents, le mouvement qui fait apparaître le signe n'est plus visible et la trace laissée n'a plus de relation directe avec le mouvement du corps.

Cette rupture entre la typographie et l'écriture manuscrite est justifiée par Tim Ingold par le fait que les lignes qui en résulte ne sont pas de même nature. En effet, il pose que la ligne manuscrite est une ligne de mouvement, inscrite dans une continuité, alors que la ligne dactylographiée est une ligne locomotion, c'est-à-dire fragmentée. Il observe alors que « si l'écriture manuscrite est comme la marche, alors la ligne d'un texte imprimé (un assemblage de lettres séparées par un même espacement) est comme l'enregistrement de l'analyse de sa démarche (relier des points équidistants[1143]). » Nous retrouvons ici les deux types de lignes qui nous ont permis de distinguer l'écriture du dessin en partie II.3.1. ***589.*** En effet, rappelons que ces deux types de lignes fondent la distinction de Gerrit Noordzij entre l'écriture dessinée et l'écriture manuelle : alors que l'écriture manuelle est formée d'un seul trait, l'écriture dessinée est composée d'une succession de traits, d'où le fait que sa fluidité soit compromise. Suivant cette distinction, Tim Ingold remarque que « le tracé fluide des lettres manuscrites est remplacé par les lignes qui sont connectées à l'intérieur d'une structure prédéfinie[1144]. » Le retour à ces deux types de lignes nous permet d'avancer que **la typographie est en rupture avec l'écriture manuscrite car, au-delà de la main et de son geste, il y a une perte de la fluidité de l'écriture.**

Perte de la fluidité de l'écriture

La perte de la fluidité de l'écriture se situe à deux niveaux, qui découlent tous les deux de l'origine technique de la typographie : l'imprimerie et les caractères mobiles. Au niveau du dessin de caractères, il convient de préciser qu'il se situe dans le prolongement de la gravure des caractères mobiles. Or, d'un point de vue technique, l'écriture manuscrite ***590.*** et la gravure de caractères font intervenir des mouvements de la main qui ne sont pas de même nature. Dans le cas de la typographie, le mouvement issu de la gravure n'est donc pas comparable aux « lignes fluides et tracées à main levée de l'écriture cursive[1145] » décrites par Tim Ingold. En effet, il insiste sur le fait qu'au début de l'imprimerie, la gravure de caractères implique que les formes des lettres soient adaptées par rapport à celles de l'écriture manuscrite, car elles « ne sont tout simplement pas adaptées au mouvement fluide de la main[1146]. » Ainsi, les caractères gravés ne peuvent avoir une forme similaire à celle de l'écriture manuscrite, car l'écriture et la gravure convoquent des gestes très différents : l'écriture manuscrite est portée par un geste fluide alors que le geste de la gravure est fragmenté. Nous retrouvons ici la distinction précédemment effectuée par

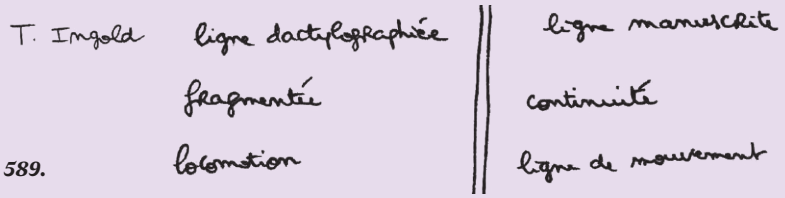
1143 *Id.*, p. 124.

1144 *Id.*, p. 121.

1145 *Id.*, p. 169.

1146 *Id.*, p. 180.

Figure 589. Différence entre les deux types de lignes d'après Tim Ingold



589.

Figure 590. Poinçons du caractère *Grasset* en corps 24 points, gravés par Eugène Parmentier en 1898-1899. Collection de l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe de l'Imprimerie Nationale.



590.

Figure 591. Lignes de textes composées avec des caractères mobiles en plomb à l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe de l'Imprimerie Nationale, 2023.



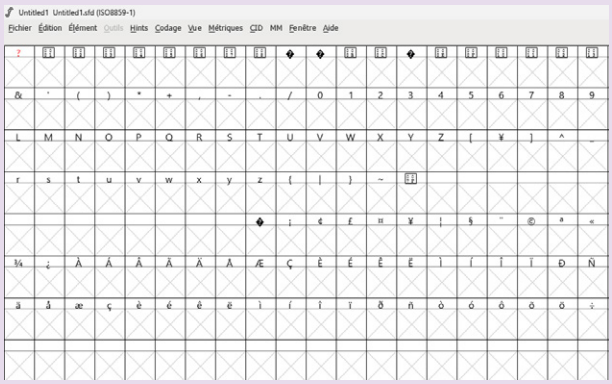
591.

Figure 592. Caractères mobiles en plomb rangés dans la casse typographique à l'atelier du Livre d'art et de l'Estampe de l'Imprimerie Nationale, 2023.



592.

Figure 593. Interface du logiciel de création typographique FontForge. Chaque caractère a un espace individuel comme dans une casse typographique.



593.

Tim Ingold entre la ligne manuscrite qui est continue et la ligne dactylographiée qui est fragmentée et relève de l'assemblage. C'est pour cette raison que Tim Ingold conclut que « c'est la technique de la gravure qui a brisé le lien entre le geste et sa trace[1147] ».

D'autre part, la perte de la fluidité de l'écriture se situe au niveau du procédé technique d'écriture qu'est la typographie : les caractères sont individualisés. Nous comprenons donc en quoi la typographie constitue une fragmentation par rapport à l'écriture manuscrite. En effet, Tim Ingold explique que l'écriture manuscrite n'est pas fragmentée : « Bien qu'elles se lisent successivement, chaque lettre est autonome : elle ne s'arrête pas d'être celle qui précède pour se transformer en celle qui suit[1148]. » C'est pour cette raison qu'il oppose fermement la ligne manuscrite à la ligne dactylographiée. Clara Carpentier nous l'explique au cours de notre entretien : *591.*

> « la casse c'est un espace qui est individuel et délimité, du coup ça va forcément lisser le caractère et le rationaliser. On va perdre les… on peut toujours garder des ligatures, mais ce n'est pas le principe de la typographie. Et donc tous les… ce qu'on peut appeler les "accidents" qui sont produits par la main, les excès, les poids qui sont répartis de manière très irrégulière… ils vont se perdre lors de la typographie. Et même si on veut les reproduire, du coup on va avoir des espèces d'accidents normalisés[1149] ». *592.* *593.*

Ainsi la typographie, au-delà de lisser et rationnaliser les formes en vue de la reproductibilité, implique également que chaque caractère soit individualisé. Parce que la typographie est une technique combinatoire, chaque signe est donc indépendant pour pouvoir être associé avec les autres. Au contraire dans l'écriture manuscrite, chaque tracé de signes associés est unique car, nous l'avons vu, le geste de la main n'est pas reproductible.

Au terme de ce moment, nous avons vu que la rupture de la typographie avec l'écriture manuscrite s'accompagne d'une triple perte : la perte de la main et de ses imperfections inhérentes, la perte du geste du tracé, et enfin la perte de la fluidité de ce tracé. Mais Tim Ingold conclut que ces pertes induisent un autre rapport du lecteur à l'écriture :

> « Si l'écrivain moderne ne trace pas de piste, le lecteur n'en suit pas non plus. Parcourant la page des yeux, sa tâche cognitive consiste plutôt à rassembler les fragments qu'il trouve en entités plus importantes – les lettres en mots, les mots en phrases, et pour finir, les phrases, jusqu'à la structure complète. *Parcourant* la page plutôt qu'il ne *suit* les lignes, le lecteur *relie* les éléments répartis sur la surface pour constituer une hiérarchie de différents niveaux d'intégration[1150]. »

Cette conclusion met en évidence un double sens du terme « écriture » : il peut être entendu au sens d'acte d'inscription, et dans le sens de composition verbale. C'est d'ailleurs ici que nous pouvons situer la différence entre l'écriture et le dessin : s'il s'agit de deux activités d'inscription, l'écriture est également une activité sémantique.

1147 *Id.*, p. 180.

1148 *Id.*, p. 180.

1149 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 642.

1150 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 125.

Perte de l'écriture en tant qu'acte d'inscription et de tracé

L'acte d'inscription est notamment défini par le rapport entre la main, son geste et la trace laissée qui, nous l'avons vu, n'est plus de même nature avec la typographie. C'est ce constat qui mène Tim Ingold à avancer que la typographie est en rupture avec l'écriture manuscrite, car elle ne peut plus être considérée comme une activité de tracé : « l'art d'écrire était lié au tracé des lignes, du moins jusqu'à ce qu'il fût évincé par la typographie[1151]. » Il remarque que le développement des techniques a réduit la part d'intervention de la main, ce qui le mène à conclure que « c'est le texte imprimé qui a brisé ce lien intime entre le geste manuel et l'inscription graphique[1152]. » En effet, l'écrivain n'est plus désormais dans une activité d'écriture au sens d'inscription, mais uniquement au sens de composition verbale. Si l'on pourrait penser que l'activité d'inscription est désormais l'affaire de l'imprimeur, il semble qu'il n'en est rien :

> « Et si l'auteur n'écrit pas, l'imprimeur non plus, car si l'écriture est un procédé d'inscription, l'édition est un procédé d'*impression* – d'un texte déjà composé sur une surface vierge qui a été préparée pour le recevoir. Quels que soient les gestes impliqués dans ce processus, manuels ou mécaniques, ils n'ont absolument aucune relation avec les formes des marques graphiques utilisées pour la publication[1153]. »

Ainsi, nous comprenons que Tim Ingold repère la perte de l'écriture dans l'imprimé car le résultat graphique – la trace – est dissocié gestes effectués.

Dès lors, la rupture entre l'écriture manuscrite et la typographie tient principalement au fait que l'écriture passe d'un acte d'inscription et de tracé à une activité sémantique. Dans cette perspective, la ligne et son tracé n'ont plus tant d'importance que la signification du choix des mots. Si le texte dactylographié ne rend plus compte de l'activité d'écriture en tant qu'inscription en raison de la perte du geste d'écriture, il donne par contre à voir un texte entendu au sens d'activité sémantique. Comme nous l'avons vu dans le précédent propos de Tim Ingold, l'écriture est alors considérée comme une composition de phrases, et la lecture est associée à une activité qui consiste à relier ces fragments les uns aux autres :

> « La phrase est en effet un artefact du langage, construit conformément aux règles d'assemblage que nous appelons "grammaire". Chaque phrase est constituée de mots. Mais à partir du moment où les mots sont traités comme des briques pour construire une phrase, on cesse de les voir comme des évènements qui *arrivent* dans des lieux en bordure d'un chemin – ce qu'ils sont pour le conteur ou le scribe. [...] Ce n'est pas un mouvement qui suit un chemin mais une chaîne de connecteurs immobile[1154]. »

Dans cette conception de l'écriture en tant qu'activité sémantique plutôt qu'activité d'inscription, la ponctuation devient les points d'articulation d'un assemblage : « le flux du *ductus* a été stoppé, laissant la place à une myriade de minuscules fragments. Par consé-

1151 *Ibidem*, p. 167.

1152 *Ibid.*, p. 38.

1153 *Id.*, p. 40

1154 *Id.*, p. 126.

quent, le rôle de la ponctuation ne fut plus d'aider les lecteurs à moduler leur flux, mais plutôt de les aider à reconstituer et rassembler les éléments du texte[1155]. » Les notions de flux et d'assemblage nous permettent clairement d'identifier ici les deux types de lignes qui s'opposent : d'une part la ligne manuscrite, qui est une ligne active qui relève de la promenade et du voyage, et d'autre part la ligne dactylographiée, qui est une ligne pressée qui relève de l'assemblage et du transport, selon les termes de Tim Ingold. De plus, nous comprenons qu'à ces deux types de lignes correspondent deux conceptions de l'écriture : l'écriture en tant qu'inscription et l'écriture en tant qu'activité sémantique. Cette distinction est encore plus saillante en considérant les deux manières d'examiner le mot selon Gerrit Noordzij : « Les mots d'une langue produisent des phrases ; les mots d'une écriture produisent des lignes. En tant qu'écriture, un mot ne veut rien dire. Aussi longtemps qu'on s'en tient à l'écriture, le sens d'un mot importe peu. Dès l'instant où il est question du sens d'un mot on parle d'une langue[1156]. » Ce dernier point nous intéresse tout particulièrement. En effet, l'abstraction de qualité d'inscription de l'écriture au profit de l'activité sémantique n'est pas sans faire écho à la transparence de la typographie : ne pas prendre en compte les qualités graphiques des signes afin d'accéder au sens qu'ils véhiculent. À l'inverse, **si la typographie opaque cherche à rendre compte de la fluidité de l'écriture manuscrite, n'est-ce pas pour revenir à l'écriture en tant qu'activité d'inscription ?**

594.

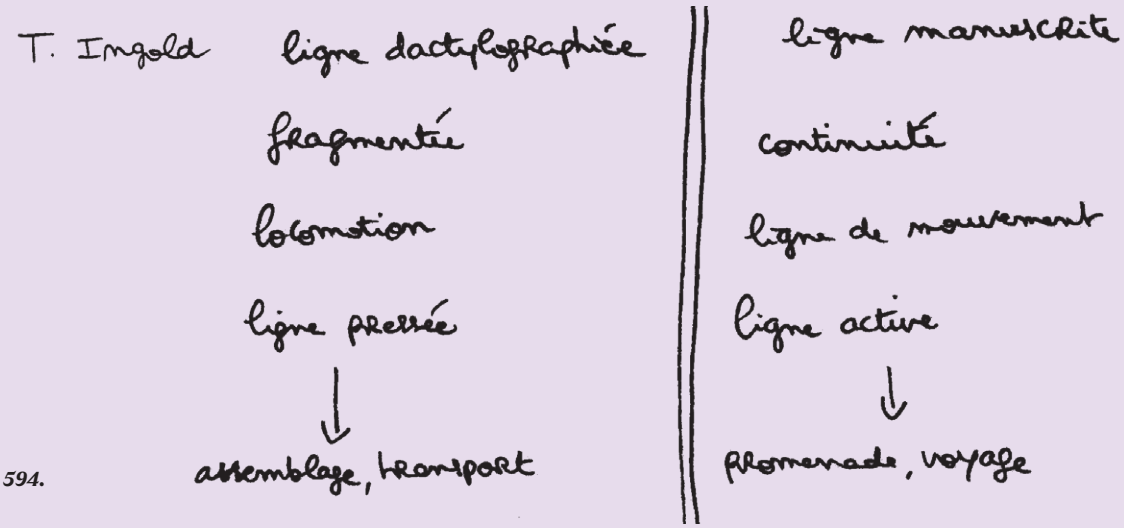
Au terme de ce moment, que pouvons-nous conclure quant à notre hypothèse ?

Nous avons suggéré que la typographie opaque vise à rendre saillante la fluidité de l'écriture manuscrite. Pour investir cette hypothèse, nous avons donc commencé par étudier les rapports qu'entretient la typographie avec la main et avec l'écriture. Si nous avons vu que la main et l'écriture peuvent être encore présentes au moment du dessin des caractères, la création de la fonte implique nécessairement une étape de numérisation. Cette étape produit une rupture de la typographie avec l'écriture manuscrite, et nous avons pu observer que la typographie en tant que procédé technique induit une triple perte. La première perte est l'imperfection qualitative inhérente à la main : le gain de reproductibilité permis par la typographie implique de rationaliser les signes. Ainsi, ce gain se fait à la fois au détriment de la richesse plastique de l'écriture manuscrite, mais également au détriment du geste de la main. C'est ici que se situe la seconde perte que nous avons pu observer : la perte du geste de la main de l'écriture manuscrite. Enfin, le fait que la typographie exige que chaque caractère soit individualisé entraîne la troisième perte : celle de la fluidité de l'écriture. Ces constats nous mènent à conclure que la typographie est moins en filiation qu'en rupture avec l'écriture manuscrite.

1155 *Id.*, p. 127.

1156 Noordzij, Gerrit, *Le trait. Une théorie de l'écriture*, *op. cit.*, p. 41.

Figure 594. Métaphores utilisées par Tim Ingold pour illustrer les deux types de lignes qu'il distingue.



594.

Ainsi, l'opacité typographique n'entend-t-elle pas justement combler ces pertes ? Nous concluons qu'il peut s'agir ici de l'un de ses objectifs, sans pour autant qu'il fasse nécessairement partie de sa définition. Plus que la fluidité de l'écriture manuscrite, nous affirmons que la typographie opaque vise surtout à rendre perceptibles les qualités iconiques de l'écriture, et que mette en évidence son imperfection qualitative, son ductus ou sa fluidité peuvent être l'un des moyens employés pour y parvenir. De plus, le constat de cette triple perte nous a amené à conclure, grâce à Tim Ingold, que la typographie s'éloigne de l'écriture en tant qu'activité d'inscription et de tracé, pour se concentrer sur l'écriture entendue au sens d'activité sémantique. **N'est-ce pas surtout cette rupture avec l'activité d'inscription et de tracé que la typographie opaque entend pallier ? Au-delà de la fluidité de l'écriture, l'opacité typographique n'entend-t-elle pas réaffirmer la qualité iconique de l'écriture en tant qu'acte d'inscription et de tracé ?** La notion d'inscription nous invite à nous tourner vers la question de la spatialisation des signes sur leurs supports.

II.3.4. Rendre saillante la qualité iconique de l'écriture par la spatialisation sur le support

Cette nouvelle piste découle directement du propos d'Anne-Marie Christin. En effet, nous avons vu dans la partie II.3.1 qu'elle soutient la parenté iconique de l'écriture manuscrite. **Par quels moyens la typographie opaque pourrait-elle mettre en évidence la qualité iconique de l'écriture ?** Le moyen que nous avançons désormais est un point fondamental du propos d'Anne-Marie Christin : la prise en compte du support. En effet, elle avance que la qualité iconique de l'écriture repose sur la relation qu'elle entretient avec son support. Nous allons donc désormais nous tourner vers l'étude du rapport entre les signes et les surfaces sur lesquelles ils s'inscrivent. Si nous constaterons que la linéarité est le mode de spatialisation prépondérant, nous verrons que la typographie opaque peut remettre en cause ce modèle
595. en faveur d'un libre jeu avec l'espace du support.

Le support comme condition

Tout d'abord, il convient de restituer la place centrale que tient le support dans l'écriture, mais également dans la typographie. Simon Renaud le déclare explicitement : « *le texte n'existe que s'il y a un support, sinon il n'existe pas*[1157]. » Dans cette même perspective, Anne-Marie Christin soutient que la parenté iconique de l'écriture tient surtout dans sa relation au support. La prise en compte du support est donc décisive au sein de son propos. Si l'écriture a une qualité iconique, c'est avant tout parce qu'elle s'inscrit sur une surface qui détermine les relations entre les traces. Dès lors, Anne-Marie Christin précise que l'activité d'inscription qu'est l'écriture n'est envisageable que par la présence d'un support[1158] :

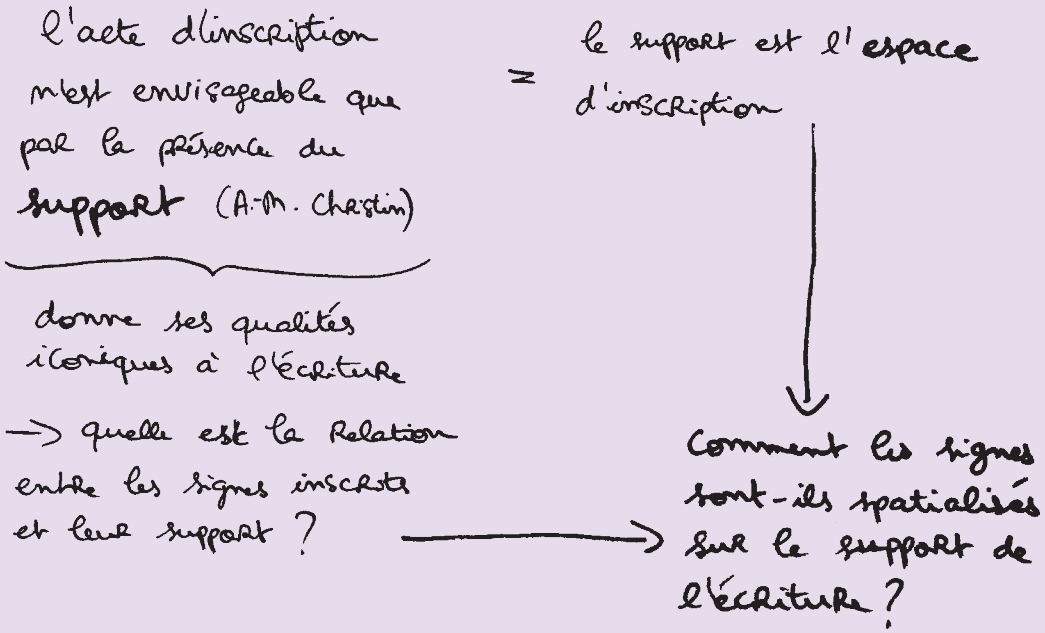
> « Il apparaît alors que l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire de l'invention – de la *surface* : elle est le produit direct de la *pensée de l'écran*. [...] Elle procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système[1159]. »

1157 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 524.

1158 Emmanuël Souchier s'accorde en ce point avec Anne-Marie Christin : « quel que soit cet écran, l'écriture toujours se donne à voir à travers le rapport qu'elle entretient à son support. Elle se donne à lire aux yeux du lecteur [...] à travers la matérialité de ce support. »
Souchier, Emmanuël, « L'écriture électronique : la rupture sémiotique », dans Lantenois, Annick (dir.), *Design... graphique ? Acte des journées d'étude organisées par l'École régionale des beaux-arts de Valence les 17-18 novembre 2000*, *op. cit.*, p. 38.

1159 Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 8.

figure 595. Schéma synthétisant les objectifs de la partie II.3.4.



595.

C'est dans la présence d'un support que tient la matérialité de l'écriture et, par conséquent, sa qualité iconique.

Dès lors, la pensée de l'écran d'Anne-Marie Christin fonde le caractère indissociable des figures et de la surface sur laquelle ils s'inscrivent : c'est dans cette étroite relation que tiendrait la parenté iconique de l'écriture. Pour construire sa pensée de l'écran, Anne-Marie Christin s'appuie sur la pratique de la divination : « La divination est une forme de pensée de l'écran, elle aussi : elle est fondée sur l'examen de supports particuliers où sont inscrits, destinés à être déchiffrés puisqu'il s'agit de messages adressés par eux aux hommes, les signes de la langue des dieux[1160]. » L'exemple de la divination lie clairement la pensée de l'écran à la lecture, entendue comme le déchiffrement de signes donnés à voir. Mais cette activité de lecture des signes implique cependant de se détacher de la notion de représentation. En effet la divination, en tant qu'activité de lecture, faisait intervenir une part d'interprétation effectuée par le devin : « Le principe d'identification [...] consistait à ne pas définir le signe à partir de son signifié comme on le fait pour le mot qui est d'abord représentation, mais de son *apparence immédiate*, en tant qu'elle était censée produire un *effet* de signe[1161]. » La pensée de l'écran consiste donc à se détacher en partie de la notion de représentation, qui a occulté la prise en compte de la matérialité du support et de l'espace d'inscription :

> « Ce qui a donné autorité à la thèse selon laquelle la représentation serait le tout de l'iconicité est en effet la conviction que nous nous sommes forgée selon laquelle l'homme ne fait pas autre chose lorsqu'il perçoit que d'identifier des objets. Ce sont ces mêmes objets – ou leur fantôme – qu'il chercherait à retrouver dans l'image[1162]. »

Cependant, la notion d'identification implique que les signes soient dans une relation de ressemblance avec le réel. Or ce n'est pas le cas de l'écriture, même si cette écriture est composée d'idéogrammes[1163]. Ce fait mène Anne-Marie Christin à en déduire que « si l'on a pu transposer les langues sur un support visuel-graphique c'est parce que les figures de ce support se trouvaient investies d'abord elles-mêmes d'un pouvoir de sémantisation[1164] ». Il s'agit donc de distinguer l'espace du réel de celui de la représentation. Dès lors, reconnaître la parenté iconique de l'écriture nécessite de se détacher de la notion de représentation qui occulte le rôle du support.

1160 *Ibidem*, p. 9.

1161 *Ibid.*, p. 181.

1162 *Id.*, p. 27.

1163 Anne-Marie Christin précise que la signification de l'idéogramme est également dépendante de la syntaxe du signe : « Il est faux d'imaginer en effet qu'à tel idéogramme particulier correspond tel mot particulier. Si l'on peut normalement le supposer s'agissant d'un vocabulaire concret, mais qui ne saurait être que très restreint, ce ne l'est plus dès que l'on considère que les idéogrammes placés les uns à côté des autres doivent être interprétés comme une phrase : l'imposition de la syntaxe verbale sur ce que nous appelons pour l'instant un "assemblage" d'idéogrammes va déterminer, et de façon variable selon le système concerné, le mot qui sera finalement énoncé à partir de chacun d'entre eux. »
Id., p. 69.

1164 *Id.*, p. 18.

Ce détachement permet de renouer avec le support en tant qu'espace d'inscription : « La rupture qu'ils [les signes de la divination] introduisent dans l'image est précisément de ne plus exister comme des *figures* que l'on isole d'un *fond*, mais de participer de ce fond, d'en être devenus la conséquence[1165]. » Ainsi, les signes sont moins des traces inscrites *sur* le support, mais participent à la constitution même de ce support. Anne-Marie Christin opère ici une distinction entre la « pensée du fond » et la « pensée de la forme » : « C'est cette pensée du "fond", cette pensée du vide non point neutre mais capable à son tour d'engendrer une "forme" inédite, propre à l'homme, et qui s'inscrit comme telle dans le monde, qui a inventé l'écriture[1166]. » Le fait que l'écriture naisse de la pensée du fond, c'est-à-dire de la prise en compte du support comme nécessaire pour toute inscription, est ce qui permet de rendre saillante la parenté iconique de l'écriture. Le propos d'Anne-Marie Christin met alors en évidence l'importance du rôle du support pour l'écriture, qui permet de renouer avec la parenté iconique de l'écriture.

Spatialisation des signes sur le support : une nécessaire linéarité ?

Ayant restitué la place fondamentale du support dans la définition de la qualité iconique de l'écriture, le rapport entre signes et surfaces nous invite à **nous interroger sur la spatialisation des signes sur ce support. Si l'écriture est une activité de traçage de ligne, la spatialisation des signes n'est-elle pas forcément de l'ordre de la linéarité ?** Il apparaît que la linéarité est liée à la fluidité – entendue au sens de continuité – du tracé de l'écriture. En effet, Tim Ingold avance que la linéarisation n'est pas forcément liée à l'alphabet en tant que tel, mais plutôt à la « la séparation des lettres en imprimerie[1167]. » Anne-Marie Christin note également que la fluidité de l'écriture manuscrite semble avoir été mise en évidence lorsqu'elle a été rompue avec l'invention de l'imprimerie : « L'invention de la typographie a joué un rôle déterminant dans l'histoire de l'écriture occidentale : en rompant avec la fluidité graphique qu'elle devait au manuscrit, la lettre recouvrait son statut initial de *signe*. Elle quittait le monde de *l'oral représenté* pour celui de *l'espace lisible*[1168]. » En effet, les caractères en plomb sont indépendants les uns des autres, et chaque signe est donc individualisé :

> « Fascinante nouveauté, en effet, que l'on devait à la technique. Elle avait dégagé la lettre de la graphie continue à laquelle la main des scribes l'avait contrainte pendant des siècles, l'isolant enfin comme un objet. Et quel objet mystérieux que ce morceau de plomb noir puisqu'il ne révélait sa forme d'une fois renversé sur le papier[1169] ! »

En typographie les caractères sont des unités distinctes, alors que l'écriture manuscrite relève de la fluidité car les lettres sont liées entre elles. Face à ce « morcellement d'une casse typographique[1170] », Anne-Marie Christin se demande comment « coordonner

1165 *Id.*, p. 186.

1166 *Id.*, p. 32.

1167 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 196.

1168 Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. I.

1169 *Ibidem*, p. 113

1170 *Ibid.*, p. 313.

plastiquement chaque lettre avec sa voisine[1171] » ? Il semblerait que la solution réside dans la linéarité. Bien que les liaisons entre les lettres ne soient plus assurées, la fluidité de l'écriture manuscrite est représentée par l'alignement des caractères les uns à côté des autres. Ainsi la typographie, en rompant la fluidité de l'écriture manuscrite par l'individualisation des caractères, pose la question de l'organisation spatiale de ces caractères. Dans ce contexte, il semble que la linéarité soit une solution pour retrouver l'organisation de l'écriture manuscrite, où les signes sont inscrits les uns à la suite des
596. autres.

Il apparaît donc que l'individualisation des caractères rompt avec l'écriture manuscrite et que, de fait, la disposition linéaire de ces signes tend à rétablir en partie ces liens rompus. Mais est-ce qu'une disposition linéaire implique forcément que les caractères soient placés les uns à côté des autres ? Il convient désormais de distinguer la linéarité de la rectitude. Si Tim Ingold soutient qu'« on peut cependant affirmer avec quasi-certitude que, depuis que les hommes parlent et font des signes, ils fabriquent et suivent des lignes[1172] », faut-il nécessairement en déduire que cette ligne doit être droite ? L'anthropologue analyse les raisons pour lesquelles la ligne est associée à la rectitude. Reprenons d'abord la distinction qu'il effectue entre les deux types de lignes, qui sont issues de deux mouvements différents : la ligne qui relève du trajet, dont le point d'arrivée n'est pas déterminé en avance, et la ligne qui relève du transport, qui s'apparente à une ligne pointillée dont les points sont reliés les uns aux autres. Tim Ingold suggère que la linéarisation revient en fait à tracer ces lignes pointillées :

> « Rappelez-vous que dans l'évolution de la ligne pointillée la trace d'origine a été morcelée en fragments, qui ont par la suite été comprimés et réduits pour ne plus être qu'un point. C'est précisément cette fragmentation et cette compression – la réduction du mouvement fluide du *ductus* à une succession de moments – qui définit le processus de linéarisation[1173]. »

Ce type de ligne ne fait pas apparaître le geste dont elle est issue, ce qui mène Tim Ingold à déduire qu'« ainsi linéarisée, la ligne n'est plus la trace d'un geste mais une chaîne de connexions point à point. Dans ces connexions, il n'y a ni vie, ni mouvement. En un mot, la linéarisation ne marque pas la naissance de la ligne, elle signe son arrêt de mort[1174]. » Dans cette perspective, la ligne droite ne donnerait pas à voir le mouvement le mouvement de tracé de la ligne.

Nous comprenons que cette rectitude de la ligne est perçue par Tim Ingold comme une perte du geste de la main. Mais la ligne doit-être nécessairement être droite ? Il remarque que « tout se passe comme si, pour pouvoir identifier une ligne – non seulement en mathématique mais dans un sens beaucoup plus large – il était nécessaire que celle-ci fût droite[1175]. » La rectitude serait aussi le signe de l'artificialité : « la rectitude a quelque chose

1171 *Id.*, p. 313.

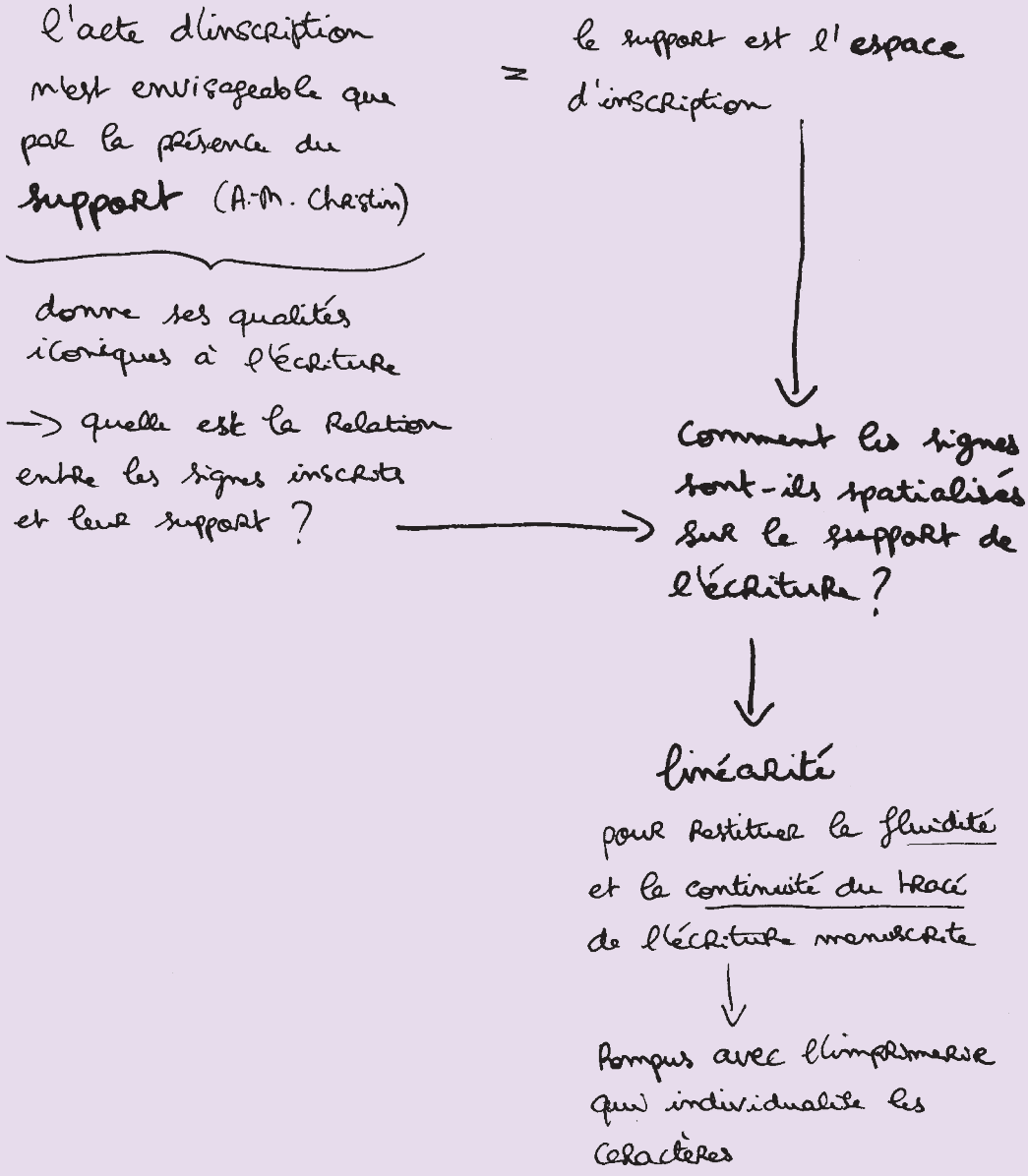
1172 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 10.

1173 *Ibidem*, p. 196.

1174 *Ibid.*, p. 196.

1175 *Id.*, p. 197.

Figure 596. Synthèse de la piste de l'organisation spatiale linéaire.



596.

de fondamentalement *artificiel*. Elle serait apparemment une qualité des objets fabriqués, plutôt que des choses qui poussent et se développent[1176]. » Pour illustrer cette différence, Tim Ingold remarque qu'il est impossible d'avoir une ligne parfaitement droite à main levée, en raison de l'imperfection inhérente à la main que nous avons déjà mentionnée : « une main seule – même experte – ne peut tracer une ligne qui ne comporte pas une courbure ou qui ne dévie pas un peu de sa direction[1177]. » L'usage de la règle permet donc de remédier au traçage de lignes imparfaitement droites par la main. Cependant, Tim Ingold insiste sur le fait que les lignes tracées à main levée et les lignes tracées à la règle relèvent également de la différence entre les deux types de lignes précédemment rappelés :

> « La différence entre tracer une ligne à main levée et à la règle recoupe exactement celle entre le trajet et le transport [...]. Dans le premier cas, c'est uniquement lorsque le voyageur est arrivé à un endroit que l'on peut affirmer qu'il a trouvé le chemin l'y menant. [...] Dans le second cas, en revanche, le voyageur a déjà planifié son itinéraire avant de partir ; ainsi, voyager n'est ici rien d'autre qu'accomplir un itinéraire[1178]. »

Le tracé d'une ligne au moyen d'une règle détermine à l'avance le point d'arrivée du trait, raison pour laquelle ce moyen de traçage relève davantage du transport que du trajet. Nous pouvons dès lors tirer une conclusion sur la linéarité de la typographie. D'une part, elle semble être le moyen de restituer une forme de fluidité de l'écriture manuscrite, où les signes sont tracés les uns à la suite des autres dans un geste. Mais d'autre part, cette linéarisation est illusoire puisque les lignes tracées par la main ne peuvent être strictement droites. Dès lors, la rectitude des lignes typographiques ne fait que mettre d'autant
597. plus en évidence leur artificialité, et donc leur rupture avec l'écriture manuscrite.

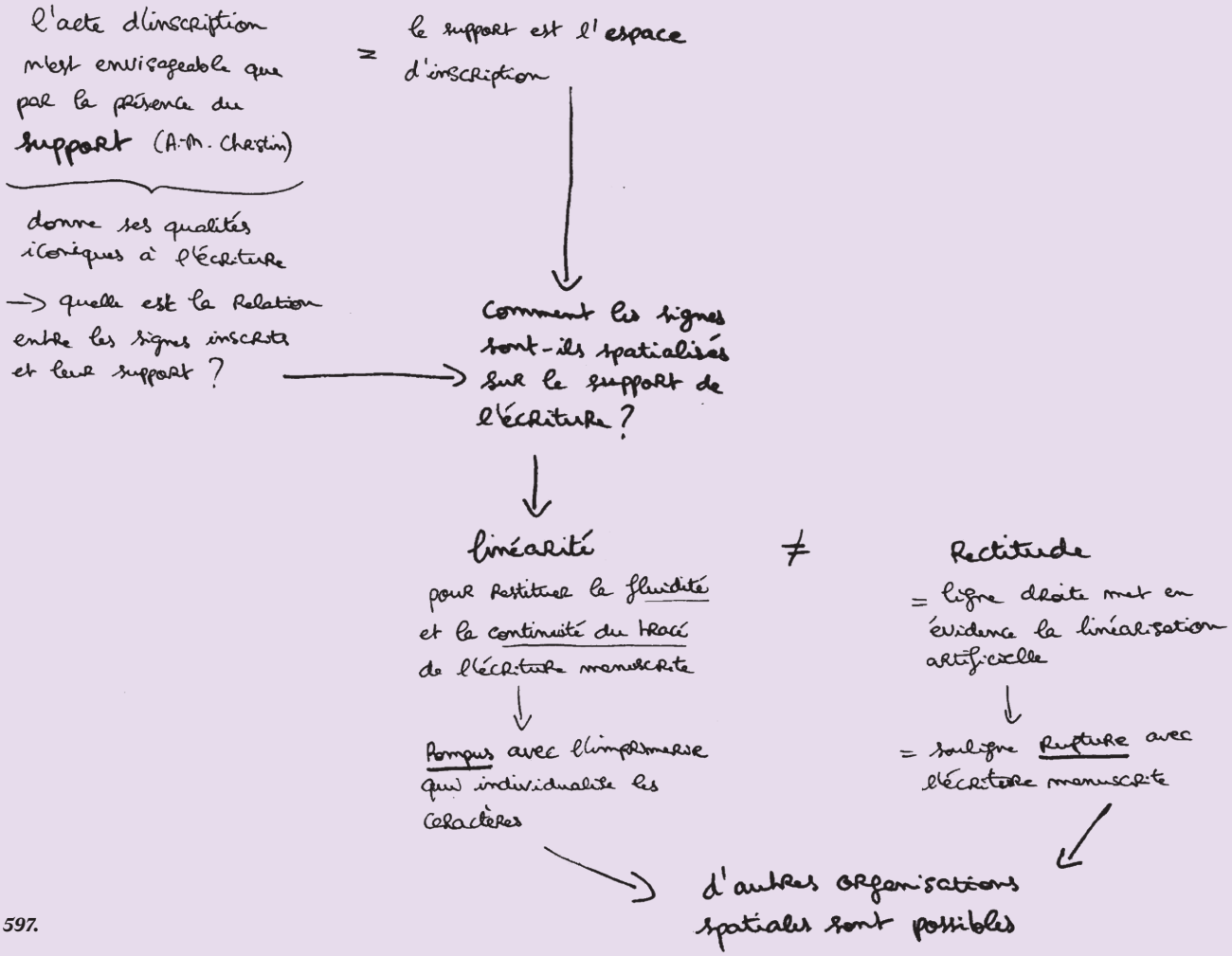
Si nous résumons, nous avons établi que la relation entre les signes et leur support fonde la qualité iconique de l'écriture. Dès lors, nous étudions le mode de spatialisation de l'écriture sur un support. Nous venons d'observer que la linéarité est le mode d'organisation spatiale dominant car elle apparaît comme le moyen pour la typographie de renouer avec la fluidité de l'écriture manuscrite : positionner les caractères les uns à côté des autres permettrait de mimer la disposition spatiale de l'écrire manuscrite. Cependant, cette fluidité est illusoire puisque la ligne manuscrite ne peut être strictement droite, contrairement à la ligne dactylographiée. De plus, puisque les caractères sont individualisés et donc indépendants les uns des autres, pourquoi la ligne que suit leur disposition spatiale serait-elle nécessairement droite ? Il semblerait au contraire que l'individualisation des caractères permette une autre organisation spatiale, et ainsi de remettre en cause la linéarisation.

1176 *Id.*, p. 201.

1177 *Id.*, p. 209.

1178 *Id.*, p. 209-210.

Figure 597. Schéma synthétisant la partie II.3.4.



597.

Remise en cause de la linéarité

Nous venons de voir que l'organisation spatiale des signes sur le support était majoritairement régie par la linéarité, afin de mimer la fluidité de l'écriture manuscrite. Mais puisque cette fluidité est nécessairement perdue avec la typographie qui individualise les caractères, la linéarité n'est-elle pas veine ? Ne pouvons-nous pas au contraire envisager de remettre en cause cette linéarité ? **Si la typographie opaque entend mettre en évidence la qualité iconique de l'écriture, ne doit-elle pas commencer par remettre en cause la linéarité du texte ?** La question de la linéarité nous paraît déterminante, et doit donc être interrogée.

En effet, la linéarité peut se référer à la phonétisation[1179], ce qui insiste sur l'origine verbale de l'écriture. Au contraire, Anne-Marie Christin en déduit qu'une organisation spatiale qui s'éloigne de la linéarité permet de se détacher du modèle verbal et, par conséquent, de remettre en évidence la filiation iconique de l'écriture. Elle analyse à titre d'exemples les calligrammes de Michel Leiris[1180], et notamment *Le roc dans l'urne dans le cercle*
598. *vicieux dans le mur raviné dans la double ÉCHELLE* qui est composé des lettres du mot « amour » : « Nous ne lisons pas le mot nous le voyons. Ou plutôt, nous abandonnons à travers lui notre mode de lecture lettre à lettre pour retrouver celui qui appartient à l'écriture idéographique : cet *amour* ressemble à ce qu'il dit[1181]. » D'après cet exemple, il semblerait qu'une disposition spatiale non linéaire des caractères invite le lecteur à s'abstraire de la lecture, étant donné que la linéarité est associée à la parole et au langage, soit
599. à l'origine verbale de l'écriture.

De plus, Anne-Marie Christin avance que la remise en cause de la linéarité permet de mettre en évidence la matérialité du support visible. Or, nous avons vu que la matérialité du sup-
600. port est une condition de la qualité iconique de l'écriture. Elle prend ici pour exemple
601. l'œuvre de Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*[1182]. La spatialisation du texte dans cet exemple emprunté à la littérature rend plutôt compte de la qualité iconique de l'écriture :

> « Tout a changé pour la pensée occidentale de l'écrit avec le *Coup de dés* de Mallarmé. Pour la première fois de leur histoire, les héritiers de l'alphabet que nous sommes, ont pris conscience du fait qu'ils ne disposaient pas simplement, avec ces quelques signes, d'un moyen plus ou moins commode de transcrire graphiquement leur parole

1179 André Leroi-Gourhan lie en effet l'oralité à l'inscription graphique, en avançant que la naissance de l'écriture concorde avec la linéarisation du graphisme afin de correspondre au langage phonétique : « Au stade du graphisme linéaire qui caractérise l'écriture, le rapport entre les deux champs évolue de nouveau : phonétisé et linéaire dans l'espace, le langage écrit se subordonne complètement au langage verbal, phonétique et linéaire dans le temps. » Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la Parole*, [1964], T. 1, « Technique et langage », *op. cit.*, p. 291.

1180 Leiris, Michel, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, Paris, Éditions de la Galerie Simon, 1939.

1181 Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 273-274.

1182 Mallarmé, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914.

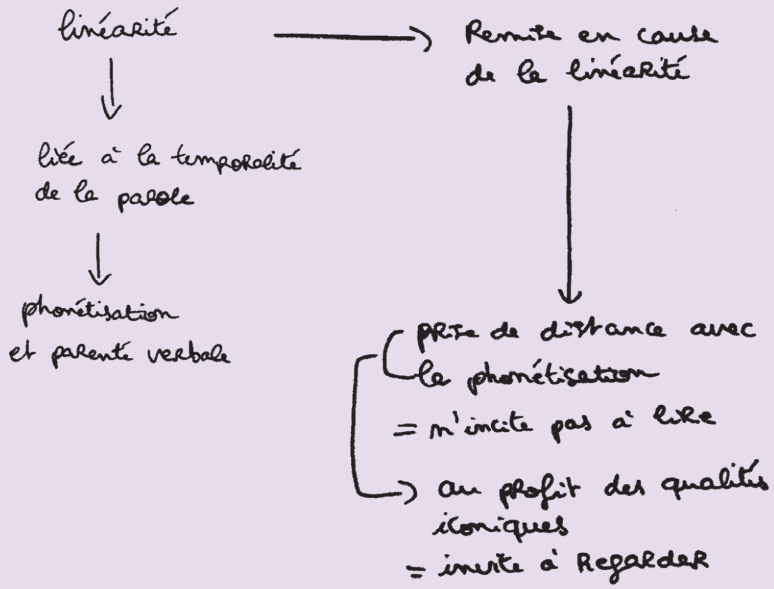


598.

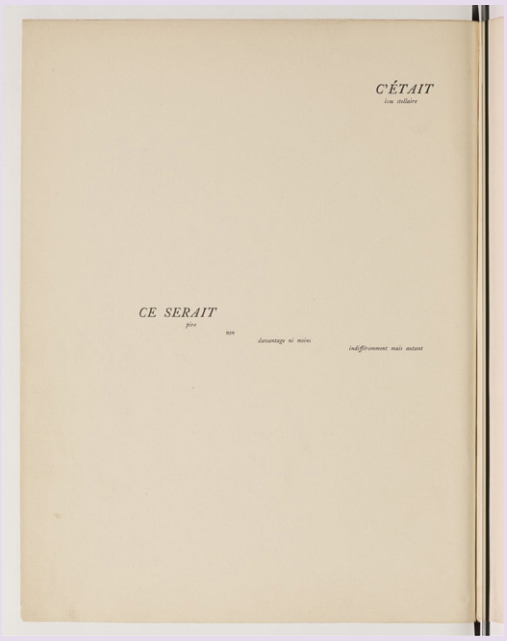
Figure 598. Leiris, Michel, « Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur rabiné dans la double ÉCHELLE », dans *Glossaire, j'y serre mes gloses*, Paris, Éditions de la Galerie Simon, 1939.

Figure 599. Synthèse de la piste de la Remise en cause de la linéarité.

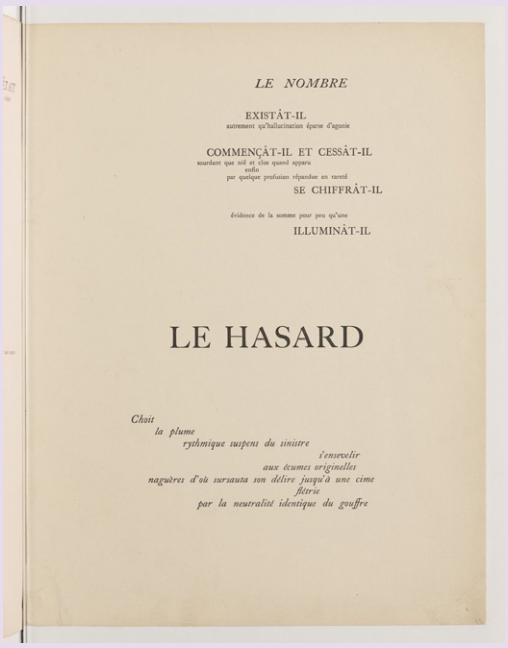
Figures 600. 601. Mallarmé, Stéphane, *Un Coup de dé jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914.



599.



600.



601.

> mais d'un instrument visuel complexe, double, auquel il suffisait de réintégrer la part visuelle – spatiale – dont il avait été privé pour lui restituer sa plénitude active d'écriture[1183]. »

Dans cette œuvre, l'écriture renoue avec la qualité graphique des traits, ce qui mène Anne-Marie Christin à qualifier ce texte de « matière graphique[1184] ». Ainsi, il apparaît que la remise en cause de la linéarité permet de reconsidérer l'espace du support et, par-là même, de mettre en évidence les qualités iconiques de l'écriture.

Nous décelons dans l'individualisation des caractères un potentiel de spatialisation qui prenne ses distances avec la linéarité : si les caractères sont indépendants les uns des autres, d'autres organisations spatiales sont possibles. Les expérimentations que
602. Morgane Vantorre a menées avec des caractères mobiles en bois dans le cadre de son projet de diplôme s'inscrivent ouvertement dans cette démarche :

> *« Pour moi il n'y aucune de linéarité, on sort encore une fois de la linguistique qui est dictée par des normes, donc de cette histoire de linéarité, parce que c'est comme ça qu'on lit. Et je me suis dit "que faire d'autre avec ces lettres quoi ?" Ce sont quand même des formes à part entière donc on peut en faire ce qu'on veut au final*[1185]*. »*

Cette hypothèse romprait davantage avec la fluidité de l'écriture manuscrite, mais ne permettrait-elle pas de rendre saillante la relation spatiale que les signes entretiennent avec le support ? **Nous avançons alors que l'opacité typographique met en évidence la filiation iconique de l'écriture en révélant les liens que les signes entretiennent avec le support, et ce au moyen d'une remise en cause de l'organisation spatiale linéaire.** D'une part, nous venons de voir qu'une organisation spatiale non linéaire permet de mettre en évidence l'importance du support dans la prise en considération de la qualité iconique de l'écriture.

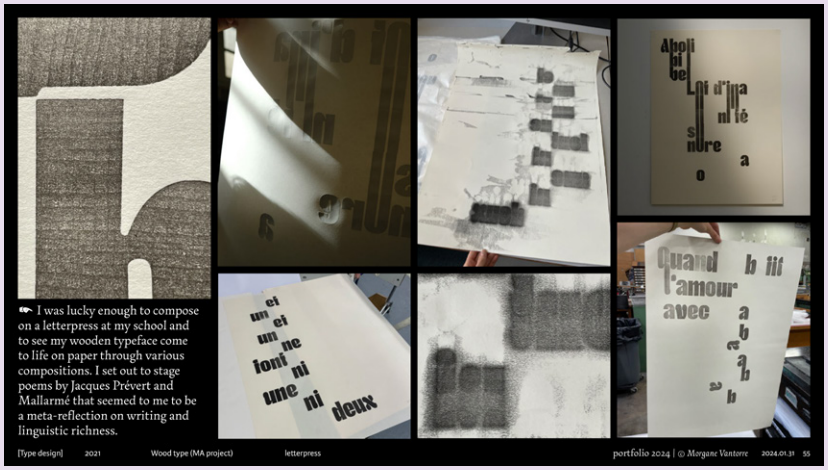
D'autre part, une organisation spatiale non linéaire rejoint d'après nous la question du geste. En effet, nous avons vu que la typographie en tant que procédé technique induisait une perte geste de l'écriture manuscrite. Dès lors, **nous avançons que la remise en cause de la linéarité donnerait non seulement à voir la relation au support, mais surtout les gestes d'inscription sur ce support**. En effet, jouer avec la spatialisation des signes sur le support mènerait le designer graphique à effectuer un certain nombre de choix, et apparaîtrait comme le fruit d'une réflexion sur la linéarité. Par ces deux aspects, il s'agirait alors de renouer avec le geste. À titre d'exemple, Simon Renaud prend le cas particulier d'une affiche pour laquelle il a composé manuellement, bien qu'elle
603. soit réalisée sur l'ordinateur : *« Et j'ai fait tout ça manuellement. Donc je n'avais pas le droit à l'erreur, c'est-à-dire qu'en gros là je recomposais à l'ancienne presque, tu vois ? Mais c'est ce qui me permettait d'avoir ce truc un peu organique pour pouvoir jouer sur des hauteurs*[1186] ». Cette notion de composer sur l'ordinateur de manière manuelle, ainsi que la référence à la tradition

1183 Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 7.

1184 *Ibidem*, p. 211.

1185 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 286.

1186 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 489.



602.

Figure 602. Page du portfolio de Morgane Vantorre présentant les expérimentations graphiques d'impression de caractères mobiles en bois menées à l'occasion de son projet de DSAA. © Morgane Vantorre.



603.

Figure 603. Renaud, Simon, affiche pour l'évènement *Le champ du Signe [écrire l'intelligence artificielle]* organisé par l'ESAD Amiens, 2021. © Simon Renaud.

de la composition typographique, révèlent le fait qu'il ne s'agit pas de souligner le geste fluide de l'écriture manuscrite mais le geste de spatialisation sur le support. Ces choix de
604. spatialisation mettraient d'après nous en évidence l'activité d'inscription des signes.

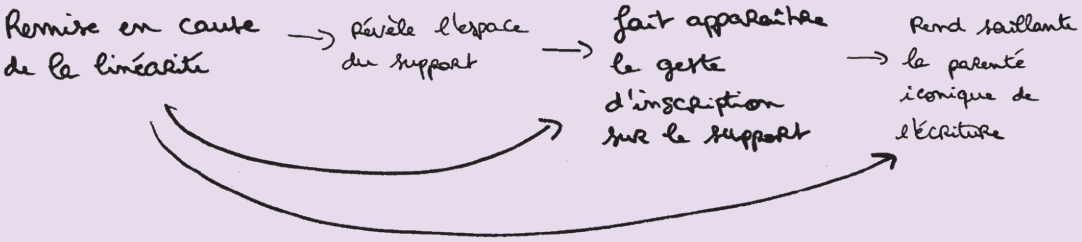
Jeux de spatialisation

Avant de vérifier cette hypothèse, nous souhaiterions mettre en évidence qu'elle fait écho aux conclusions que nous avons tirées des analyses des travaux de notre cas d'étude en partie I.2. D'une part, rappelons que l'un des critères établis dans notre grille d'analyse était le degré de linéarité du texte[1187]. Selon nos analyses, 44.5% des travaux de David Carson présentaient des mots linéaires[1188] mais dont l'interlignage ou les approches étaient irréguliers. Il apparaissait que c'était à l'échelle des mots et des phrases que la linéarité était la plus compromise par des espaces irréguliers entre le matériau typographique. Nous avions également observé que soit les caractères étaient isolés mais associables selon un réseau, soit les caractères étaient associables en mots mais ces mots eux-mêmes n'étaient pas disposés de manière linéaire. D'autre part, nous avions identifié que David Carson employait les moyens suivants pour opacifier la typographie : l'hétérogénéité des styles de caractères, la fragmentation, la fusion, la remise en cause de l'orientation du texte, le jeu sur les espaces entre la matière textuelle (approches et/ou espaces augmentés, réduits et/ou irréguliers) et enfin la superposition. Avec le recul, il apparaît que tous ces moyens relèvent d'un jeu d'espace. En effet, l'hétérogénéité
605. des styles de caractères implique la conjonction de différentes caractéristiques spatiales
606. (approches, hauteurs d'œil, contreformes des caractères etc.), car propres à chaque style
607. de caractères. De plus, la fusion et la superposition des caractères correspond en fait
608. à des espaces réduits et/ou négatifs. D'une manière similaire, la fragmentation relève
609. d'une augmentation excessive de l'espace. Quant à l'orientation, elle fait également partie
610. de la mise en espace du texte sur le support, et du rapport que le lecteur entretiendra avec ce support. Ainsi, au-delà des jeux d'augmentation et de réduction des approches et interlignages, il nous apparaît nettement désormais que **les moyens employés par David Carson pour opacifier la typographie relevaient d'un jeu avec l'espace du support et avec la notion de linéarité**.

1187 Pour rappel, nous avons établi plusieurs degrés de linéarité :
- 0 : le caractère est soit non identifiable, soit identifiable mais isolé, c'est-à-dire non associable avec d'autres caractères en une seule fixation de l'œil ;
- 1 : les caractères sont illustratifs ;
- 2 : les caractères sont isolés mais associables selon un réseau en une fixation de l'œil ;
- 3 : les caractères sont associables en mots mais les mots ne sont pas disposés de manière linéaire (pas de gauche à droite, ou mots disposés verticalement par exemples) ;
- 4 : les mots sont linéaires mais l'interlignage et/ou les approches sont irréguliers ;
- 5 : les mots sont linéaires avec un interlignage et/ou des approches corrects.

1188 La linéarité était d'après nous définie par les trois critères suivants : des caractères alignés (c'est-à-dire avec la même ligne de pied), une approche positive (des caractères bien distincts, ni accolés, ni superposés), et le sens de lecture de la gauche vers la droite.

Figure 604. Synthèse de la validation de l'hypothèse de la remise en cause de la linéarité.



604.



609.



607.

Figure 605. Extrait de l'affiche pour une conférence à Paris en 1998. Les caractères ont deux graisses et deux chasses différentes.

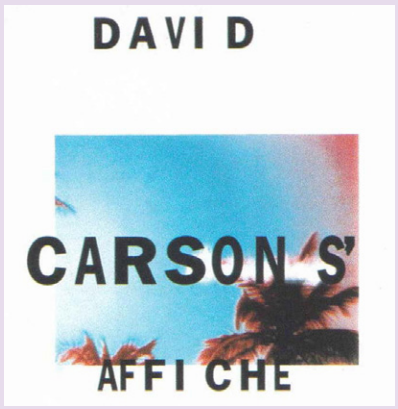
Figure 606. Carson, David, affiche pour une exposition à Venise, 1996.

Figure 607. Extrait de la double page « *Iggy* », *Raygun*, 1993.

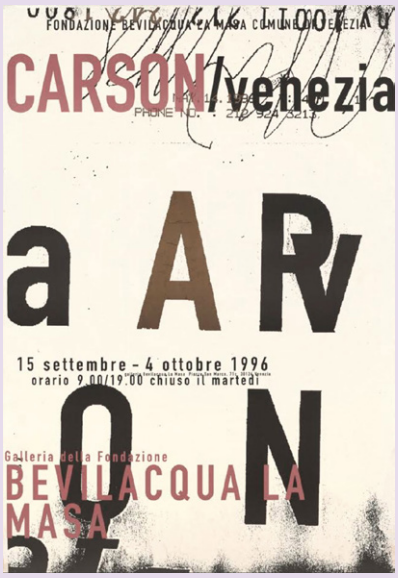
Figure 608. Carson, David, page « *Travel article on Texas* », *Beach Culture*, 1991.

Figure 609. Carson, David, couverture pour le magazine *Monster Children*.

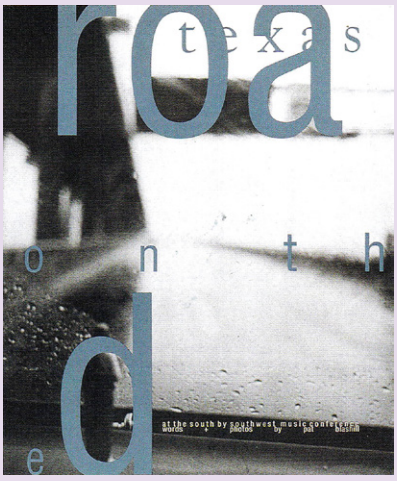
Figure 610. Extrait de la couverture du magazine *Graphics International*.



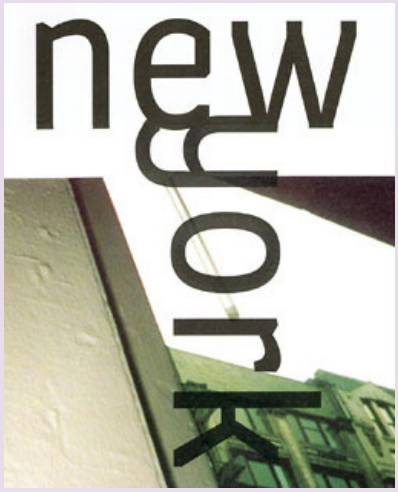
605.



606.



608.



610.

La spatialisation sur l'espace du support souligne la présence même de ce support. En effet, l'inscription de signes sur un support implique une alternance entre la présence des figures et leur absence qui laisse apparaître le support, comme l'explique Anne-Marie Christin :

> « s'il est vrai que l'image relève de la catégorie de l'espace, il faut admettre d'abord que sa surface est première, c'est-à-dire préalable aux figures représentées, et telle que ces figures en soient elles-mêmes tributaires, mais aussi que les intervalles qui les séparent en préservent les valeurs. La mutation de l'image en écriture confirme de la façon la plus claire, mais aussi la plus énigmatique, une observation aussi simple : l'espace est la seule donnée formelle qui demeure identique en chacune d'elles, comme si c'était lui qui constituait leur principe commun à toutes les deux, et que la réduction même de la figure en signe lui était due[1189]. »

Ce propos d'Anne-Marie Christin met en évidence deux éléments. D'une part, le point commun entre l'image et l'écriture est l'espace du support. D'autre part cet espace apparaît comme défini en négatif, c'est-à-dire que le support semble correspondre aux endroits où aucune trace n'est inscrite. Cependant, Anne-Marie Christin propose de considérer l'espace du support en lui-même, et non dans l'absence de traces. Ainsi considéré, le vide du support ne serait plus associé à un manque, mais bien à la pleine présence de l'espace. Anne-Marie Christin explique que le vide n'apparaît alors pas uniquement en rapport avec les inscriptions, mais comme la présence de l'espace lui-même[1190], et cette présence de l'espace est la condition nécessaire à l'inscription des signes. C'est pour cette raison que le vide du support permet de garantir l'autonomie des signes qui y sont inscrits : parce qu'il permet de pouvoir les identifier. Le support n'est donc pas défini comme une absence de traces inscrites, mais affirme bien son existence propre.

Dès lors, l'organisation des signes sur un support relève de la spatialisation. Dans cette perspective, Ruedi Baur compare le travail du typographe à celui de l'architecte, qui organisent tous les deux des espaces :

> « Tout typographe connaît ce parallèle entre l'art de créer des espaces dans lesquels se meuvent les corps et ceux de ces pleins et vides permettant à l'œil de se déplacer agréablement sur la surface du support et d'accéder ainsi à une lecture confortable. [...] On peut donc dire que les interstices et la surface blanche participent activement à la lecture des caractères latins[1191]. »

Cette notion d'espace permet d'adopter un autre point de vue sur la perception du support. Il s'agit non pas de considérer une alternance de présence et d'absence de traces, mais une double présence : présence des traces et présence du support. C'est sur cette relation à l'espace que Ruedi Baur fonde sa comparaison entre la composition typographique et l'architecture :

1189 Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 26.

1190 « autre chose est également en jeu dans ce vide intercalaire, et qui relève d'une nécessité intellectuelle bien différente : la représentation de l'espace. »
Ibidem, p. 29.

1191 Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 68-69.

> « Le terme latin *spatium* se trouve présent à la fois dans la culture architecturale et dans celle de la typographie. En architecture, il désigne le vide entre les colonnes d'un bâtiment. Un écartement juste permet de constituer, dans le cas d'une colonnade, ce voile optique qui retient un espace pourtant principalement limité par une succession de vides. En matière de typographie, ce terme est utilisé pour désigner l'interstice actif existant entre les lettres et les différentes lignes d'un texte. Comme pour la colonnade, un rapprochement trop important des lettres aboutit à un entassement désagréable, alors que l'écartement excessif décompose le texte en une succession de signes individuels difficiles à relier[1192]. »

Dès lors, l'activité de composition ancre la typographie dans un rapport spatial, et met en évidence sa relation au support. Nous suggérons que c'est cette relation au support qui rend saillante la qualité iconique de l'écriture. En effet, nous avons vu au cours de nos entretiens qu'une composition textuelle pourrait s'apparenter à une activité de dessin du texte. Telle est l'idée avancée par le lapsus de Simon Renaud : « ***Mais ça peut être aussi de dire que "composer", c'est aussi "dessiner" en soi. Parce que forcément, quand tu dessines une affiche – déjà tu vois, j'ai dit le terme – je vais à un moment donné le faire en dessinant quoi***[1193]. » Ainsi, une réflexion s'est ouverte sur la possible équivalence entre les termes « composer » et « dessiner du texte », même si Simon Renaud estime qu'il s'agirait là d'un abus de langage.

Cette composition d'espaces peut être illustrée en attribuant des couleurs noires et blanches respectivement aux traces et au support, à l'instar de Gerrit Noordzij[1194] . Penser la relation des traces sur leur support en termes de noir et de blanc met en évidence cette qualité iconique de l'écrit. De ce point de vue, les inscriptions et leur support sont à appréhender en termes de contrastes entre le noir et le blanc. Gerrit Noordzij précise qu'au-delà de la composition, l'échelle du dessin de caractère typographique relève également de cette perception du contraste entre le noir et le blanc : « l'écriture est fondée sur le rapport de proportions du blanc au noir[1195]. » Dans cette perspective, l'activité du dessinateur de caractère serait donc de régler ces rapports de proportion entre le noir et le blanc, c'est-à-dire à créer des contrastes :

> « Toute lettre présente deux formes, une claire et une obscure. La claire est ce que j'appelle le blanc de la lettre, l'obscure est ce que j'appelle le noir. Le noir est constitué par les traits de la lettre qui renferment son blanc. [...] Les traits sont donc ce que j'appelle le noir et la forme qu'ils renferment ce que j'appelle le blanc[1196] ».

De même que le noir et le blanc d'une lettre contrastent, l'activité de composition consiste également à ordonnancer les rapports du noir des inscriptions et du blanc du support. Ainsi, l'espace du support prend pleinement place dans la composition d'un rythme entre noir et blanc : « Un mot est composé de formes, de blancs et de noirs, qui forment une

1192 *Ibidem*, p. 69.

1193 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 524.

1194 Noordzij, Gerrit, *Le trait. Une théorie de l'écriture*, *op. cit.*, p. 15-16.

1195 *Ibidem*, p. 15.

1196 *Ibid.*, p. 13.

unité de rythme. Si le rythme est faible le mot est mauvais, si le rythme est absent, il n'y a pas de mot[1197] ». Ainsi, Gerrit Noordzij situe l'invention du mot au moment où sont intervenus des espaces entre les lettres afin de créer un rythme entre le noir et le blanc.

Dès lors, **en quoi ces jeux de spatialisation permettent-ils de renouer avec la dimension iconique de l'écrit ?** Le rythme apparaît comme le critère déterminant. En effet, appréhender l'écrit comme des formes noires et blanches n'est-ce pas prendre conscience de son iconicité ? **Il semblerait ici que nous validions hypothèse selon laquelle l'opacité de la typographie rend saillante la filiation iconique de l'écriture, en mettant en évidence les liens que les signes entretiennent avec le support.** Mais qu'en est-il de la linéarité ? Précisons que la linéarité typographique crée un rythme homogène et régulier. C'est ce que constate Gerrit Noordzij :

> « En inventant la typographie l'homme du Moyen-Âge nous a privé de la nécessité de bien écrire et nous a fait perdre la notion du mot. Sa poursuite du rythme parfait s'est égarée dans l'uniformité, car le rétrécissement des écritures arrondies a donné lieu à des formes intérieures qui n'étaient pas seulement de valeurs égales aux formes intérieures des écritures droites ; elles finirent par être identiques et c'est ce que les humanistes avaient quelque raison d'appeler barbare-gothique[1198]. »

611.
612.

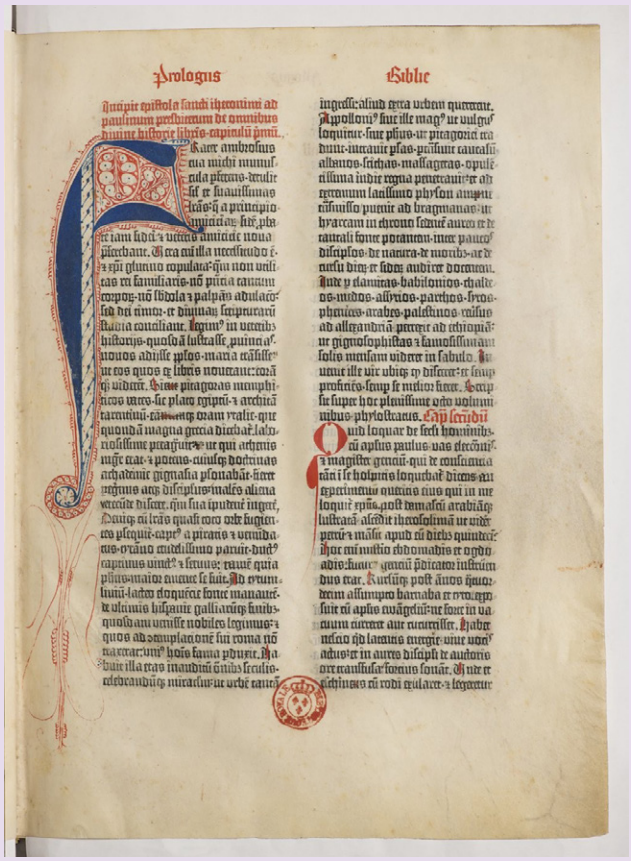
Dès lors, **nous avançons que ces jeux spatiaux permettent de rompre avec la régularité du rythme de la linéarité. Dans cette perspective, un rythme plus irrégulier permettrait de mettre en évidence le rapport entre les traces et leur support : par des contrastes accentués, le support se révèlerait pleinement.** Mais la notion de contraste ne rejoint-elle pas l'hétérogénéité des caractères que nous avons repérée dans l'analyse des moyens employés par David Carson pour opacifier la typographie ? Les moyens que nous avions repérés auraient alors tous pour point commun la question du contraste : contraste des caractères, ou contrastes entre les noirs et les blancs créés par les jeux d'espace.

1197 *Id.*, p. 41.

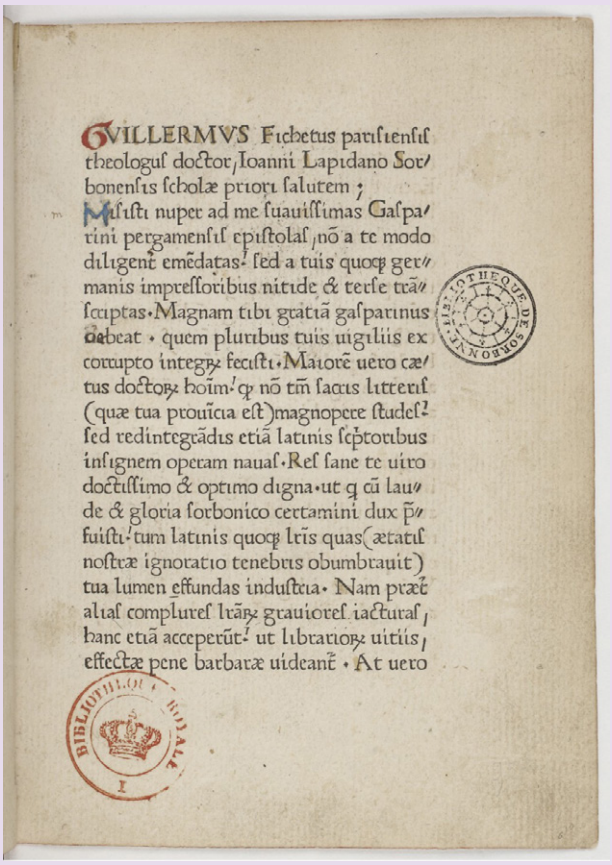
1198 *Id.*, p. 53.

Figure 611. Caractère *Textura* (lettre gothique) utilisé dans Gutenberg, Johann, *Bible de Gutenberg*, vol.1, Mayence, imprimé par Johann Gutenberg et Johann Fust, 1455.

Figure 612. Lettre romaine (inspirée de l'écriture manuscrite humanistique) utilisée dans De Bergame, Gasparin, *Epistolae*, Paris, imprimé par Ulrich Gering, Martin Crantz et Michael Friburger, 1470.



611.



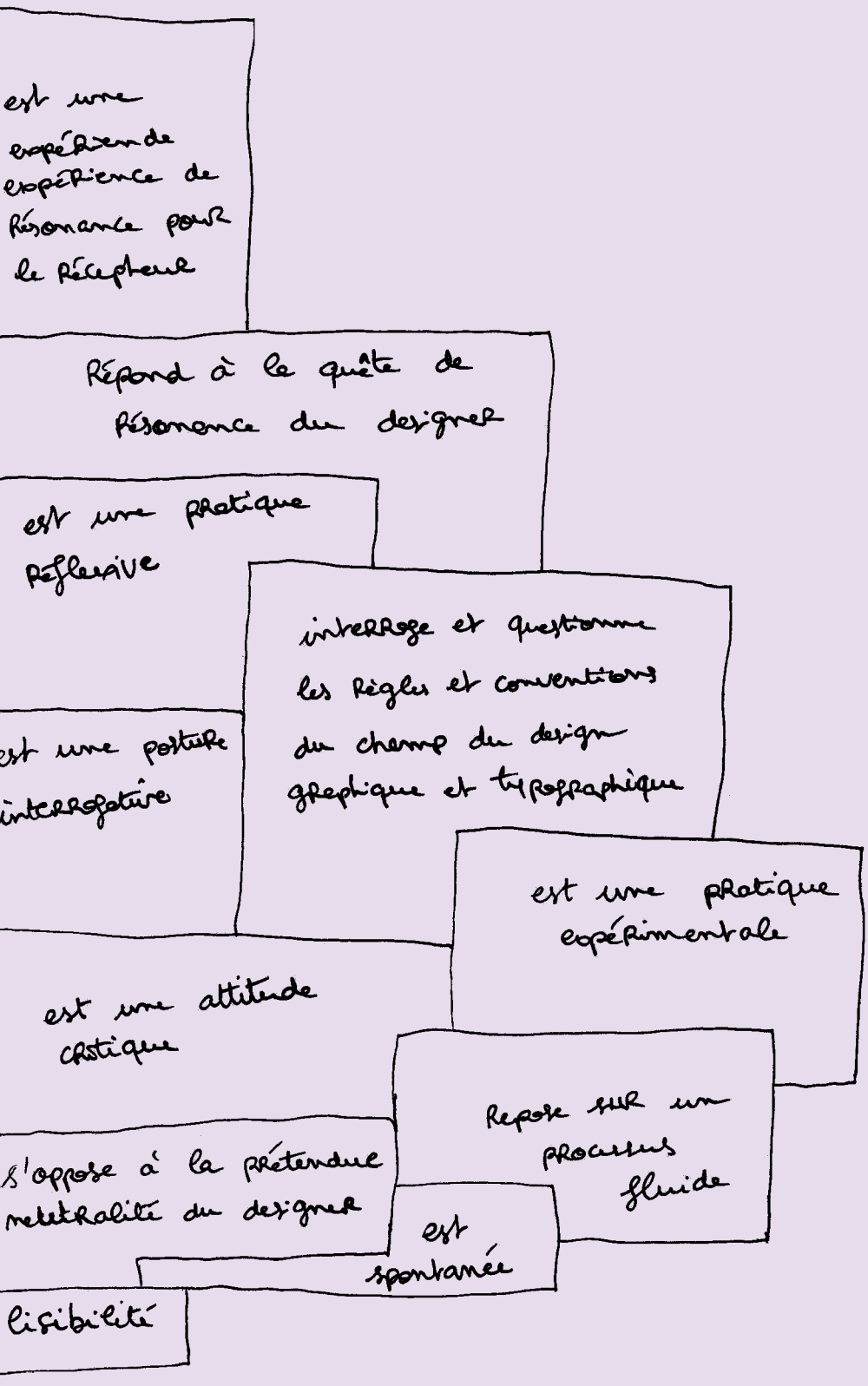
612.

Au terme de ce moment, il apparaît que notre hypothèse semble validée : la typographie opaque rend saillante la parenté iconique de l'écriture, afin de lui restituer sa qualité d'inscription. Pour répondre à cet objectif, deux moyens ont été identifiés. Le premier consiste à pallier la triple perte de la typographie par rapport à l'écriture manuscrite : perte de l'imperfection qualitative de la main, perte du ductus et perte de la fluidité de l'écriture. Ce dernier point de la fluidité rejoint le second moyen : mettre en évidence la présence du support, notamment par la remise en cause de la linéarité et une disposition spatiale moins homogène et plus irrégulière. Cette hypothèse soutient ce que nous avons démontré en première partie de cette thèse : de même que la typographie opaque possède d'abord une fonction esthétique puis éventuellement communicationnelle, elle exalte sa parenté iconique plutôt que verbale.

Figure 613. Définition de l'opacité typographique.

la typographie opaque




est une expérience de expérience de Résonance pour le Récepteur
Répond à la quête de Résonance du designer
est une pratique Réflexive
interroge et questionne les Règles et conventions du champ du design graphique et typographique
est une posture interrogative
est une pratique expérimentale
est une attitude critique
Repose sur un processus fluide
s'oppose à la prétendue neutralité du designer
est spontanée
lisibilité

II.4. Identifier les rapports des praticiens à la lettre par leur rapport au faire

Il convient désormais de restituer les résultats de nos entretiens quant au dernier point que nous avons abordé avec les praticiens : leur rapport au faire. En effet, rappelons que nous entendons déterminer les rapports que les praticiens de la typographie opaque entretiennent avec la lettre. Dans la partie précédente nous avons instruite notre première piste, selon laquelle les activités d'écriture et de dessin étaient un moyen de qualifier ces relations. Désormais, nous allons analyser les rapports que les praticiens de la typographie opaque entretiennent avec la lettre et le texte au cours de leur pratique. Dans cette perspective, nous avons interrogé les praticiens sur leur rapport au faire. Ce moment a été l'occasion de poursuivre des réflexions amorcées lors de l'étude de la pratique de David Carson en partie I.4 de cette thèse. Dès lors, ces échanges nous permettent d'enrichir notre définition de la typographie opaque du point de vue de la pratique. Nous verrons que cette pratique est expérimentale et consiste à adopter une attitude critique. Puis, nous investirons notre hypothèse selon laquelle la pratique de la typographie opaque relève d'une forme d'artisanat.

II.4.1. Une pratique basée sur l'expérimentation

L'étude de la pratique de David Carson avait révélé que l'un des critères d'émergence de la typographie opaque était une pratique expérimentale. De plus, notons que dans notre liste de praticiens de la lettre figure le terme expérimentateur typographique. Nous entreprenons donc de commencer par revenir sur l'expérimentation, en tant que premier critère de définition de la pratique de la typographie opaque. Certains praticiens interrogés, à l'instar de Pierre di Sciullo, se définissent sans détour comme « *graphiste expérimentateur*[1199] ». Mais ne peut-on pas considérer que tous les praticiens expérimentent ? À ce titre, Clément Cases s'interroge :

> « Mais, en fait qu'est-ce que… c'est quoi expérimenter avec la typographie ? Parce qu'en fait j'ai l'impression qu'aujourd'hui, même quelqu'un qui va faire un travail de typographe, de labeur, etc., lui aussi il sera quand même dans l'expérimentation. Parce que… j'estime que toutes les personnes qui sont un peu dans la "création", derrière il y a quand même une période d'expérimentations. Et du coup aujourd'hui, enfin moi j'utilise beaucoup ce terme "expérimenter" ou "recherche", aussi souvent : "là ce sont des recherches". Donc c'est vraiment pour me dédouaner et pour dire "hop hop hop il n'y a rien de final ici, ce ne sont

1199 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 577.

> *que des petits trucs personnels que j'ai envie de faire, que j'ai envie de montrer, de partager et d'avoir un retour sur ça aussi". Mais en fait aujourd'hui tout le monde est quand même un petit peu dans l'expérimentation, j'ai l'impression*[1200]. »

Il semble ici qu'une distinction doive être mise en évidence. En effet, Clément Cases suggère que tous les praticiens expérimentent parce qu'ils passent par une phase de recherche dans leur travail. De ce point de vue l'expérimentation serait située dans le temps du projet, circoncise aux premières phases de recherche. Cependant nous décelons que, pour certains praticiens, l'entièreté du processus de conception est expérimentale. C'est notamment le cas de Rémi Forte : « *Après on expérimente tous, c'est juste à quel degré ? Tous les créateurs expérimentent en soi. Et moi c'est juste qu'on pourrait dire que l'expérimentation et au centre, enfin une part très importante de mon travail*[1201] ». Ainsi, lorsque nous posons l'expérimentation comme premier critère de définition de la pratique de la typographie opaque, nous nous référons plus précisément à la manière d'entrer en relation avec la lettre et le texte et à un processus entièrement expérimental.

Contextes propices à l'expérimentation

Tout d'abord, certains contextes semblent plus propices pour mettre en place une pratique expérimentale. Clara Carpentier confie par exemple qu'il est plus aisé d'expérimenter durant ses études que dans le monde professionnel[1202]. Nous retrouvons ici un résultat déjà rapporté en partie II.1.4. En effet, les entretiens menés auprès de designers par les étudiants de master 2 Design, Arts, Médias avaient mis en évidence « une forme de nostalgie pour le temps des études longues[1203] », temps notamment propice à l'expérimentation. Si l'expérimentation n'est pas incompatible avec le monde professionnel, Clément Cases observe tout de même que « *c'est quand même rare d'avoir les opportunités de faire ça*[1204]. » Rémi Forte en avance la raison suivante : « *tu sens que tu as vraiment une réticence profonde à l'expérimentation, aux différentes manières d'aborder la création*[1205] ». À ce titre, il explique qu'un travail intégralement basé sur une démarche expérimentale serait plus contestable qu'une « *démarche de brio, de formes magnifiques comme ça, d'exaltation lyrique de la forme*[1206] ». Au-delà de la réception du travail, il semblerait qu'une autre notion soit en jeu : celle de

1200 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 384.

1201 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 445.

1202 « **En fait l'expérimentation je vais… déjà je me la suis autorisée dans le cadre du DSAA, mais c'est quelque chose qui est beaucoup plus compliqué à appliquer pour des commandes pour le coup. Je pense que ça peut… oui, ça peut vraiment difficilement s'appliquer, à part quand les commandes sont très libres. Et donc du coup j'essaie d'expérimenter, si on peut utiliser ce mot, pour des projets où je suis plus libre.** »
Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 635.

1203 Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, non paginé.

1204 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 394.

1205 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 440.

1206 *Ibidem*, vol. 2, p. 442.

liberté. C'est ce que suggère Morgane Vantorre lorsqu'elle explique que « *tu as une certaine liberté quand tu crées pour toi-même parce que voilà tu n'as pas de client, tu n'as personne donc tu crées pour toi et après tu les vends, ça plaît à qui ça plaira*[1207] ».

Nous décelons à la fin du propos de Morgane Vantorre une forme de détachement vis-à-vis des finalités mercantiles. L'expérimentation serait-elle favorisée par une abstraction des finalités utilitaires et mercantiles ? C'est ce que semble suggérer Pierre di Sciullo lorsqu'il nous confie « *qu'il y a des expérimentations qui sont basées sur le pur plaisir des formes*[1208]. » Nous avons vu en partie I.3 que la typographie opaque implique cette abstraction du rapport utilitaire du récepteur à la typographie. À cet égard, Rémi Forte déclare que « *si dans cette échelle de la lettre ça devenait lisible, on se concentrerait sur le sens des mots, au lieu de se concentrer sur la dimension matérielle*[1209] ». Il met en évidence deux rapports au texte : ou bien le lire – donc entrer dans un rapport utilitaire avec ce texte – ou bien le regarder, c'est-à-dire considérer le texte pour lui-même, dans toute sa matérialité. Mais nous avons également vu avec Gerard Unger que lire et regarder sont deux actions qui ne peuvent être simultanées[1210]. Dès lors, l'abstraction des finalités utilitaires pour exacerber la matérialité apparaît comme une nécessité. *614.*

Au-delà de la réception, nous souhaitons ici insister sur le fait que l'abstraction des finalités utilitaires au cours de la pratique est nécessaire à la mise en place de l'expérimentation. Nous pouvons d'abord nous appuyer sur une distinction effectuée par Véronique Vienne[1211] entre le matériau considéré comme un moyen d'arriver à une fin (utilitaire), ou considéré pour lui-même. En prenant l'exemple de l'encre dans sa conférence « *The Weight of the Ink*[1212] », elle énonce d'abord des « faits méconnus[1213] » sur l'encre qui se rapportent à son utilisation. Par exemple, cette première partie de sa conférence aborde des sujets tels que la naissance de l'imprimerie ou l'invention du stylo Bic, le tatouage ou encore les problèmes de pérennité de l'encre dans le recyclage des packagings. Puis, elle se tourne vers des « artistes, designers graphique et designers typographique [qui] sont en train de redécouvrir l'encre et de la traiter en tant que médium plutôt que comme

---

1207 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 296.

1208 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 552.

1209 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 459.

1210 Mis à part peut-être pour des yeux aguerris tels que ceux des typographes :
« Qu'en est-il des autres lecteurs ? Quand s'arrêtent-ils de regarder ? Quand commencent-ils à lire ? À un certain moment, l'observation consciente cède le pas à une interaction entre le texte et le cerveau. [...] Nous voyons un texte, nous le regardons, nous commençons à le lire et le texte visible se dissout alors que compréhension et sens jaillissent. De temps en temps, nous nous remettons à regarder le texte, nous le voyons, et le contenu est de nouveau renvoyé à l'arrière-plan. Il semblerait que lire et regarder en même temps est impossible ».
Unger, Gerard, *Pendant la lecture*, *op. cit.*, p. 143.

1211 Notons qu'Anni Albers effectue également cette distinction : « Toute intention artistique nécessite de faire la distinction entre le médium qui est mis au service d'un but extérieur et le médium qui est sa propre fin ».
Albers, Anni, « L'art : une constante », [1939], *En tissant, en créant*, *op. cit.*, p. 110-111.

1212 Que nous proposons de traduire par « Le poids de l'encre ».

1213 Texte original : « *Little Known Facts* ».
Vienne, Véronique, « *The Weight of the Ink* », conférence prononcée dans le cadre du congrès de l'ATypI, Paris, le 10.05.2023, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=oTyQz7-L8-U, consulté le 18.11.2023.

Figure 614. Forte, Rémi, *hmnru*, poèmes créés avec un algorithme et imprimés au plotter, 2023. © Rémi Forte.

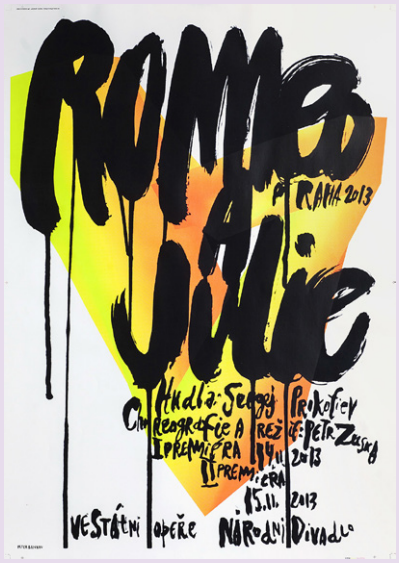
Figure 615. Bankov, Peter, affiche pour *Romeo and Juliet*, 2013. Exemple cité par Véronique Vienne dans sa conférence « *The Weight of the Ink* ».

Figure 616. Formes Vives (Nicolas Filloque, Adrien Zammit et Geoffroy Pithon), affiche pour la 2e édition du festival *Minuit avant la nuit*, 2019. Exemple cité par Véronique Vienne dans sa conférence « *The Weight of the Ink* ».

Figure 617. Zask, Catherine, affiche *Concert Sauvage*, 2008. Exemple cité par Véronique Vienne dans sa conférence « *The Weight of the Ink* ».



614.



615.



616.



617.

un moyen de parvenir à une fin[1214] ». Dans cette seconde partie de sa conférence, elle s'attache aux travaux qui explorent un vocabulaire formel qui découle des propriétés de l'encre en tant que médium. Ces deux temps soulignent les deux rapports au matériau : le matériau mis au service d'une fin utilitaire, ou le matériau et ses potentialités plastiques considérés comme leur propre fin. Dans le cas précis de la typographie opaque, certains résultats de nos entretiens mettent en évidence ce détachement vis-à-vis des finalités utilitaires au profit de la matérialité. Par exemple, Anton Moglia considère sa création personnelle d'alphabets comme une « *échappatoire* », en-dehors d'une finalité fonctionnelle déjà déterminée : « *je l'ai quand même cette pratique de… tu vois de faire des lettres pour rien. Parce que, souvent, j'ai une idée donc je fais un truc et en fait ça ne servira jamais. Donc c'est vrai que c'est un peu une échappatoire aussi de faire des alphabets*[1215]. » C'est d'après nous pour cette raison qu'Anni Albers lie l'expérimentation à la notion de liberté, en recommandant l'« expérimentation libre[1216] » ou encore une « liberté dans l'approche du matériau[1217] ». Nous interprétons son propos dans le sens d'une liberté prise vis-à-vis de finalités utilitaires pendant l'expérimentation.

615.
616.
617.

Enfin, un dernier point confirme cette abstraction des finalités utilitaires : la notion de rentabilité. En effet, nous avons vu en partie II.1.4 qu'une première vision du design, soumise au système capitaliste, place les préoccupations mercantiles au premier plan et vise en premier lieu la rentabilité. Cependant, il apparaît qu'une pratique expérimentale va de pair avec une production prolifique. En effet, Pierre di Sciullo évoque une « *effervescence de création*[1218] » avec la démocratisation des outils numériques. Il nous raconte sa rencontre avec les outils de dessins vectoriels :

> « *Et donc j'ai acheté Fontographer qui était le logiciel de dessin de lettres vectorielles et là j'ai été pris d'une véritable frénésie – au sens très positif – une frénésie de… J'étais très à l'aise avec la notion de vectorisation, de vecteurs. Fontographer c'était très intuitif et je dis quelquefois que j'étais comme une poule pondeuse : "pop pop pop une typo, pop pop pop !" J'avais de plus en plus d'idées, j'étais dans une ivresse positive*[1219]. »

Au même titre, Charlotte Attal évoque une « *boulimie graphique* » qui lui permet d'effectuer des choix parmi ses expérimentations : « *Et pourquoi "boulimie graphique" ? Parce qu'il y a une énorme production qui a été faite et après je sais que finalement il n'y a que 15% de cette production-là qui paie du coup*[1220]. » Ce dernier propos suggère d'après nous une incompatibilité de l'expérimentation avec la rentabilité. Ainsi, **le détachement vis-à-vis de finalités utilitaires constitue un contexte propice à une pratique basée sur l'expérimentation.** Nous en avançons une raison : si une finalité utilitaire

1214 Texte original : « *Artists, graphic designers and type designers [who] are rediscovering ink and treating it as a medium, rather than a mean to an end.* »
Ibidem, non paginé.

1215 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 328.

1216 Albers, Anni, « Travailler avec le matériau », [1938], *En tissant, en créant*, *op. cit.*, p. 119.

1217 Albers, Anni, « Le tissage au Bauhaus », [1938], *En tissant, en créant*, *op. cit.*, p. 96.

1218 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 545.

1219 *Ibidem*, vol. 2, p. 555.

1220 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 372.

et fonctionnelle était déterminée, cela influerait peut-être sur la forme. Or, nous avons allons voir que la forme ne peut pas être anticipée dans le cas d'une pratique basée sur l'expérimentation.

Un résultat que l'on ne peut pas anticiper

L'attrait pour l'expérimentation réside notamment dans le fait qu'elle aboutit à des découvertes formelles. En effet, nous définissions l'expérimentation comme un processus où il est impossible de déterminer à l'avance la forme à laquelle il va aboutir. Cette définition s'appuie sur l'article de Peter Bil'ak sur la typographie expérimentale, auquel nous nous sommes déjà référée en partie I.4. Pour rappel, il cherche à définir ce que signifie la « typographie expérimentale » et déclare :

> « Une expérimentation, dans ce sens, n'a pas d'idée préconçue du résultat, on l'entreprend seulement pour déterminer une relation de cause à effet. En tant que telle, l'expérimentation est une méthode de travail contraire au design orienté par la production, où le but du processus n'est pas de créer quelque chose de nouveau, mais d'atteindre un résultat déjà connu et préconçu[1221] ».

Ce point de la non-anticipation du résultat de l'expérimentation recoupe nos résultats de la partie I.4. En effet, Peter Bil'ak déclare que l'expérimentation est contradictoire avec une pratique du projet, qui induit la projection d'un résultat. Au contraire, nous avons posé grâce à l'analyse de notre cas d'étude – David Carson – que la pratique de la typographie opaque relève plutôt du concept de formativité de Luigi Pareyson[1222] : un processus de formation de la forme qui ne repose pas sur une manière de faire préétablie et une anticipation du résultat. La manière de faire et la forme n'adviennent qu'en faisant et conjointement. Nous avons également vu que cette fluidité du processus correspond au faire tel que le définit Tim Ingold[1223]. Cette fluidité du processus peut être notamment exemplifiée par le retour d'expérience de Clara Carpentier sur son projet de diplôme :

> *« En fait c'était tout un cheminement. En fait donc je suis partie de questionnements... et je ne savais pas ce que j'allais faire, enfin c'est vraiment en cours de route que je me suis dit "en fait je commence par observer ce que je vois autour de moi, je fais des relevés, je fais des photos, je regarde... et puis je note des choses". Et ensuite je me suis dit "je vais tester moi aussi, de ce que j'ai pu observer, analyser du graffiti et du tag, plus précisément, je vais expérimenter moi aussi, je vais me donner des contraintes[1224] ».*

618.

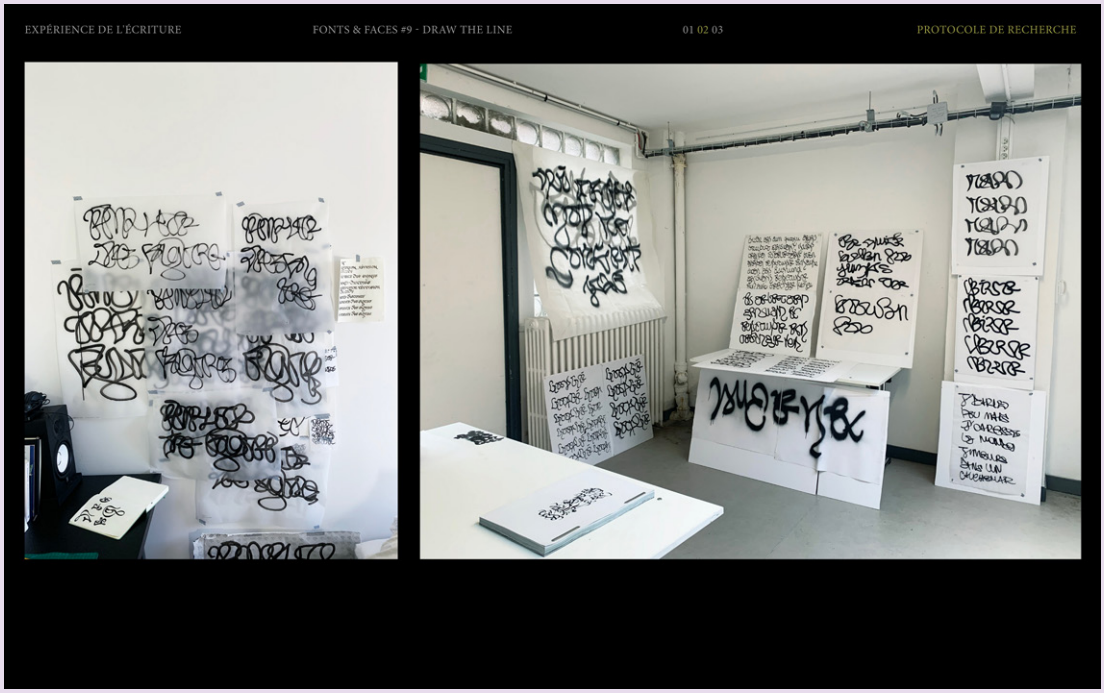
1221 Texte original :
« An experiment in this sense has no preconceived idea of the outcome; it only sets out to determine a cause-and-effect relationship. As such, experimentation is a method of working which is contrary to production-oriented design, where the aim of the process is not to create something new, but to achieve an already known, pre-formulated result. »
Bil'ak, Peter, « *Experimental Typography. Whatever that means* », *art. cit.*, non paginé.

1222 Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, *op. cit.*

1223 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit.*

1224 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 632.

Figure 618. Carpentier, Clara, *Learning From the Bronx*, projet de diplôme de DSAA, phase d'expérimentations de contraintes, 2021. © Clara Carpentier, issu du support de présentation du projet au colloque *Fonts and Faces*.



618.

Nous comprenons que les contraintes interviennent ici au cours du processus, ce qui met en évidence un développement fluide où chaque étape induit la suivante.

Nous avons étudié ce rapport au faire fluide à l'occasion de la publication d'une anthologie sur la matérialité[1225]. Il est principalement défini par la remise en cause de l'interprétation de l'hylémorphisme en tant que séparation entre forme et matière. Selon cette interprétation, le processus de conception en design impliquerait que la forme soit préconçue puis imposée à un matériau. Mais les auteurs convoqués dans l'anthologie – au rang desquels, Tim Ingold et Anni Albers – s'opposent à cette interprétation de l'hylémorphisme. En effet, Anni Albers remet en cause la subordination du matériau à la forme[1226], en soutenant plutôt une coopération entre les deux. En ce sens, la pratique de la typographie opaque rejoint le troisième principe conclusif de l'anthologie : « 3. Mettre en forme ne signifie pas imprimer une forme à la matière, mais tirer parti d'un matériau et de sa matérialité[1227] ». Dans cette perspective, **la pratique expérimentale de la typographie opaque implique que le résultat ne peut pas être anticipé, puisque la forme n'advient que du travail du matériau typographique au cours de l'expérimentation.**

Si le résultat d'une pratique expérimentale ne peut pas être anticipé, cela implique que l'expérimentation permet la surprise des formes produites. Nous le décelons dans le champ lexical utilisé par les praticiens pour qualifier les résultats de leurs expérimentations. Anton Moglia évoque le fait de « *trouver des lettres qui soient à la fois lisibles et bizarres*[1228] » ou encore « *un caractère qui est beaucoup plus surprenant*[1229] ». Clément Cases, quant à lui, nous explique « *chercher des trucs un peu étranges*[1230] », « *des trucs que je n'ai pas l'habitude de voir*[1231] » ou encore qu'il aime voir « *des choses un peu inattendues*[1232] ». Il apparaît donc que l'approche expérimentale, parce qu'elle ne se situe pas dans une anticipation des formes, permette d'obtenir des résultats inattendus. C'est d'après nous pour cette raison qu'Anni Albers considère que l'expérimentation va de pair avec un « esprit d'aventure[1233] ». Cet esprit d'aventure est également sous-jacent à la définition de l'expérimentation que livre Tim Ingold : « expérimenter, c'est tenter certaines choses et observer ce qui

1225 DAM, Collectif, « 3. Les grands combats », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/readers/materialite/les-grands-combats, consulté le 28.08.2023.

1226 Anni Albers rappelle qu'il s'agit là d'une pratique de la conception répandue en design :
« Le design est souvent considéré comme la forme imposée par le designer au matériau. Mais si nous, les designers, coopérons avec le matériau, le traitons pour ainsi dire démocratiquement, nous trouverons à ce problème de la forme une solution moins subjective, une solution qui sera plus inclusive et plus permanente. »
Albers, Anni, « Pour un design anonyme et intemporel », [1947], *En tissant, en créant*, *op. cit.*, p. 40-41.

1227 DAM, Collectif, « 5. Conclusion », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/readers/materialite/conclusion, consulté le 28.08.2023.

1228 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 324. Nous soulignons.

1229 *Ibidem*, vol. 2, p. 324. Nous soulignons.

1230 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 408. Nous soulignons.

1231 *Ibidem*, vol. 2, p. 408. Nous soulignons.

1232 *Ibid.*, vol. 2, p. 409. Nous soulignons.

1233 Albers, Anni, « Travailler avec le matériau », *art. cit.*, p. 117.

arrive[1234] ». Les termes jusqu'ici employés mettent alors en évidence cette notion de découverte : **l'expérimentation est déployée en tant que méthode afin d'effectuer des découvertes formelles.**

Un non-fétichisme de la forme au profit du processus

Si les formes obtenues font l'objet de découvertes, il convient cependant de préciser que la pratique expérimentale déplace l'intérêt de la forme vers le processus. Clément Cases le déclare clairement : « *c'est tout le process là qui est, pour moi, qui est plus créatif et où moi je prends plus de plaisir*[1235] ». Rémi Forte partage cet intérêt accru pour le processus au sein de sa pratique : « *C'est mettre des gestes en tension ensemble : des gestes d'écriture, des gestes de composition et des gestes de dessin de caractère. Et le faire, qui pour moi… le résultat m'intéresse bien sûr, mais mon travail de design se situe principalement dans les gestes que j'opère*[1236]. » Il indique même ici une primauté du processus sur les résultats obtenus. Dès lors, il explique que les résultats non satisfaisants font tout de même partie intégrante de ce processus : « *ces résultats malheureux – qui peut-être m'apparaîtront comme des résultats heureux dans un an – font partie de la démarche aussi*[1237] ». Il explique que ce détachement par rapport à la forme obtenue implique de « *lâcher-prise, faire confiance au processus que tu mets en place*[1238] ». Cependant, Simon Renaud nuance ce propos en notant que le processus n'est pas nécessairement visible dans la forme produite : « *c'est toute la question du protocole, de te dire "qu'est-ce qui est le plus important : la forme ? le protocole ?" Et en même temps ce sont les deux, parce que personne ne voit le protocole*[1239]. » Cependant, tous deux s'accordent sur le fait que le processus les intéresse davantage que la forme qui en résulte, comme le formule Rémi Forte : « *en gros moi ce ne sont pas les formes qui m'intéressent. Enfin les formes m'intéressent, bien sûr que les formes m'intéressent. Mais le cœur, ce sont les gestes*[1240]. » De même, Simon Renaud admet également que, dans son travail, « *la forme ce n'est pas une fin en soi*[1241]. »

619.

620.

En somme, une démarche expérimentale produit des formes qui ne peuvent pas être anticipées, et met l'accent davantage sur le processus. À cet égard, Pierre di Sciullo qualifiait sa revue expérimentale *Qui ? Résiste* de « *laboratoire de recherche*[1242] ». Cette notion de laboratoire nous renvoie à l'analogie avec l'expérimentation scientifique, déjà étudiée par Peter Bil'ak[1243] au sein de son article visant à définir la typographie expérimentale. Le principal point qui justifie cette analogie est le fait que l'expérimentation repose sur un protocole. Les termes pour désigner ce protocole varient selon les praticiens. D'une part,

1234 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit.*, p. 32.

1235 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 406.

1236 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 448.

1237 *Ibidem*, vol. 2, p. 448.

1238 *Ibid.*, vol. 2, p. 454.

1239 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 511.

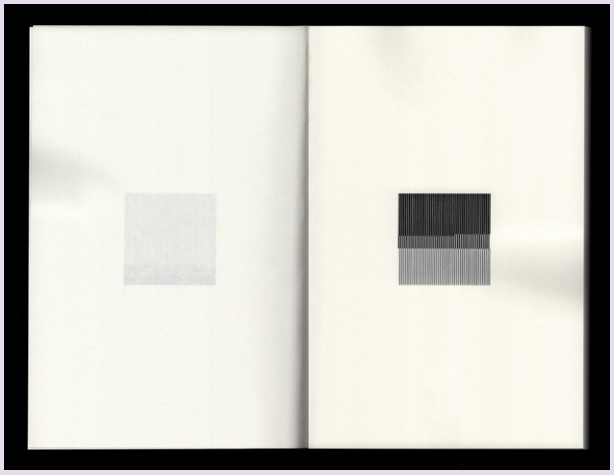
1240 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 448.

1241 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 505.

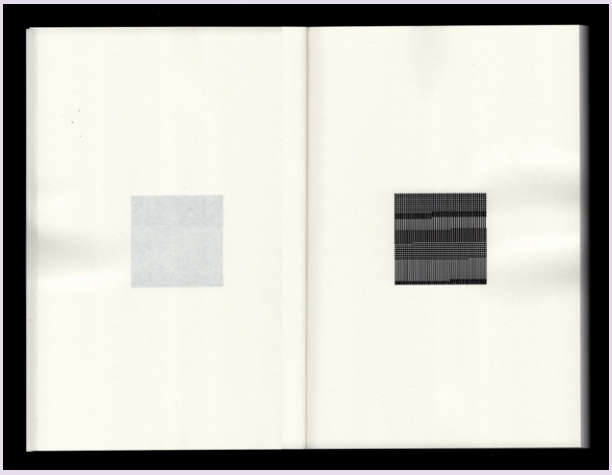
1242 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 546.

1243 Bil'ak, Peter, « *Experimental Typography. Whatever that means* », *art. cit.*, non paginé.

Figures 619. 620. Forte, Rémi, *Lines in squares*, édition, 2023. Par ce travail, Rémi Forte cherche à retranscrire la vibration visuell·e de lignes de texte. © Rémi Forte.



619.



620.

Rémi Forte parle de « condition de départ » : « *C'est juste que tu as une condition de départ, tu as une manière de procéder et un résultat que tu ne peux pas anticiper*[1244]. » D'autre part, le terme de « contrainte » est revenu de manière récurrente au cours de nos entretiens, comme avec Clément Cases[1245]. Cette notion de contrainte apparaît surtout comme un moyen de définir le cadre de l'expérimentation : « *je veux découvrir quelque chose donc je me donne des contraintes*[1246] », explique Pierre di Sciullo. De même, Charlotte Attal ne considère pas la contrainte comme quelque chose de restrictif mais plutôt comme un moteur créatif : « *moi je trouve que la contrainte est super belle et c'est pour ça que j'aime être designer, parce que c'est produit sous contrainte. Et pour moi la contrainte ce n'est pas un frein, c'est vraiment un moteur en fait. [...] Pour moi tout part d'une contrainte, de recherche d'un cadre*[1247] ». Qu'il s'agisse du terme « protocole » ou « contrainte », Rémi Forte insiste dans tous les cas sur le fait que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, une pratique expérimentale repose sur un cadre défini. Cependant, cette définition du cadre n'empêche pas que la forme obtenue soit inconnue à l'avance. Ainsi, la pratique expérimentale induit une surprise des formes. Si les résultats obtenus ne peuvent pas être anticipés, le processus de l'expérimentation est défini par un protocole ou une contrainte, qui permettent de cadrer cette expérimentation. Pierre di Sciullo déclare même que l'établissement de ce protocole est intrinsèque à la pratique expérimentale : « *Mais ça serait quoi une expérimentation non orientée*[1248] *?* »

Retour réflexif sur le processus

Le fait que l'expérimentation repose sur un protocole ou un cadre établi permet surtout aux praticiens d'effectuer un retour réflexif sur leur démarche expérimentale. En poursuivant l'analogie avec l'expérimentation scientifique, Rémi Forte explique que les résultats inattendus peuvent être interprétés en regard du protocole d'expérimentation établi[1249]. D'une part, le protocole permet donc d'aboutir à des formes surprenantes lorsqu'il est respecté : « *c'est justement en allant faire des choses là où on n'a pas l'habitude de les faire, d'une manière très rigoureuse, que de nouvelles formes apparaissent, que de nouvelles idées apparaissent*[1250] ». D'autre part, fixer le protocole permet aussi d'analyser les formes qui en résultent : « *j'ai un paramètre de départ : je fais, donc j'applique, et je regarde le résultat donc je regarde la forme produite. Il faut quand même que je confronte cette forme : qu'est-ce que je vois dans cette forme, dans ce résultat, par rapport à l'idée de départ que je voulais énoncer*[1251] *?* »

1244 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 446.

1245 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 379-415.

1246 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 576.

1247 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 373.

1248 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 546.

1249 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 447.

1250 *Ibidem*, vol. 2, p. 451.

1251 *Ibid.*, vol. 2, p. 448.

Nous comprenons ici que, plus que les formes, c'est plutôt l'entièreté de la démarche qui fait l'objet d'un retour réflexif. À titre d'exemple, nous percevons dans le propos suivant de Simon Renaud plusieurs aller-retours entre le cadre de l'expérimentation et les formes qui en résultent :

> « en fait tu vas produire des formes et à un moment donné tu vas te dire "ah oui mais en fait ça remet en perspective le concept que j'avais de départ, le concept de base, donc ça bouscule aussi ce concept. Et du coup, je reviens". Et en fait c'est une boucle infinie, jusqu'à arriver à des formes figées en me disant "ah tiens, il y a quelque chose". Alors soit ça remet complètement le concept à plat en disant "ça ne marche pas" et du coup je me dis "par contre, j'ai un nouveau concept qui est intéressant", soit ça le tient, mais ça bouge toujours un peu quoi[1252]. »

Si les formes issues de l'expérimentation ne sont pas anticipées, elles sont évaluées en fonction du cadre de l'expérimentation au cours d'un retour réflexif effectué par le praticien. C'est le protocole (ou cadre d'expérimentation) qui permet surtout de pouvoir réévaluer le processus au regard du résultat obtenu, comme le relate Rémi Forte :

> « l'expérimentation réside dans le fait que je me pousse à faire dialoguer trois champs, trois pratiques qui ne dialoguent pas. Et que du coup voilà, ça produit un résultat, qui est ce qu'il est : je peux être content, je peux être déçu aussi, mais déçu par rapport à quoi ? On peut se poser les questions de "quels sont les critères ?" Mais en tout cas, si mon paramètre de départ j'ai dit : "je vais faire dialoguer l'écriture, la composition et le dessin selon ces règles-là, selon ces variables-là" voilà, je m'y attelle, j'obtiens tel résultat, ce résultat c'est le fruit des paramètres de départ, de ma contrainte de départ. Ok il est légitime, même si la forme ne me plaît pas, il correspond à ces paramètres-là. C'est ça tu vois ? Et après, si ça ne me convient pas, pourquoi est-ce que ça ne me convient pas ? Pourquoi modifier tel paramètre ou pas ? Donc j'ai un retour critique sur ma propre démarche expérimentale en me disant : "ok là peut-être que ça ne fonctionne pas pour telle raison, pour telle raison[1253]" ».

Rémi Forte qualifie ici explicitement cette analyse de « retour critique ». Son propos recoupe alors les résultats que nous avons obtenus en partie II.1.4 : **la pratique de la typographie opaque réside dans une attitude critique, qui s'accompagne d'un retour réflexif de la part du praticien. Dès lors, nous avançons qu'un lien entre l'expérimentation et l'attitude critique réside dans cette part de réflexivité.**

1252 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 487.

1253 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 447.

II.4.2. Une attitude critique

Le constat du retour réflexif nous invite à lier entre eux les deux premiers points de définition de la pratique de la typographie opaque : une pratique basée sur l'expérimentation, mais également une attitude critique adoptée par le praticien. Nous avons déjà établi en partie II.1.4 que la pratique de la typographie opaque correspondait à une attitude critique qui interroge – voire remet en cause – les conventions établies dans le champ du design graphique. Les entretiens que nous avons menés confirment ces résultats, et précisent que cette attitude critique est favorisée par l'adoption d'une posture d'amateur.

L'expérimentation favorisée par une posture d'amateur

Cette posture d'amateur est apparue de manière indirecte au cours de nos entretiens. Elle a d'abord été abordée à travers les notions récurrentes de jeu et de naïveté. Par exemple, Clément Cases se décrit comme « *type player* » : « Je suis plus *type player*, parce que pour moi c'est du jeu en fait et quand je vois ça je me fais kiffer, je me dis "ah oui c'est cool[1254]". » Nous comprenons par son propos que la surprise créée par des formes inattendues s'apparente à un jeu. De même, Simon Renaud cherche cette part de jeu dans l'expérimentation : « Comment est-ce que je peux m'amuser finalement, tu vois ? Il y a cette notion de jeu pour moi qui est… je dis toujours "jouer sérieusement avec[1255]" ». La notion de jeu peut aussi résider dans la recherche formelle, ce que nous décelons dans le propos suivant d'Amy Jones : « il y a certaines lettres avec lesquelles on peut jouer comme un "h", "y", enfin tout ça, on peut faire de jolies petites choses qui peuvent interagir avec les autres mots[1256]. » Dans une perspective similaire, Anton Moglia compare la construction d'un caractère à un puzzle : *621.* *622.* *623.*

> « En fait quand je commence un alphabet avec un fort parti pris, ce qui est bien c'est que c'est comme un jeu : tu commences à avoir quelques lettres et après tu essaies de compléter le puzzle et d'imaginer le reste. Et ça, c'est vraiment une mécanique de l'esprit qui est super intéressante et puis tu joues avec du noir et du blanc, tu vois[1257] ? » *624.*

Enfin, Pierre di Sciullo note que dans son travail « la dimension ludique est très importante[1258] ». Il déclare sans détours : « je suis très joueur[1259] », ou encore : « c'est surtout que je m'amuse[1260]. » *625.*

1254 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 408.

1255 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 497.

1256 Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 605.

1257 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 326.

1258 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 577.

1259 *Ibidem*, vol. 2, p. 577.

1260 *Ibid.*, vol. 2, p. 581.

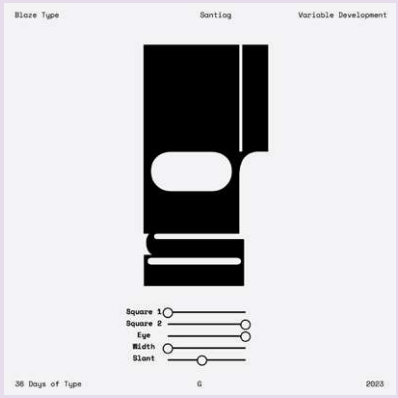
Figure 621. Cases, Clément, axes de variations de *Santiag*, caractère de titrage à paraître dans le catalogue de la fonderie Blaze Type. © Clément Cases.

Figure 622. Renaud, Simon, affiche de la 11e édition des Puces Typo, 2021. © Simon Renaud.

Figure 623. Jones, Amy, lettrage, 2023. © Amy Jones.

Figure 624. Capture d'écran du site maous.fr, le catalogue en ligne des typographies de titrage d'Anton Moglia. Caractères de haut en bas : *Lichen*, *Saint Pixel*, *Gulax*, *Pilowlava*, *La Clef*.

Figure 625. Di Sciullo, Pierre, *L'Or de la Fougue,* Paris, Éditions Adespote, 2019, p. 13.



621.



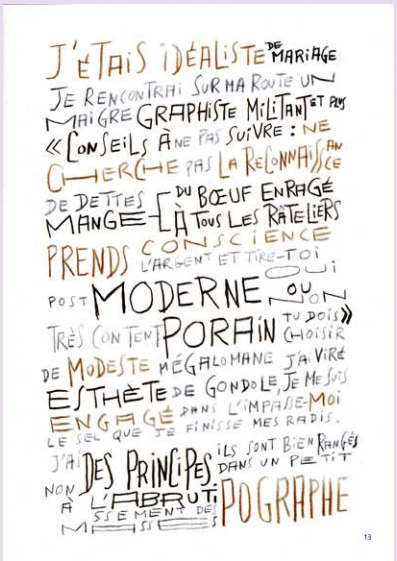
622.



623.



624.



625.



626.



627.

Figure 626. Attal, Charlotte, projet *Kitaba*, 2020. © Charlotte Attal.

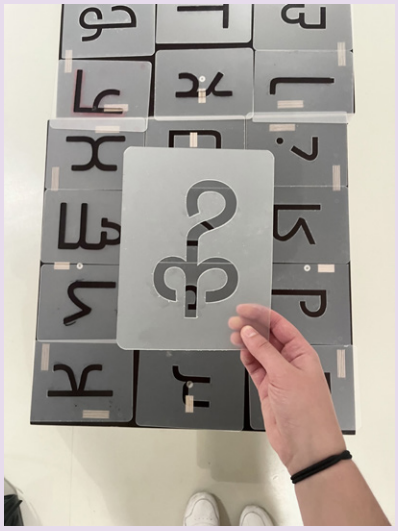
Figure 627. Utilisation des pochoirs par les enfants au cours des ateliers *Kitaba*. © Charlotte Attal.

Figure 628. Attal, Charlotte, projet *Kitaba* : recompositions graphiques à partir des lettres, donnant lieu à des narrations de la part des élèves de la classe de CM1 à Aubervilliers, 2020. © Charlotte Attal.

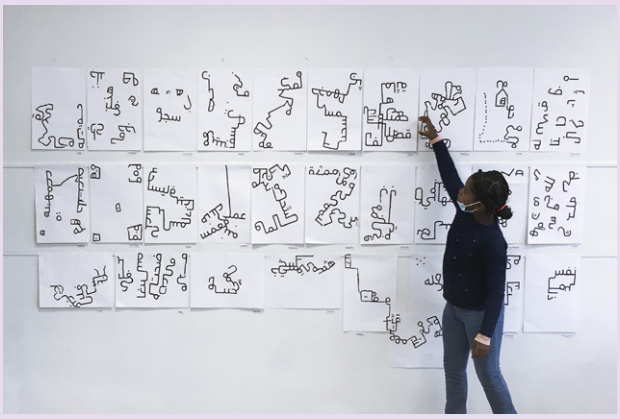
Figure 629. Vantorre, Morgane, dessin d'enfance. © Morgane Vantorre.

Figure 630. Page du portfolio de Morgane Vantorre présentant les expérimentations graphiques d'impression de caractères mobiles en bois menées à l'occasion de son projet de DSAA. © Morgane Vantorre.

Figure 631. Pochoirs conçus par Charlotte Attal pour les ateliers *Kitaba*. © Charlotte Attal.



631.



628.



629.



630.

Par ailleurs, cette dimension ludique n'est pas sans faire référence à l'enfance. C'est en ce point que la question de la naïveté a été soulevée au cours de nos entretiens. Tout d'abord, Charlotte Attal a directement travaillé avec des enfants dans le cadre de son projet
626. *Kitaba*. Il s'agissait d'explorer avec les élèves d'une classe de CM1 les relations entre écri-
627. tures arabe et française à travers des ateliers graphiques et typographiques. Son retour
628. d'expérience met en évidence le rapport décomplexé que les enfants entretiennent avec la lettre en raison de leur naïveté : « *il y a une espèce de richesse amenée par leur non-complexe des écritures qui fait que c'est hyper riche*[1261] ». De plus, elle déclare que « *ça fait trop du bien de secouer la typographie avec des enfants, justement parce qu'eux ils n'ont pas été formés*[1262]. » Si Morgane Vantorre observe que cette naïveté se perd au fur et à mesure que l'apprentissage se développe, elle confie essayer tout de même de retrouver la spontanéité de
629. l'enfance dans sa pratique. Elle l'observe notamment avec son projet de diplôme avec des
630. caractères mobiles en bois : « *je me suis retrouvée en tant qu'enfant justement à comment réappréhender ces lettres autrement que par la langue quoi*[1263] ? » Cet exercice de retour à une forme de naïveté souligne le fait qu'elle se perd peu à peu avec l'apprentissage, mais également à mesure que les praticiens avancent dans leur formation graphique. Anton Moglia le remarque :

> « *au départ je proposais des formes beaucoup plus naïves peut-être. Et puis c'est ça aussi, il faut arriver à ne pas perdre… parce que tu te documentes plus sur les lettres, et du coup après peut-être qu'à l'avenir, je vais plus m'interdire des choses que par le passé du coup parce que… parce que je sais que "ça ne se fait pas*[1264]*". »*

Dans un premier temps, nous avons interprété ces propos portant sur les notions de jeu et de naïveté comme un rapport décomplexé que le praticien de la typographie opaque entretiendrait avec le matériau typographique. Mais cette dernière déclaration d'Anton Moglia sur les choses « *qui ne se font pas* » révèle plus explicitement la notion d'amateurisme. Cette pratique amatrice – entendue au sens de fausse naïveté – est également sous-jacente lorsque la question de la maîtrise technique est abordée. En effet, l'amateurisme s'apparente dès lors à une forme de bricolage : Anton Moglia évoque des « *alphabets un peu bricolés comme ça, sur Illustrator*[1265]. » De même, Charlotte Attal nous explique que son travail typographique passe parfois par des phases de « *bidouillage* » : « *Moi je bosse sur Illustrator*[1266] *– j'ai l'outil Glyph mais je sais à peine m'en servir, je préfère bosser avec ce que je connais – mais il y*
631. *a beaucoup de bidouillage sur mon ordi à essayer de stabiliser les trucs, à construire les pochoirs, à essayer de voir, faire des tests aussi*[1267]. » Elle explique ici que les outils qu'elle utilise ne sont pas forcément les plus adaptés, mais ceux avec lesquels elle travaille le plus efficacement. Enfin, Pierre di Sciullo nous confie qu'il expérimentait avec les polices système du Macintosh lors de son lancement : « *ce que je ne savais pas c'est qu'à l'époque, un bon moyen*

1261 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 374.

1262 *Ibidem*, vol. 2, p. 363.

1263 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 286.

1264 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 350.

1265 *Ibidem*, vol. 2, p. 314.

1266 Logiciel propriétaire de dessin de formes vectorielles.

1267 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 362.

de rendre fou l'ordinateur c'était d'aller trifouiller dans les polices système[1268]. » Qu'il s'agisse de « bricolage », « bidouillage » ou « trifouillage », le vocabulaire employé par les praticiens suggère un lien entre l'expérimentation et la naïveté d'une pratique qui s'apparente à une forme d'amateurisme.

Enfin, un dernier élément nous met sur la voie que la posture d'amateur favorise l'expérimentation : le fait d'être autodidacte. Si notre cas d'étude de la typographie opaque – David Carson – affirmait que le fait d'être autodidacte expliquait en partie sa pratique, Pierre di Sciullo le consent également. En effet, nous avons noté dans les résultats de nos entretiens que les praticiens de la lettre ont pour la plupart commencé par des études en graphisme. Si certains ont ensuite suivi une formation spécialisée en typographie et en dessin de caractères, d'autres se sont formés de manière autodidacte au cours de leur pratique. Dans le cas de Pierre di Sciullo, le fait qu'il n'ait pas du tout eu de formation en graphisme influe sur sa manière de pratiquer : « mon travail est complètement intuitif, je n'ai aucune base théorique, je n'ai pas fait d'études (même pas de graphisme) ni rien[1269]. » Ce passage de notre entretien montre que son travail est en effet spontané et intuitif : *632.*

> « Il y a eu un gros déclic quand j'ai fait le numéro 5 [de *Qui ? Résiste*], qui est le *Manuel de la femme*[1270]. Parce que je voulais écrire "Manuel de la femme" sur la couverture, et je me suis dit "mais dans le mot 'femme', j'entends un 'a', j'écris un 'e'. Il y a deux 'm', je n'en entends qu'un : qu'est-ce que je fais du second ? Qu'est-ce que c'est que la bonne forme de la lettre 'm[1271]'" ? » *633.*

Dès lors, il apparaît que le « côté très improvisé[1272] » de sa pratique résulte justement de cette absence de formation.

Nous avons également vu en abordant la question de la naïveté de l'enfance que la spontanéité se perd avec l'apprentissage. Tout comme David Carson, Pierre di Sciullo ne considère donc pas le fait d'être autodidacte comme un handicap, mais il estime plutôt que c'est une « chance de ne pas avoir fait d'école[1273] ». Avec autodérision, il note son innocence en début de carrière :

> « les numéros 1, 2, 3, 4 de *Qui ? Résiste* : je ne sais même pas ce qu'est le mot "typographie" et je ne sais même pas que le mot "typographie" existe. Si on m'avait posé la question j'aurais dit : "c'est la technique, c'est pour imprimer avec du plomb comme du temps de Gutenberg", et puis c'est tout, sans savoir plus que ça[1274]. » *634. 635. 636. 637.*

1268 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 541.

1269 *Ibidem*, vol. 2, p. 534.

1270 *Qui ? Résiste*, n°5, « Manuel de la femme », 1985.

1271 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 540.

1272 *Ibidem*, vol. 2, p. 578.

1273 *Ibid.*, vol. 2, p. 545.
Notons également que le fait de ne pas poursuivre sa formation est un choix qu'il a effectué après quelques mois en école d'arts appliqués.

1274 *Id.*, vol. 2, p. 539.

Figure 632. Di Sciullo, Pierre, lettrage pour le Théâtre National de La Colline, 2018. © Pierre di Sciullo.

Figure 633. Di Sciullo, Pierre, *Qui ? Résiste*, n°5, « Manuel de la femme », 1985, couverture en noir et blanc. © Pierre di Sciullo, Julien Gineste et Frédérique Duboscq.

Figure 634. Di Sciullo, Pierre, couverture de *Qui ? Résiste*, n°1, « Manuel de la séduction », 1983. © Pierre di Sciullo.

Figure 635. Di Sciullo, Pierre, couverture de *Qui ? Résiste*, n°2, « Manuel de la vérité », 1983. © Pierre di Sciullo.

Figure 636. Di Sciullo, Pierre, couverture de *Qui ? Résiste*, n°3, « Manuel de la mort », 1983. © Pierre di Sciullo.

Figure 637. Di Sciullo, Pierre, couverture de *Qui ? Résiste*, n°4, « Manuel de la zoologie », 1984. © Pierre di Sciullo.

Figure 638. Morison, Stanley et Lardent, Victor, *Times New Roman*, caractère typographique distribué par la fonderie Monotype, 1932.

Figure 639. Lubalin, Herb, couverture du magazine *Avant-Garde*, n°8, septembre 1969. Le caractère éponyme a été dessiné par Herb Lubalin.



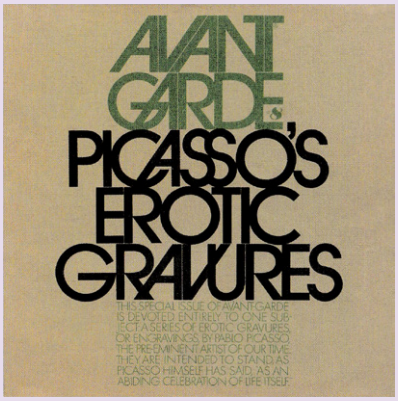
632.



634.



637.



639.



633.



635.



636.

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz &
0123456789 0123456789

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz &
0123456789 0123456789

638.

Il poursuit son récit en nous livrant l'anecdote suivante : la personne en charge d'imprimer les premiers numéros de sa revue *Qui ? Résiste* lui aurait demandé s'il souhaitait utiliser le caractère *Times*[1275] ou l'*Avant-garde*[1276], ce à quoi il aurait répondu « *je ne sais pas, c'est quoi la différence*[1277] ? » Il termine sa narration en nous faisant constater, avec beaucoup d'humour : « *Donc vous voyez un peu le niveau ? C'est-à-dire que c'est le niveau -10 quoi*[1278]. » Si Pierre di Sciullo est parti d'un « *niveau -10* », il est pourtant aujourd'hui considéré comme l'un des plus importants graphistes français depuis les années 1990. *638.* *639.*

Ainsi, nous avons vu qu'une pratique basée sur l'expérimentation définit la pratique de la typographie opaque. Plus encore, nous venons de voir que l'expérimentation est favorisée par une posture d'amateur. Si nous n'établissons pas le fait d'être autodidacte comme un critère nécessaire pour pratiquer la typographie opaque, nous observons tout de même qu'une posture d'amateur – entendue au sens d'état d'esprit adopté par le praticien – favorise la spontanéité de l'expérimentation. Désormais, nous souhaiterions souligner en quoi cette posture d'amateur est également liée à une attitude critique, c'est-à-dire au second point de définition de la pratique de la typographie opaque.

Amateur *vs* conservateur

Nous avançons que la posture d'amateur qui favorise l'expérimentation est une attitude critique vis-à-vis d'une forme de conservatisme. Pierre di Sciullo distingue clairement le « *clan des conservateurs*[1279] » de « *la bande des inclassables et des expérimentateurs libres*[1280] », dans laquelle il se situe lui-même. Cette nette scission est révélée par les jugements et critiques des conservateurs adressés aux praticiens qui expérimentent dans une posture d'amateur. En effet, Pierre di Sciullo confie que certains praticiens l'ont parfois pris à parti en déclarant que son travail était « *exactement l'exemple de ce qu'il ne fallait pas faire*[1281] ». Nous retrouvons ici encore l'expression, déjà employée précédemment par Anton Moglia, des

1275 Typographie *Times New Roman*, dessinée par Stanley Morison et Victor Lardent.

1276 Caractère dessiné par Herb Lubalin.

1277 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 539.

1278 *Ibidem*, vol. 2, p. 539.

1279 *Ibid.*, vol. 2, p. 557.

1280 *Id.*, vol. 2, p. 557.

1281 *Id.*, vol. 2, p. 543.

« *choses qu'il ne faut pas faire* ». Cette expression met en évidence que la pratique de la typographie est traditionnellement régulée par de nombreuses règles… qui sont interrogées par les praticiens qui expérimentent.

En effet la pratique expérimentale, favorisée par la posture d'amateur, consiste justement à interroger et questionner ces règles en prenant la liberté de s'en détacher. En témoigne l'anecdote de Pierre di Sciullo : « *[Adrian Frutiger] m'a donné un petit livre sur "comment dessiner un caractère ?" […] Mais c'est bien simple : tout ce qu'il ne fallait pas faire, je l'ai fait. C'est-à-dire que*
640. *les "o" sont tracés au compas, il y a des variations de graisses, il n'y a pas d'homogénéité*[1282]*…* » Ici, le choix de ne pas suivre les règles qui régissent le dessin de lettres est ouvertement assumé. C'est pour cette raison que nous lions l'expérimentation à une attitude critique. De plus, il s'agit bien d'une posture, d'un positionnement qui est effectué et assumé par le praticien. À cet égard, Clément Cases refuse de se définir en tant que typographe : « *je pense que jamais, au grand jamais – ne jamais dire jamais mais – je pourrais me définir comme typographe par contre, ça non. […] je pense qu'il y a tellement de règles et de choses à apprendre que*
641. *du coup de là à se définir typographe*[1283]*…* » Il observe qu'au contraire le terme de *type designer* est davantage employé pour rendre compte d'un point de vue « *un peu plus décomplexé*[1284] ». De même, Amy Jones est tout à fait consciente qu'une approche décomplexée permet de prendre ses distances avec les règles du dessin des lettres[1285] : « *quand on apprend les lettres et comment construire une lettre, il y a des règles. […] Et en fait, quand on est artiste lettreur, à mon*
642. *avis, c'est que tu t'en fous de ces règles-là et tu fais ce que tu veux*[1286]*.* »

Dès lors, nous pouvons mettre en évidence deux rapports distincts à la pratique de la typographie qui s'opposent. D'une part, les praticiens plus conservateurs respectent à la lettre les règles qui régissent le dessin de caractères. Nous avançons que c'est pour cette raison que le champ de la typographie peut paraître intimidant. En effet, il s'agit là d'un résultat non escompté de nos entretiens : Anton Moglia nous confie que « *c'est un milieu qui me fait un peu peur, le milieu de la typographie vu de l'extérieur*[1287]*.* » Cette perception s'explique notamment par le fait que le la typographie – d'après les mots de Rémi Forte – « *peut être très conservatrice*[1288] » voire traditionnaliste ce qui, selon Morgane Vantorre, peut être inhibant, « *parce que tu es un peu dans un carcan*[1289] ». Cela s'explique notamment par le poids de
643. l'héritage historique de la typographie en tant qu'« *art noble*[1290] » de la lettre, raison pour
644. laquelle les praticiens peuvent entretenir un rapport à la typographie qui est « *de l'ordre*
645.

1282 *Id.*, vol. 2, p. 541.

1283 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 382-383.

1284 *Ibidem*, vol. 2, p. 383.

1285 C'est également ce point qui l'amène à différencier sa pratique de la peinture en lettres :
« *mais [les peintres en lettres] ils ont un amour pour les lettres qui est encore plus grand que le mien, parce qu'eux ils ont un respect pour les règles de la lettre que moi je n'ai pas du tout. Enfin moi je fais ce que je veux avec les lettres, comme je veux, tu vois ? Et eux ils ne sont pas comme ça : les peintres en lettres, ils sont beaucoup plus dans les règles.* »
Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 602.

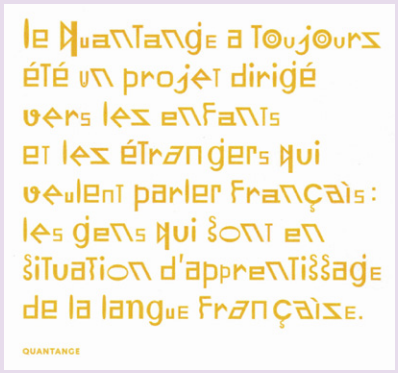
1286 *Ibidem*, vol. 2, p. 611.

1287 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 339.

1288 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 441.

1289 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 304.

1290 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 320.



640.



641.



642.

Figure 640. Di Sciullo, Pierre, *Quantange*, caractère typographique, 1989. © Pierre di Sciullo.

Figure 641. Cases, Clément, *Bakerie*, typographie de titrage, conçue et dessinée pour la fonderie Range Left. © Clément Cases.

Figure 642. Jones, Amy, carte jointe aux commandes passées sur sa boutique en ligne. © Amy Jones.

Figure 643. Emilio, Paolo, *De Rebus gestis Francorum libri III*, Paris, imprimé par Josse Bade, vers 1517, présenté à l'occasion de l'exposition *Imprimer ! L'Europe de Gutenberg*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2023.

Figure 644. *Bibel* (Bible) imprimée par Johann Mentelin, Strasbourg, avant mai 1466, présentée à l'occasion de l'exposition *Imprimer ! L'Europe de Gutenberg*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2023.

Figure 645. Vue de l'exposition *Imprimer ! L'Europe de Gutenberg*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2023.



643.



644.



645.

du sacré[1291]. » Charlotte Attal admet que cela peut freiner certains praticiens à investir le champ de la typographie : « *En fait tu ne peux pas toucher à la typographie si tu n'es pas typographe ou si tu ne vas pas faire un cursus spécialisé en typographie. Et du coup c'est très difficile de se dire "travailleur de typo" alors que tu n'es pas typographe*[1292]. »

D'autre part, et à l'opposé, certains praticiens adoptent une attitude critique vis-à-vis de ces règles et n'ont « *pas de fétichisme de la lettre*[1293] », d'après les mots de Simon Renaud. En effet, nous avons vu que ces praticiens de la typographie opaque accordent davantage d'importance au processus expérimental qu'au résultat. Si les praticiens plus conservateurs peuvent avoir de vives réactions face à une pratique expérimentale et une attitude critique, nous avançons que c'est parce qu'ils considèrent peut-être que ne pas suivre les règles de dessin de lettres serait une forme de mépris. Pierre di Sciullo l'admet : « *je comprends que mon travail ait agacé. Je m'en excuse qu'il ait agressé ou soit agressant pour des dessinateurs de lettres, parce que c'est vrai qu'il y a des choses de base que je ne sais pas et il y a des choses de base que je ne veux pas savoir*[1294]. »

Au contraire il apparaît que cette autre manière de pratiquer la typographie, plus expérimentale et critique vis-à-vis des règles établies, permet d'aboutir à des résultats intéressants. En effet, Pierre di Sciullo nous raconte qu'au cours de sa carrière, les réactions des autres praticiens – plus conservateurs – étaient pour lui une sorte d'indicateur : « *je prenais conscience au fur et à mesure de mon avancement dans mes recherches de ce que j'étais en train de faire, j'ai vu à un moment que j'agaçais les conservateurs. Et là je me suis dit que c'était bon signe*[1295]. » Pratiquer la typographie dans une posture d'amateur permettrait alors d'aboutir à des découvertes formelles. À ce titre la position de graphiste, par rapport à celle du typographe ou du dessinateur de caractères, s'apparente à une posture d'amateur. C'est ce que semble confirmer Charlotte Attal : « *je trouve qu'en me positionnant en tant que graphiste, ça me permet d'aborder la chose de manière moins complexée*[1296]. » Nous interprétons cette « *manière moins complexée* » dans le sens d'une liberté prise vis-à-vis du respect des règles qui régissent la création typographique. Dès lors, la pratique expérimentale et l'attitude critique permettent de faire émerger des formes surprenantes. C'est ce qu'énonce Charlotte Attal : « *je trouve la pratique hyper noble mais je ne me positionne pas forcément en tant que typographe. Et je pense que c'est ça qui me permet, comme tu le dis, d'avoir une espèce de légèreté, de s'autoriser à manipuler les caractères, à en faire autre chose*[1297]. » L'expression « *en faire autre chose* » soutient pleinement notre propos. Pour révéler la singularité des formes qui résultent de cette posture, Charlotte Attal emploie le terme de « *typographies rigolotes*[1298] » : au-delà de la singularité des formes, cette expression connote la légèreté qui est révélatrice d'une pratique qui s'affranchit des règles traditionnelles de dessin de lettres.

646.

1291 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 357.

1292 *Ibidem*, vol. 2, p. 357.

1293 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 506.

1294 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 550.

1295 *Ibidem*, vol. 2, p. 543.

1296 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 357.

1297 *Ibidem*, vol. 2, p. 357.

1298 *Ibid.*, vol. 2, p. 358.

Figure 646. Utilisation des pochoirs au cours des ateliers *Kitaba* de Charlotte Attal. © Charlotte Attal.



646.

Sur ce point d'une pratique légère et décomplexée qui permet d'aboutir à une richesse formelle, plusieurs graphistes de la jeune génération citent le modèle de Pierre di Sciullo, à l'instar de Charlotte Attal :

> « je trouve qu'à contre-courant il y a des gens comme [Pierre] di Sciullo, qui produit des trucs hyper forts et qui… enfin moi qui me donnent envie du coup de m'amuser avec les caractères quoi, qui me donnent envie de produire autre chose. Et je comprends du coup l'amour des typographes pour la lettre à travers un travail un peu plus "di Sciullo" où on y va à fond quoi, plutôt que de juste respecter les conventions de graisses, de balance de gras et tout ça[1299]. »

Anton Moglia avance une raison pour laquelle cette légèreté amène une richesse formelle : « À un moment, tu vois, il y a des gens comme Pierre di Sciullo ou d'autres graphistes qui arrivent en fait à dépasser leur méconnaissance de la calligraphie, pour proposer un truc nouveau[1300]. » De son point de vue, il semblerait que la forme d'amateurisme des graphistes que nous avons repérée précédemment aille de pair avec une attitude critique vis-à-vis des règles de création typographique, et que de cette autre manière de faire découleraient de nouvelles formes. C'est ce que nous décelons dans l'image qu'utilise Pierre di Sciullo pour illustrer sa découverte du logiciel de dessin de lettres vectorielles Fontographer : « c'est-à-dire qu'il y avait la table mise avec des choses assez bien rangées, j'ai pris la nappe… j'ai tout foutu en l'air, et maintenant on y va[1301] ! »

Un terme est d'ailleurs régulièrement employé pour décrire le travail qui résulte de cette approche décomplexée : les « typographies de graphistes ». Il semblerait pourtant que cette catégorie (si elle en est une), peine à être définie. En témoigne le propos de Simon Renaud lorsqu'il déclare « on aurait dit une typo de graphiste mal fagotée quoi[1302] » et que nous l'interrogeons sur cette expression : « Non mais ce que je veux dire – c'est pour moi que je dis ça – c'est-à-dire que voilà, ce sont des premières intuitions qui ne sont pas comme si j'avais commencé à dessiner une linéale classique tu vois ? Le savoir-faire était différent quoi, on va dire, c'était très plastique[1303]. » De même, Anton Moglia semble employer cette expression pour désigner une pratique qui s'affranchit des règles qui régissent traditionnellement le dessin de caractère :

> *647.* « nous chez Velvetyne[1304], ça nous arrive aussi de parler de "typos de graphistes", tu vois ? Pour parler d'une typo qui n'est pas une typo dessinée avec… qui fait
> écho aux règles de l'art de la calligraphie ou par exemple… je vais caricaturer,
> *648.* mais tu vois le *Garamond*, ce n'est pas une typo graphiste, mais le travail de
> *649.* Pierre di Sciullo, c'est plutôt des typos de graphistes. Parce qu'il va avoir des solutions créatives parce qu'il a une méconnaissance de la calligraphie. Et du coup il va avoir des solutions surprenantes parce qu'il joue avec son logiciel[1305] ».

1299 *Id.*, vol. 2, p. 359.

1300 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 350.

1301 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 556.

1302 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 489.

1303 *Ibidem*, vol. 2, p. 489.

1304 Fonderie libre et *open source*.

1305 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 349.



647.

Je me donne comme contrainte de ne pas garder les empattements. Mon idée est qu'après plusieurs siècles d'imprimerie, un caractère peut exister sans avoir besoin de ses petites pattes et de ses houpettes.

648.



649.

Figure 647. Capture d'écran du site de la fonderie Velvetyne. Caractères de haut en bas : *Circus Cumulus* de Clara Sambot (2020), *Mourier* d'Éric Mourier (avec la contribution de Sébastien Hayez, Ariel Martin Pérez et Alexander Kondratenko, 2017, mis à jour en 2020), *Typefesse* d'Océane Juvin (2019) et *Kaeru Kaeru* d'Isabel Motz (2019).

Figure 648. Texte composé avec le caractère *Adobe Garamond* de Robert Slimbach (1989), conçu à partir du *Garamond* gravé par Claude Garamont en 1545.

Figure 649. Di Sciullo, Pierre, *Gararond medium*, caractère typographique, 1992. © Pierre di Sciullo.

De notre point de vue, derrière cette expression « typographies de graphistes » se cache justement la pratique que nous tentons de décrire : une posture d'amateur qui favorise l'expérimentation conjuguée à une attitude critique vis-à-vis des règles et conventions, qui permettent d'aboutir à des découvertes formelles.

Puisqu'il ne s'agit pas de respecter les règles et conventions, ces « typographies de graphistes » ne semblent pas nécessiter un solide bagage technique pour être dessinées, étant donné qu'il s'agit plutôt d'être critique vis-à-vis de connaissances préétablies. Nous avançons que c'est pour cette raison que les « typographies de graphistes » relèvent davantage des caractères de titrage plutôt que de caractères de labeur. Cette distinction est mise en évidence dans le propos suivant de Clément Cases :

> « il y a des gens qui font aussi confiance à ça parce qu'ils se disent "maintenant c'est aussi possible de faire des *display type*[1306]" par exemple. Donc du coup là je ne fais que ça, parce que ce ne sont pas des typographies de labeur, enfin du coup on n'a pas non plus besoin d'un *background*[1307] technique hyper développé pour faire ça[1308] ».

650. Par cette distinction entre les typographies de labeur et les typographies de titrage (auxquelles s'apparentent davantage les « typographies de graphistes »), nous n'entendons pas établir une hiérarchie mais simplement insister sur le fait qu'il s'agit de manières différentes de pratiquer la lettre. Et qu'à ces postures différentes correspondent des formes différentes.

Questionner les règles : une posture interrogative

Nous avons vu en partie II.1.4 que cette attitude critique vis-à-vis des règles établies consiste à remettre en cause ce que Claire Fagnart appelle « l'arrière-plan » dans le cas de la critique d'art, c'est-à-dire l'ensemble des conventions et règles qui sont communément admises dans un champ. Mais c'est par le questionnement de ces règles – voire leur remise en cause – que des découvertes peuvent être effectuées. En en ce sens, l'expérimentation et l'attitude critique permettraient de faire avancer le champ en remettant continuellement en cause l'arrière-plan. C'est pour cette raison que Pierre di Sciullo défend l'aphorisme suivant : « chaque maillon de la chaîne de la tradition est forgée par un expérimentateur[1309] ».

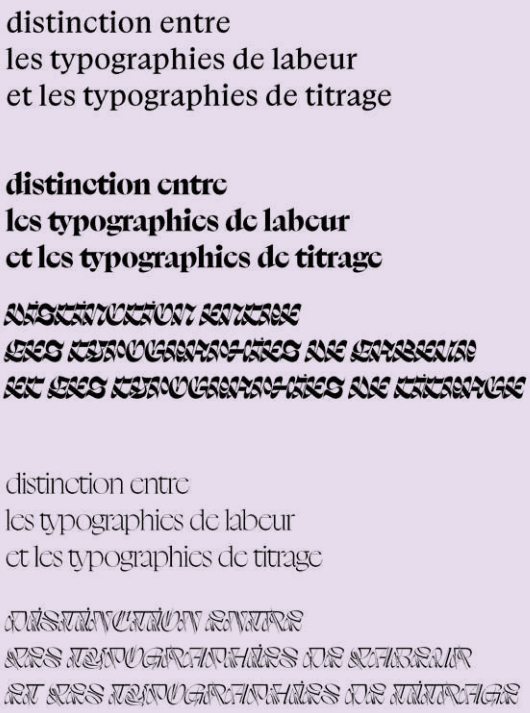
Si nous avons lié l'expérimentation à l'attitude critique sur le critère du retour réflexif effectué par les praticiens, nous mettons ici en évidence un second point de corrélation : la posture interrogative. En effet, les protocoles mis en place pour mener les expérimentations apparaissent comme autant d'hypothèses émises de la part des praticiens. Par exemple,

1306 Traduction : « polices de titrages ».

1307 Traduction : « arrière-plan ». Le terme est ici à comprendre dans le sens de bagage technique.

1308 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 397.

1309 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 557.



650.

Figure 650. Texte composé avec différents styles du caractère *Boogy Brut* de Julien Priez (2020, distribué par la fonderie Bureau Brut) en 30 points. Styles du caractère de haut en bas : *Boogy Brut Regular* (labeur), *Boogy Brut Poster Black* (titrage), *Boogy Brut Poster Black Wild* (titrage et lettrines avec des formes calligraphiques), *Boogy Brut Poster White* (titrage), *Boogy Brut Poster White Wild* (titrage et lettrines avec des formes calligraphiques).

Simon Renaud qualifie sa démarche expérimentale de « design typographique prospectif[1310] », qui semble fonctionner en émettant successivement des hypothèses. C'est ce que nous décelons dans son emploi de l'expression « et si… ? » :

> « Le côté un peu "et si… ?" comme le design fiction peut le faire, c'est de me dire "tiens, et si je dessine un caractère sans courbes, qu'est-ce que ça donne ?" Et c'est un peu comme ça que les idées démarrent, souvent. Et
> 651. en me posant des contraintes, un peu comme l'Oulipo[1311] aussi dans cette manière de faire, de se dire "tiens, qu'est-ce qu'il se passe quoi[1312] ?" »

Ce propos met en évidence la posture interrogative intrinsèque à une pratique expérimentale : l'expression « et si… ? », formulée de manière interrogative, apparaît comme l'émission d'une hypothèse qui mène à mettre en place le protocole d'expérimentation.

Nous avons vu qu'il s'agit notamment d'interroger et de questionner les règles et conventions établies, l'arrière-plan du champ. Ce fait est sous-jacent dans les résultats de nos entretiens, lorsque les praticiens nous confient chercher à tester des limites par l'expérimentation. En effet, le protocole ou cadre d'expérimentation est orienté vers un objectif : voir ce qu'il se passe « si ». À titre d'exemple, Clément Cases situe l'objectif du projet *Bad Printing* dans l'expérimentation des contraintes des presses typographiques. Dès lors, chaque expérimentation vise à trouver une solution technique aux contraintes de la machine : « moi j'avais un problème, je me suis dit "tiens Clément, tu es bloqué sur un format". Je voulais quelque chose de plus grand et je me suis dit "bon et comment est-ce que tu pourrais faire ? Ah mais si tu plies la truc en deux, si tu passes tac tac du coup tu déplies, ça va te faire deux fois le truc[1313]" ». Son propos souligne que la démarche expérimentale s'apparente bien à une formulation d'hypothèses et au test de ces hypothèses : « c'est juste chercher des solutions : "ok là
652. j'aimerais bien un truc arrondi, bon comment est-ce que je fais ?" Et du coup j'avais découpé plein de
653. trucs de cartons pour faire un module[1314]. » Plus que les limites techniques, l'expérimentation peut consister à tester les limites d'un champ. C'est toute la démarche de Rémi Forte, qui interroge les limites du champ de la poésie : « où sont les seuils ? Où sont les frontières ? À quel
654. moment est-ce qu'on est encore dans de la poésie ? Et à quel moment est-ce que c'est encore ci ? C'est encore ça[1315] ? » Son propos met ici en évidence la volonté de chercher à sortir des catégories établies, des frontières de la poésie, c'est-à-dire à les remettre en cause. Par ailleurs, l'expérimentation peut également consister à tester des limites formelles. Tel est par exemple le cas de Simon Renaud lorsqu'il a dessiné l'*Augure* :

> 655. « Et donc à un moment donné je me suis dit : "est-ce qu'un 'R' capitale pourrait fonctionner comme ça ?" Sauf que je me suis rendu compte que c'était plus compliqué en fait, que ça ne marchait pas très bien. Et donc c'est là que je me suis dit "en fait non il

1310 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 507.

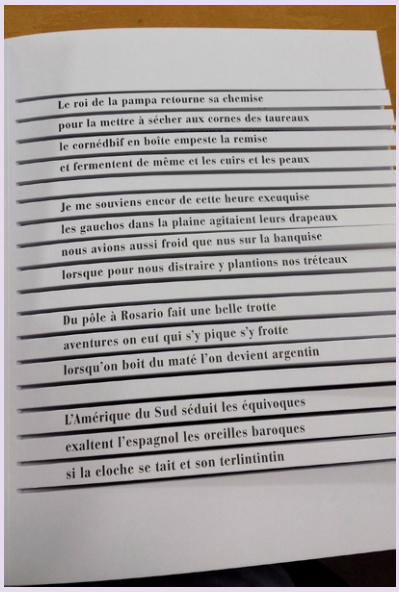
1311 L'OUvroir de LIttérature POtentielle est en groupe de recherche littéraire.

1312 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol 2, p. 507.

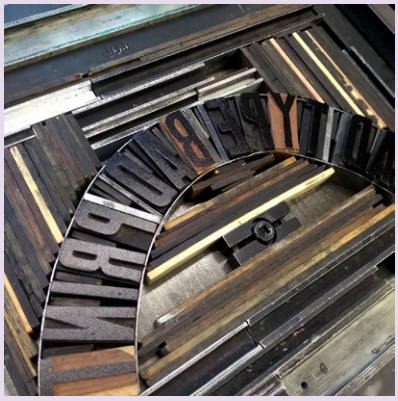
1313 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 404. Voir la présentation du projet sur le site des Puces Typo, [en ligne], disponible sur https://pucestypo.campusfonderiedelimage.org/#clement-cases, consulté le 18.07.2024.

1314 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 405-406.

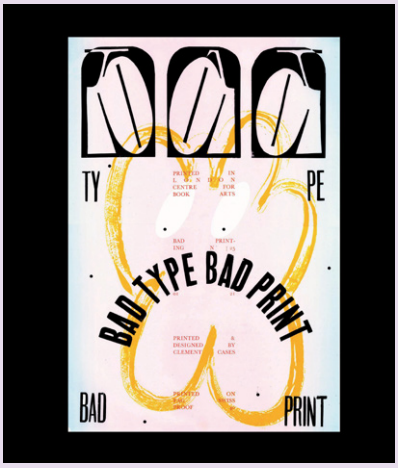
1315 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 441.



651.



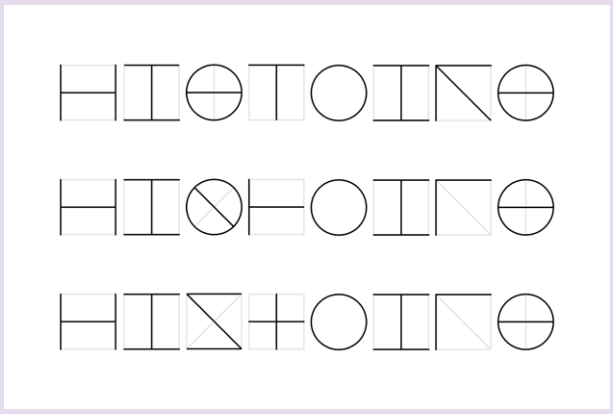
652.



653.



654.



655.

Figure 651. Queneau, Raymond, [1961], *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 2003. Ouvrage de poésie combinatoire. Raymond Queneau était un membre de l'Oulipo.

Figure 652. Cases, Clément, composition de caractères mobiles en arc-de-cercle pour le projet *Bad Printing*, 2021. © Clément Cases.

Figure 653. Cases, Clément, affiche issue d'une expérimentation de composition typographique en arc-de-cercle, menée dans le cadre du projet *Bad Printing*, imprimée avec une presse typographique, 2021. © Clément Cases.

Figure 654. Forte, Rémi, poèmes de la série *1000 x a-z*, poèmes décrits par Rémi Forte comme « entre poésie et typographie », créés avec un algorithme et imprimés au plotter, 2023. © Rémi Forte.

Figure 655. Renaud, Simon, recherches formelles des caractères de l'*Augure,* caractère typographique distribué par la fonderie 205TF, 2023. © Simon Renaud.

> faut quand même qu'il ait toujours cette barre". Mais j'essayais quand même d'enlever les boucles par moment, d'essayer de me dire "jusqu'où est-ce que je peux vraiment enlever ?" Et puis il y a des fois où en testant dans le mot en fait… c'était mon moyen de voir jusqu'où ça résistait, de me dire qu'en fait là je ne peux pas aller plus loin[1316] ».

Enfin, un dernier objectif de l'expérimentation concerne directement la typographie opaque : interroger la notion de lisibilité. En effet, nombre des praticiens que nous avons interrogés s'abstraient de l'exigence de lisibilité à dessein. C'est notamment le cas de Clément Cases, qui justifie ainsi son emploi du terme « *type player* » pour décrire sa pratique :

> « Parce qu'à la base, il y a quand même… ça a une vraie utilité. Et du coup ça c'est quelque chose d'historique : une vraie utilité d'être lu, d'être lisible, d'être compris par les gens. Et en fait, moi souvent quand je mets ce terme-là de "*player*", je me dédouane de ça. Parce qu'en fait moi ce que j'aime faire et ce qui me plaît dans ça, ce
656. n'est pas forcément d'être lisible ou d'être compris par ma maman par exemple[1317]. »

Par « être compris par sa maman », Clément Cases indique que son travail n'a pas pour but d'être immédiatement clair et lisible pour un public non aguerri. Il insiste alors sur le fait que « le but ce n'est pas d'être lisible et d'être hyper carré ou je ne sais pas, ce n'est pas du tout mon propos. Et en fait c'est plus : "ah oui ça me fait kiffer visuellement[1318]" ». Rémi Forte, quant à lui, observe que ses objectifs quant à la lisibilité varient en fonction de l'échelle de son travail : « si dans cette échelle de la lettre ça devenait lisible, on se concentrerait sur le sens des mots,
657. au lieu de se concentrer sur la dimension matérielle. Et moi ce qui m'intéresse, c'est la matérialité,
658. enfin la matérialité est ma priorité dans cette échelle de la lettre[1319] ». Enfin, Simon Renaud ex-
659. plique en toute conscience qu'il s'agit de considérer la typographie « pour autre chose qu'un message lisible[1320]. » Au-delà de la résistance des formes, il interroge également les limites de la notion de lisibilité afin de déceler des potentialités :

> « En fait c'est le côté faire qui m'intéresse. Donc c'est en faisant que j'apprends à comprendre comment fonctionnent ces questions de lisibilité, et comment est-ce que je peux – j'ai envie de dire – jouer avec quoi ? Comment est-ce que je peux m'amuser finalement, tu vois ? […] Et donc c'est une manière de comprendre mon outil de travail (c'est-à-dire la typographie), et en même temps de jouer avec, de repousser un peu ses limites et de me dire "tiens, comment est-ce que je joue avec des matériaux de base quoi ?" Un peu de faire la cuisine aussi, c'est-à-dire de se dire "tiens, j'ai ces notions-là : et si je repoussais encore un peu plus loin ce goût-là ? Si je mets ces goûts-là et ce goût-là ensemble, qu'est-ce qu'il se passe ?" Et ça, ça m'intéresse. C'est vraiment cette notion-là de tester[1321]. »

1316 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 508.

1317 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 385.

1318 *Ibidem*, vol. 2, p. 409.

1319 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 459.

1320 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 498.

1321 *Ibidem*, vol. 2, p. 497-498.



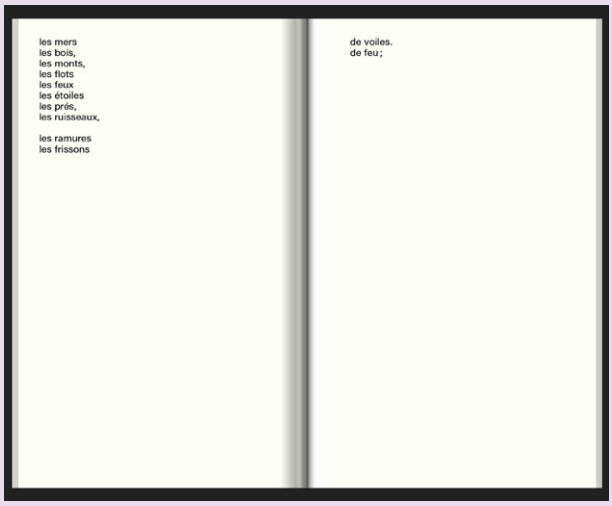
656.

Figure 656. Cases, Clément, *Santiag*, caractère de titrage à paraître sur le catalogue de la fonderie Blaze Type. © Clément Cases.

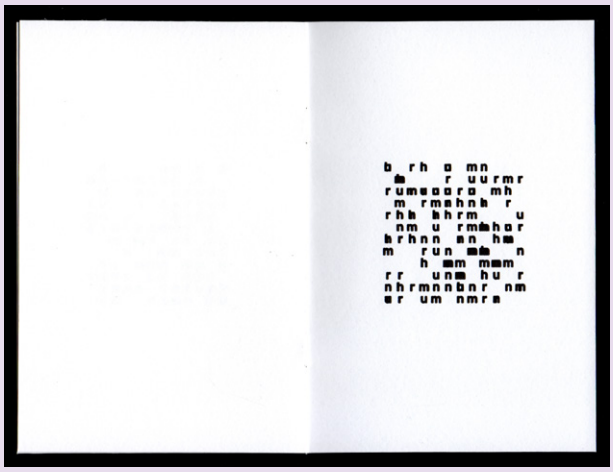
Figure 657. Forte, Rémi, *Extase*, édition, 2021. © Rémi Forte.

Figure 658. Forte, Rémi, *hmnru*, poèmes créés avec un algorithme et imprimés au plotter, 2023. © Rémi Forte.

Figure 659. Renaud, Simon, *Electric sign*, affiche avec le caractère *Cipher J*. © Simon Renaud.



657.



658.



659.

Ce dernier propos de Simon Renaud révèle un élément supplémentaire : le bénéfice heuristique de l'expérimentation. En effet, il énonce explicitement « *c'est en faisant que j'apprends*[1322]. » C'est pour cette raison que la pratique expérimentale, favorisée par une posture d'amateur et conjointe à une attitude critique vis-à-vis des règles et conventions établies, permet d'une part d'effectuer des découvertes formelles, et d'autre part d'en tirer un bénéfice heuristique. En effet, Anni Albers explique que se détacher de toutes connaissances préalables est la condition pour atteindre la quête de découvertes par l'expérimentation. La posture interrogative implique donc bien de ne pas appliquer une connaissance préalablement acquise, mais plutôt de la questionner, voire de la remettre en cause. Anni Albers oppose alors l'expérimentation à l'application de connaissances apprises : elle soutient que lorsque nous avons appris que quelque chose fonctionne et qu'il est appliqué sans être interrogé, il est peu probable de faire des découvertes formelles. Dès lors, elle soutient que l'« expérimentation libre » permet d'ouvrir des potentiels créatifs : il s'agit de se libérer « des recettes, des formules traditionnelles qui ont déjà fait leurs preuves[1323] » au profit de « la fraîcheur de l'invention, des forces créatrices de l'intelligence et de l'imagination[1324]. » Si nous avons précédemment interprété son expression « expérimentation libre[1325] » comme une liberté vis-à-vis des finalités utilitaires, nous ajoutons qu'il s'agit également d'une liberté prise vis-à-vis de toutes connaissances préalables, qui auraient pu être acquises en-dehors de l'expérience. Selon Anni Albers, la démarche expérimentale implique une « attitude sans préjugé à l'égard des matériaux et de leurs capacités inhérentes[1326] »... c'est-à-dire une posture d'amateur. Ainsi lorsque Simon Renaud, engagé dans une attitude critique et une posture interrogative, déclare « *c'est en faisant que j'apprends*[1327] », il acquiert une connaissance par sa pratique. Albers préconise alors de « quitter le terrain rassurant des conventions établies[1328] » au profit d'une pratique expérimentale, afin de favoriser un apprentissage par le faire.

660.

Au terme de ce moment, plusieurs points de définition de la pratique de la typographie opaque résultent de nos entretiens avec les praticiens. Tout d'abord, il s'agit d'une pratique expérimentale. En ce point, les résultats de nos entretiens confirment ce que nous avions pu déceler en partie I.4 grâce à l'analyse de la pratique de notre cas d'étude. La pratique expérimentale, tout comme la fluidité du faire tel que le définit Tim Ingold ainsi que le

1322 *Ibid.*, vol. 2, p. 497.

1323 Albers, Anni, « Tisser à la main aujourd'hui : le travail textile au *Black Mountain College* », [1941], *En tissant, en créant*, *op. cit.*, p. 142.

1324 *Ibidem*, p. 142.

1325 Albers, Anni, « Travailler avec le matériau », *art. cit.*, p. 119.

1326 Albers, Anni, « Le tissage au Bauhaus », *art. cit.*, p. 96.

1327 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 497.

1328 Albers, Anni, « Travailler avec le matériau », *art. cit.*, p. 119.



660.

Figure 660. Planches de recherches d'Anni Albers, présentées à l'occasion de l'exposition *Anni et Josef Albers. L'art et la vie*, Paris, Musée d'Art Moderne, 2021-2022.

processus de formativité de Luigi Pareyson, repose sur une non-anticipation du résultat. Bien plutôt, il s'agit d'établir un protocole d'expérimentation qui mènera à des découvertes. Enfin, les praticiens adoptent un retour réflexif sur ce processus d'expérimentation, ce qui nous mène à notre second point de définition : l'attitude critique. Cette attitude critique se définit par une posture interrogative : les praticiens interrogent et questionnent les règles et conventions qui régissent la création typographique, plutôt que de les appliquer. Dès lors, il apparaît que l'expérimentation et l'attitude critique sont toutes deux favorisées par une posture d'amateur. Bien qu'être autodidacte ne soit pas un critère de définition, nous remarquons que les graphistes, comparés aux typographes et dessinateurs de caractères, entrent dans cette posture d'amateurs vis-à-vis du dessin de lettre. Pour terminer, le fait de ne pas suivre des règles établies mais plutôt de les interroger par une pratique expérimentale permet aux praticiens un gain heuristique du faire.

Par ailleurs, nous avons posé que l'expérimentation est favorisée par une abstraction des finalités utilitaires. De plus, les découvertes effectuées par les praticiens sont avant tout plastiques. Par conséquent, il apparaît que l'objectif de leurs expérimentations se situe moins dans la lisibilité du texte et de la lettre que dans leur plasticité. Cet attrait pour la matérialité du texte et de la lettre nous invite à **nous demander si la pratique de la typographie opaque ne s'apparenterait pas à une forme d'artisanat**.

II.4.3. Un artisanat typographique ?

Cette hypothèse de l'artisanat peut être justifiée par le fait que nous nous référons à de multiples reprises à Anni Albers pour appuyer notre définition de la pratique de la typographie opaque. Or, les propos auxquels nous nous référons sont extraits d'un recueil[1329] qui questionne le lien qu'entretient le design avec l'artisanat. Interrogeant tout au long de l'ouvrage la place et le rôle de l'artisan au sein de la société occidentale du XX^e^ siècle, les essais d'Anni Albers constituent en creux une définition personnelle de l'artisanat et de l'artisan. Nous constatons au cours de nos analyses que plusieurs points de la définition de l'artisanat qu'elle livre dans cet ouvrage correspondent à la définition que nous formons de la pratique de la typographie opaque. Par ailleurs, cette hypothèse nous a notamment été suggérée par l'emploi de l'expression « artisans de la lettre[1330] » par Anton Moglia pour présenter son podcast *Lettres Mobiles*. Nous l'avons dès lors interrogé sur les raisons du choix de ce terme :

> *« C'était pour fédérer et j'avais pensé aussi à "praticien/praticienne". Mais je ne sais pas, je trouvais ça encore charmant d'utiliser le terme "artisan". Et je pense que, bien que ça ne corresponde pas à la définition originelle de l'artisanat, c'est une conception un peu plus ouverte [...]. Et c'est plutôt au sens métaphorique que j'utilise le mot "artisan" plutôt qu'au sens de technique de l'artisanat ou du milieu de l'artisanat, en tant que tel*[1331]*. »*

Si Anton Moglia suggère ici qu'il s'agit davantage d'un abus de langage, nous décelons le potentiel de cette expression. Dès lors, **nous entreprenons d'investir l'hypothèse selon laquelle la pratique de la typographie opaque serait une forme d'artisanat.**

La plasticité et la matérialité comme priorités

Tout d'abord, cette hypothèse se base sur la grande attention portée à la matérialité du texte et de la lettre que nous avons pu constater chez les praticiens de la typographie opaque. Elle apparaît donc comme la condition nécessaire pour établir notre hypothèse selon laquelle la pratique de la typographie opaque relèverait de l'artisanat. En effet, le vocabulaire employé nous permet d'affirmer que l'intérêt de ces praticiens réside davantage dans la plasticité et la matérialité de la typographie que dans sa lisibilité. Tout d'abord, nous décelons dans le propos de Charlotte Attal un lien direct avec la plasticité de la lettre. Elle considère que la lettre possède *« un potentiel juste d'arts visuels tu vois ? Où on mélange un peu les lettres, on les fait se superposer, ça fait des rencontres hyper surprenantes*[1332] *»*. Nous interprétons ici que ce sont les manipulations qu'elle opère sur les formes typographiques qui lui permettent d'obtenir quelque chose *« d'hyper puissant*[1333] *»* du point de vue

1329 Albers, Anni, *En tissant, en créant*, *op. cit.*

1330 Présentation du podcast *Lettres Mobiles*, [en ligne], disponible sur https://anton.moglia.fr/podcast/, consulté le 18.07.2024.

1331 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 333.

1332 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 364.

1333 *Ibidem*, vol. 2, p. 366.

formel, ou encore « *d'hyper graphique*[1334] ». Ici encore, elle semble lier l'adjectif « graphique » aux manipulations qu'elle opère sur les formes typographiques : « *de revenir à tous les*
661. *apports de designers tu vois ? De connexions, de respirations, d'hors-champ, d'accumulation*[1335]*... »* Au fur et à mesure de notre entretien, nous comprenons alors que le but de sa pratique expérimentale est de révéler le potentiel plastique de la typographie.

Au-delà de notre entretien avec Charlotte Attal, la notion de plasticité a régulièrement été abordée au cours d'autres entretiens, qu'elle soit frontalement assumée ou subtilement évoquée. Nous la devinons dans les propos de Simon Renaud : « *c'est la casquette un peu plus*
662. *artistique, plastique que le reste*[1336]*.* » En ces termes, nous retrouvons le lien précédemment établi par Charlotte Attal entre les arts visuels et la plasticité. De plus, Rémi Forte expose plus nettement la dimension plastique de son travail :

> « *je disais tout à l'heure "des trucs plus visuels" mais... je suis un peu plus sérieux dans la manière d'en parler. C'est parce qu'en effet, dans cette partie de mes recherches plastiques... enfin le travail de création que je mène*
> *663.* *actuellement, il y a cet intérêt pour l'échelle de la lettre [...]. Donc là je suis dans la lettre et donc je suis tout de suite beaucoup plus confronté à la dimension graphique, plastique de la lettre, que j'explore, que j'interroge*[1337]*... »*

Notons que ce propos souligne la posture interrogative que nous avons précédemment posée comme point de définition de la pratique de la typographie opaque. Enfin, d'autres praticiens expriment plus explicitement le lien que leur travail entretient avec la plasticité. À cet égard, Pierre di Sciullo aborde « *la question du plaisir plastique*[1338] ». De même,
664. Morgane Vantorre déclare au sujet de son projet de diplôme : « *je prends la lettre comme outil plastique et j'essaie de composer les formes avec*[1339] ».

Conjointement à la notion de plasticité, celle de matérialité est aussi fortement présente au sein de nos entretiens avec les praticiens. Par exemple, Clément Cases attache une très grande importance à la matérialité de l'objet imprimé[1340]. Cette notion de matérialité tient même une place centrale au sein de sa pratique :

> « *parce que justement, ce qui est intéressant – et moi ce que j'aimais dans ces travaux-là de Bad Printing, ou même ce que je faisais aussi avant du coup à l'atelier Bulk*[1341] *– c'était toute cette matérialité en fait. Donc on va toucher un papier, on va sortir un truc,*

1334 *Ibid.*, vol. 2, p. 370.

1335 *Id.*, vol. 2, p. 370.

1336 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 496.

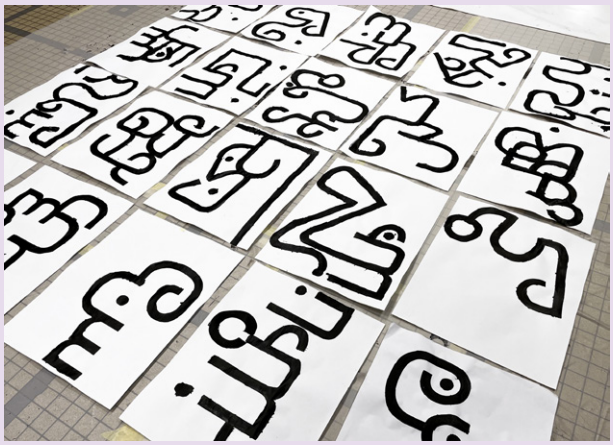
1337 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 458.

1338 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 559.

1339 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 285.

1340 Voir à cet égard son mémoire de master : Cases, Clément, *La revalorisation du graphisme par l'objet imprimé*, *op. cit.*

1341 Atelier d'impression. Voir https://www.atelierbulk.com/, consulté le 18.09.2023.



661.

Figure 661. Attal, Charlotte, productions réalisées au cours d'un atelier *Kitaba*. © Charlotte Attal.



662.

Figure 662. Renaud, Simon, fresque dans la ville de Chaumont, 2022. Le caractère typographique utilisé est le *Cipher H*. © Simon Renaud.



663.

Figure 663. Forte, Rémi, *ievZNnxt*, 2023. © Rémi Forte.



664.

Figure 664. Page du portfolio de Morgane Vantorre présentant les expérimentations graphiques d'impression de caractères mobiles en linogravure, menées à l'occasion de son projet de DSAA. © Morgane Vantorre.

> *il ne va pas y avoir juste l'impact visuel [...] et justement en fait j'aime bien le côté... de sortir un petit peu et d'essayer d'aller un peu plus loin pour avoir une matérialité*
> *665.* *ou un autre sens, donc de toucher un sens un peu plus profond peut-être*[1342]*. »*

D'après son propos, nous repérons qu'il lie intrinsèquement la notion de matérialité à la physicalité d'un support et à son appréhension sensorielle. Il insiste sur ce point au cours de notre entretien : « *avoir une matérialité. Enfin pour moi c'était hyper important ce truc-là, je pense, vraiment d'avoir une matérialité*[1343]*.* »

Mais n'est-ce pas le propre de tout graphiste que d'être attaché à la matérialité de son objet ? À cet égard, Fanette Mellier évoque sa « *plasticité de designer*[1344] », qu'elle distingue de la « *plasticité de peintre*[1345] » : elle explique qu'en tant que designer, elle favorise les formes qui permettront de mettre en évidence la matérialité de l'objet aux yeux du récepteur :

> « Je suis attachée à la dimension abstraite car elle permet de regarder la matérialité de
> *666.* manière aigüe. À titre d'exemple, un aplat de couleur sur une forme abstraite et banale
> *667.* va permettre d'apprécier les aspérités de la matière, de plonger dans la couleur. C'est une dimension importante pour moi car ces formes simples constituent une passerelle vers une appréciation de la matérialité et de la couleur pure[1346]. »

Si le designer soucieux de la qualité esthétique de l'objet qu'il propose à la réception accorde une grande importance à la matérialité, comment discerner le rapport que la typographie opaque entretient avec elle ? Nous souhaiterions montrer en quoi la typographie opaque dépasse un simple attrait pour la matérialité.

Le texte et la lettre comme matériaux

Plus qu'un intérêt porté à plasticité et à la matérialité du texte et de la lettre, les praticiens de la typographie opaque les envisagent comme un matériau. C'est ce rapport au matériau typographique qui nous invite à rapprocher la pratique de la typographie opaque de la pratique artisanale. Dans cette perspective, leurs expérimentations consistent à déceler les potentialités de ce matériau. C'est ce que déclare ouvertement Charlotte Attal : « *Bien sûr, c'est pour ça qu'il y a des liens évidents qui se font avec la pratique artistique, effectivement, la pratique artisanale. Et de voir comment on arrive à partir de cette matière brute à faire quelque*
668. *chose de nouveau*[1347] ». Nous percevons ce rapport au texte en tant que matériau à travers plusieurs expressions employées par les praticiens. À titre d'exemple, Rémi Forte explique ouvertement qu'il considère le texte comme un matériau :

1342 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 391.

1343 *Ibidem*, vol. 2, p. 394.

1344 *La fabrique de Fanette Mellier : entretiens avec Alexandre Dimos, Francine Foulquier et Victor Guégan*, *op. cit.*, p. 36.

1345 *Ibidem*, p. 36.

1346 *Ibid.*, p. 57.

1347 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 371.



665.

Figure 665. Cases, Clément, expérimentation de combinaison entre l'impression avec presse typographique et gaufrage, menée dans le cadre du projet *Bad Printing*, en collaboration avec Louis Rodrigues, 2021. © Clément Cases.

Figures 666. 667. Mellier, Fanette, *Dans la lune*, Strasbourg, Éditions du livre, 2013. Ces pages extraites de l'ouvrage ont été imprimées avec des colorimétries différentes et distribuées à l'occasion de l'exposition *Feuilles Volantes*, Chaumont, le Signe, du 27.05.2021 au 31.03.2022.

Figure 668. Attal, Charlotte, atelier *Kitaba*. © Charlotte Attal.



666.



667.



668.

> *« le texte est ma matière, et de la même manière que le sculpteur ça pourrait être la pierre, je n'en sais rien, tu vois ? Mais c'est clairement ça bien sûr, oui. Et c'est pour ça aussi que… comment dire ? Que je produis des textes qui sont "illisibles", tu vois ? Ce n'est pas tant la lecture du texte, enfin le texte à lire*
> ***669.*** *qui m'intéresse, mais le texte en tant que matériau, tu vois ? Qu'on le perçoive comme matière. […] Oui, un matériau textuel, je n'ai pas vraiment les mots pour te le dire. C'est preuve certainement que ça touche un point sensible*[1348]*. »*

À l'instar de la comparaison de Rémi Forte avec la sculpture, Clément Cases suggère
670. *« de modeler, limite, comme si c'était une matière*[1349] » le texte et la lettre. Cette comparaison avec le modelage fait donc apparaître le texte et la lettre comme des matériaux à façonner.

Dans cette perspective le travail du matériau, par l'expérimentation, vise à déceler ces potentialités plastiques. Ce point est central dans la définition de la pratique artisanale du design que livre Anni Albers. Elle estime que le designer doit « composer avec les propriétés des matériaux et en tirer le meilleur parti possible[1350] », c'est-à-dire déceler leurs potentialités créatives. C'est pour cette raison que nous retrouvons ici un point de corrélation avec la pratique du faire telle que la définit Tim Ingold et avec le concept de formativité de Luigi Pareyson : si la forme n'est pas préconçue en amont, elle n'advient que dans le moment du faire, c'est-à-dire du travail avec le matériau. De ce point de vue, la relation entre la forme et le matériau relève davantage de la coopération que de la subordination du second au premier. La forme ne vient que du matériau et de son travail car les propriétés et qualités propres à chaque matériau apparaissent comme autant de potentialités créatives et formelles. Par conséquent, **la pratique de la typographie opaque concorde avec la pratique artisanale sur la remise en cause de l'interprétation de l'hylémorphisme en tant que séparation de la forme et du matériau.**

Un rapport direct au faire

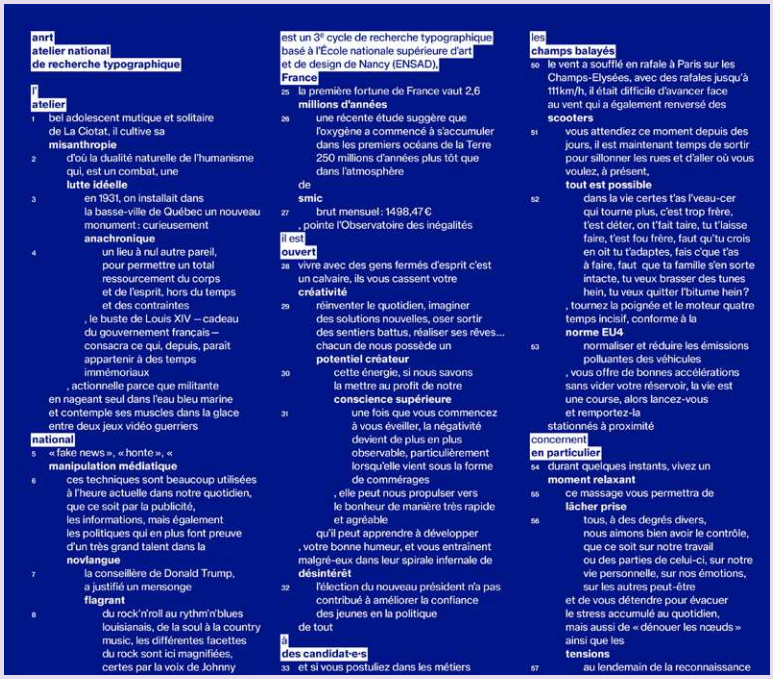
Déceler les potentialités plastiques du matériau implique que les praticiens n'aient pas une activité de conception en amont du contact avec le matériau, mais bien qu'elle repose sur l'expérience directe de proximité avec ce matériau. En effet, Charlotte Attal précise que considérer la lettre comme un matériau implique un rapport plus direct au faire. À cet égard, elle relate son expérience aux beaux-arts de Taipei : *« Et je trouve que ça a vraiment*
671. *enrichi ma pratique de graphiste, le fait que je n'ai pas peur de mettre les mains dans la matière*[1351] ». L'expression « *mettre les mains dans la matière* » nous invite tout d'abord à aborder le rapport direct sous l'angle de la physicalité de la pratique. Clément Cases défend une pratique qui repose sur la physicalité, qu'il qualifie de « *sincère* ». En effet il estime que le graphisme, s'il relève d'une pratique d'assemblage et de composition d'éléments préconçus, n'est pas une pratique créative. Il considère au contraire que la recherche d'une solution à un

1348 Entretien avec Rémi Forte, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 443-444.

1349 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 386.

1350 DAM, Collectif, « 3. Les grands combats », *art. cit.*, non paginé.

1351 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 371.



669.



670.



672.



671.

Figure 669. Forte, Rémi, extrait de l'affiche de candidature à l'ANRT, 2018. © Rémi Forte.

Figure 670. Cases, Clément, composition de caractères et de cercles en plomb pour le projet *Bad Printing*, 2021. © Clément Cases.

Figure 671. Attal, Charlotte, pochoirs utilisés dans les ateliers *Kitaba*. © Charlotte Attal.

Figure 672. Cases, Clément, composition de caractères mobiles pour le projet *Bad Printing*, 2021. © Clément Cases.

problème technique relève davantage de la créativité, ce qui est le cas dans sa pratique d'impression[1352]. Et c'est ce rapport direct à la technique qui, selon lui, est lié à la sincérité : « *je trouve que le rapport plus humain et plus sincère derrière une machine, et du coup d'essayer plutôt de jouer avec la matérialité, voir les contraintes de la machine : pour moi ce sont des choses un peu plus sincères que de jouer avec des formes*[1353]. » Dès lors, nous comprenons qu'il relie la notion de sincérité au rapport physique entretenu avec la pratique. L'exemple de la technique d'impression met en évidence ce lien :

672. « *Parce que du coup ça reste une presse donc tout est très physique, enfin physique dans le sens où là tu joues avec des… […] Un espace, c'est un truc en plomb en fait. Et tout est physique, donc ta composition est physique et donc tu as vraiment un rapport au vrai, au solide. Et du coup ce sont des solutions très techniques, vraiment*[1354]. »

Ainsi, nous comprenons avec cet extrait que le rapport au matériau typographique est direct, entendu dans le sens de concret et tangible.

Par ailleurs, le rapport direct au faire peut également être interprété comme l'implication du praticien dans la totalité des phases du processus. C'est ce qu'Anni Albers reproche à la séparation des tâches de conception et de fabrication : « le design aujourd'hui est un travail indirect de la mise en forme. Il n'a plus un rapport direct avec le médium, mais un rapport médié[1355] ». Bien au contraire, la pratique artisanale suppose que le praticien ait un rapport direct de la conception jusqu'à la réalisation. En ce sens, la pratique de la typographie opaque semble correspondre au quatrième principe conclusif de l'anthologie sur la matérialité : « 4. Travailler la matérialité n'est pas uniquement une affaire de conception mais de faire, voire de fabriquer[1356]. » Selon ce principe, les praticiens ne sont plus uniquement des concepteurs de formes, mais des fabricants d'objets graphiques. Le praticien engagé dans une pratique artisanale prend alors en charge toutes les étapes de la conception à la fabrication, en totale autonomie. Les praticiens de la typographie opaque que nous avons rencontrés ont avancé ce critère de l'autonomie comme constitutif de la définition de l'artisanat. Clara Carpentier l'explique : « *[l'artisan] maîtrise aussi… du coup il a plus la main sur toutes les étapes de production […]. C'est lui qui contrôle*[1357] ». En effet, Anni Albers qualifie l'artisan de « coordinateur de l'ensemble de son produit[1358] ». Le praticien de la typographie opaque, tout comme l'artisan, contrôle également toutes les étapes de production. Simon Renaud nous confie cette volonté de maîtriser l'ensemble des formes de son travail : « *En fait c'est le mode design total. En me disant : "jusqu'où est-ce que je peux maîtriser au maximum toutes les formes que je vais produire*[1359] *?"* » Nous décelons derrière l'usage des termes « *contrôle* » ou « *maîtrise* » un besoin et une envie de la part des praticiens de faire, et de faire par eux-mêmes. La maîtrise de toutes les étapes et le

1352 Voir la vidéo de présentation du projet *Bad Printing* sur le site des Puces Typo, [en ligne], disponible sur https://pucestypo.campusfonderiedelimage.org/#clement-cases, consulté le 24.05.2023.

1353 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 404.

1354 *Ibidem*, vol. 2, p. 404.

1355 Albers, Anni, « Pour un design anonyme et intemporel », *art. cit.*, p. 40.

1356 DAM, Collectif, « 5. Conclusion », *art. cit.*, non paginé.

1357 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit*. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 630.

1358 Albers, Anni, « Pour un design anonyme et intemporel », *art. cit.*, p. 37.

1359 Entretien avec Simon Renaud, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 478.

contrôle sur l'ensemble du processus justifie le rapport direct au faire. Ainsi, **le rapport direct au faire et à la réalisation semble confirmer le rapprochement entre la pratique de la typographie opaque et la pratique artisanale.**

Le critère de la main : dépasser la question de l'outil

Le critère d'un rapport direct au faire ainsi que l'expression « *mettre les mains dans la matière* » qu'a précédemment employée Charlotte Attal, nous invite à nous demander : la présence de la main est-elle un critère de définition d'une pratique artisanale ? En effet, le travail manuel a été avancé par les praticiens de la typographie opaque comme critère de définition de l'artisanat. Nous nous interrogeons dès lors sur la place qu'occupe la main au sein de la pratique de la typographie opaque, et vérifions si ce critère permet de confirmer ou infirmer notre hypothèse. Tout d'abord Clément Cases semble lier la notion de physicalité (qui justifie un rapport direct au faire) à une pratique manuelle :

> « *pour revenir aux deux pratiques que je peux avoir : en fait, ça va être artisanal si, par exemple, je vais continuer des expérimentations sur les presses à épreuves, etc. Donc là, et surtout sur un support physique, ça c'est hyper important. Si je vais travailler un support physique là je pense qu'il y aura une pratique artisanale, [...] en fait ce que tu as pu voir pour* Bad Printing *par exemple, là justement j'avais un rapport vraiment manuel, qui là du coup me fait penser à de l'artisanat. Et* a contrario*, là tous les jours mon travail c'est de concevoir des caractères, donc des polices, etc. et là par contre mon travail n'est pas du tout artisanal. Même si je commence toujours par la main à dessiner etc. avec différents outils. Mais sinon après c'est... c'est vraiment sur un écran, sur un logiciel et du coup il y a ce truc de l'artisan qui s'enlève un petit peu. Par contre, si je devais peut-être concevoir une police de caractère en linogravure, par exemple, là je vais peut-être me considérer comme un artisan de la lettre, mais pas dans le contexte digital*[1360] ».

Plusieurs éléments sont à noter dans son propos. D'une part, il lie bien la notion de physicalité, le « *support physique* » à « *un rapport vraiment manuel* ». Cependant, il énonce plus loin que la présence de la main au cours du dessin de caractères n'est pas un critère suffisant de définition d'une pratique artisanale. Plus que la présence de la main, c'est le rapport physique qui apparaît comme un critère davantage déterminant. D'autre part, il met en évidence une opposition entre le travail manuel et le travail numérique. En effet, la raison pour laquelle les praticiens de la typographie opaque ont pu avancer la présence de la main comme critère de définition de l'artisanat (typographique ou non), est surtout liée à la comparaison avec l'outil numérique : la notion d'artisanat paraît incompatible avec une pratique numérique. C'est ce qu'énonce clairement Clara Carpentier au cours de notre entretien : « *l'artisanat ne passe pas par les outils numériques déjà*[1361] ». Amy Jones

1360 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 386.

1361 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 629.

confirme également que l'outil numérique n'est pas conciliable avec la notion d'artisanat[1362]. Le critère de la main semble avancé par les praticiens pour mieux réfuter l'assimilation de leur pratique à une forme d'artisanat.

Suivant cette opposition, Charlotte Attal souligne pourtant le bénéfice de s'éloigner de l'outil numérique pour retrouver un rapport plus direct avec la pratique : « *je pense que c'est un truc qui ferait du bien à tous les designers en recherche… comment dire ? À tous ceux qui sont en train de faire leurs études en design : à un moment de s'approprier la matière et d'en faire quelque*
673. *chose de palpable, quelque chose qui sort de l'ordi*[1363]. » Ce besoin de s'éloigner d'un écran pour retrouver le plaisir de faire à la main a été ressenti par plusieurs des praticiens que nous
674. avons rencontrés. Morgane Vantorre déclare par exemple : « *je voulais revenir à la main*
675. *et sortir de l'écran*[1364] ». De même, les fresques d'Amy Jones ont été une réponse au besoin d'utiliser ses mains[1365]. Pierre di Sciullo explique également que son travail pour le
676. théâtre de la Colline est réalisé à la main pour s'échapper de l'ordinateur, qui est « *devenu de plus en plus totalisant*[1366] » :

> « *C'est que j'en avais complètement marre de… j'avais envie que ce soit un travail de la main. Pourquoi ? Parce que la main aurait quelque chose de vertueux. […] Et aussi tout simplement : j'ai quand même commencé sur l'ordinateur en 1984, 1985, ça fait combien d'années ça ? […] J'ai cliqué, cliqué, cliqué, cliqué… J'avais envie de passer à autre chose*[1367]. »

Nous comprenons que, plus que de s'éloigner de l'outil numérique, les praticiens sont plutôt à la recherche du rapport direct, tangible et concret au faire. Or, ce critère a déjà été établi comme point définitionnel de la pratique artisanale. Dès lors, le critère de la main apparaît comme indépendant, et bien insuffisant pour définir l'artisanat typographique. Contrairement aux autres praticiens que nous avons précédemment cités sur ce point, Morgane Vantorre ne considère d'ailleurs pas que la pratique artisanale soit incompatible avec l'outil numérique :

> « *Il y a le côté fait par la main, effectivement peut-être qu'il y a ce truc… et en même temps ça serait réducteur de dire que tous les artisans de la lettre c'est ceux qui passent d'abord par des choses manuelles, dessiner des lettres à la main. Ce qui est vrai pour moi aussi dans ma pratique, enfin c'est vrai que je commence*
> 677. *toujours à dessiner en vrai plus que sur écran. Mais tu as aussi aujourd'hui des designers typographes qui s'approprient des formes uniquement par les formes vectorielles. Et ça peut être questionnable, je ne sais pas, mais c'est ok aussi tu vois ? Et du coup pourquoi ça ne serait pas des artisans eux aussi*[1368] ? »

1362 « *Quand je bosse digitalement, je ne me considère pas comme un artisan non.* »
Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 612.

1363 Entretien avec Charlotte Attal, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 371.

1364 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 285.

1365 Entretien avec Amy Jones, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 607.

1366 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 577.

1367 *Ibidem*, vol. 2, p. 570.

1368 Entretien avec Morgane Vantorre, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 281.



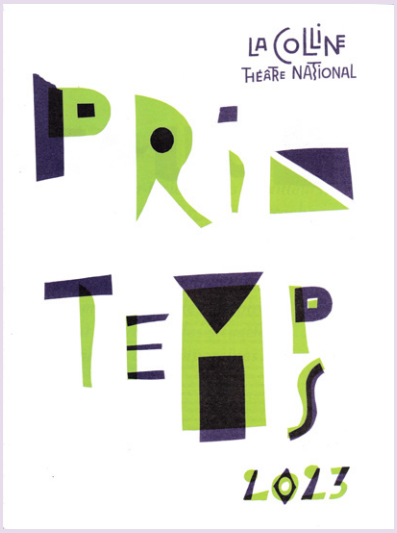
673.



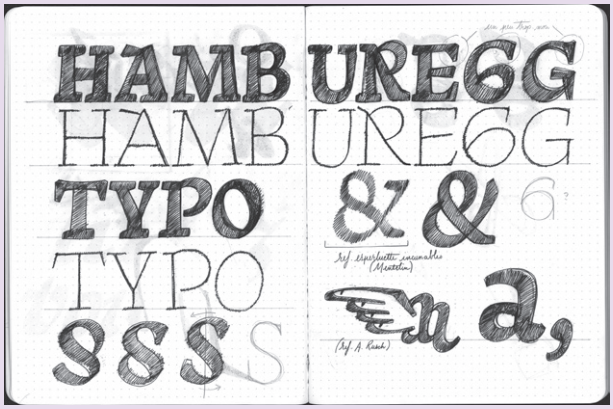
674.



675.



676.



677.

Figure 673. Pochoirs conçus par Charlotte Attal pour les ateliers *Kitaba*. © Charlotte Attal.

Figure 674. Page du portfolio de Morgane Vantorre présentant l'impression de caractères mobiles en bois sur des presses typographiques, dans le cadre de son projet de DSAA. © Morgane Vantorre.

Figure 675. Jones, Amy, fresque murale réalisée au cours de sa résidence au 59 Rivoli, 2021. © Amy Jones.

Figure 676. Di Sciullo, Pierre, couverture de la programmation du Théâtre National de La Colline au printemps 2023, 2023. Le lettrage est réalisé en papier découpé. © Pierre di Sciullo.

Figure 677. Page d'un carnet de dessins de caractères de Morgane Vantorre. © Morgane Vantorre.

De ce point de vue, auquel nous souscrivons, utiliser le critère de la main pour définir la notion d'artisanat typographique serait réducteur. De plus, l'expression « **dessiner en vrai** » souligne ici encore le fait que c'est le rapport concret et tangible à la pratique qui est visé, bien plus que la présence de la main.

Ce questionnement sur le critère de la main nous invite à préciser qu'il s'agit là d'une question d'outils. Or, nous proposons que l'artisanat ne peut être défini par un outil mais plutôt par un rapport au faire qui, il nous semble, est à l'œuvre dans la pratique de la typographie opaque. Ce dépassement de l'outil est d'ailleurs saillant dans la définition de l'artisanat qu'avance Richard Sennett, lorsqu'il assure qu'une technicienne de laboratoire et un chef d'orchestre peuvent être des artisans, tout autant qu'un charpentier : « [ils] sont tous les trois artisans parce que tous sont attachés à l'excellence du travail en soi. Ils exercent une activité pratique, mais leur travail n'est pas simplement un moyen en vue d'une fin[1369]. » Il n'est donc pas tant question d'outil, que de rapport à la pratique.

Si la main a été avancée par les praticiens de la typographie opaque comme critère de définition d'une pratique artisanale, c'est surtout parce qu'elle tient une grande place dans l'idéologie de l'artisanat. Mais nous estimons que cette idéologie repose moins sur la présence de la main que sur les notions de facture et de tactilité, telles que les définit Pierre-Damien Huyghe. En effet, le philosophe se demande dans quelle mesure la tactilité – associée au travail manuel – peut se retrouver dans un objet industriel :

> « Y a-t-il au contraire une expérience du tact où nous serions susceptibles de percevoir des objets industriels ? Par exemple comment pourrions-nous y *re-sentir* la présence du toucher le plus nu, le moins appareillé, celui que nous devons au contact des mains ? Ce toucher peut-il encore se présenter et s'imaginer dans les objets de la production mécanisée ? Y a-t-il un traitement tactile du mécanique[1370] ? »

Ces questionnements envisagent une possible autonomie de la tactilité vis-à-vis de la main. La tactilité reviendrait à la question du toucher c'est-à-dire du contact, plus large que le contact avec la main. Parallèlement Pierre-Damien Huyghe définit la facture comme le fait que la nature du processus de fabrication est visible dans l'objet fini[1371]. Il se demande alors : dans quelle mesure la tactilité peut-elle être présente dans l'objet industriel, c'est-à-dire un objet qui n'est pas *manu*facturé ? C'est selon cette conception qu'il est possible d'envisager la notion de tactilité en-dehors du travail manuel : il s'agirait alors de la présence dans l'objet, par une trace, de l'action du processus de fabrication dans la formation de la forme.

1369 Sennett, Richard, *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2009, p. 32.

1370 Huyghe, Pierre-Damien, *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus*, Belval, Éditions Circé, 1999, p. 62.

1371 *Ibidem*, p. 64.

Une décélération face à l'industrialisation ?

Ainsi, la pratique de la typographie opaque rejoint la pratique artisanale sur le fait de déceler les potentialités plastiques du texte et de la lettre – alors considérés comme de véritables matériaux – ainsi que sur le rapport direct au faire du praticien. Ce rapport de proximité nous a menée à interroger le critère de la main, avancé comme élément de définition de la pratique artisanale par les praticiens que nous avons rencontrés. Cependant, nous avons vu que ce critère fait plutôt partie d'une idéologie associée à l'artisanat. Cette question de l'idéologie nous invite à rapporter un dernier résultat de nos entretiens : la pratique artisanale semble être définie comme une réaction à l'industrialisation.

L'idéologie de l'artisanat se définit alors par rapport à celle de l'industrie. Anni Albers rétablit d'abord le lien de parenté entre l'artisanat et l'industrie : « l'industrie moderne est la nouvelle forme de l'ancien artisanat. L'industrie et l'artisanat doivent se souvenir de leur relation généalogique[1372]. » Ce rappel est également effectué par Anton Moglia au cours de notre entretien :

> « Les artisans, c'est ce qui arrive avant l'industrialisation. Enfin… tout le monde est artisan avant l'industrialisation. […] Et donc je pense que c'est presque… de s'appeler "artisan", c'est presque s'opposer du coup au monde capitaliste de l'industrie, etc[1373]. »

Il décèle ici dans le terme « artisan » l'indice d'une manière de travailler et un rapport à la production qui précèdent l'industrialisation, et assimile donc le retour à l'artisanat à une réaction contre l'industrialisation. Dans cette perspective, l'artisanat s'apparente surtout à une réaction critique vis-à-vis des systèmes de production de masse. Selon les termes d'Anni Albers, l'artisanat apparaît alors comme une « tentative romantique de faire revivre un *temps perdu*[1374] », c'est-à-dire à une forme de nostalgie. Nous avons vu que cette nostalgie conduit Catherine Chomarat-Ruiz à considérer l'artisanat comme un fantasme, dans le sens où cette vision passéiste nie la condition même d'émergence du design, à savoir le rapport à l'industrie.

Mais nous tenons à souligner dans le propos d'Anton Moglia une forme de résistance vis-à-vis de ce que nous avons défini en partie II.1.4 comme une vision du design soumis au système capitaliste. Cette résistance est également mise en évidence par Clara Carpentier qui, à l'instar d'Anton Moglia, avance comme critère de définition de l'artisanat le fait de produire quelque chose qui ne soit pas standardisé :

1372 Albers, Anni, « La construction des textiles », [1946], *En tissant, en créant*, *op. cit.*, p. 53.

1373 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 334.

1374 Albers, Anni, « Tisser à la main aujourd'hui : le travail textile au *Black Mountain College* », *art. cit.*, p. 141.

678. « Je pense que j'essaie (consciemment ou pas), d'aller vers ça, dans le sens où pour moi l'artisanat se serait produire des choses non standardisées, non géométriques, donc plutôt calquées sur le geste et la main. Et, oui, essayer de produire des belles choses sans que le but premier soit utilitaire, ou "utilitariste", je ne sais pas trop lequel des deux mots utiliser[1375]. »

Tout d'abord, nous remarquons que cette question de la standardisation justifie le fait que la main puisse faire partie de l'idéologie associée à l'artisanat. En effet, nous avons vu en partie II.3.3 que la main ne peut produire quelque chose de strictement identique. Cette irrégularité inhérente à la main conduit à la notion d'imperfection, entendue non pas dans un sens péjoratif mais comme une richesse plastique[1376]. L'imperfection qualitative apparaît alors comme inhérente au travail manuel, d'où le fait que la main tienne une place importante dans l'idéologie de l'artisanat. Mais ce qui nous intéresse en premier lieu dans le propos de Clara Carpentier, c'est que nous retrouvons d'une part la volonté de s'abstraire des finalités utilitaires, et d'autre part une résistance vis-à-vis d'une première vision du design qui, soumise au système capitaliste, est associée à une accélération aliénante.

Au contraire, si l'artisanat est une réaction à ce mode de production, il s'apparente plutôt à une forme de décélération qualitative. En effet, l'échelle de production restreinte définit également l'idéologie de l'artisanat. Ici encore, ce critère de l'échelle restreinte a pu être assimilé à la présence de la main : lorsqu'il y a « beaucoup de façonnage à la main, [...] nous ne pouvons pas nous permettre de faire de grandes quantités[1377] », déclare Clément Cases. Puisque le « façonnage à la main » n'est pas compatible avec de grandes quantités, il est par opposition associé à une échelle de production qui se rapproche plutôt de l'artisanat. Mais nous avons vu que la main n'est pas tant incompatible avec les grandes quantités qu'avec la standardisation. Par ailleurs, Anton Moglia associe une échelle restreinte avec la notion de proximité[1378] :

« je voulais ramener un petit peu sur un rapport d'échelle plus petite et plus... je me suis toujours dit que je ne voulais pas bosser dans des grosses agences de pub et tout, et que je voulais avoir une proximité dans mon travail. Pour moi les artisans c'est un peu ça qu'ils ont, c'est un travail de proximité avec la localité où ils sont, etc[1379]. »

Plus encore, l'échelle de production restreinte qui définit l'idéologie de l'artisanat repose sur un lien de cause à effet entre la quantité et la qualité. Anni Albers oppose d'une part un rapport qualitatif aux objets – dans la pratique artisanale – et d'autre part la vitesse et les quantités de productions industrielles :

1375 Entretien avec Clara Carpentier, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 629.

1376 Voir Baur, Ruedi, « La qualité de l'imperfection », *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, *op. cit.*, p. 94-97.

1377 Cases, Clément, *La revalorisation du graphisme par l'objet imprimé*, *op. cit.*, p. 43.

1378 Cette réflexion lui permet d'ailleurs d'analyser le choix des personnes qu'il invite dans son podcast *Lettres Mobiles* qui, rappelons-le, a pour objectif de « partir à la rencontre des artisans de la lettre » : il semblerait que les praticiens qu'il rencontre aient tous une petite échelle production qui favorise un rapport de proximité.
Présentation du podcast *Lettres Mobiles*, [en ligne], disponible sur https://anton.moglia.fr/podcast/, consulté le 18.07.2024.

1379 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 333.



678.

Figure 678. Carpentier, Clara, pochette numérique de *Sirens around you*, pour le label de musique Bardouin. Le titre est dessiné sur une plaque de verre et s'inspire d'un modèle calligraphique de gothique bâtarde photographié au-travers d'un morceau de plastique qui déforme et crypte le texte. © Clara Carpentier.

Figure 679. Industrialisation et artisanat : des rapports différents entre le temps, l'échelle de production et la qualité.

	industrialisation	artisanat
temporalité	+ de vitesse	– de vitesse
échelle	+ de quantité	– de quantité
qualité	– de qualité	+ de qualité
	⇓ accélération	⇓ décélération

679.

> « L'artisanat ? Il est en sommeil depuis longtemps. L'industrie l'a submergé. Nous avons besoin de trop de choses trop rapidement pour que le travail manuel puisse suivre le rythme. L'artisanat a reculé, telle une minorité vaincue. Nous ne dépendons plus de ses produits, mais nous avons à nouveau besoin de son contact avec le matériau et de son lent processus de création[1380]. »

Ici, deux éléments semblent intrinsèquement liés : l'échelle et la vitesse[1381]. L'industrie est explicitement associée à une production de masse et rapide. Dès lors, les rapports à l'échelle et la temporalité de l'artisanat et de l'industrie apparaissent comme opposés, voire même contradictoires : « nous réfléchissons généralement d'abord en termes de quantité, de vitesse, et seulement ensuite en termes de qualité[1382] », énonce Anni Albers. Nous retrouvons ici le troisième élément : celui de la qualité. L'idéologie de l'artisanat
679. lie donc une échelle de production restreinte à la lenteur et à la qualité. À cet égard, Clément Cases se positionne en faveur de l'édition limitée, garante d'après lui d'une rigueur qualitative : « elle reflète pour moi la promesse d'une impression artisanale et donc d'une certaine rigueur de la part de l'artiste[1383]. »

Nous avons vu que **la pratique de la typographie opaque et la pratique artisanale concordent en deux points : d'une part le fait de considérer le texte et la lettre comme des matériaux dont il faut déceler les potentialités plastiques, et d'autre part le rapport direct et physique au faire.** Ces deux points nous ont menée à comparer l'idéologie de l'artisanat avec la pratique de la typographie opaque. Pour ce faire, nous nous sommes interrogée sur le critère de la main : par opposition à la pratique numérique, les praticiens de la typographie opaque ont avancé ce critère de définition de l'artisanat pour mieux réfuter le statut d'artisan. Cependant, nous avons avancé que l'artisanat ne peut être défini par l'utilisation d'un outil mais concerne plutôt le rapport au faire. Dès lors, nous nous sommes tournée vers la définition de l'artisanat par opposition à l'industrialisation. Dans cette perspective, la pratique de la typographie opaque, si elle est artisanale, serait une forme de décélération en faveur d'une échelle de production restreinte et qualitative. Ce point nous invite à reprendre les résultats que nous avons obtenus en partie II.1.4 : en nous appuyant sur les écrits d'Harmut Rosa, nous avons vu qu'il propose comme solution contre l'accélération non pas la décélération, mais la résonance. Nous avons également avancé que les praticiens de la typographie opaque adoptaient une attitude critique en

1380 Albers, Anni, « Un aspect du travail artistique », [1944], *En tissant, en créant*, *op. cit.*, p. 87.

1381 Notons que ces mêmes liens sont mis en évidence dans plusieurs entretiens menés avec des designers sur la notion de la temporalité.
Voir Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*, non paginé.

1382 Albers, Anni, « Tisser à la main aujourd'hui : le travail textile au *Black Mountain College* », *art. cit.*, p. 141.

1383 Cases, Clément, *La revalorisation du graphisme par l'objet imprimé*, *op. cit.*, p. 46.

raison d'une recherche de résonance. De même, **la pratique artisanale n'est-elle pas une expérience de résonance ? Ne concorde-t-elle pas avec la pratique de la typographie opaque sur ce point ?**

La pratique artisanale comme expérience de résonance ?

Cette hypothèse nous a été suggérée à la lecture d'Harmut Rosa. Lorsqu'il exemplifie les axes diagonaux de la résonance, nous ne pouvons que constater que les situations de travail résonantes qu'il décrit ne sont pas sans faire écho à une pratique artisanale, ou du moins au rapport entre un praticien et un matériau :

> « Entre les plantes et le jardinier, entre les livres et le savant, entre les planches et le menuisier, la pâte et le boulanger, le violon et le violoniste, s'élaborent d'authentiques relations responsives qui sont autant de relations résonantes au monde (l'ouvrage de Sennett[1384] traite précisément de cela). De fait, quiconque a un jour appris – mieux : acquis – une certaine technique de "traitement de la matière", un savoir-faire artisanal, connaît ce sentiment particulier qui survient chaque fois que la matière semble agréer et répondre à celui qui travaille, chaque fois qu'une relation s'instaure entre le matériau, l'outil et la main[1385] ».

Ce passage met en évidence le rapport direct au faire et au travail du matériau. De plus, il vise à exemplifier l'assimilation qui, rappelons-le, est une caractéristique de la résonance :

> « L'assimilation, mouvement fondamental de la résonance, se donne ici, plus nettement encore que dans nul autre domaine, comme un double transformation : de même que la *main* et la *tête* – ou l'habitus, et donc la *relation au monde* – du sujet se transforment par l'acquisition et la pratique d'un savoir-faire, la matière traitée se métamorphose elle aussi[1386]. »

Enfin, Harmut Rosa souligne le lien entre une pratique artisanale et l'expérience de la résonance sur un second point caractéristique de la résonance : l'indisponibilité. Cette part d'indisponibilité tient d'après lui dans le fait qu'un matériau est « *responsif*[1387] », c'est-à-dire qu'il « implique toujours aussi la possible survenue de *résistances*, d'imprévus et de surprises[1388] ». Son propos recoupe plusieurs résultats que nous avons précédemment énoncés : l'acquisition du savoir-faire par le praticien d'une part, et le rapport direct au matériau d'autre part. Ainsi, **dans quelle mesure la pratique de la typographie opaque, si elle est artisanale, est-elle une expérience de résonance de la part du praticien ?**

1384 Sennett, Richard, *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*, *op. cit.*

1385 Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*, p. 362.

1386 *Ibidem*, p. 362-363.

1387 *Ibid.*, p. 363.

1388 *Id.*, p. 363.

Un premier élément semble confirmer cette hypothèse d'une pratique résonante : la notion de plaisir. En effet, la pratique basée sur l'expérimentation fait l'objet d'un véritable plaisir pour tous les praticiens que nous avons interrogés. Si Pierre di Sciullo nous confie qu'il est « *passionné*[1389] » et qu'il se « *régale*[1390] », Clément Cases qualifie également ses expérimentations graphiques de « *kiff*[1391] ». Il explique que pour son projet d'expérimentation des contraintes des presses typographiques, « *le but c'était de tester des choses pour me faire plaisir, donc il y a un côté hyper égocentrique vraiment, c'est que moi pour me faire plaisir, personnellement quoi*[1392]. » Ce plaisir s'explique par le fait que les expérimentations menées naissent avant tout d'une envie : « *c'était aussi une envie personnelle, c'était de… de l'envie de chercher, de tester des choses*[1393] », poursuit Clément Cases.

Dès lors, **qu'est-ce qui est source de plaisir dans la pratique de la typographie opaque ?** Nous pouvons pour se faire nous référer à William Morris, qui a défendu avec ferveur le plaisir tiré de la pratique artisanale :

> « Le plaisir qui devrait aller de pair avec la fabrication de chaque objet artisanal s'enracine dans l'intérêt que chaque homme sain montre pour une vie saine, et il se compose principalement, me semble-t-il, de trois éléments : la diversité, l'espoir qui accompagne la création et l'amour-propre qui provient d'un sentiment d'utilité, auxquels il convient d'ajouter ce mystérieux plaisir corporel qui va de pair avec l'exercice habile des facultés physiques[1394]. »

Les quatre critères d'un plaisir tiré du travail artisanal qu'il avance recoupent – et, par-là même, appuient – des éléments que nous avons-nous même avancés dans la définition de la pratique de la typographie opaque. Tout d'abord, la « diversité » correspond au plaisir de la découverte, contrairement à l'application de quelque chose déjà éprouvé[1395]. Cela va de pair avec la posture interrogative et critique vis-à-vis des règles établies que nous avons remarquée en partie II.4.2. Il s'agirait donc ici du plaisir de faire et d'apprendre par soi-même. Le plaisir pris à expérimenter serait alors relatif au plaisir intellectuel lié au bénéfice heuristique de l'expérimentation. Si apprendre par soi-même par l'expérimentation directe au contact du matériau permet une acquisition personnelle de savoir-faire, nous estimons qu'il s'agit là d'une source de plaisir pour le praticien. Le critère de l'espoir concerne plutôt le plaisir de faire par soi-même : la forme ne peut advenir sans la réalisation concrète par le praticien[1396]. Ici, il s'agit du rapport direct au faire que nous venons

1389 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 545.

1390 *Ibidem*, vol. 2, p. 566.

1391 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 393.

1392 *Ibidem*, vol. 2, p. 393.

1393 *Ibid.*, vol. 2, p. 384.

1394 Morris, William, *L'art et l'artisanat*, traduit de l'anglais par Thierry Gillybœuf, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 65.

1395 « Quant aux plaisirs liés à la diversité, quiconque parmi vous a produit quelque chose se souviendra du plaisir ressenti à l'émergence du premier spécimen. Que serait-il advenu de ce plaisir si vous aviez été contraints de le reproduire perpétuellement sur le même modèle ? »
Ibidem, p. 66.

1396 « Quant à l'espoir lié à la création, l'espoir de produire une œuvre digne voire exceptionnelle qui sans vous, les artisans, n'aurait jamais existé, une chose qui a besoin de vous et pour la fabrication de laquelle on ne peut se passer de vous, qui n'en comprend pas le plaisir ? »
Ibid., p. 66.

d'étudier dans la partie précédente. Quant à l'amour-propre, il semble lié à l'abstraction des finalités utilitaires : William Morris avance que la pratique est effectuée parce qu'elle est « vraiment positive en soi[1397] ». En effet, nous avons vu que Pierre di Sciullo consent « *qu'il y a des expérimentations qui sont basées sur le pur plaisir des formes*[1398]. » Enfin, le « mystérieux plaisir corporel » revient au plaisir tiré de l'expérience physique et sensible du praticien[1399]. En effet, nous avons vu que Clément Cases définit le rapport direct au faire par la notion de physicalité : « *donc tu as vraiment un rapport au vrai, au solide*[1400]. » Nous rapprochons ce « *rapport au vrai, au solide* » de l'« expérience ancrée dans les matériaux[1401] » selon les termes d'Anni Albers. Nous précisons que cette expérience est dès lors tout à fait tangible et concrète. Anni Albers prône cette tangibilité de l'expérience, en prescrivant de « quitter le ciel nébuleux dans lequel nous vivons pour redescendre sur terre et faire l'expérience de la chose la plus réelle qui soit, le matériau[1402]. » Cette expérience « la plus réelle qui soit » du praticien est à la fois physique et tangible, mais surtout sensible[1403]. Cette approche sensible de la matérialité repose donc sur le rapport direct au matériau du praticien, qu'il appréhende par ses propres sens. Le plaisir est ici relatif à l'expérience tangible et concrète. **Les rapports sensibles qu'entretiennent les praticiens de la typographie opaque avec la lettre et le texte (c'est-à-dire leurs matériaux) renforcent d'après nous le lien de cette pratique avec l'artisanat d'une part, mais également avec une expérience résonante d'autre part.**

Le fait que l'artisanat soit une source de plaisir expliquerait l'attrait pour cette pratique. En effet, rappelons qu'Anton Moglia employait l'expression « artisans de la lettre[1404] » pour présenter son podcast *Lettres Mobiles* parce qu'il trouvait « *ça encore charmant d'utiliser le terme "artisan*[1405]*"* ». Le fait qu'il précise qu'il s'agit du « *sens métaphorique*[1406] » nous permet de comprendre que ce sont bien les idéologies véhiculées par l'artisanat qui ont guidé ce choix. De plus, le terme « *charmant* » trahit d'après nous un attrait pour l'artisanat : l'idéologie véhiculée par l'artisanat suggère que cette pratique est souhaitable, désirable, vertueuse ce qui d'après nous constitue un indice du fait qu'elle soit perçue comme une expérience de résonance.

1397 « Il est sans doute aussi facile de voir que l'amour-propre né de la conscience d'être utile adoucit le travail. Sentir que l'on doit faire une chose non pour satisfaire la lubie d'un imbécile ou d'un groupe d'imbéciles, mais parce qu'elle est vraiment positive en soi, autrement dit utile, sera sans aucun doute d'une grande aide pour accomplir sa tâche. »
Id., p. 66.

1398 Entretien avec Pierre di Sciullo, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 552.

1399 « Quant au plaisir sensuel et irrationnel tiré du travail manuel, je crois en toute bonne foi qu'il dispose davantage les hommes à un travail rude et ardu, même dans les conditions actuelles, que ne l'imaginent la plupart des gens. »
Morris, William, *L'art et l'artisanat*, *op. cit.*, p. 66.

1400 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 404.

1401 DAM, Collectif, « 3. Les grands combats », *art. cit.*, non paginé.

1402 Albers, Anni, « Travailler avec le matériau », *art. cit.*, p. 118.

1403 Nous rejoignons ici le constat déjà établi dans l'anthologie, selon lequel la notion de matérialité « suscitait une sorte de combat en faveur de l'expérience sensible et tangible. »
DAM, Collectif, « 3. Les grands combats », *art. cit.*, non paginé.

1404 Présentation du podcast *Lettres Mobiles*, [en ligne], disponible sur https://anton.moglia.fr/podcast/, consulté le 18.07.2024.

1405 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 333.

1406 *Ibidem*, vol. 2, p. 333.

Si nous nous engageons dans cette voie, ne peut-on pas lier le plaisir du praticien au rapport qu'il entretient non seulement avec son matériau, mais avec les objets qu'il conçoit ? **Nous avançons que le plaisir pris par le praticien au cours de sa pratique se traduit par une relation de soin vis-à-vis des objets qu'il conçoit.** En effet la notion de minutie, définie comme l'« application attentive, [le] soin donné aux moindres détails[1407] » est sous-jacente dans les définitions usuelles de l'artisan :

> « A- Personne exerçant, pour son propre compte, un art mécanique ou un métier qui exige une certaine qualification professionnelle. Artisan serrurier, maître artisan ferronnier, artisan relieur, forgeron, tailleur, coiffeur, boutiquier.
> [Rare] Personne exerçant un métier manuel pour le compte d'autrui.
>
> B- (figuré)
> 1. Celui qui réalise une chose (souvent avec une idée de patience, de minutie, de dextérité) ; d'auteur d'une chose.
> [Rare] Celui qui provoque quelque chose, qui est la cause de quelque chose.
> 2. Celui qui sait manier les mots, les idées, qui en possède les techniques, qui sait les agencer, les rapprocher habilement, les ordonner avec minutie. Artisan de la parole, artisan des mots, artisan du verbe, artisan d'idées[1408]. »

De plus, au cours de nos entretiens, Clément Cases a soulevé l'idée de sublimation, entendue au sens d'exacerber la matérialité : « *Ça me rappelle quand je bossais à l'atelier Bulk*
680. *[…] nous on disait qu'on "sublimait" à chaque fois le papier en fait. Et il y avait ce truc-là où on voulait sublimer l'impression, pour avoir justement des objets imprimés, de vrais objets imprimés*[1409]. » Cette volonté de sublimer est d'après nous liée à l'attention portée aux détails et à un rapport qualitatif avec l'objet conçu. En ce sens, **le praticien engagé dans une pratique artisanale, qui est source de plaisir, n'est-il pas plus enclin à considérer cet objet avec soin ? Plus encore, le soin accordé à l'objet n'est-il pas proportionnel au plaisir que le praticien tire de sa pratique ? Parce que la pratique du praticien serait source de plaisir, il entretiendrait donc un rapport qualitatif avec son objet, c'est-à-dire une relation de résonance.**

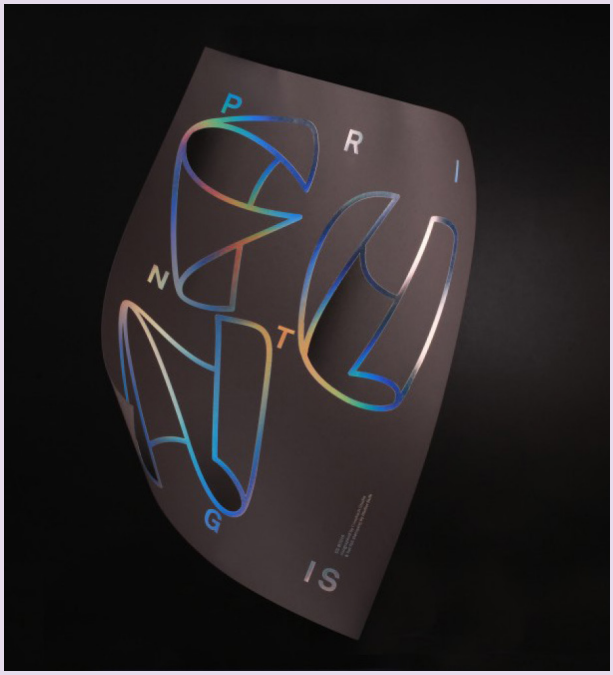
1407 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, définition du terme « minutie », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/minutie, consulté le 17.11.2023.

1408 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,* définition du terme « artisan », [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/definition/artisan, consulté le 28.08.2023. (Nous soulignons).

1409 Entretien avec Clément Cases, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 393.

Figure 680. Collaboration entre l'atelier Bulk et le studio Countach pour le projet *Printing is Fun*. Affiche imprimée en risographie avec marquage à chaud.

680.



Au terme de ce moment, nous pouvons conclure quant à la définition de la typographie opaque du point de vue de la pratique. Il s'agit tout d'abord d'une pratique basée sur l'expérimentation : nous consolidons ici un résultat déjà obtenu en partie I.4 lors de l'analyse de notre cas d'étude. Les entretiens que nous avons menés précisent que cette pratique expérimentale suppose que le résultat n'est pas anticipé, ce qui favorise les découvertes formelles. De plus, les praticiens interrogés ont mis en évidence l'établissement d'un protocole qui d'une part, leur permet d'effectuer un retour réflexif sur leur processus et qui, d'autre part, est révélateur d'une posture interrogative. Ces deux points nous permettent de lier le critère de l'expérimentation au second critère de définition de la pratique de la typographie opaque : l'attitude critique. Cette attitude critique a été révélée par la posture d'amateur des praticiens qui, par opposition à une forme de conservatisme, interrogent les règles de création typographique au lieu de les appliquer. Dans cette perspective, l'expérimentation vise alors à tester les limites du champ. Ce questionnement des règles et conventions peut mener à leur remise en cause, et aboutit à de nouvelles potentialités plastiques. Cet attrait central pour la plasticité et la matérialité du texte et de la lettre nous a invitée à émettre l'hypothèse suivante : la pratique de la typographie opaque peut-elle être définie comme une pratique artisanale ? Nous avons trouvé deux points de concordance entre la pratique de la typographie opaque et la pratique artisanale : le fait de considérer le texte et la lettre comme un matériau ainsi qu'un rapport direct à ce matériau et au faire. Pour investir cette hypothèse, nous nous sommes également tournée vers l'idéologie de l'artisanat. Tout d'abord, le critère de la main – avancé par

les praticiens que nous avons interrogés – semblait plutôt rédhibitoire pour confirmer notre hypothèse. Cependant, nous avons suggéré que ce critère concerne la question des outils, et que la pratique artisanale se définit avant tout par un rapport à la pratique. Ainsi, nous avons envisagé un autre critère qui construit l'idéologie de l'artisanat : la résistance à l'industrialisation. Si l'artisanat apparaît alors comme une forme de décélération, nous avons vu en partie II.1.4 qu'Harmut Rosa propose plutôt le concept de résonance comme solution opérante à l'accélération aliénante de l'industrialisation. Ainsi, la notion de plaisir que le praticien éprouve par sa pratique nous a permis de confirmer notre résultat établi en partie II.1.4, selon lequel la typographie opaque était une expérience de résonance pour le praticien.

Figure 681. Définition de l'opacité typographique.

la typographie opaque



se situe dans un champ à l'intersection du design graphique et de la typographie

est une expérience de résonance pour le récepteur

possède trois points communs avec la pratique artisanale : le plaisir du faire, chercher à dévier les potentialités du matériau typographique, et un rapport direct au faire

est favorisée par des pratiques hybrides

Répond à la quête de résonance du designer

est une pratique réflexive

interroge et questionne les règles et conventions du champ du design graphique et typographique

est favorisée par une posture d'amateur

est une posture interrogative

est une pratique expérimentale

est une attitude critique

repose sur un processus fluide

porte davantage son intérêt sur le processus plutôt que sur les formes qui en résultent

s'oppose à la prétendue neutralité du designer

est spontanée

lisibilité

Nouveau point d'arrivée et nouveau point de départ

À ce stade de notre réflexion, il convient de faire un point sur la recherche menée dans cette seconde grande partie, afin de nous orienter vers la suite de notre travail. Pour rappel, ce second moment de notre recherche s'ouvrait sur l'interrogation suivante : l'opacité typographique opère-t-elle à l'échelle du texte ou à l'échelle de la lettre ? Présupposant que l'échelle du texte correspondait au graphisme et celle de la lettre à la typographie, nous avions dès lors prévu d'investiguer ces deux échelles successivement. Pour faire suite au travail mené en première partie, qui s'appuyait sur l'étude d'un designer graphique comme cas d'étude, nous nous sommes d'abord lancée sur la voie du graphisme. Au sein de ce champ et de cette échelle du texte, nous avons entrepris de distinguer le graphisme du design graphique. Nous estimions que cette distinction nous permettrait de définir la pratique de la typographie opaque. Nous devons admettre que les résultats de ce premier moment sont peu probants : nous ne sommes pas parvenue à définir si la typographie opaque relevait davantage du graphisme ou du design graphique. Par contre, notre réflexion nous a permis de parvenir à la conclusion que **la typographie opaque peut être considérée comme une attitude critique et une expérience de résonance pour le récepteur comme pour le praticien de la typographie opaque.**

Si cette partie II.1 aboutit à une forme de non-lieu, nous nous sommes dès lors tournée vers la deuxième voie : celle de la typographie. Cependant, nous nous sommes trouvée face au même problème que dans la partie précédente : fallait-il analyser le travail du dessinateur de caractères ou bien celui du typographe ? Afin d'éviter de s'égarer à nouveau en voulant définir et distinguer ces deux pratiques, nous avons décidé de changer notre méthodologie. Tout d'abord, nous avons déplacé notre question : plus que de savoir si la typographie opaque opérait à l'échelle du texte ou de la lettre, nous nous sommes plutôt demandée **qui sont les praticiens de la typographie opaque ? Et, plus précisément, quels rapports entretiennent-ils avec la lettre ?** D'une part, nous avons élargi considérablement notre vision en établissant une liste des praticiens de la lettre. Ce choix a été effectué en raison de l'intuition que la multiplicité des pratiques de la lettre ne pouvait se réduire à l'analyse de la pratique du graphiste et du dessinateur

de caractères. D'autre part, nous nous sommes détournée de l'approche historique et définitionnelle pour adopter une approche plus directe : aller à la rencontre des praticiens de la lettre. Pour ce faire, nous sommes passée par un exercice de cartographie. En effet, **nous émettions à ce stade l'hypothèse que la typographie opaque se situait dans les pratiques hybrides de la lettre, hypothèse que nous avons validée par la suite au cours de nos entretiens.** Dès lors, cartographier les praticiens de la lettre devait nous permettre de faire apparaître des frontières et porosités entre les pratiques, et ainsi nous servir à identifier les praticiens à rencontrer. Si l'outil cartographique ne nous a pas permis d'atteindre cet objectif, l'exercice en lui-même a tout de même constitué un moment important dans notre réflexion. En effet, la cartographie a été l'occasion de s'interroger sur la manière de cartographier les praticiens de la lettre. À cet égard, il semblerait que le moyen le plus probant soit d'identifier les différentes activités qu'ils pratiquent. Conjointement, cette réflexion nous a menée à dépasser totalement la question d'échelles du texte et de la lettre. Forte de ces deux conclusions, nous avons alors redéfini la question à laquelle nous souhaitions répondre : **quels rapports les praticiens de la typographie opaque entretiennent-ils avec la lettre ?**

Nous avons dès lors émis deux pistes principales, que nous avons investies à travers nos entretiens avec les praticiens. La première piste était que les activités d'écrire et dessiner nous permettent de qualifier les rapports que les praticiens entretiennent avec la lettre. Sur ce point, nous avons observé que ce n'était pas tant l'opposition de ces deux activités qui était porteuse, mais plutôt l'étude des rapports entre ces deux activités. Suivant nos analyses, nous avons émis l'hypothèse que l'opacité typographique visait à rendre saillante la filiation iconique de l'écriture. Dès lors, nous nous sommes interrogée sur les moyens pour mettre cette filiation en évidence. **Le premier moyen que nous avons avancé était de restituer la fluidité du geste de la main, afin de mettre en évidence l'activité de traçage qu'est l'écriture. Le second moyen par lequel rendre compte de l'iconicité est le rapport au support. Nous avons observé que la remise en cause de la linéarité et une spatialisation plus irrégulière**

permettraient de mettre en évidence cette relation avec le support. Nous avons pu constater que ces observations rejoignent les résultats que nous avions obtenus en partie I.2 suite à l'analyse des travaux de notre cas d'étude. Quel que soit le moyen employé, il apparaît que l'opacité typographique vise à rendre compte de l'écriture en tant qu'inscription. Nous validons donc l'hypothèse selon laquelle elle met en évidence la filiation iconique de l'écriture.

La seconde voie pour qualifier les rapports que les praticiens entretiennent à la lettre réside dans le rapport au faire. Ici encore, nous avons consolidé une partie des résultats obtenus en partie I.4 en analysant la pratique de notre cas d'étude : **la typographie opaque repose sur une pratique expérimentale et sur une attitude critique de la part du praticien. Ces deux points de définition se rejoignent sur la posture interrogative qu'ils présupposent, ainsi que sur le retour réflexif qu'effectuent les praticiens de la typographie opaque sur leur processus. De plus, l'intérêt d'abord porté à la plasticité et à la matérialité du texte et de la lettre nous a menée à émettre l'hypothèse que la typographie opaque relèverait d'un artisanat typographique. Deux points de corrélations entre ces pratiques ont été mis en évidence : le fait de déceler les potentialités plastiques du matériau, ainsi que le rapport direct au faire. Enfin, cette hypothèse de l'artisanat nous a permis de confirmer que la pratique de la typographie opaque était une expérience de résonance pour le praticien.**

Maintenant que nous avons retracé le chemin parcouru dans cette seconde grande partie de notre recherche, il convient désormais de s'immerger pleinement dans la pratique en testant nous-même le concept d'opacité typographique. Pour ce faire, nous inscrivons cette investigation pratique dans le cadre de la réalisation de cette thèse en tant qu'objet. Peut-être qu'éprouver nous-même ce concept d'opacité typographique par la pratique révèlera qu'il s'agit davantage d'une gradation, d'*opacification* plutôt que d'une nette opposition entre transparence et opacité ? Dans cette perspective, nous posons que les divers degrés d'opacification ne constitueraient non pas un obstacle à la lisibilité – entendue au sens de perception – mais aideraient au contraire à rendre intelligible notre pensée. Est-ce qu'opacifier la typographie, c'est-à-dire mettre en évidence sa plasticité, ne permettrait pas justement d'accompagner la lisibilité – entendue au sens de compréhension – de notre propos ? Si nous avons établi en partie I.3 que la fonction esthétique de la typographie opaque était première par rapport à la fonction communicationnelle, nous entrevoyons plutôt ici une alliance de ces deux fonctions.

Introduction.
Partie I.
Partie II.

Partie III.

Un gain esthétique

Une reconfiguration du champ (typo)graphique

Tester le concept d'opacité typographique

TESTER LE CONCEPT d'opacité typographique dans la mise en objet du manuscrit de thèse

↓ III.1

positionnements

parti pris graphique

↓ III.1.1

typographie opaque = typographie expérimentale ?

à distinguer

expérimentations typographiques ≠ typographie expérimentale

↓ attention portée sur le PROCESSUS

↓ attention portée sur les formes qui en résultent

le typographie opaque ne va pas nécessairement de pair avec un parti pris graphique fort/extravagant

⇓

il existe plusieurs DEGRÉS D'OPACIFICATION

↓ III.1.2

positionnement de la pratique au sein de la Recherche

↓

Recherche PAR la pratique mais qui n'est pas une Recherche – projet

↓

expérimentations par la pratique

mise en œuvre de la

↓ III.2.1

déroulé en plusieurs étapes :

objet et format — typographies — iconographie — matériaux de la Recherche — traitements typographiques

III.1.3

Contexte académique

↓

interroger les conventions du manuscrit de thèse

↓

3 prises de position personnelles :

- donner à voir la pensée
- donner à voir la Recherche, qui excède le texte qui en résulte
- donner à voir l'humanité de la Recherche

III.2

pratique

III.2.2

↓

synthèse des choix effectués justifiés par positionnements

III.3

Retour réflexif sur la pratique

→ analyse du déroulé III.3.1

⇓

fluide et par couches successives

→ place de l'écrit au sein de la pratique III.3.2

⇓

alternance entre Réflexion et Réalisation de maquettes

→ pratique expérimentale ? III.3.3

⇓

en partie mais forte prise en compte du contexte

→ statut des maquettes III.3.4

⇓

échantillons qui permettent de préfigurer le manuscrit final

Figure 682. Carte mentale de la partie III.

Partie III. Tester le concept d'opacité typographique

Après avoir analysé notre cas d'étude pour confirmer notre première hypothèse selon laquelle l'opacité typographique constitue un gain esthétique, puis établi les rapports que les praticiens de la lettre entretiennent avec la typographie opaque, nous souhaitons désormais tester nous-mêmes notre concept d'opacité typographique par la pratique. Nous proposons de prendre le cas de la mise en pages et en objet de notre manuscrit de thèse afin de tester le concept que nous tentons d'y définir. Pour commencer, nous nous attarderons sur les différents positionnements de cette pratique. Puis, nous retracerons son déroulé et justifierons les choix effectués. Enfin, nous engagerons un retour réflexif sur le processus mis en œuvre.

III.1. Positionnements

Afin que les choix effectués prennent pleinement sens, nous allons expliciter notre positionnement sur plusieurs points. D'une part, il s'agit de déterminer la place de cette part pratique au sein de notre recherche et de préciser son statut. D'autre part, nous indiquerons le cadre de cette pratique – à savoir un cadre académique – afin de mettre en évidence les enjeux. Nous nous positionnerons également quant à l'objet que nous entendons produire : le manuscrit de thèse.

III.1.1. Objectifs et hypothèse

Objectifs

Maintenant que nous avons défini la typographie opaque par opposition à la typographie transparente, étudié sa réception, analysé les moyens d'opacification, précisé la pratique que ce concept sous-tend et établi les rapports que les praticiens de la lettre entretiennent avec la typographie opaque, nous allons désormais tester nous-mêmes ce concept. Au-delà de tester et appliquer notre concept dans cette dernière partie de recherche, il conviendra d'analyser notre propre manière de faire, et d'adopter un retour réflexif sur l'entièreté du processus et de notre démarche.

Cette dernière partie de notre recherche consiste à tester le concept d'opacité typographique par la pratique, dans le cadre de la mise en page et en objet de cette thèse. Compte-tenu de ce contexte, sur lequel nous reviendrons dans la partie III.1.3, cette partie pratique pose la question suivante : **dans quelle mesure l'opacité typographique peut-elle accompagner la pensée pour la rendre lisible, entendue au sens d'intelligible ?** Si nous avons énoncé au début de notre recherche en partie I.1.1 que l'opacité de la typographie, par opposition à la typographie transparente, s'interpose entre le lecteur et le texte afin d'en brouiller voire en empêcher la lecture, nous souhaiterions ici démontrer que l'opacité typographique peut au contraire accompagner la lecture et agir comme un guide. **Ce questionnement comporte donc un présupposé : celui d'une une possible alliance des fonctions esthétique et communicationnelle.** Ce présupposé viendrait réinterroger la hiérarchie entre ces deux fonctions que nous avions conclue en partie I.3 de cette recherche.

De plus, ce travail pratique vise à vérifier une hypothèse que nous émettons : **nous avançons que la typographie opaque ne va pas nécessairement de pair avec un fort parti pris graphique. Plutôt que d'une opposition entre opacité et transparence de**

la typographie, nous supposons l'existence d'un processus d'opacification qui reposerait plutôt sur une gradation. En somme, il existe sûrement plusieurs degrés d'opacité qu'il conviendra de mettre en évidence par notre pratique.

Hypothèse

La question du parti pris graphique est centrale pour notre pratique. En effet, le cadre même de la thèse semble au premier abord davantage propice à la transparence de la typographie plutôt qu'à son opacité. C'est justement parce que ce contexte est *a priori* peu favorable à l'application de notre concept qu'il nous paraît intéressant de l'expérimenter. Y aurait-il des contextes moins favorables que d'autres à la typographie opaque ? **Nous suggérons que, plutôt qu'une nette opposition entre typographie opaque et typographie transparente, il existe en fait plusieurs degrés d'opacité.** À première vue, le concept de typographie opaque est plutôt associé à des formes extravagantes et à un parti pris graphique affirmé. Mais si le concept ne se réduisait qu'à cela**, quelle serait sa différence avec la typographie expérimentale ?** Afin de pouvoir instruire notre hypothèse par la pratique, il nous paraît opportun de commencer par distinguer la typographie opaque de la typographie expérimentale.

Nous ne pouvons que constater que la typographie expérimentale possède de nombreux points de concordance avec la définition de la typographie opaque que nous avons établie, notamment dans la partie II de cette recherche. L'ouvrage *La typographie expérimentale*[1410], où Teal Triggs donne à voir le travail de graphistes tout en leur demandant de définir la typographie expérimentale, met particulièrement en évidence ces points de correspondance. Dans un premier temps, il apparaît que la typographie expérimentale vise bien, comme la typographie opaque, à remettre en question les conventions graphiques
683. établies[1411]. À cet égard, Teal Triggs définit dans son introduction la typographie expérimentale comme « l'instant, dans le processus de création, où l'on se libère des contraintes de la convention pour remettre en question les notions fondamentales de fonctionnalité et d'esthétique[1412] ». Comme nous l'avons également vu dans notre partie II.4.2, les pratiques expérimentales s'opposent à un point de vue plus conservateur[1413]. Les propos des graphistes interrogés mettent alors en évidence que la typographie expérimentale constitue une avancée dans le champ du design (typo)graphique. Pour l'illustrer, pouvons
684. rapporter ici la métaphore d'Ahn Sang-Soo, selon laquelle la tradition serait le tronc

1410 Triggs, Teal, *La typographie expérimentale*, *op. cit.*

1411 En effet, Diane Gromala définit la typographie expérimentale comme ce qui « dépasse les limites habituelles de son cadre » [Gromala, Diane, *ibidem*, p. 051.] et Liisa Salonen parle d'un « écart ou une déviation par rapport au schéma quotidien des choses » [Salonen, Liisa, *ibid.*, p. 075.].

1412 *Id.*, p. 007.

1413 Nous retrouvons dans l'ouvrage de Teal Triggs une opposition que nous a également livrée Pierre di Sciullo au cours de notre entretien, entre les expérimentateurs et les inventeurs d'une part, et les imitateurs et les traditionnalistes d'autre part.
Di Sciullo, Pierre, *id.*, p. 101.

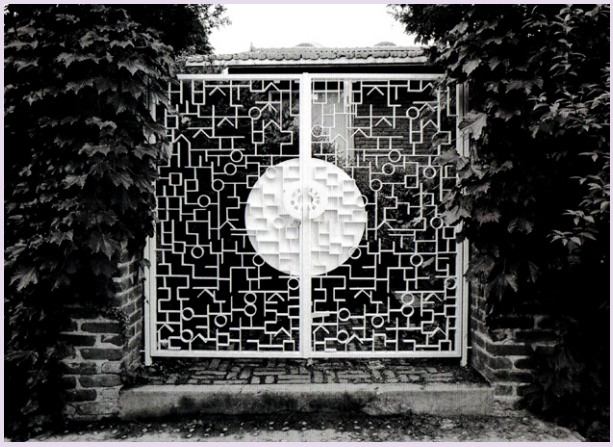
Figure 683. Gromala, Diane, famille de caractères *BioMorphic Typography*, 2000.

Figure 684. Sang-Shoo, Ahn, motif de lettres inspiré d'un poème rédigé en hangeul pour le portail de sa maison, 2001.

683.



684.



685. d'un arbre et l'expérimentation les nouvelles feuilles de ce même arbre[1414]. Il s'agit donc bien de mettre à l'épreuve les conventions, notamment concernant la lisibilité. De plus, cette remise en cause des conventions semble bel et bien aller de pair avec une posture interrogative, comme nous l'avons énoncé dans le cas de la typographie opaque en partie II.4.2. Cette posture interrogative est saillante dans le propos suivant de Sven Völker, issu de sa contribution au numéro dédié à la typographie expérimentale de la revue *Slanted* :

> « Un processus créatif peut vous mener d'une question à une réponse. Vous pensez peut-être avoir terminé, mais au moment même où vous venez de mettre votre réponse au monde, c'est précisément ce nouveau travail qui change un peu tout. De ce changement, petit ou grand, et des nombreux changements que d'autres personnes effectuent en permanence, partout dans le monde, naissent de nouvelles questions. Et je pense que, tant que vous ne vous en lassez pas ou que vous n'en avez pas assez, vous serez capable de trouver une nouvelle question à laquelle il vaut la peine de répondre[1415]. »

686. ***687.*** ***688.*** Au-delà de la remise en cause des conventions et de la posture intrinsèquement interrogative, la typographie expérimentale et la typographie opaque se rejoignent sur le point de la non-anticipation des résultats, qui semble constituer une part de risque[1416]. Cette non-anticipation du résultat n'est pas sans rappeler la fluidité du processus[1417] de la typographie opaque, que nous avons repérée en partie I.4. Enfin, deux points supplémentaires correspondent à la pratique de la typographie opaque, que nous avons évoqués dans la partie II.4. D'une part, la jaquette du numéro de la revue *Slanted* dédié à la typographie expérimentale met en évidence les bénéfices heuristiques d'une expérimentation menée par les graphistes[1418], et Teal Triggs déclare que la typographie expérimentale entend

---

1414 Sang-Soo, Ahn, *id.*, p. 173.
De même, Aleš Najbrt définit la typographie expérimentale comme « un courant d'air frais qui balaye les stéréotypes ».
Najbrt, Aleš, *id.*, p. 141.

1415 Texte original :
« A creative process might carry you from a question to an answer. You might think you are done, but exactly when you have just brought your answer into the world, it is precisely this new piece of work that changes everything a little bit. From this small or larger change – and the many changes that other people make all the time, anywhere in the world – new questions arise. And I guess, as long as you don't get tired or sick of it, you will be able to find a new question that is worth answering. »
Völker, Sven, « *What to do (next)* », *Slanted*, n°40, « *Experimental Type* », automne-hiver 2022/2023, p. 240.

1416 À titre d'exemples, Nick Bell parle de « se risquer hors de la norme ».
Bell, Nick, dans Triggs, Teal, *La typographie expérimentale*, *op. cit.*, p. 203.
De plus, Pablo Medina qualifie la typographie expérimentale de « ratage conscient dans l'espoir qu'apparaîtra quelque chose de magnifique et de nouveau ».
Medina, Pablo, *ibidem*, p. 079.

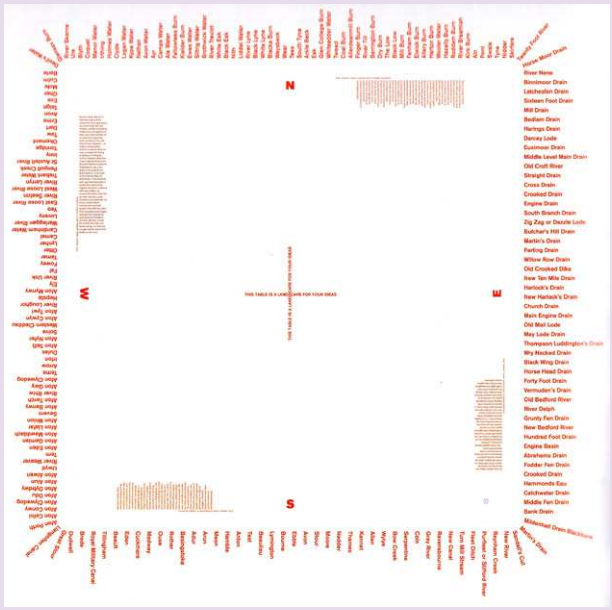
1417 En effet, Susan Laporte déclare à propos de son processus : « mes découvertes me conduisent souvent à d'autres questions encore plus intéressantes ».
Laporte, Susan, *ibid.*, p. 155.
La notion de formativité, où la forme ne peut être formée qu'en faisant, est encore plus saillante dans la définition de la typographie expérimentale que livre Michael Worthington : « On ne doit avoir aucune attente quant à la nature de la forme. C'est l'acte de créer la forme qui constitue l'expérience ».
Worthington, Michael, *id.*, p. 115.

1418 « en faisant des expérimentations nous gagnons en expérience et en savoir. »
Texte original : « *by making experiments we gain experience and knowledge.* »
Slanted, n°40, « *Experimental Type* », automne-hiver 2022/2023, jacquette.



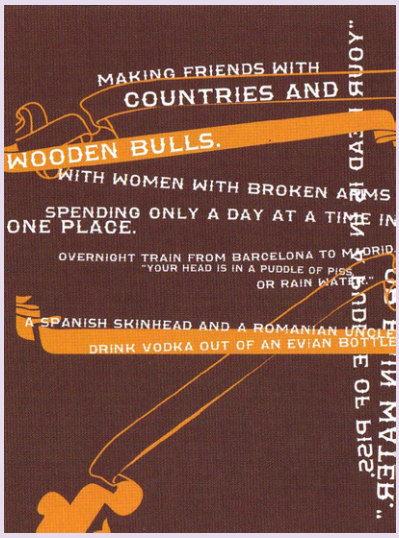
685.

Figure 685. Najbrt, Aleš, caractère *Tuk Tuk Tuk* conçu pour le poème *Le Visiteur* de Thomas Kafka, 1989.



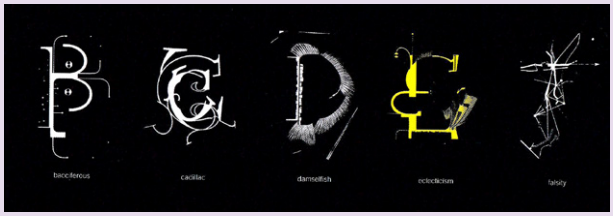
686.

Figure 686. Bell, Nick, nappe en papier conçue pour l'exposition *Lost and Found : Critical Voices in New British Design* organisée à Londres par le British Council, 1999.



687.

Figure 687. Medina, Pablo, affiche utilisant son caractère typographique *Sombra*, 1997.



688.

Figure 688. Laporte, Susan, alphabet conçu pour l'installation *Letter Forms & Lexicon*, 1996.

répondre à un « besoin de réflexion[1419] », que nous interprétons dans le sens d'une attitude critique adoptée par les praticiens. D'autre part, certains graphistes définissent la typo-
689. graphie expérimentale comme le fait de considérer la typographie comme un matériau[1420].

En somme, la typographie expérimentale rejoint la définition de la pratique de la typographie opaque que nous avons établie sur plusieurs points : la remise en cause des conventions (dont la lisibilité) et la posture interrogative, un processus fluide qui relève de la formativité et implique la non-anticipation du résultat, ainsi que l'appréhension des caractères typographiques comme des matériaux. Dès lors, **quelle serait la différence entre la typographie opaque et la typographie expérimentale ?** S'agit-il d'une seule et même chose ? Le sens scientifique du terme « expérimentation » ouvre la voie vers une différence entre la typographie expérimentale et la typographie opaque. En effet, considérer l'expérimentation du point de vue scientifique permet d'une part d'insister sur la mise en place d'un protocole dans le but de « tester une hypothèse dans des conditions contrôlées pour découvrir un effet inconnu[1421] », selon la définition de l'expérimentation que livre Teal Triggs. D'autre part, le point de vue scientifique met en évidence la distinction entre la démarche et les formes qui en résultent.

Cette distinction va nous permettre d'éclairer la différence que nous effectuons entre la typographie opaque et la typographie expérimentale, car elle est d'après nous similaire à celle que le chercheur en communication visuelle Nicholas Qyll[1422] établit entre « *experi-*
690. *mental type* » et « *type experiments* ». En effet, son article dans la revue *Slanted* part du
691. constat que les résultats des *hashtags* « *experimentaltype* » et « *typeexperiments* » sur les réseaux sociaux sont de nature différente. D'une part, le *hashtag* « *experimentaltype* » – que nous pourrions traduire par « typographie expérimentale » – semble plutôt donner des résultats de photographies de typographie vernaculaire, de « manifestations non conventionnelles de la typographie[1423] » qui servent de source d'inspiration pour les designers. Ces résultats révèlent que le terme « expérimental » est généralement utilisé de manière arbitraire, presque en tant que synonyme de « non-conventionnel[1424] ». D'autre part, le *hashtag* « *typeexperiments* » relève davantage d'expérimentations typographiques à proprement parler. La différence entre les terminologies de ces deux *hashtags* met en évidence que la typographie expérimentale s'intéresse davantage aux formes produites que les expérimentations typographiques, qui sont quant à elles plutôt centrées sur la démarche d'expérimentation et son processus. Nous avançons qu'une distinction similaire est à l'œuvre dans entre la typographie expérimentale et la typographie opaque.

1419 Triggs, Teal, *La typographie expérimentale*, *op. cit.*, p. 017.

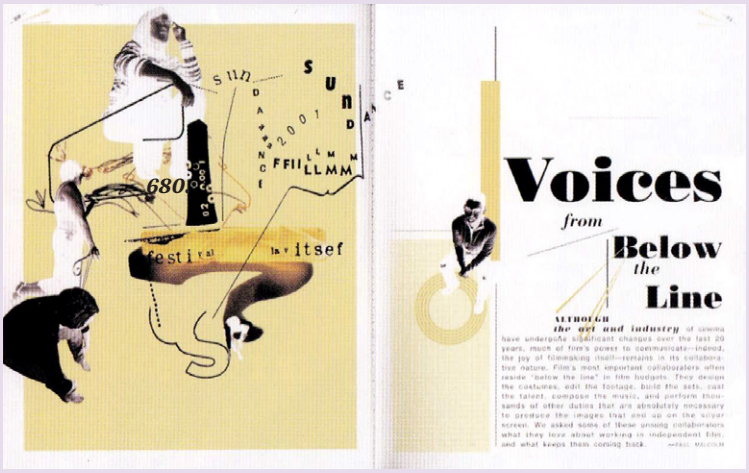
1420 À cet égard, Martin Venezky envisage un caractère comme un objet avec une matière, un poids, un volume. Venezky, Martin, *ibidem*, p. 027.

1421 *Ibid.*, p. 007.

1422 Qyll, Nicholas, « *Typographic experiments : a method between research and practice* », *art. cit.*, p. 226-235.

1423 Texte original : « *unconventional manifestations of type* ». *Ibidem.*, p. 227.

1424 *Ibid.*, p. 227.

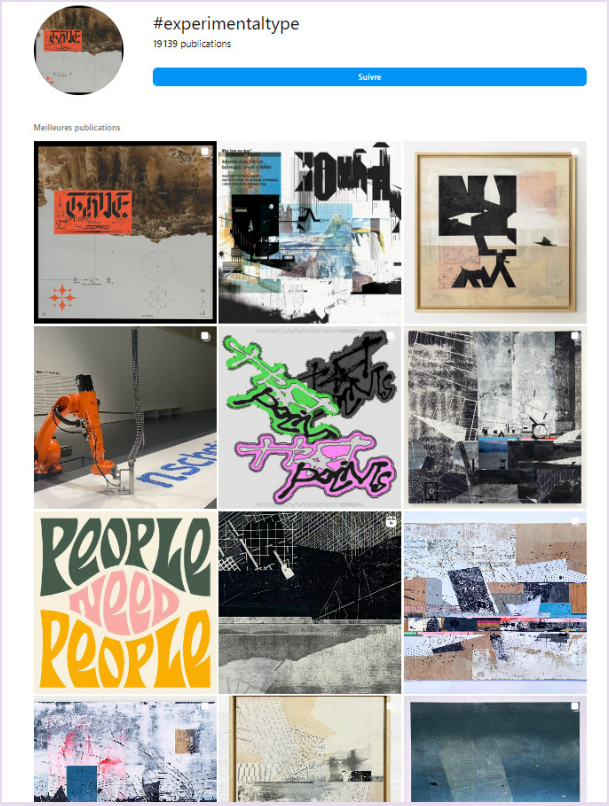


689.

Figure 689. Venezky, Martin, couverture du programme du *Sundance Film Festival*, 2001.

Figure 690. Résultats de la recherche avec le *hashtag* « *experimentaltype* » sur Instagram le 21.08.2024.

Figure 691. Résultats de la recherche avec le hashtag « *typeexperiments* » sur Instagram le 21.08.2024.



690.



691.

En effet, Nicholas Qyll entend dans son article[1425] restituer le sens scientifique de l'expérimentation typographique, en la définissant comme « des explorations créatives de, et des séries de tests avec, des formes typographiques sur une base systématique et en se concentrant particulièrement sur l'acquisition de connaissances sur le résultat et le processus lui-même[1426] ». Par cette définition, il insiste sur le fait que l'expérimentation est une méthode systématisée qui vise la production de connaissances, et remet ainsi la méthode et le processus au centre de la définition de l'expérimentation. Dès lors, il propose d'en rationnaliser un certain nombre d'étapes, qui mettent notamment en évidence l'importance du processus des expérimentations typographiques, par rapport à la typographie expérimentale qui ne serait que le résultat auquel ce processus aboutit.

La première étape de l'expérimentation, entendue au sens scientifique du terme, est donc la planification et la mise en place d'un protocole. Il s'agit pour le designer d'identifier le but de l'expérimentation[1427] et de déterminer le protocole à appliquer, qui fixe des conditions d'expérimentation[1428] qui peuvent être reproductibles. La seconde étape – celle de la réalisation – est la mise en œuvre effective du protocole, tout en restant réceptif à la fluidité de ce moment[1429]. L'expérimentation nécessite d'être cadrée afin qu'un retour réflexif puisse être effectué, ce qui n'exclut pas pour autant une part d'intuition au cours de l'expérimentation. L'expérimentation dans le sens scientifique du terme repose donc surtout sur l'observation et la documentation du processus. Enfin, les dernières étapes que proposent Nicholas Qyll montrent l'importance qu'il accorde au processus par rapport aux formes qui en résultent. S'il s'agit d'évaluer et sélectionner les résultats, il insiste surtout sur l'importance de les publier. Il souligne que cette publication ne doit pas uniquement se borner aux formes issues de l'expérimentation, mais qu'il s'agit surtout de retracer le processus d'expérimentation en expliquant notamment le contexte, les outils utilisés etc.

1425 *Id.*, p. 226-235.

1426 Texte original : « *creative explorations of, and test series with, type-related forms on a systematic basis and focusing particularly on acquiring knowledge thought the result and the process itself.* »
Id., p. 227.

1427 Nicholas Qyll précise que l'expérimentation typographique peut porter sur plusieurs points : la forme des caractères, la relation entre les caractères et/ou leur composition, le mouvement des caractères ou encore le processus.

1428 Elles regroupent notamment le cadre de l'expérimentation, la manière dont procède le designer et les outils qu'il utilise, les opérations effectuées, la participation des différents acteurs etc.
Qyll, Nicholas, « *Typographic experiments : a method between research and practice* », *art. cit.*, p. 230.

1429
« Au cours de cette partie intuitive de l'expérience, le concepteur s'appuie sur des contingences créatives, des "accidents heureux" ou la sérendipité, c'est-à-dire des observations fortuites d'éléments non recherchés à l'origine, mais qui s'avèrent nouveaux et surprenants. Cette phase de variation (presque) totalement libre est suivie d'un retour réflexif éclairant, et les résultats de la série d'expériences sont évalués : ces résultats intermédiaires prometteurs sont sélectionnés pour servir de point de départ au processus de variation qui est sur le point de recommencer. »
Texte original :
« *During this intuitive portion of the experiment, the designer relies on creative contingencies, "happy accidents" or serendipity, i. e. chance observations of things not originally sought but that turn out to be new and surprising. This phase of (nearly) completely free variation is followed by a return of clarifying reflection, and the results of the series of experiments are assessed: These promising interim outcomes are selected to serve as the point of departure for the process of variation about to begin anew.* »
Ibidem, p. 230.

Le fait d'insister sur la publication des résultats et le partage du processus met en évidence la différence qu'effectue Nicholas Qyll entre la typographie expérimentale et les expérimentations typographiques :

> « Les expérimentations typographiques et, plus généralement, les expérimentations créatives se distinguent des expérimentations scientifiques par le fait que le processus de recherche, le champ de l'expérimentation et les résultats de l'expérimentation forment un tout[1430] ».

Ainsi, la distinction entre la typographie expérimentale et les expérimentations typographiques semble reposer sur l'importance accordée au processus par rapport aux résultats. Le point de vue adopté par Nicholas Qyll dans son article nous permet donc de définir la typographie expérimentale selon un sens scientifique qui, dans cette perspective, n'apparaît pas uniquement comme une exploration formelle. Ce point nous permet d'éclairer la relation entre la typographie expérimentale et la typographie opaque : avec cette définition de la typographie expérimentale basée sur le sens scientifique du terme « expérimentation », nous retrouvons l'importance primordiale accordée au processus par les praticiens de la typographie opaque. Ainsi, **nous considérons que les expérimentations typographiques relèvent de la typographie opaque, par opposition à la typographie expérimentale. Nous fondons cette distinction sur l'importance accordée respectivement au processus ou aux formes qui en résultent.**

Cette distinction nous apparaît être opérante et confirmée par un autre point de définition de la typographie expérimentale avancé par les graphistes convoqués dans l'ouvrage de Teal Triggs : la notion de nouveauté. En effet, Peter Anderson définit la typographie expérimentale comme « une voie vers un nouveau langage[1431] ». Sans surprise, David Carson estime également que la typographie expérimentale réside dans tout ce qu'il n'a pas encore tenté, ou qu'il s'agit de « quelque chose qui n'a encore été ni vu ni entendu[1432] ». Mais cette nouveauté est-elle dans l'absolue possible ? Nous proposons de rapporter ici notre réflexion sur le terme « nouveau », menée à l'occasion d'une notice de glossaire visant à définir la *New Wave* : ***692.***

> « la notion de nouveauté est située temporellement, et pose surtout la question de la génération : ce qui est nouveau pour nous devient ancien pour nos successeurs. D'une part, le "nouveau" ne l'est qu'en rapport à autre chose qui le précède. Mais ce référent lui-même est en perpétuel changement, car la nouveauté suggère un constant mouvement vers l'avant, de *pro*-jection. De fait, il semble délicat de parvenir à circonscrire le nouveau, par la fluidité même du processus de nouveauté. Ce qui est nouveau ne l'est donc que de manière éphémère. Dans ce sens, le *nouveau* serait en fait ce qui suit, le *suivant*.

1430 Texte original :
« Typographic experiments and, more broadly speaking, creative experiments are different from scientific experiments in that they merge the research process, the experimental field, and the results of the experimentation all in one. »
Ibid., p. 228.

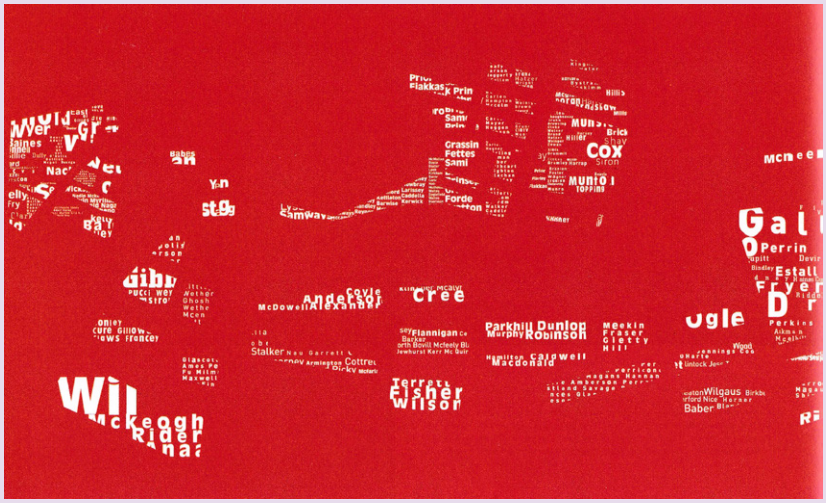
1431 Anderson, Peter, dans Triggs, Teal, *La typographie expérimentale*, *op. cit.*, p. 067.

1432 Carson, David, *ibidem*, p. 037.

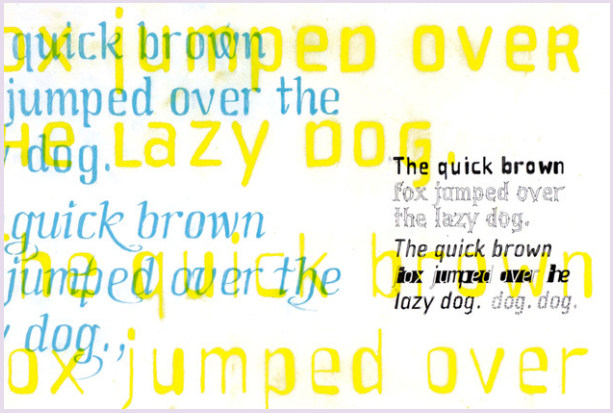
Figure 692. Anderson, Peter, *Mountain People*, œuvre placée au-dessus du bar du restaurant Cayenne à Belfast.

Figure 693. Hagmann, Sibylle, croquis pour la famille de caractères *Cholla*, 1998-1999.

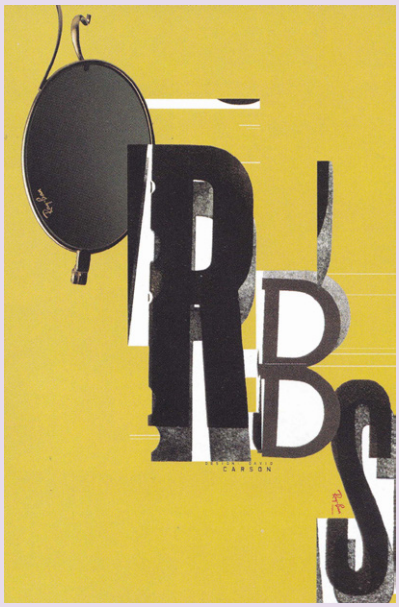
Figures 694. 695. 696. Carson, David, campagne publicitaire pour le lancement du modèle de lunettes « *The Orbs* » de la marque Rayban.



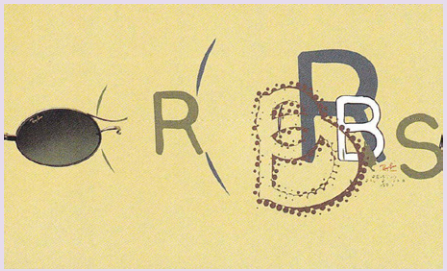
692.



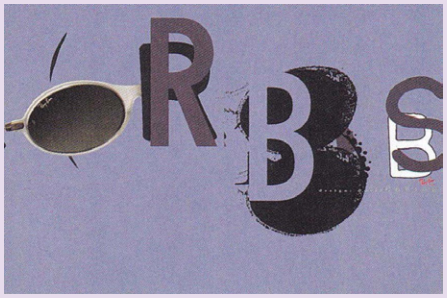
693.



696.



694.



695.

> D'autre part, qu'en est-il lorsque la nouveauté perd son caractère surprenant et subversif ? En effet, quelque chose de nouveau est identifié par contraste avec ce qui le précède, et notamment lorsque ce contraste pose question. Ici, le nouveau serait plutôt ce qui serait *différent*. Mais, comme le démontre la remarque d'Edward Fella[1433] sur l'appropriation de l'esthétique des visuels d'April Greiman par la communication visuelle commerciale, la perte du caractère subversif remet en cause le qualificatif "nouveau". En effet, lorsque l'œil s'habitue à voir ce qui était nouveau, que le nouveau intègre un environnement visuel, il finit par perdre le caractère surprenant qu'implique la nouveauté[1434]. »

Plusieurs points sont ici à souligner. Tout d'abord, ce qui est nouveau l'est toujours par rapport à un référent qui lui-même change continuellement. Pour cette raison, le fait d'établir la nouveauté comme un critère de définition de la typographie expérimentale mène certains praticiens à énoncer qu'il s'agit d'une pratique circonscrite dans l'histoire du design graphique[1435]. De plus, Sibylle Hagmann observe que la typographie expérimentale est éphémère : elle aurait un « taux de survie très faible[1436] », car elle serait utilisée uniquement pour « faire vendre[1437] ». Au même titre que les travaux de David Carson ont constitué un style désiré par les entreprises pour leur image de marque en raison de son expressivité, la typographie expérimentale apparaît ici davantage réappropriée par le marketing de masse qu'une recherche singulière menée par le praticien. Enfin, le caractère éphémère de la typographie expérimentale réside également dans le fait qu'elle finit par être acceptée. Si Teal Triggs déclare que la typographie expérimentale doit dans un premier temps se confronter à une forme de résistance[1438], elle consent que cette répulsion est généralement transformée en acceptation. Michael Worthington confirme

693. ***694.*** ***695.*** ***696.*** ***697.***

1433 « Au début des années 1980, il y avait des catalogues de voitures sur le marché californien qui ressemblaient aux visuels *New Wave* d'April Greiman. Je suis sûr que, au début, quelqu'un a déclaré "Regardez ces visuels *New Wave*, il n'y a pas meilleur modèle de pratique de la profession" et que, quelques années plus tard, ils étaient utilisés pour vendre des Chevrolet à Los Angeles. Bien sûr, les visuels *New Wave* sont partout maintenant. Ils sont tellement intégrés à notre environnement visuel qu'on ne les remarque même plus. Que se passe-t-il donc lorsqu'un catalogue de voitures utilise une typographie déconstruite ? Certainement pas grand chose. Son impact sera tellement atténué. »

Texte original :

« In the early '80s, they did car catalogs for the California market that looked like April Greiman's New Wave graphics. And I'm sure that, at first, somebody said "Look at these New Wave graphics: they're no model for professional practice", and a few years later, they were used to sell Chevrolets in L. A. Of course, New Wave graphics are everywhere now. They're so assimilated into the mainstream, you don't even notice them. So what'll happen when a car catalog has disintegrating type in it? Probably nothing. It'll all be so watered down. »

Fella, Edward, cité dans Dooley, Michael, « *An interview with Edward Fella* », *Emigre*, n°30, 1994, [en ligne], disponible sur https://www.emigre.com/Essays/Magazine/AnInterviewwithEdwardFella, consulté le 11.10.2021.

1434 Moussinet, Margaux, « *New Wave* », *Design in translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/glossary/new-wave, consulté le 02.03.2022.

1435 La typographie expérimentale apparaît donc ici comme un courant délimité dans l'histoire du design graphique, plutôt que comme une méthode employée au cours d'une pratique, comme en témoignent les propos suivants de Sibylle Hagmann : « les successeurs de la dernière vague de la typographie expérimentale des années 1980 et 1990 se sont en général calmés ».

Hagmann, Sibylle, dans Triggs, Teal, *La typographie expérimentale*, *op. cit.*, p. 097.

1436 Hagmann, Sibylle, *ibidem*, p. 097.

1437 Hagmann, Sibylle, *ibid.*, p. 097.

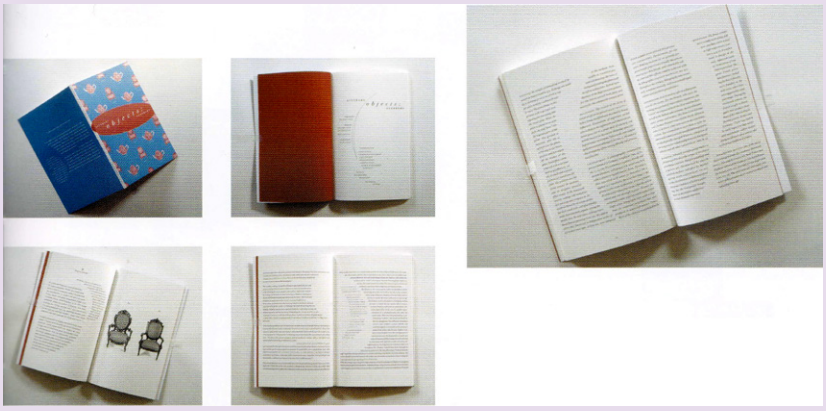
1438 *Id.*, p. 057.

Figure 697. Worthington, Michael, affiche de la série des *Paysages Typographiques*, reprenant les paroles de la musique *That's Entertainment* du groupe The Jam, 2001-2002.



697.

Figure 698. Studio Blue (Cheryl Towler Weese et Kathy Fredrickson), *Literary Objects: Flaubert*, catalogue conçu pour une exposition au *Smart Museum of Art* de Chicago, 1998.



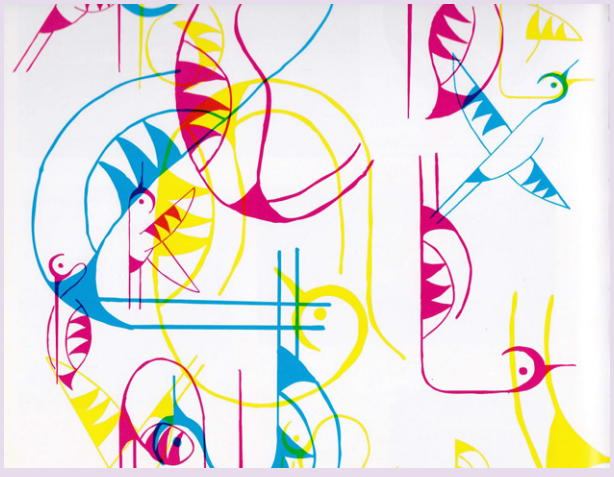
698.

Figure 699. Circularité de la Recherche de nouvelles formes



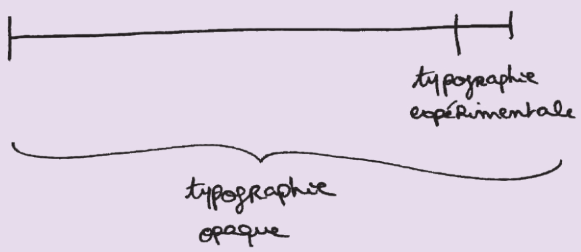
699.

Figure 700. Rodrigues, Ryan Lee Luis, caractère *Inyoni Ebukekayo*, 2002.



700.

Figure 701. Degrés d'opacité typographique.



701.

que ce qui est expérimental finit par être adopté[1439], et Cheryl Towler Weese conclut que le caractère expérimental d'un travail typographique est finalement perdu à force d'être utilisé[1440]. Il y aurait donc une forme de circularité : la typographie expérimentale est un écart par rapport à une norme, mais cet écart finit par être accepté et vient donc lui-même définir une nouvelle norme, à partir de laquelle un autre écart sera fait etc. Cette circularité nous mène à conclure que la typographie expérimentale s'apparente à une perpétuelle recherche de « nouvelles formes », alors que la typographie opaque se concentre davantage sur le processus d'expérimentation. De fait, il nous apparaît que la recherche de nouveauté formelle n'anime pas prioritairement les praticiens de la typographie opaque. *698.* *699.*

En raison de cette recherche perpétuelle de nouveauté dans les formes produites, la typographie expérimentale est généralement associée à une forme d'expressivité[1441], et surtout à un parti pris graphique très affirmé. Définie par Ryan Lee Luis Rodrigues comme « créative et artistique[1442] » par opposition à une « typographie courante[1443] », la typographie expérimentale semble aller de pair avec la recherche de formes extravagantes. Dès lors, si Beatrice Warde s'insurgeait contre les « typographes acrobates, qui se complaisent dans des expériences narcissiques et spectaculaires[1444] », **qu'en est-il lorsque les formes qui en résultent sont plus discrètes, et ne font pas nécessairement l'objet d'un parti pris graphique trop affirmé ? Il s'agit de la voie ouverte par la typographie opaque. Nous touchons d'après nous ici à un point essentiel qui nous permet de conclure sur la distinction entre la typographie expérimentale et la typographie opaque. Pour ce faire, il semblerait qu'il faille distinguer la démarche des formes qui en résultent.** Nous avançons que la typographie expérimentale et la typographie opaque se rejoignent sur les points de définition qui concernent la démarche et le processus. Cependant, nous constatons que la typographie expérimentale accorde plus d'importance aux formes qui en résultent et à leur caractère expressif voire novateur. Dès lors, la typographie expérimentale est davantage liée à l'expression d'un parti pris graphique affirmé que la typographie opaque. **Si la typographie expérimentale relève tout de même d'après nous de la typographie opaque, la typographie opaque ne peut s'y réduire, et ouvre donc la voie à des démarches expérimentales qui aboutissent à des formes dont le parti pris graphique est plus discret.** C'est l'hypothèse que nous entendons investir au cours de notre pratique. Ainsi, il nous paraît davantage pertinent de déclarer que la typographie expérimentale fait partie de la typographie opaque, sans pour autant s'y réduire. Il s'agirait d'un cas particulier de typographie opaque, d'un degré extrême d'opacification typographique. Dès lors, **nous souhaitons démontrer avec cette dernière partie de recherche que la typographie opaque ne va pas forcément de pair avec un fort parti pris graphique et une** *700.* *701.*

1439 Worthington, Michael, *id.*, p. 115.

1440 Towler Weese, Cheryl, *id.*, p. 177.

1441 Sibylle Hagmann déclare que « toute composition expressive peut être considérée comme expérimentale ». Hagmann, Sibylle, *id.*, p. 097.

1442 Rodrigues, Ryan Lee Luis, *id.*, p. 104.

1443 Rodrigues, Ryan Lee Luis, *id.*, p. 104.

1444 Warde, Beatrice, *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, *op. cit.*, p. 25, cité et traduit dans Triggs, Teal, *La typographie expérimentale*, *op. cit.*, p. 009.

extravagance typographique. En effet, il s'agit moins de produire un manuscrit de thèse difficilement lisible d'un point de vue optique ou très extravagant graphiquement, que de travailler en subtilité et d'opacifier progressivement la typographie.

Méthode

Pour cette dernière partie de notre recherche, nous proposons dans un premier temps de repartir des résultats que nous avons obtenus dans les parties précédentes, notamment sur les moyens employés, sur la manière de faire et sur le rapport que nous entretiendrons avec la lettre. Les résultats de la première partie sur les moyens employés seront rejoués au sein de notre pratique. Pour rappel, nous avons jusqu'à présent identifié plusieurs moyens d'opacifier la typographie : l'hétérogénéité des styles de caractères, la fragmentation, la fusion, la remise en cause de l'orientation du texte, le jeu sur les espaces entre la matière textuelle (approches et espaces augmentés, réduits ou irréguliers), la superposition, et enfin la remise en cause de la linéarité. Cette spatialisation irrégulière révèle le support et plus précisément le geste de spatialisation sur ce support, ce qui permet de rendre saillantes les qualités iconiques de l'écriture. Quant à la manière de faire et le rapport à la lettre, nous reviendrons dessus au cours du retour réflexif sur la démarche que nous effectuerons en partie III.3.

En effet, si la recherche en design est une « quête systématique et l'acquisition de connaissances relatives au design et à l'activité de design[1445] », selon les termes de Gui Bonsiepe, le type de connaissances produites doivent concerner le design et son activité, c'est-à-dire la manière de faire du design. Le fait que l'objet de la recherche en design ne se réduise pas aux objets mais porte surtout sur la manière de faire va de pair avec la « disparition de l'objet[1446] » que repère Alain Findeli. En effet, il constate que le design ne se réduit désormais plus à un artefact, mais concerne plus amplement les rapports que les êtres humains entretiendront avec cet artefact. Il n'est donc pas étonnant qu'il pose que la recherche en design porte sur « l'acte de design[1447] », c'est-à-dire la capacité de l'humain à concevoir des choses, plutôt que sur ce qu'il conçoit. Il s'agit donc de dépasser la production spécifique d'un projet afin de porter un regard plus large sur le champ du design et la manière de le pratiquer. Pour ce faire, nous effectuerons un retour réflexif sur la démarche au terme de notre pratique. Si la partie III.2 sera descriptive et analytique en exposant et justifiant les choix effectués, nous nous attacherons dans la partie III.3 à dépasser l'objet produit pour porter notre discours sur le processus même de conception. Il s'agira notamment de comparer notre propre pratique avec les points de définitions que nous avons déjà pu établir dans les parties précédentes. Rappelons que nous avons déjà démontré que la pratique de la typographie opaque est expérimentale, et que le processus est fluide : il ne

1445 Bonsiepe, Gui, « *The Uneasy Relationship between Design and Design Research* », dans Michel, Ralf (dir.), *Design research Now: Essays and Selected Projects*, Bâle, Birkhäuser, 2007, p. 25-39.
Cité dans Findeli, Alain, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *Sciences du design*, n°1, 2015, p. 48.

1446 Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *art. cit.*, p. 13.

1447 Findeli, Alain, « Entretien/Alain Findeli, Université de Montréal. Les perspectives de recherche en design », *Mode de recherche*, n°1, janvier 2004, p. 7-10, cité *ibidem*, p. 4.

s'agit pas de définir des étapes successives mais bien plutôt que chaque choix induise le suivant. La pratique expérimentale suppose dès lors de ne pas pouvoir anticiper les résultats auxquels nous aboutirons. Afin de mettre à l'épreuve les résultats que nous avons jusqu'à présent établis, cette part pratique de notre recherche ne relève donc pas d'un projet mais plutôt d'une pratique expérimentale. Cette précision nous invite à aborder le positionnement général de la pratique au sein de notre recherche.

III.1.2. Positionnement de la pratique au sein de la recherche

Il convient de nous interroger sur la place que tient cette partie pratique au sein de notre recherche. Si nous énonçons précédemment qu'elle ne relève pas d'un projet mais d'une pratique expérimentale, il nous paraît nécessaire de nous positionner quant à la nature de notre recherche en nous appuyant sur la définition de la recherche en design.

Une recherche par le design...

La traditionnelle distinction entre la recherche sur/pour/par le design vise à clarifier – voire prescrire – la place de la pratique au sein d'une recherche en design. Nous proposons de nous y référer dans un premier temps pour clarifier le positionnement de cette dernière partie de notre recherche.

L'une des première traduction de cette catégorisation initialement opérée par Christopher Frayling[1448] a été proposée par Alain Findeli. La première catégorie qu'il traduit et définit est la recherche *sur* le design : il s'agit d'une recherche menée depuis une discipline extérieure, qui prend le design comme objet d'étude. Selon les termes d'Alain Findeli, cette catégorie concerne « toutes les recherches, la plupart conduites en milieu universitaire, qui mettent en œuvre le point de vue, les outils méthodologiques et les cadres théoriques propres à une discipline scientifique particulière pour examiner des objets ou des phénomènes relevant du monde du design[1449]. » Pierre-Damien Huyghe précise que pour mener ce type de recherche, il n'est pas nécessaire que le chercheur ait une « expérience particulière de la mise en œuvre[1450] », ce qui est un point de distinction majeur avec la seconde catégorie. Au contraire, la recherche *en* design (qui correspond à la recherche *pour* le design selon la distinction effectuée par Alain Findeli) « ne saurait, évidemment, elle, se passer de pratique[1451] », bien que cette pratique ne soit pas auto-suffisante pour valoir comme recherche. Ce second type de recherche, la recherche *en* ou *pour* le design, se situe moins à l'université que dans le monde professionnel et/ou les écoles d'art. En effet, Alain Findeli précise que c'est ce type de recherche « que l'on met en œuvre dans le cadre d'un projet de design devant aboutir à un produit ou un objet. C'est celle qui guide la pratique professionnelle car c'est celle qui est enseignée dans les écoles[1452]. » Ce type

1448 Christopher Frayling distingue la recherche *into*, *for* et *through art and design* dans Frayling, Christopher, « *Research in Art and Design* », *RCA Research Papers*, I, 1, 1993/1994.

1449 Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *art. cit.*, p. 7.

1450 Huyghe, Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, Design*, *op. cit.*, p. 62.

1451 *Ibidem*, p. 62.

1452 Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *art. cit.*, p. 6.

de recherche comprend donc également ce qui est mené sous la bannière du « Recherche et Développement » (R&D) dans les entreprises. Enfin, précisons que c'est dans ce type de recherche qu'Alain Findeli situe la « recherche-création[1453] ». ***702.***

Étant donné que le propos d'Alain Findeli vise à défendre – voire préconiser – le troisième type de recherche, il expose les limites de ces deux premières catégories. À la recherche *sur* le design, il accorde la valeur scientifique (il y a bien une production de connaissances) mais identifie que l'utilité de cette recherche n'est pas reconnue dans le monde professionnel. C'est donc un problème de légitimité et de reconnaissance dans le monde professionnel qui constituent la principale limite de ce type de recherche[1454], et « le fait qu'elle ne soit pas ancrée, située, dans les préoccupations des praticiens et des usagers, dans le champ du projet de design : qu'elle soit, comme on dit, "décollée de la réalité[1455]" », d'après les termes d'Alain Findeli. Nous retrouvons ici en quelques sortes un problème déjà soulevé au cours de notre étude de la critique en design en partie II.1.4 : le fait qu'elle soit menée de l'extérieur semble aboutir à une inadéquation des propos avec la réalité pratique du/des métier(s).

Quant à la limite de la recherche *pour* le design, Alain Findeli repère qu'au contraire de la première catégorie, c'est la valeur scientifique qui fait défaut à ce type de recherche. Il précise qu'elle ne donne pas lieu à des publications scientifiques et n'aboutit donc pas à la production de nouvelles connaissances, car « elle fait appel à des connaissances déjà disponibles[1456]. » Mais si la valeur scientifique est remise en cause, peut-on à proprement parler de *recherche* ? Il semble ici qu'il faille distinguer la recherche entendue au sens d'une phase de recherche de la recherche scientifique[1457] : la production de connaissances est ici déterminante. Si la recherche *pour* le design n'aboutit pas à une production de connaissances, s'agit-il d'une recherche au sens scientifique du terme ? La production de connaissances n'est-elle pas intrinsèque à la définition de la recherche ? Nous estimons que tel est le cas. De ce point de vue, la part pratique d'une recherche doit donc, pour être reconnue comme telle, avoir une valeur scientifique et ainsi contribuer à former de nouvelles connaissances.

Si nous résumons les propos d'Alain Findeli, il semble toujours manquer quelque chose d'un côté ou de l'autre des deux premiers types de recherches[1458] : d'une part la recherche *sur* le design manque de pertinence pour la pratique professionnelle du design et, d'autre part, la recherche *pour* le design manque de valeur scientifique. Nous comprenons que la troisième catégorie, celle de la recherche *par* le design, entend concilier les deux premières catégories tout en palliant leurs limites. La troisième voie serait donc celle de la recherche *through art and design*, qu'Alain Findeli traduit par la recherche *par* le design (alors que Pierre-Damien Huyghe utilise plutôt la préposition *avec*). Cette troisième voie

1453 *Ibidem*, p. 6.

1454 *Ibid.*, p. 7.

1455 *Id.*, p. 9.

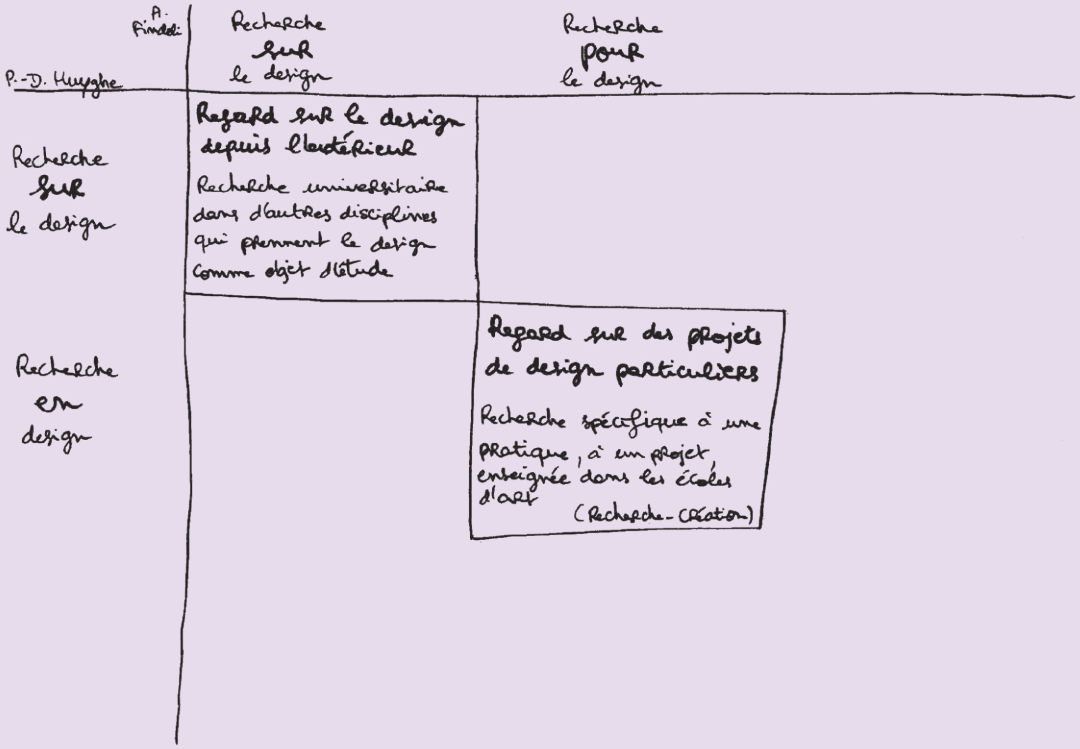
1456 *Id.*, p. 6.

1457 Cette distinction est rappelée par Marc Monjou dans Monjou, Marc, « La recherche en design et sa publicité », *Azimuts*, n°40-41, 2014, p. 54.

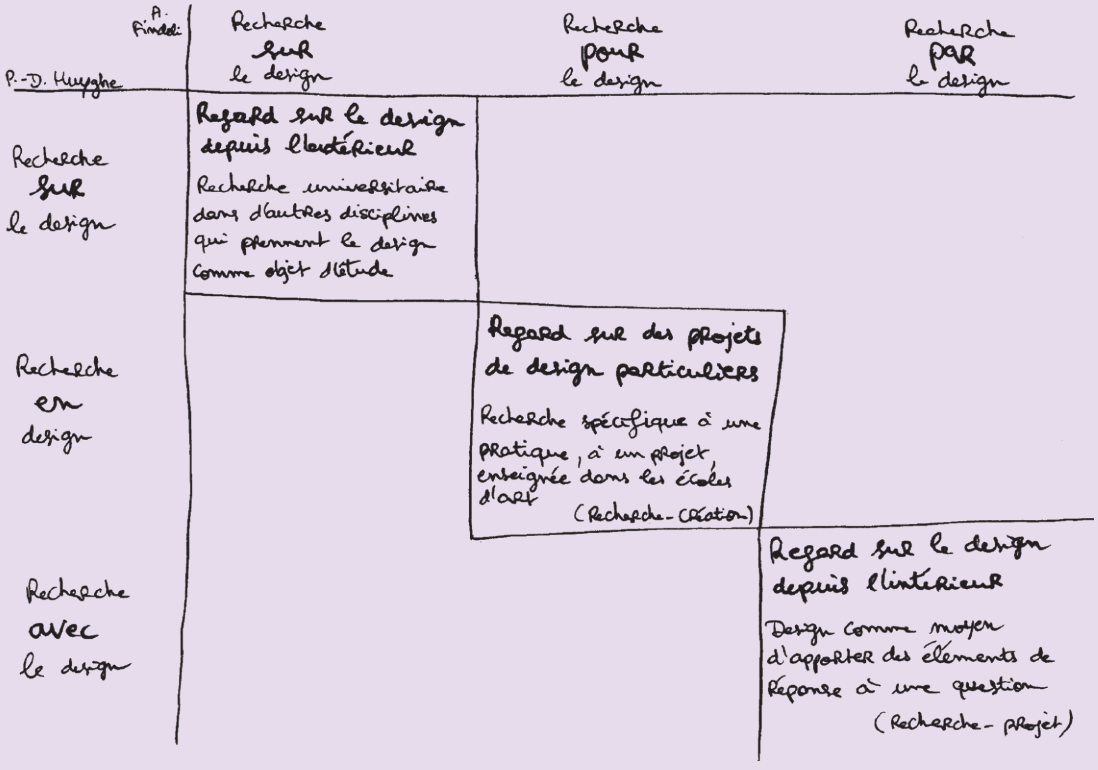
1458 Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *art. cit.*, p. 8.

Figure 702. Deux premiers types de Recherches en design.

Figure 703. Trois types de Recherches en design.



702.



703.

est d'après Alain Findeli celle de la « recherche-projet », qui entend être « une forme de recherche qui soit à la fois rigoureuse du point de vue scientifique et féconde pour la profession et les usagers[1459] ». Cette voie de la recherche-projet est celle qu'il préconise dans le cas du design. Il définit ce type de recherche comme suit :

> « Il s'agit d'un type de recherche "actif", situé et engagé dans le champ d'un projet de design (d'où sa traduction anglaise : *project-grounded research*), le projet étant l'équivalent pour nous du "terrain" des sciences sociales et du "laboratoire" de la recherche expérimentale. On souhaite indiquer ainsi que pour penser juste en design, il faut penser "en action" et non dans une tour d'ivoire[1460]. »

Nous comprenons donc que la recherche-projet repose sur un ancrage très profond dans un terrain de recherche, critère sur lequel nous reviendrons ultérieurement. De plus, cette définition met en évidence que ce type de recherche consiste pour le chercheur à produire lui-même quelque chose, et non uniquement à analyser des productions déjà existantes. ***703.***

Suite à cette distinction entre trois manières possibles de mener une recherche, où pouvons-nous nous situer ? D'une part, la première partie de notre recherche s'apparente davantage à une recherche *sur* le design : le travail de David Carson constitue notre objet d'étude, et nous l'étudions notamment au moyen d'analyses esthétiques. Cependant, il ne s'agit là que de la première partie de notre travail. Étant donné que cette présente partie aboutira à une production plastique de notre part, nous ne pouvons donc pas conclure que cette thèse est exclusivement une recherche *sur* le design. De plus, si la recherche *pour* le design se définit comme une recherche menée dans un contexte professionnel ou dans une école d'art, et que la production de connaissances n'est pas visée, nous n'appartenons pas non plus à cette catégorie. Ainsi, **notre recherche est plutôt effectuée par (ou avec) le design. Cependant, nous nous interrogeons sur la nécessaire équivalence que propose Alain Findeli entre la recherche par le design et la recherche-projet.**

… Sans pour autant être une recherche-projet

Nous remarquons que la recherche *par* le design est associée à la recherche-projet par Alain Findeli. Si nous avons dans un premier temps avancé que notre recherche correspond davantage à une recherche *par* le design par comparaison aux recherches *sur* et *pour* le design, nous n'estimons pas pour autant que cette recherche relève d'une recherche-projet. Nous pouvons avancer trois arguments qui nous permettent de démontrer que notre recherche *par* le design n'est pas pour autant une recherche-projet.

Le premier point est celui du statut du chercheur. En effet, Alain Findeli pose comme présupposé que les chercheurs qui se lancent dans une recherche-projet sont eux-mêmes des designers, et qu'ils maîtrisent « les outils de la pratique d'une des professions du

1459 *Ibidem*, p. 8.

1460 *Ibid.*, p. 10.

design[1461] ». Les compétences professionnelles semblent donc être une condition prérequise pour l'inscription en doctorat[1462], et implique comme « condition nécessaire[1463] » que les chercheurs soient également designers. Mais cette condition n'influe-t-elle pas directement sur la définition de la recherche qu'Alain Findeli établit ? Voici la définition qu'il livre de la recherche en design : « La recherche en design est la quête systématique et l'acquisition de connaissances relatives à l'écologie humaine généralisée, conçue dans une perspective projective (orientée-projet[1464]) ». S'il pose comme élément définitionnel de la recherche en design son orientation vers le projet, n'est-ce pas parce qu'il présuppose en premier lieu que les chercheurs en design sont des designers ?

Notre propre positionnement correspond davantage à celui de que soutient Pierre-Damien Huyghe. En effet, s'il affirme également que la recherche *avec* le design est effectuée par des praticiens, son propos concerne moins les compétences professionnelles qu'une expérience du design :

> « La différence entre cette recherche et celle qui porte "sur", c'est que ce langage, ce discours émanent d'auteurs ayant l'expérience des opérations de l'art, du design ou de l'architecture. Il s'agit, pour ces auteurs, d'une façon de tourner autour d'un champ d'objets, dont ils sont par ailleurs familiers, tout en traversant ou en ayant traversé ce champ, c'est-à-dire en le pratiquant ou en l'ayant pratiqué[1465]. »

Ainsi, si nous ne sommes actuellement pas designer graphique professionnelle, notre formation en design nous permet tout de même de justifier d'une expérience de ce champ. En effet, nous ne nous définissons pas en tant que designer graphique mais comme une chercheuse en design graphique et typographique. Cette précision concerne notamment les compétences que nous possédons. Bien que nous ayons fait des études en design, elles ont pour la plupart toutes été orientées vers la théorie plutôt que vers l'acquisition de compétences techniques. De plus, notre dernier diplôme est un master de recherche en design, et nous considérons donc que nous nous sommes davantage formée en tant que chercheuse plutôt qu'en tant que designer. N'exerçant pas professionnellement en tant que designer graphique, nous avons tout de même développé quelques pratiques graphiques personnelles qui nous ont permis d'acquérir des compétences techniques de manière partiellement autodidacte, ainsi qu'au cours de nos expériences : notre formation en design, un stage en maison d'édition ainsi que notre projet de diplôme de master. Cependant, le fait que nous n'exerçons pas en tant que designer graphique professionnelle ne nous permet pas de prendre en compte les préoccupations économiques de cette part pratique, et impliquera un accompagnement avec notre imprimeur sur les questions techniques. Nous possédons donc la culture, l'intérêt, et quelques compétences techniques en design graphique. En tant que chercheuse en design graphique, notre posture est comparable à celle d'une amatrice – dans le sens d'une personne qui a un goût pour quelque

1461 *Id.*, p. 16

1462 Findeli, Alain, Coste, Anne, « De la recherche-création à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *Lieux Communs*, n°10, 2007, p. 159.

1463 Findeli, Alain, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *art. cit.*, p. 52.

1464 *Ibidem*, p. 53.

1465 Huyghe, Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, Design*, *op. cit.*, p. 14.

chose – éclairée : nous possédons une culture visuelle suffisante pour former notre œil et des pratiques graphiques personnelles qui accompagnent la thèse. En somme, cette posture d'amatrice est plutôt propice à la pratique de la typographie opaque. En effet, nous avons posé en partie II.4.2 de cette recherche que la posture d'amateur favorisait l'expérimentation. De plus, nous sommes en quelques sortes dans la même posture que les graphistes qui dessinent des caractères : il ne s'agit pas de leur métier, ils n'ont pas nécessairement eu de formation en dessin de caractère, mais ils ne sont pas tout à fait profanes pour autant car ils possèdent des connaissances dans la mise en forme du texte et de la lettre.

Au-delà de l'exercice de la profession, le second point qui nous permet d'affirmer que notre recherche n'est pas une recherche-projet est d'ordre méthodologique : il s'agit de la place que tient le projet de design au sein d'un projet de recherche. Étant membre de l'association Design en Recherche[1466], nous constatons que la question du projet (de sa place, son rôle et son statut) au sein du doctorat en design donne lieu à de nombreuses discussions informelles entre doctorants. Ces discussions ont notamment été formalisées dans un épisode de podcast dédié à la recherche par la pratique[1467], sur lequel nous proposons de nous appuyer. Valentin Aubois-Liogier entame l'épisode par la question suivante : « Quelle place occupe le projet/ la pratique dans votre démarche de recherche[1468] ? » Natalia Baudoin y répond que le projet tient une place centrale, et que sa recherche « se fait par la pratique du design[1469] ». Marion Voillot, quant à elle, précise que sa pratique du design et le projet « cristallisent [s]es questionnements de recherche[1470] ». Elle considère qu'elle fait de la recherche « entre action et création[1471] », et explique que son terrain lui permet de concrétiser ses idées dans des dispositifs, qui seront eux-mêmes testés sur ce terrain. Elle souligne donc que l'interrelation entre le projet et le contexte – ou, plus précisément, un projet « créé en contexte[1472] » – lui permet de « faire recherche[1473] ». Nous reviendrons sur cette relation au terrain dans le paragraphe suivant. D'après ces premiers témoignages, le principal enjeu d'un designer-chercheur semble résider dans le rapport et la relation entre le projet de design et la recherche. Cette place essentielle que tient le projet au sein d'une recherche-projet engendre une double attente : d'une part un apport de nature scientifique qui porte sur la « théorie générale du projet de conception[1474] », et d'autre part une réponse apportée à la commande qui initie le projet de conception. Ainsi, le projet tient une « place centrale » au sein d'une recherche-projet, ce qui n'est pas notre cas. En effet, la part pratique ne constitue qu'une seule partie de notre recherche, la dernière. Au contraire, les textes que nous avons consultés suggèrent que la recherche se construit en même temps que le projet : le projet serait présent dès le début de la recherche, voire

1466 Réseau de doctorants et jeunes chercheurs en design.

1467 Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », *art. cit.*, non paginé.

1468 *Ibidem*, non paginé.

1469 *Ibid.*, non paginé.

1470 *Id.*, non paginé.

1471 *Id.*, non paginé.

1472 *Id.*, non paginé.

1473 *Id.*, non paginé.

1474 Findeli, Alain, Coste, Anne, « De la recherche-création à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *art. cit.*, p. 154-155.

en serait à l'origine. Le projet de recherche peut même naître d'une commande réelle provenant du monde professionnel. Ce cas de figure ne correspond pas à notre propre recherche : dans notre cas, la pratique va permettre de contribuer à une partie de notre recherche, mais qui ne se construit pas pour autant exclusivement à partir/autour du projet.

Ainsi, l'articulation entre le projet de design et la recherche au sein d'une recherche-projet ne correspond pas à la méthodologie que nous avons mise en place pour notre recherche. En effet, Alain Findeli et Anne Coste avancent que « les candidats sont invités [...] à concevoir un protocole de recherche dans le volet empirique duquel le projet d'architecture occupe une place centrale[1475]. » Il semblerait que dans le cas d'une recherche-projet, la pratique soit une méthodologie employée pour répondre à une question de recherche. Les auteurs suggèrent donc dans le propos précédent que la question de recherche doit être formulée de sorte que le projet soit la méthodologie la plus adaptée pour y répondre[1476]. Alain Findeli et Anne Coste identifient alors qu'une problématique qui émerge de la pratique peut être traduite en question de recherche :

> « On s'aperçoit que le plus souvent, c'est la commande architecturale qui est première. Les candidats au doctorat sortent en effet de leurs études d'architecture ou, parfois, de plusieurs années de pratique professionnelle et sont porteurs de questions surgies sur le terrain de la pratique. Le premier travail du candidat et du directeur de thèse consiste alors à transformer un problème formulé en termes architecturaux en une question spécifique relevant du corpus théorique de la discipline[1477]. »

Dans cette perspective, « les questions de recherche découlent des questions de design[1478] ». Rappelons qu'il est présupposé que les candidats ont eu une pratique du design préalable à l'inscription en doctorat. Les auteurs partent donc du principe qu'une question a pu être soulevée au cours de leurs projets[1479]. Le projet de conception serait alors premier et poserait une question, qu'il s'agirait ensuite de transformer en une question de recherche. Cette manière de construire la problématique confirme que notre recherche ne relève pas d'une recherche-projet. En ce qui nous concerne, la problématique de recherche n'émerge pas de la pratique mais elle est posée en amont du projet. De plus, il s'agit plutôt d'une question qui vient du champ du design graphique et typographique que de projets en particulier, étant donné que nous entendons former un concept opposé à un concept déjà établi dans ces champs. De plus, nous venons de voir que la question de recherche, dans le cas d'une recherche-projet, est formulée de sorte que le projet soit la méthodologie la plus adaptée pour y répondre. Dans notre cas, la démarche est inverse : nous avons

1475 *Ibidem*, p. 145.

1476 *Ibid.*, p. 158.

1477 *Id.*, p. 155.

1478 Findeli, Alain, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *art. cit.*, p. 53.

1479 « L'expérience montre que les candidats à un doctorat en design commencent par formuler leur projet de recherche sous la forme d'un projet de design. Il n'est pas rare que ce dernier se soit présenté, soit lors d'une expérience professionnelle peu satisfaisante, soit dans le cadre de leur formation en design, suite à une question qui les a particulièrement interpellés. »
Ibidem, p. 54.

déjà établi une question de recherche, commencé à y répondre, puis identifié qu'une part pratique pourrait contribuer à apporter une réponse à cette question de recherche. Ainsi, **le rôle et la place du projet au sein de la recherche-projet ne correspond pas à notre propre méthodologie.**

Une pratique qui n'est pas ancrée dans un terrain de recherche

Le dernier point qui nous permet de confirmer que notre recherche *par* le design ne relève pas pour autant d'une recherche-projet est celui de l'ancrage dans un terrain. La recherche-projet est définie par Alain Findeli comme une « recherche action[1480] » et il semble même établir une stricte équivalence entre recherche-action et recherche-projet dans le cas du design[1481]. Cette part active se manifeste par un fort ancrage au sein d'un terrain[1482] . En effet, le terrain constitue un contexte concret et professionnel pour la mise en place d'un projet. Si le chercheur étudie son terrain dans un premier temps, c'est surtout le second rapport au terrain qui fait de la recherche-projet une recherche action : le fait de ne pas se borner à l'étudier, mais également d'y mettre en place un projet. À cet égard, Marion Voillot témoigne d'une volonté de la part du designer-chercheur de « vouloir faire bouger les choses, et donc du coup les contextes et les milieux dans lesquels on s'insère[1483] ». Ainsi, la proposition d'un projet à mettre en place sur ce terrain apparaît comme une « condition essentielle[1484] » de la recherche-projet.

L'ancrage dans le terrain est au cœur des discussions des trois doctorants de l'association Design en Recherche dans l'épisode de podcast consacré à la recherche par la pratique[1485]. Les points qu'ils soulèvent nous permettent de confirmer que notre recherche ne relève pas d'une recherche-projet. Tout d'abord, Marion Voillot indique que la proposition de dispositifs émerge de la phase d'observation. Mais elle insiste surtout sur le fait qu'ils sont moins figés que « co-construits avec les acteurs[1486] » : la prise en compte du contexte ainsi que les processus itératifs de conception permettent de faire avancer à la fois le projet, mais également la recherche. Ainsi, elle déclare que « sans l'étude du contexte,

1480 Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *art. cit.*, p. 10.

1481 « la recherche-action (qu'en design on appelle recherche-projet) ».
Findeli, Alain, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *art. cit.*, p. 52.

1482 Cet ancrage dans le terrain est d'ailleurs lisible à travers la traduction que proposent Alain Findeli et Anne Coste du terme « recherche-projet » : « *project-grounded research* ».
Findeli, Alain, Coste, Anne, « De la recherche-création à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *art. cit.*, p. 153.

1483 Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », *art. cit.*, non paginé.

1484 Findeli, Alain, Coste, Anne, « De la recherche-création à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *art. cit.*, p. 141.

1485 Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », *art. cit.*, non paginé.

1486 *Ibidem*, non paginé.

les dispositifs créés n'auraient jamais existé (en tout cas pas comme ça[1487]) ». Elle utilise même l'expression « travailler en contexte[1488] » pour décrire cette méthodologie de la recherche-projet.

Si Marion Voillot assure que la recherche-projet est « une manière forte de faire de la recherche[1489] », Valentin Aubois-Liogier révèle que la mise en place concrète et effective d'un projet n'est pas sans poser quelques difficultés. À titre d'exemples, il explique qu'il n'est parfois pas évident d'obtenir les accords nécessaires pour développer le projet, ou que les designers-chercheurs peuvent parfois être confrontés à des aléas avec des fournisseurs et/ ou des fabricants[1490]... ces facteurs extérieurs peuvent donc freiner la recherche : lorsque la recherche dépend du projet, c'est la recherche tout entière qui peut être mise en difficulté si le projet n'émerge pas. Marion Voillot s'accorde avec Valentin Aubois-Liogier en confirmant que « travailler en contexte, c'est travailler en complexité[1491] ». Ce constat de la complexité s'explique d'après nous par deux points : d'une part par la multiplicité des acteurs en jeu, et d'autre part par la position ambigüe du designer-chercheur. En effet, Marion Voillot déclare que la méthodologie de la recherche-projet consiste à « faire projet au niveau de sa pratique du design et aussi faire projet avec d'autres[1492] ». Elle insiste sur l'idée « de faire, et de faire ensemble par le projet et par la pratique[1493] ». La dimension collective semble donc être au cœur d'une démarche de recherche-projet, qui implique une multitude d'acteurs et non uniquement le chercheur en design[1494]. Plus encore, Valentin Aubois-Liogier tient à préciser que la question du financement est cruciale pour développer les projets, ce qui peut constituer un frein à la recherche[1495], ou en tous cas impliquer la collaboration avec des acteurs et partenaires qui financent le projet (de conception et/ou de recherche). Marion Voillot confirme que la question des collaborations et des partenariats est essentielle dans une recherche-projet, parce qu'il s'agit non seulement de créer du lien mais aussi de s'assurer que chaque partenaire comble ses propres attentes avec ce projet : « si on veut engager des personnes dans nos recherches, il faut trouver le juste milieu pour que ça apporte à toutes les parties prenantes du projet[1496] », déclare-t-elle.

Au-delà de la multiplicité des acteurs en jeu, de leur communication et de la satisfaction de leurs diverses attentes, la complexité d'une recherche-projet semble également résider dans la position ambigüe du designer-chercheur. Nous décelons dans le propos suivant de Marion Voillot la multiplicité des casquettes portées par le designer-chercheur :

1487 *Ibid.*, non paginé.

1488 *Id.*, non paginé.

1489 *Id.*, non paginé.

1490 *Id.*, non paginé.

1491 *Id.*, non paginé.

1492 *Id.*, non paginé.

1493 *Id.*, non paginé.

1494 Dans le cadre du doctorat, nous présupposons que la recherche-projet induit un écosystème de thèse qui dépasse la seule inscription à l'université. Nous pouvons par exemple penser aux thèses effectuées en entreprises (CIFRE), ou en co-direction avec des écoles de design (programme doctoral SACRe par exemple).

1495 Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », *art. cit.*, non paginé.

1496 *Ibidem*, non paginé.

> « la complexité est faiseuse de lien mais elle est aussi dangereuse, dans le sens où elle met en péril en permanence la recherche, mais elle met aussi en péril notre posture : on ne sait jamais trop où est-ce qu'on est entre quelqu'un qui écoute, quelqu'un qui observe, quelqu'un qui discute, quelqu'un qui crée et en fait on est toutes ces personnes à la fois et on a envie d'incarner tous ces personnages dans la recherche[1497] ».

Elle met ici en évidence la nécessité de « se positionner aussi en tant que designer-chercheur[1498] ». Valentin Aubois-Liogier s'accorde avec elle sur ce point, en expliquant que la multiplicité des casquettes du designer-chercheur pose la question de la bonne distance à adopter avec le contexte pour faire émerger le projet. Cette position semble se matérialiser par des aller-retours entre le rôle du designer, le rôle du chercheur, et la rencontre entre les deux[1499]. Ce dédoublement assure la progression conjointe de la recherche et du projet. Nous supposons que c'est en raison de cette diversité de postures adoptées par le chercheur que Marion Voillot considère la recherche-projet comme « une recherche très incarnée, dans laquelle on met beaucoup de nous[1500] ». Si elle consent qu'il y a toujours « incarnation d'un chercheur dans un sujet de recherche[1501] », elle déclare que cette incarnation est d'autant plus saillante lorsque la recherche place un projet en son centre. À cet égard, Valentin Aubois-Liogier explique que la posture de designer-chercheur implique de « réfléchir à ce qu'on a envie de défendre en tant que designer, ce sur quoi on a envie de travailler, ce qu'on a envie de proposer en plus dans le monde[1502] », c'est-à-dire de réfléchir à sa responsabilité en tant que designer.

Au regard de ces nouveaux éléments, **la question de l'ancrage dans un terrain semble bien confirmer que notre propre recherche ne relève pas d'une recherche-projet.** En effet cette méthodologie semble d'abord nécessiter l'immersion du chercheur au sein d'un terrain. Dans notre propre cas, nous n'avons pas eu à proprement parler de terrain, mais plutôt un corpus qui nous a servi de cas d'étude. Nous avons analysé ce cas d'étude notamment au moyen d'analyses iconographiques, ce qui ne relève pas d'après nous d'une méthodologie de recherche-action. Si la méthodologie de la recherche-projet consiste d'abord à étudier le terrain avant d'y mettre en place un dispositif, nous ne pouvons que constater que tel n'est pas notre cas. Le second point qui nous mène à confirmer que nous ne menons pas une recherche-projet concerne l'ampleur et l'échelle de notre pratique.

1497 *Ibid.*, non paginé.

1498 *Id.*, non paginé.

1499 À titre d'exemple, Marion Voillot explique que le designer est « directement plongé » dans le terrain et qu'il « faut savoir remonter à la surface », c'est-à-dire « prendre du recul vis-à-vis du contexte et du terrain » en reprenant des phases de lectures et de consultation de l'état de l'art par exemple. Elle conseille donc de « savoir prendre du recul par rapport au projet pour revenir à des fondements plus théoriques, des lectures, des moments d'introspection dans la recherche qui permettent de mieux revenir sur le terrain et le milieu ».
Id., non paginé.
Selon les termes de Catherine Chomarat-Ruiz, il semblerait qu'il y ait une sorte de dédoublement, qui permet un « "accompagnement" de l'artiste par le chercheur, miroir tendu à l'artiste par le chercheur pour décrire, archiver, faire évoluer l'œuvre ».
Chomarat-Ruiz, Catherine, « Introduction », dans Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *De l'atelier au labo. Inventer la recherche en design*, *op. cit.*, p. 7.

1500 Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », *art. cit.*, non paginé.

1501 *Ibidem*, non paginé.

1502 *Ibid.*, non paginé.

Tout d'abord, le projet est plutôt individuel que collectif : s'il y aura bien réalisation concrète et effective d'un objet, elle n'implique pas d'autres acteurs, partenaires et collaborateurs que nous-mêmes. De plus, notre recherche se termine par la proposition de cet objet – ici, à notre jury de thèse – ce qui implique que l'observation de sa réception ne pourra pas être analysée au sein même du manuscrit de thèse. Il ne s'agit donc pas d'un processus de conception itératif et/ou co-construit avec les acteurs d'un terrain, mais plutôt d'une proposition soumise à la réception. Au terme de ce moment, nous concluons que notre recherche ne relève pas d'une recherche-projet. Dès lors, **comment qualifier la part pratique de cette recherche ? Quel statut lui donner ?**

Pratique = projet ?

Nous proposons de dépasser l'équivalence entre recherche *par* le design et recherche-projet. Cette équivalence a notamment mené Alain Findeli à affirmer que la recherche-projet était non seulement *une* méthode, mais surtout *la* méthode « à privilégier pour la recherche en design[1503] », ou encore qu'il s'agît d'une « attitude ou une posture générale de recherche qui nous semble appropriée et recommandable pour satisfaire aux attentes de la communauté des chercheurs[1504] ». S'il préconise donc ouvertement cette méthode pour la recherche en design[1505], cette injonction nous paraît quelque peu restrictive[1506]. La recherche-projet invalide-t-elle pour autant les autres types de recherche ? Une recherche en design doit-elle nécessairement utiliser la recherche-projet en tant que méthode ? L'épisode de podcast de l'association Design en Recherche dédié à la recherche par la pratique nous semble apporter un point de vue complémentaire au propos d'Alain Findeli. En effet, cet épisode s'ouvre sur une mise au point effectuée par les participants : s'ils ont tous les trois choisi la méthode de la recherche-projet pour mener leur propre recherche, ils considèrent qu'il ne s'agit pas de *la* méthode nécessaire pour la recherche en design :

> « [Valentin Aubois-Liogier :] Pour moi ça ne s'impose pas comme étant la méthode qui devrait absolument être employée à chaque fois pour la recherche en design.
> [Marion Voillot :] Oui je suis d'accord, c'est-à-dire que pour nous elle fait sens, mais que pour d'autres peut-être pas.
> [Valentin Aubois-Liogier :] Oui selon les sujets.

1503 Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *art. cit.*, p. 2.

1504 *Ibidem*, p. 15.

1505 Cette préconisation est notamment effectuée par opposition avec la recherche-création.
Ibid., p. 9.

1506 Au contraire, Pierre-Damien Huyghe présente les différents types de recherches en établissant une hiérarchie de manière beaucoup moins directe : son propos nous semble davantage relever d'un soucis de clarification et de distinction que de recommandation. Plus ouvertement, Catherine Chomarat-Ruiz défend la légitimité de la pluralité des recherches :

> « Les actes de ces journées [journées d'études tenues à l'Université de Valenciennes en avril 2015] sont fidèles à l'ouverture qui s'offrait dans cette polysémie revendiquée de la recherche en/sur/par et pour les arts, conformes au souhait de ne pas affirmer un type de recherche au mépris des autres. Notre principe de travail fut simple et les textes composant le présent volume le réaffirment : tout type de recherche est recevable dès lors qu'il précise le type d'investigation qu'il met en œuvre, qu'il se tient dans un domaine circonscrit, qu'il cerne son objet, qu'il formule – formalise – sa démarche ou sa méthode, qu'il produit des connaissances partageables sur les œuvres, plus exactement sur la pratique et/ou la théorie de(s) art(s). »

Chomarat-Ruiz, Catherine, « Introduction », *art. cit.*, p. 5.

> [Marion Voillot :] Selon les sujets et aussi selon les personnes. Je pense que ce qu'il faut dire c'est que derrière un projet de recherche il y a toujours un être humain (ou une être humain).
> [Valentin Aubois-Liogier :] et que ce n'est pas grave, qu'il y a plein d'autres méthodes qui peuvent être employées pour mener sa recherche[1507]. »

Au contraire d'Alain Findeli, les trois doctorants discutant dans cet épisode de podcast s'accordent plutôt sur la diversité des manières de mener une recherche en design : d'après eux, le doctorant est libre de « mobiliser la pratique du design pour mener sa recherche[1508] » ou bien de « mener sa recherche sans passer par cette pratique-ci[1509]. » Valentin Aubois-Liogier insiste sur le fait que la recherche-projet est une méthode parmi d'autres, et qu'il n'est pas nécessaire de « forcer[1510] » cette méthode de recherche bien qu'il s'agisse d'une recherche en design : c'est un choix qui doit être effectué en fonction du sujet, du chercheur lui-même, et non pas une nécessité absolue. Il ne s'agit donc pas d'« imposer le projet s'il n'a pas à être là[1511] » et d'autres méthodologies sont peut-être plus appropriées en fonction des sujets. Au contraire, Alain Findeli suggère « d'aider le candidat à structurer sa recherche en mode recherche-projet[1512] », comme si la recherche-projet était un « mode » de recherche à nécessairement adopter. Nous nous positionnons davantage en accord avec Valentin Aubois-Liogier qui affirme que « la méthode de la recherche via la pratique fait partie du paysage de la recherche en design, mais ça ne s'impose pas comme la méthode qui devrait absolument être employée à chaque fois[1513] ».

Cette ouverture nous amène à interroger l'association de la pratique du design au projet. Valentin Aubois-Liogier le souligne : « Quand on parle de pratique du design, on parle de projet de design[1514] ». Cependant, nous avons vu dans les précédentes parties de notre recherche (I.4 et II.4) que la pratique de la typographie opaque relevait moins d'un projet que d'une pratique expérimentale. Dans cette perspective, ne serait-il pas contradictoire que nous menions une recherche-projet, alors même que nous avons conclu que le projet ne correspond pas à la pratique de la typographie opaque ? Bien plutôt, nous entendons défendre une part pratique de notre recherche qui ne relève pas pour autant d'une recherche-projet. Afin de clarifier notre propos, nous nous appuyons sur une discussion informelle avec deux autres doctorantes de l'association Design en Recherche : Élise Goutagny[1515] et Tallulah Frappier. Nous nous positionnons toutes les trois contre l'injonction au projet dans la recherche en design. Dans un premier temps, nous remarquons que cette injonction au projet semble malgré tout liée à une question de légitimité.

1507 Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », *art. cit*, non paginé.

1508 *Ibidem*, non paginé.

1509 *Ibid.*, non paginé.

1510 *Id.*, non paginé.

1511 *Id.*, non paginé.

1512 Findeli, Alain, « La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *art. cit.*, p. 55.

1513 Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », *art. cit.*, non paginé.

1514 *Ibidem*, non paginé.

1515 Depuis, Élise Goutagny est devenue docteure en esthétique, sciences et technologies des arts.

En effet, nous nous accordons toutes les trois sur le fait que cette injonction au projet découle d'une volonté de spécifier le doctorat en design : faire une thèse en design impliquerait nécessairement un projet afin de justifier la singularité du doctorat en design.

Mais nous remarquons que cette injonction au projet pose en réalité la question de son évaluation. En effet, la recherche-projet induit que « quelque chose » soit produit en plus du manuscrit. D'une part, la nature et le statut de ce « quelque chose », du projet et de ce qui en résulte, ne sont pas clairement définis. D'autre part, cette production peut-elle être autonome et se suffire à elle-même ? Il s'agit là d'une limite de la recherche-création – qui relève de la recherche *pour* le design – repérée par Alain Findeli[1516], et qui pose la question de la valeur scientifique de cette posture[1517]. Dès lors, le projet de design peut-il s'auto-suffire et se passer de tout discours ? Émeline Brulé et Anthony Masure, dans leur article sur les formes et formats de la thèse en design, soutiennent que la part pratique du doctorat ne peut faire l'économie du discours : « concernant l'introduction du projet dans une dimension écrite, les thèses "par la pratique" ne permettent pas d'échapper à une formalisation textuelle de la pensée[1518]. » Dès lors, l'injonction à la recherche-projet pose la question de l'évaluation des productions non textuelles qui en résultent. Plus que d'y apporter des réponses, nous soulignons la nécessité de formuler ces questions.

Ainsi, nous concluons notre discussion sur la proposition de distinguer une éventuelle pratique du design menée au cours du doctorat, de la recherche-projet en tant que méthodologie. Nous soutenons que des recherches de nature très différentes peuvent cohabiter en design, et que la recherche par le projet est une méthodologie parmi d'autre sans pour autant induire une hiérarchie de valeurs. De plus, nous suggérons de distinguer la pratique du design (et dans notre cas à toutes les trois, du design graphique) d'un projet de design. En effet, nous soutenons que certaines productions au cours de la thèse (workshops, expositions, conception du manuscrit, restitution de données etc.) témoignent d'une forme de pratique, sans pour autant relever du projet. Ainsi, nous avançons qu'il y a nécessairement une part pratique dans la recherche, qu'elle prenne la forme d'un projet de design ou non. Nous défendons donc que notre recherche ne relève pas de la recherche-projet, bien qu'elle recèle une part pratique.

1516 Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *art. cit.*, p. 6.

1517 « S'il arrive que des connaissances nouvelles soient produites, elles sont spécifiques à ce projet particulier et ne font d'ordinaire pas l'objet de publication. Ce qui est nouveau par contre, ce sont les artefacts qui résultent du projet. Ils intègrent des connaissances, mais ne constituent pas à eux seuls des connaissances. »
Findeli, Alain, Coste, Anne, « De la recherche-création à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *art. cit.*, p. 143.

1518 Brulé, Émeline, Masure, Anthony, « Le design de la recherche : conventions et déplacements du doctorat en design », *art. cit.*, p. 59.

Toute recherche possède une part de pratique

Si notre recherche ne relève pas d'une recherche-projet pour les raisons citées précédemment, **comment positionner le rôle de notre pratique au sein de cette recherche ?** Pour ce faire, nous nous appuyons sur un article de David Bihanic, qui constate que toute recherche scientifique possède une part de pratique :

> « Toute investigation scientifique (ou presque) engage une part pratique, qu'elle relève de l'expérimentation le plus souvent en laboratoire (recherche empirique définissant un cadre probatoire permettant de valider ou d'invalider certaines hypothèses de travail – démarche déductive) comme de l'exploration subsumant chaque observation (démarche inductive[1519]). »

Partant de ce constat nous souhaiterions désormais nous appuyer sur les différentes places que peut occuper la pratique au sein de la recherche, que David Bihanic distingue dans son article.

David Bihanic pose deux types de relations possibles entre recherche et pratique. D'une part, la « recherche pratique » débuterait moins par une observation que par une théorie ou une hypothèse :

> « Elle toucherait à une finalité qui, si elle n'est pas tout à fait connue d'avance, se trouve être relativement circonscrite, et pour partie attendue. [...] Elle définit un cadre dit *probatoire* au travers duquel un chercheur entendra, *primo*, appuyer ses suppositions, *deuxio*, fonder ses analyses et, *tertio*, démontrer/prouver une théorie. La pratique devient alors le lieu de confrontation, de comparaison, de rapprochement des idées, des propositions et des cas. Elle est pour le chercheur comparable à un catalyseur, accélérant la progression ou le développement des idées, lui offrant de les recouper, de les confronter et, *de facto*, donnant *corps*, *matière* et *réalité* à ce qui n'étaient jusqu'alors des présupposés, des hypothèses ou bien encore des abductions[1520]. »

Selon cette première relation, nous comprenons que les hypothèses de recherche sont premières, et que la pratique va permettre de les (in)valider en constituant une situation concrète que le chercheur pourra observer. Parce que les hypothèses sont le point de départ de cette relation entre recherche et pratique, David Bihanic déclare que « la pratique demeure ici secondaire[1521] ». Il s'agit en somme de vérifier des hypothèses déjà formulées. David Bihanic regroupe sous ce type de relations trois exemples de pratiques : l'expérimentation scientifique, la simulation et l'essai.

D'autre part, la seconde relation possible entre recherche et pratique qu'il repère est la « recherche par la pratique ». Au contraire de la « recherche pratique », ce type de relation repose en premier lieu sur des observations, à partir desquelles seront formulées des hypothèses : « Elle tiendrait cette fois à conférer une prééminence absolue aux faits et phénomènes. De la pratique ici entendue comme espace-lieu de découverte, il s'établit

1519 Bihanic, David, « De la pratique en recherche », *art. cit.*, p. 231.

1520 *Ibidem*, p. 232.

1521 *Ibid.*, p. 232.

une recherche reposant d'abord et avant tout sur l'exploration, l'investigation par la pratique[1522]. » David Bihanic définit cette recherche comme une méthode empirique, c'est-à-dire où les connaissances proviendraient de l'expérience sensible. Nous comprenons aisément qu'il s'agit ici du type de recherche préconisé et défendu par les champs créatifs tels que l'art et le design. En effet, David Bihanic cite à titre d'exemples la création, l'exposition, le dispositif, la situation et enfin le projet. De plus, cette seconde relation entre la pratique et la recherche semble suggérer qu'elles soient conjointes et simultanées. Dans le cas de la recherche par la pratique, la pratique constitue un objet d'étude de la recherche, mais cet objet d'étude est toujours en devenir puisqu'il se constitue en même temps que la recherche.

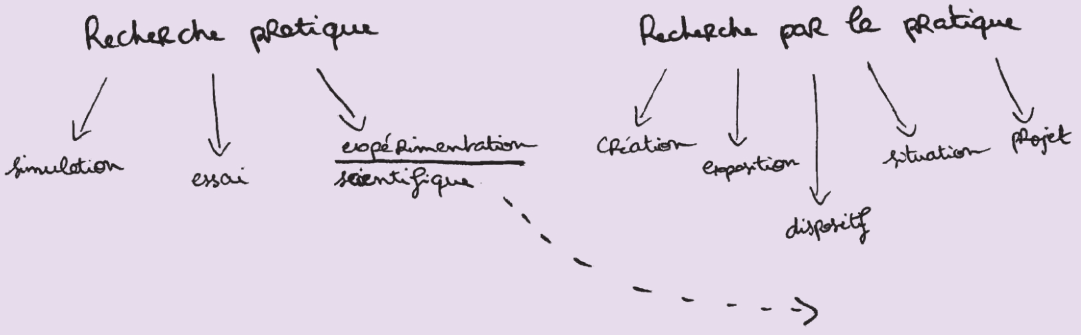
704. Dès lors, comment positionner la part pratique de notre recherche grâce à la clarification effectuée par David Bihanic ? Étant donné que notre recherche prend pour point de départ un concept établi dans le champ du design graphique dont nous essayons de former l'opposé, il semblerait qu'il s'agisse plutôt du cas de la « recherche pratique » que de la « recherche par la pratique ». En effet, la pratique du design n'est pas le point de départ de notre recherche et nous ne prenons pas notre propre pratique comme cas d'étude. De plus, des hypothèses ont déjà été formulées et investies, et la pratique n'arrive que dans un second temps. Il semblerait donc que notre méthode relève davantage de la « recherche pratique » que de la « recherche par la pratique ». Afin de préciser davantage notre positionnement, nous pouvons cette fois-ci nous référer à Catherine Chomarat-Ruiz. Distinguant la recherche-démarche, la recherche-création, la recherche académique et la recherche-action, la définition qu'elle livre de ce dernier type de recherche semble correspondre à notre méthode. Dans la recherche-action, Catherine Chomarat-Ruiz énonce que la théorie est bien le point de départ (et non le projet ou la pratique), et que des hypothèses seront ensuite « soumise[s] à expérimentation, voire test[1523]. » Nous retrouvons bien ici un cas de « recherche pratique » envisagé par David Bihanic, à savoir l'expérimentation. Mais Catherine Chomarat-Ruiz apporte une précision supplémentaire : ce type de recherche-action, dans les champs de l'art et du design, « utilise les ressorts de l'art pour tester une hypothèse[1524] ». Dans cette perspective, il s'agit donc bien d'utiliser des moyens de l'art ou du design pour mener l'expérimentation. La pratique n'est pas ici à l'origine de la recherche et/ou de sa problématique, elle ne constitue pas un objet d'étude, mais sert bien de moyen afin de mener une expérimentation qui validera ou invalidera une hypothèse. Cette méthode correspond au rôle que nous attribuons à la pratique au sein de notre recherche.

1522 *Id.*, p. 236.

1523 Chomarat-Ruiz, Catherine, « Introduction », *art. cit.*, p. 8.

1524 *Ibidem*, p. 10.

Figure 704. Différents Rapports entre pratique et Recherche, selon David Bihamic.



704.

Ainsi, nous accordons à la part pratique de notre recherche le statut de pratique graphique plutôt que de projet. Les propositions sont données à voir moins comme des solutions à un problème que comme des expérimentations. Si ces pratiques graphiques prennent place dans un contexte concret dont nous allons définir le cadre, ce contexte ne fait pas intervenir d'autres acteurs que nous-mêmes. De plus, cette part pratique aboutira à un objet qui sera soumis à la réception, mais le manuscrit ne pourra pas intégrer l'analyse des retours et réactions : la temporalité de la thèse et la nature de l'objet produit (le manuscrit) ne nous permettra pas d'avoir un retour des récepteurs avant la soutenance de la thèse. Nous proposons plutôt d'ouvrir la discussion en produisant un objet critique, dans le sens que nous avons établi en partie II.1.4 : un objet qui interroge les normes et conventions du manuscrit de thèse.

III.1.3. Le contexte académique du manuscrit de thèse

La part pratique de notre recherche consistera à tester le concept d'opacité typographique dans le cadre de la mise en pages et en objet de notre manuscrit de thèse. Il convient dans un premier temps de justifier le choix de ce contexte et de délimiter notre production. Puis, nous préciserons les enjeux de l'inscription de notre pratique dans un contexte académique et étudierons dans quelles mesures nous pouvons intervenir dans ce contexte. Enfin, nous exposerons notre positionnement personnel vis-à-vis du manuscrit de thèse. Nous synthétiserons ces informations sous la forme d'un brief, qui permettra d'effectuer une transition avec la partie suivante consacrée à la mise en œuvre effective de la pratique.

Choix du contexte et nature de la production

Tout d'abord, l'intégration de notre part pratique dans ce contexte nous paraît éviter un double écueil : la gratuité et l'utilitarisme. En effet, nous avons vu que l'ancrage dans un terrain et un contexte est primordial pour justifier la pertinence et la légitimité d'un projet. Cependant, notre recherche ne s'est pour l'instant pas ancrée dans un terrain mais s'est plutôt construite à partir de l'analyse d'un cas d'étude. Dans cette perspective, l'écueil aurait été que la part pratique soit hors-sol par rapport à la recherche ou s'inscrive dans un contexte posé de manière artificielle, qui aurait peu à voir avec la recherche jusqu'ici menée. Le second écueil que permet d'éviter le contexte du manuscrit de thèse est un biais utilitariste. En effet, nous avons soulevé ce point au cours de notre conversation informelle avec Élise Goutagny et Tallulah Frappier. Tallulah Frappier précise que le choix d'une recherche-projet peut instaurer un biais utilitariste, notamment si ce projet est issu d'une commande. Dans ce contexte, la production qui en découle se pose davantage comme une solution à un problème. Mais à quel point la temporalité du doctorat permet-elle de véritablement questionner le projet et ses répercussions ? Au contraire, nous entendons plutôt proposer un objet qui pose question et ouvre le débat afin de contribuer à la recherche.

Dès lors, le contexte de la thèse est apparu comme à la fois concret et justifié. En effet, la question de la mise en pages et en objet du manuscrit de thèse se serait inévitablement posée. Il s'agit donc d'un contexte propice à l'expérimentation de notre concept. Dans cette perspective, nous souhaitons rendre lisible notre recherche dans les deux sens du terme (du point de vue optique et dans le sens d'intelligible) tant par notre texte que par notre objet. Compte-tenu de notre sujet, il convient de préciser la nature de notre production. En effet, notre part pratique relèvera de la mise en pages et en objet de notre manuscrit de thèse mais n'inclura pas la conception d'un caractère typographique spécifique.

Si nous avons précisé plus haut que nous ne nous définissions pas comme designer graphique mais plutôt comme une chercheuse en design graphique, nous sommes encore moins dessinatrice de caractères. La question a été soulevée au cours des entretiens que nous avons menés : les praticiens rencontrés nous ont parfois interrogée sur notre envie de dessiner nous-mêmes des lettres. Cependant, la posture que nous avons adoptée pendant ces entretiens était de ne pas nous inclure en tant que praticienne de la lettre. Bien que nous ayons un fort intérêt et une grande sensibilité pour la typographie, nous ne sommes pas pour autant une praticienne de la lettre.

Nous avons cependant déjà fait l'expérience du dessin de caractères à l'occasion de notre
705. projet de diplôme de master. En effet, nous avions repris une expérimentation de
706. réinterprétation du *Garamond* menée durant notre licence, afin de la développer et d'aboutir à un caractère complet : le *Garature*. Ne possédant pas de formation en dessin de caractère, ce caractère n'a pas été dessiné selon les règles et relève plutôt d'une « typographie de graphiste ». En effet, notre méconnaissance des règles du dessin de caractère avait induit un résultat dont les proportions devraient être ajustées, et dont le crénage mériterait d'être davantage réglé. Pour notre présente recherche, nous décidons de ne pas produire nous-mêmes de caractère. Cependant, nous n'écartons pas l'éventualité d'utiliser le *Garature* au sein du manuscrit de thèse, puisque nous l'avions testé dans la mise en pages de notre mémoire pour la dernière partie du texte. Cet emploi permettrait finalement de revenir à l'origine de notre réflexion. En effet, c'est notamment avec le dessin de ce caractère que notre recherche s'est déplacée du livre – dans notre mémoire de master – à la typographie dans cette présente recherche. Ce sujet de thèse est donc né du retour réflexif opéré sur ce projet dans la dernière partie de notre mémoire.

Nous souhaitons donc plutôt **tester le concept d'opacité typographique dans la composition du texte, c'est-à-dire faire ressortir la matérialité de la lettre à l'échelle du texte.** Ce parti pris est d'après nous plus subtil que de créer une typographie de manière expérimentale. En effet, Anton Moglia déclarait au cours de notre entretien[1525] qu'utiliser des typographies au fort parti pris graphique demande une certaine créativité de la part du graphiste. Au lieu d'utiliser des typographies au parti pris affirmé, nous entendons plutôt mettre en évidence et en valeur la richesse formelle du dessin complet d'un caractère de labeur. Ainsi, le concept d'opacité typographique testé dans le cadre de la mise en pages de notre manuscrit sera plutôt appliqué à la composition typographique, c'est-à-dire à l'utilisation de la lettre plutôt qu'à la forme de cette lettre.

Parti pris graphique

Nous l'avons vu lorsque nous avons distingué la typographie opaque de la typographie expérimentale, **nous avançons que l'opacité de la typographie ne réside pas nécessairement dans un parti pris graphique très affirmé et extravagant, mais relève davantage des notions de rythme et de contraste.** Afin de vérifier cette hypothèse, notre travail consistera donc à trouver un équilibre entre une forme de régularité et la

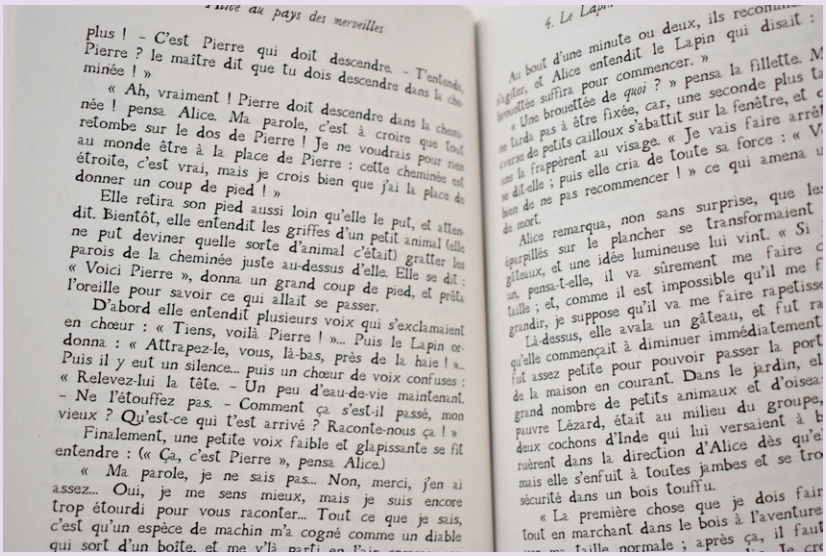
1525 Entretien avec Anton Moglia, *op. cit.* Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 325.



Figure 705. Set de caractères du *Garature*, 2019.

Figure 706. Utilisation du *Garature* dans une édition réinterprétant *Alice aux Pays des Merveilles*, 2019.

705.



706.

mise en place de « surprises graphiques » par contraste. Souhaitant rendre claire et lisible (entendu au sens d'intelligible) notre pensée, l'opacité typographique vise à guider et accompagner le lecteur plutôt qu'à brouiller sa lecture. Plus encore, nous proposons que l'opacité typographique agisse non seulement comme un guide, mais clarifie également le propos en attirant l'attention sur la plasticité et la matérialité des lettres. La subtilité va de pair avec nos remarques précédentes sur le parti pris graphique : dans le cadre du manuscrit de thèse, il nous paraît davantage pertinent de tester un degré d'opacification qui ne soit pas extrême. Pour cette raison, nous n'entendons pas proposer des formes graphiques et typographiques qui remettent totalement en cause la lisibilité. Bien plutôt, ce détournement de l'attention s'apparentera à un moment de pause et de suspension, un détachement du texte pour porter l'attention sur l'objet. Cette surprise graphique entend rompre le possible rythme monotone de la lecture. En effet, nous sommes consciente de la quantité de texte qui est donnée à lire dans ce manuscrit. L'enjeu est alors double : à la fois guider le lecteur avec des repères clairs et stables, mais également lui donner envie de poursuivre sa lecture. Il s'agit de trouver un équilibre entre une certaine régularité qui assure la clarté de l'objet, et en même temps des surprises graphiques qui suscitent la curiosité et rompent le rythme monotone de la lecture. La méthode consistera donc à fixer une base de repères clairs pour le lecteur, puis d'opacifier progressivement la typographie. Cette opacification sera elle-même systématisée afin de garantir une certaine régularité.

Cette précision du parti pris graphique et de la volonté d'éviter l'écueil de la monotonie de la lecture souligne d'après nous la prise en compte du récepteur de notre objet. En effet, la part pratique de cette thèse est ouvertement tournée vers la réception, et naît d'une envie d'accompagner au mieux notre lecteur dans notre pensée. Compte-tenu du sujet de cette thèse, nous présupposons une sensibilité au design graphique et/ou typographique chez nos lecteurs. Dès lors, l'attention que nous accordons à la forme de notre objet entend contribuer au plaisir, notamment esthétique, de nos lecteurs. Il s'agit d'une part de donner envie à notre lecteur de poursuivre la lecture d'une quantité de texte conséquente, en proposant un texte à la fois agréable à la lecture et ponctué de surprises visuelles suscitant son attention et sa curiosité. D'autre part, il s'agit également de guider le lecteur dans le manuscrit. **Nous supposons alors une alliance de la fonction esthétique et communicationnelle : l'opacité de la typographie, c'est-à-dire une attention accordée à la forme matérielle du texte et de la lettre, permettrait non pas de brouiller mais au contraire de clarifier le propos** déployé sur plusieurs centaines de pages. Si nous avions conclu à une prévalence de la fonction esthétique en partie I.3 de cette recherche, nous avions également précisé que la fonction communicationnelle était assurée *in fine*, bien que cela se fasse dans un second temps. Ainsi, nous postulons moins une hiérarchie qu'une collaboration des fonctions esthétique et communicationnelle. Enfin, la mise en pages et en objet de notre manuscrit se base sur un lien profond avec le contenu de notre texte, en nous demandant comment accompagner au maximum sa compréhension. Nous avançons comme première piste que les choix typographiques devront permettre d'identifier la diversité des contenus du manuscrit.

Afin que la réception de notre objet participe pleinement à notre recherche, nous souhaitons dans un premier temps livrer notre objet sans clés de compréhension, afin que nos lecteurs puissent pleinement faire l'expérience esthétique de l'objet. Les clés de compréhension seront donc livrées à la fin du manuscrit : la partie III.2.2 synthétisera et justifiera les choix qui ont été effectués. Deux cas de figure seront alors possibles : ou bien le lecteur aura remarqué les choix au cours de sa lecture et y trouvera ici la justification, ou bien le lecteur n'aura pas remarqué des choix trop subtils et la lecture de l'explication suscitera sa curiosité et l'invitera à remarquer les choix graphiques rétrospectivement.

Conventions et normes des thèses en design

Le contexte du manuscrit de thèse nous invite à nous demander dans quelle mesure nous pouvons intervenir sur la forme graphique du texte et sa mise en objet. Pour éclairer ce questionnement, nous pouvons nous référer à l'article d'Émeline Brulé et Anthony Masure sur les formats du manuscrit de thèse. En effet, les auteurs se demandent dans cet article si la recherche en design est tant spécifique qu'elle peut réinterroger les formats de la thèse[1526] : la recherche en design peut-elle (ou doit-elle) créer d'autres normes et conventions ? Cette question part du constat que le contexte universitaire du doctorat est au premier abords plutôt contraint[1527], et que cette contrainte concerne notamment la forme du manuscrit de thèse :

> « du point de vue de la forme que cette écriture peut prendre, la production de l'objet-thèse est souvent vécue douloureusement du fait de "guides" directifs comprenant les "normes de présentation" : police Times corps 12, interligne double, gabarit Word à reproduire, etc. Peut-on la repenser[1528] ? »

Bien que nous soyons consciente que le cadre de notre projet – la mise en pages et en objet de notre manuscrit de thèse – est soumis à plusieurs contraintes, nous n'avons jamais songé à adopter les codes graphiques cités dans le propos précédent. Émeline Brulé et Anthony Masure déclarent pourtant qu'« il est difficile aujourd'hui de *soutenir* des formes de thèse ne respectant pas toutes les normes universitaires[1529] », ou encore que « divers exemples démontrent qu'il est tout à fait possible de sanctionner des doctorats dont l'objet ou la forme dérogent à ces règles ou en proposent d'autres[1530] ». Néanmoins, nous admettons que nous n'avons même pas envisagé d'appliquer des règles et normes édictées sans penser nous-mêmes la forme de notre objet. D'une part, notre école doctorale ne semble pas avoir établi de gabarits imposés pour la mise en page du manuscrit. D'autre part, n'y a-t-il pas au contraire une attente de la part des jurys de thèse en design sur la production de l'objet-thèse ? Nous estimons que l'on attend plutôt du doctorant en design qu'il s'affranchisse de ces normes et conventions pour proposer une mise en forme, en pages et en objet davantage en accord avec son sujet de recherche.

1526 Brulé, Émeline, Masure, Anthony, « Le design de la recherche : conventions et déplacements du doctorat en design », *art. cit.*, p. 59.

1527 *Ibidem*, p. 59.

1528 *Ibid.*, p. 59.

1529 *Id.*, p. 60.

1530 *Id.*, p. 61.

Nous avons nous-mêmes pu noter à l'occasion de soutenances de thèses en design que les doctorants étaient particulièrement félicités pour la mise en forme et en objet de leur manuscrit lorsqu'elle avait fait l'objet d'une attention et d'un soin particuliers. Enfin, le propre d'une thèse n'est-il pas d'être propositionnel ? Au contraire des constats émis par Émeline Brulé et Anthony Masure plus haut, nous estimons que la thèse de doctorat est – dans une certaine mesure – le lieu où l'on attend du candidat des tentatives et propositions, dans le texte du manuscrit tout comme dans sa mise en forme.

Par ailleurs, Émeline Brulé et Anthony Masure posent la question de la posture spécifique de la recherche en design par rapport à la mise en forme de l'objet-thèse :

> « Que viendrait faire le design dans cet environnement semblant hermétique aux changements techniques, et qui pourtant permet l'existence des thèses ? Comment faire valoir des spécificités propres au design si le travail de la forme n'est bien souvent même pas une question ? Quelles places y a-t-il pour le design au sein des formes de la recherche[1531] ? »

Dans un premier temps, ils partent du même parti pris que nous allons nous-mêmes poser dans la partie suivante : la thèse ne peut être réduite au texte du manuscrit[1532]. En effet, ils rappellent que la recherche en design (et en arts) pose d'abord la question de l'iconographie[1533] :

> « la thèse peut ainsi comprendre une partie iconographique, mais aussi être accompagnée de productions diverses pouvant nourrir, éclairer, déplacer ou incarner le registre discursif. C'est précisément des tensions entre la forme "conventionnelle" de la thèse et des spécificités propres au design que provient l'intérêt de la recherche en design[1534]. »

D'une part, il paraît impensable de produire un manuscrit qui ne donne pas à voir sous forme iconographique les objets étudiés ou produits au cours de la recherche. La possibilité que le manuscrit fasse l'économie des images ne nous est même pas apparue comme une éventualité. D'autre part, Émeline Brulé et Anthony Masure assurent que la recherche s'appuie entre autres sur « des documents de recherche[1535] », qui sont notamment de nature iconographique. Au-delà de l'iconographie qui donne à voir les objets étudiés, nous avons également produit des figures qui visent à accompagner et rendre visible notre pensée. De plus, notre propre recherche a nécessité la production de plusieurs « documents », tels que des supports de récolte de données ou les cartographies de la partie II.2 par exemples. Ne pas faire figurer ces documents au sein du manuscrit amputerait considérablement notre recherche et rendrait notre propos très abstrait,

1531 *Id.*, p. 60.

1532 « Si une thèse en design – comme n'importe quelle thèse – est essentiellement du texte, rares sont celles qui se limitent à cela. »
Id., p. 60.

1533 Les auteurs abordent également la question d'autres médias tels que la vidéo, et se demandent comment donner à voir ce type de supports au sein du manuscrit.
Id., p. 64.

1534 *Id.*, p. 60.

1535 *Id.*, p. 63.

voire futile[1536]. Enfin, la production de figures et de « documents » ne constitue-t-elle pas également une attente de la part d'un jury ? La recherche en design n'implique-t-elle pas d'utiliser les outils du design ? À cet égard, Émeline Brulé et Anthony Masure prennent pour exemple une enquête anthropologique menée par Marine Royer dans le cadre de sa thèse, retranscrite par le dessin[1537]. Cet exemple les amène à souligner la nécessité pour la recherche d'« envisager que la production d'une thèse de design puisse être partiellement ou majoritairement constituée de ce type de documents – clairement articulés par le texte[1538]. » Cet exemple démontre que la recherche en design ne peut se réduire au texte. Si nous ne pouvons remettre en cause qu'« au de-là de médiums et de médias, la recherche en design est peuplée d'objets, de prototypes de toutes formes et de toutes tailles[1539] », il convient de s'interroger sur leur intégration au sein du manuscrit de thèse. ***707.***

Enfin, le questionnement de l'objet-thèse n'est-il pas cohérent avec notre sujet de recherche ? En effet, Émeline Brulé et Anthony Masure déclarent : « Alors que nos pratiques sont pour une grande part dirigées, orientées voire conditionnées par des gabarits, formats et standards, "nous n'en prenons conscience que par exception : lorsqu'ils changent[1540]" ». Or, c'est précisément ce que nous avons établi quant à la typographie opaque en **partie I.3** : les normes ne sont révélées que lorsqu'elles sont remises en cause. Compte-tenu de notre sujet, ne serait-il pas contradictoire d'appliquer des normes et conventions sans tenter de les interroger ? De plus, la typographie opaque repose sur l'ouverture au changement que remarquent Émeline Brulé et Anthony Masure dans le contexte des thèses en design : « Caractérisées par leur commodité et leur facilité d'usage, les habitudes des normes peuvent pourtant être déplacées et repensées. Dit autrement : il importe d'avoir la possibilité de réinventer les conventions disciplinaires, face à l'évolution constante de ces champs de recherche[1541]. » Ils suggèrent également que les formats du manuscrit de thèse peuvent spécifiquement être interrogés dans le cadre d'une recherche en design, étant donné que les doctorants y possèdent les compétences nécessaires[1542]. Pour cette raison, ils avancent que « le design peut être vu comme un "laboratoire" permettant de déplacer les façons de faire de la recherche[1543]. » Les auteurs concluent donc que « l'édition, forme normée et reconnue dans la recherche académique, peut donc elle aussi être le lieu d'expérimentations tant typographiques qu'iconographiques[1544] », sillage dans lequel

1536 Dans cette perspective, Pierre-Damien Huyghe défend l'articulation du texte aux images au sein du manuscrit de thèse, et leur confère un statut qui dépasse celui d'illustration : « Ces dernières peuvent désormais n'être pas seulement des illustrations, c'est-à-dire venir, en second lieu seulement, appuyer la compréhension de lectures dont le cœur serait par hypothèse essentiellement littéraire ».
Huyghe, Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, Design*, *op. cit.*, p. 101.

1537 Brulé, Émeline, Masure, Anthony, « Le design de la recherche : conventions et déplacements du doctorat en design », *art. cit.*, p. 63.

1538 *Ibidem*, p. 63.

1539 *Ibid.*, p. 65.

1540 *Id.*, p. 62.

1541 *Id.*, p. 62.

1542 « une objection possible serait de dire que les normes et formats ne seraient que rarement questionnés à cause des formations et compétences des chercheurs, qui ne peuvent évidemment pas maîtriser tous les supports d'expression. »
Id., p. 66.

1543 *Id.*, p. 59.

1544 *Id.*, p. 66.

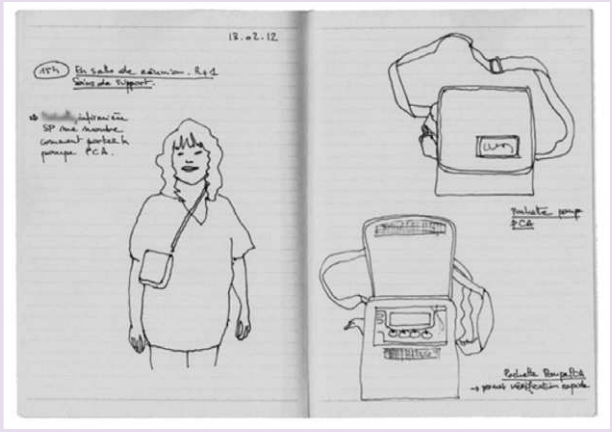


Figure 707. Dessins réalisés par Marine Royer lors de son terrain d'observation dans le cadre de son doctorat en anthropologie et en design, issu de Brulé, Émeline, Masure, Anthony, « Le design de la recherche : conventions et déplacements du doctorat en design », *Sciences du design*, n°1, 2015, p. 63.

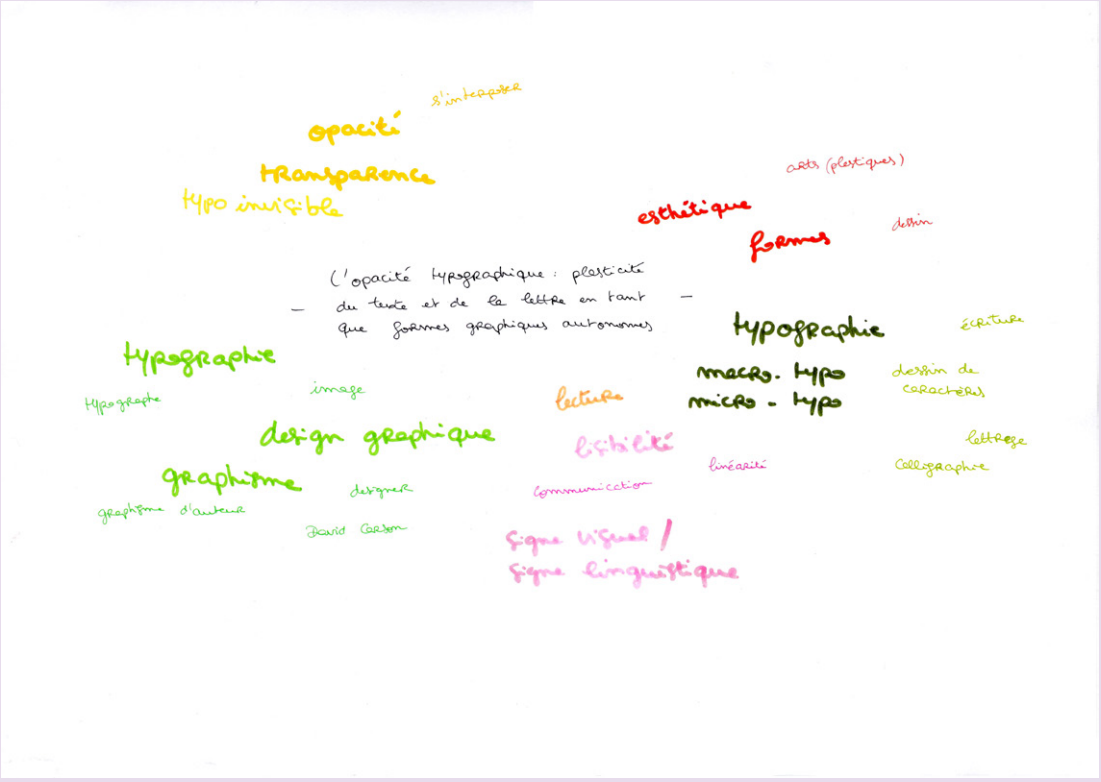
Figure 708. Brainstorming, novembre 2021.

Figure 709. Brainstorming, septembre 2022.

707.



708.



709.

nous inscrivons la partie pratique de notre thèse. Si ce parti pris n'est pas sans compter une part de prise de risque, nous estimons qu'elle est nécessaire et que son caractère propositionnel permettra d'ouvrir une discussion fertile. À cet égard, nous considérons que s'interroger sur ce que l'on donne à voir de la recherche – et de quelle manière – constitue une contribution à cette recherche.

Prises de positions personnelles quant au manuscrit

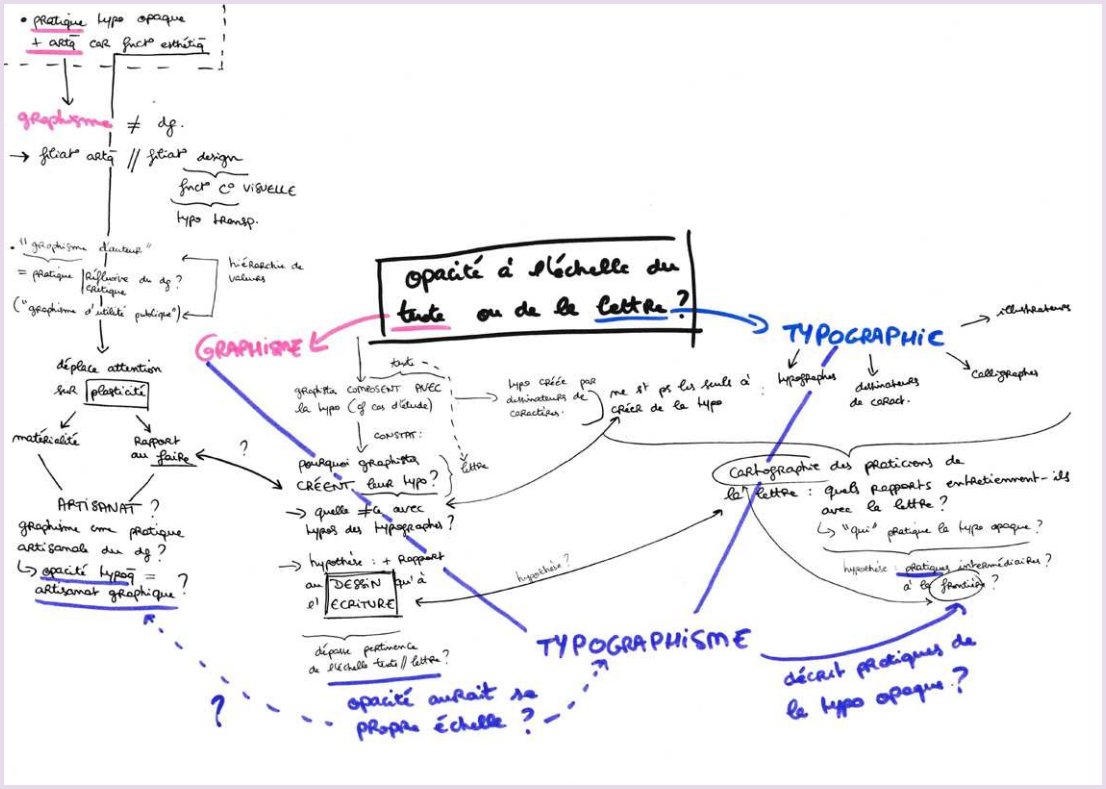
Le cadre et le contexte de la pratique étant posés, nous souhaiterions désormais affirmer notre positionnement par rapport au manuscrit de thèse même, et ainsi expliciter les partis pris personnels qui guideront les choix à effectuer. Dans cette perspective, notre part pratique se base sur une triple demande auto-formulée : donner à voir notre pensée, accorder une place prépondérante aux matériaux de la recherche, et défendre l'humanité de la recherche.

Le premier enjeu que nous posons comme une auto-contrainte découle du contexte même : donner à voir le plus clairement possible notre pensée et notre réflexion. Tout d'abord, nous identifions au sein de la densité de notre manuscrit plusieurs natures de texte : hypothèses, moment de développements, citations, analyses de données, résultats etc. Notre principal objectif est donc de permettre à notre lecteur d'identifier ces différentes natures du texte en singularisant les divers types de contenus. De plus, le second objectif est que notre lecteur suive le fil de notre pensée dans la densité du texte, et ce même lorsque nous entrons dans la profondeur des développements. Pour ce faire, nous prenons notamment le parti d'intégrer des cartes mentales entre les parties de notre recherche, qui permettent de donner à voir notre pensée d'une manière spatialisée avant d'entrer dans le déroulé linéaire et chronologique de cette pensée par la lecture du texte. Ces cartes mentales donneront à voir le fil conducteur de notre pensée et pourront ponctuellement prendre la forme de schémas pour accompagner le texte. Ce choix est opéré pour deux raisons : d'une part, nous avons nous-mêmes utilisé la carte mentale comme outil au cours de notre recherche afin de clarifier notre pensée et notre réflexion lorsque nous en avions besoin. D'autre part, il s'agit d'une adresse directe au lecteur qui, nous le verrons, constitue le troisième enjeu de notre pratique. Dans cette perspective, une grande attention sera accordée au fait de donner à la voir la réflexion et de guider le lecteur dans la densité du texte. Tout d'abord, nous chercherons un moyen d'indiquer au lecteur où il se situe dans sa progression de la lecture. De plus, nous posons comme contrainte de garantir un certain confort de lecture en présentant les informations en simultané. Dès lors, les notes de bas de page ne seront pas reléguées à la fin des parties, et l'iconographie accompagnera le texte simultanément autant que possible.

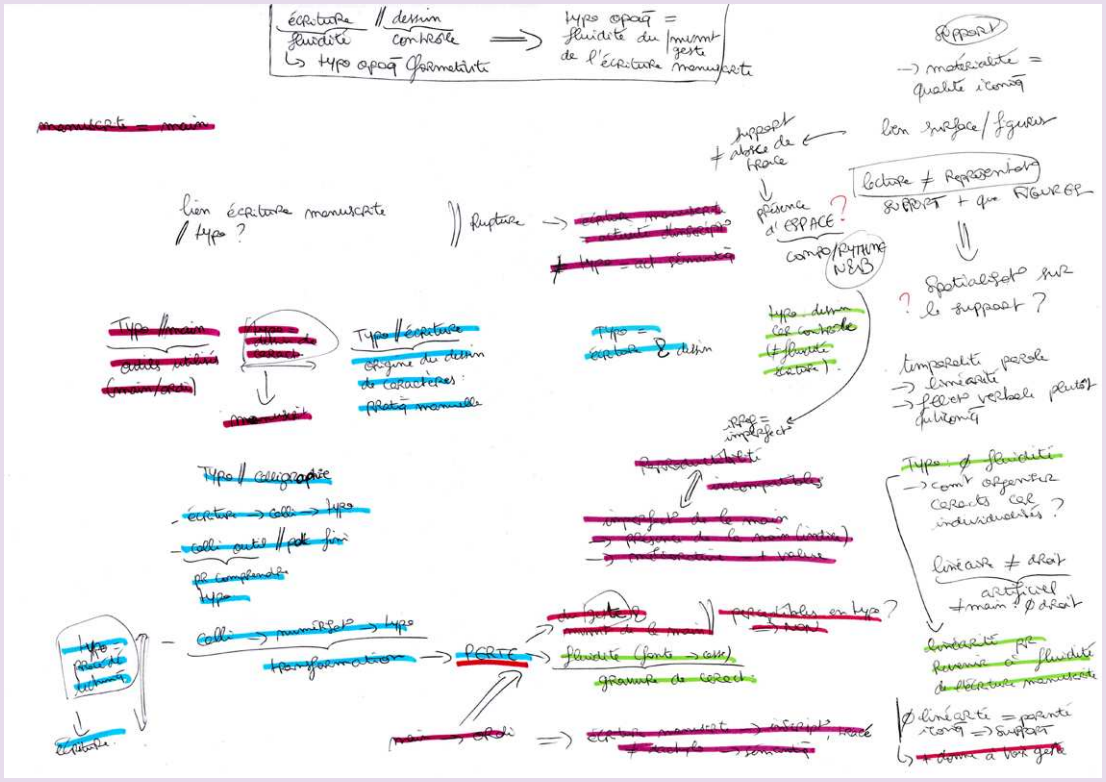
708.
709.
710.
711.
712.
713.
714.
715.
716.

Figure 710. Carte mentale de la partie II, février 2023.

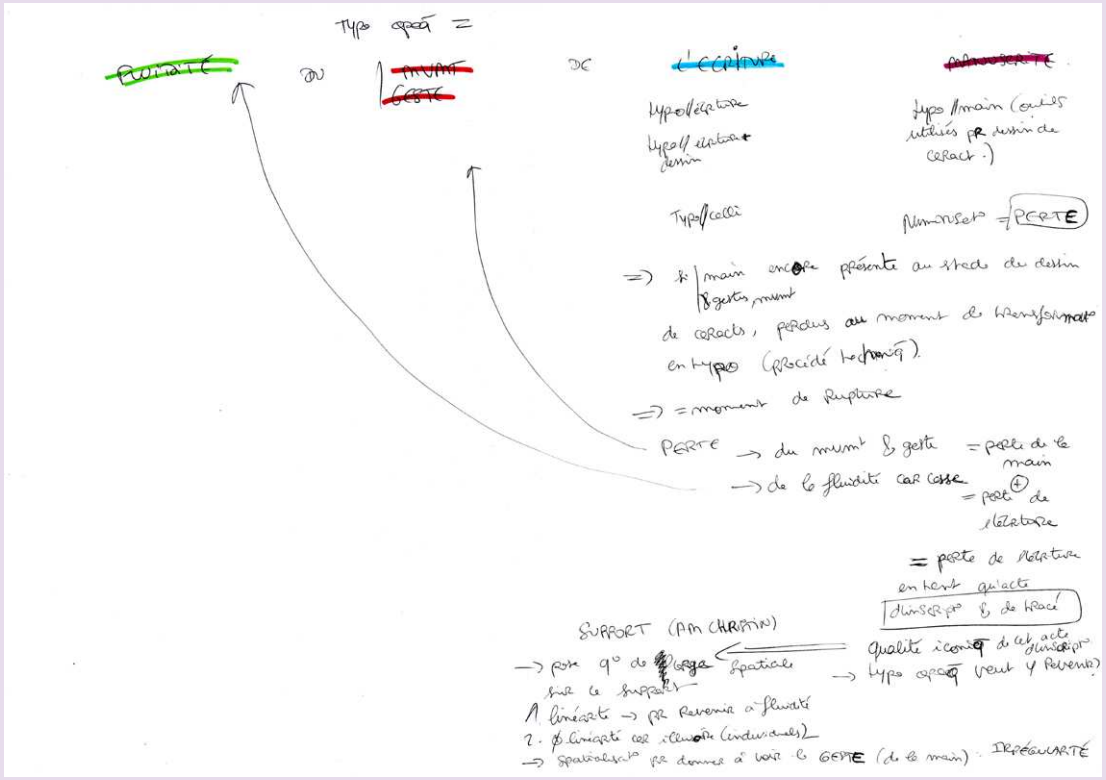
Figures 711. 712. 713. Schémas d'organisation des idées lors de la reprise de la partie II.3, début 2024.



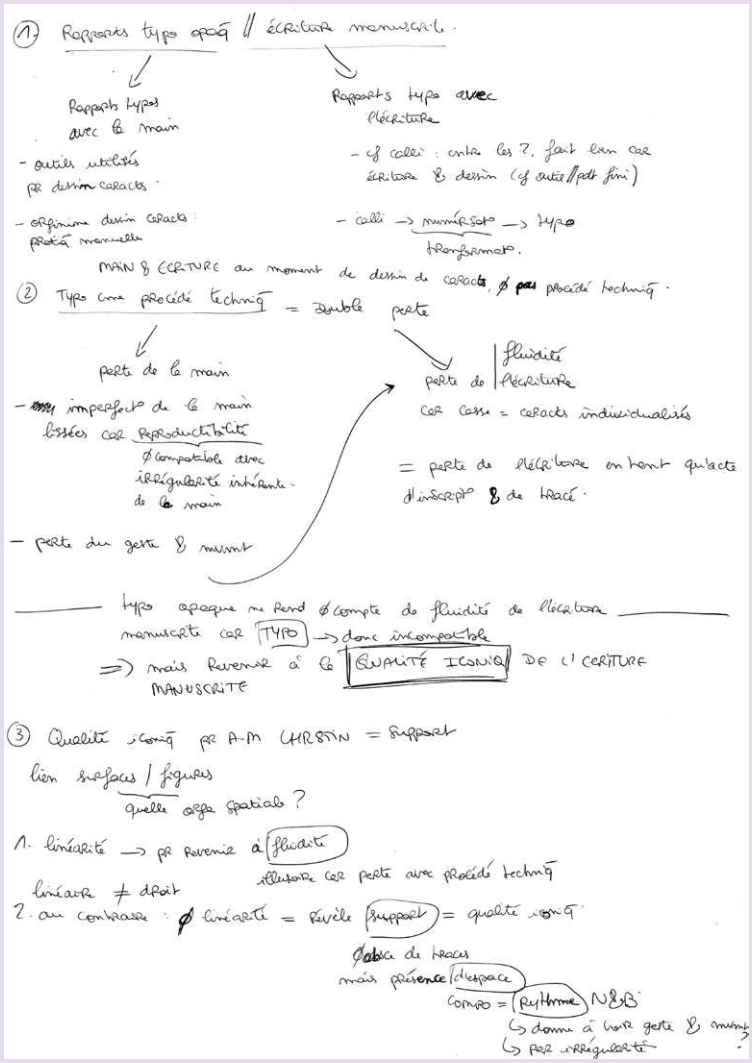
710.



711.


Typo opaq =
FLUIDITÉ
ou
MOUVT
GESTE
de
L'ÉCRITURE
Typo/écriture
Typo/ élaboré dessin
Typo/main (outils utilisés pr dessin de caract.)
Typo/calli
Mémorisat° = PERTE
=> si main encore présente au stade du dessin & gestion mouvt de caracts, perdus au moment de transformat° en typo (procédé techniq)
=> = moment de Rupture
PERTE → du mouvt & geste = perte de la main
→ de la fluidité car casse = perte de l'écriture
= perte de l'écriture en tant qu'acte d'inscript° & de tracé
SUPPORT (PM CHARTIN)
→ pose q° de orga spatiale sur le support
qualité iconiq de cet acte d'inscript°
→ typo opaq veut y revenir)
1. linéarité → pr revenir à fluidité
2. ∅ linéarité car ilôts (individuels)
→ spatialisat° pr donner à voir le GESTE (de la main) : IRRÉGULARITÉ

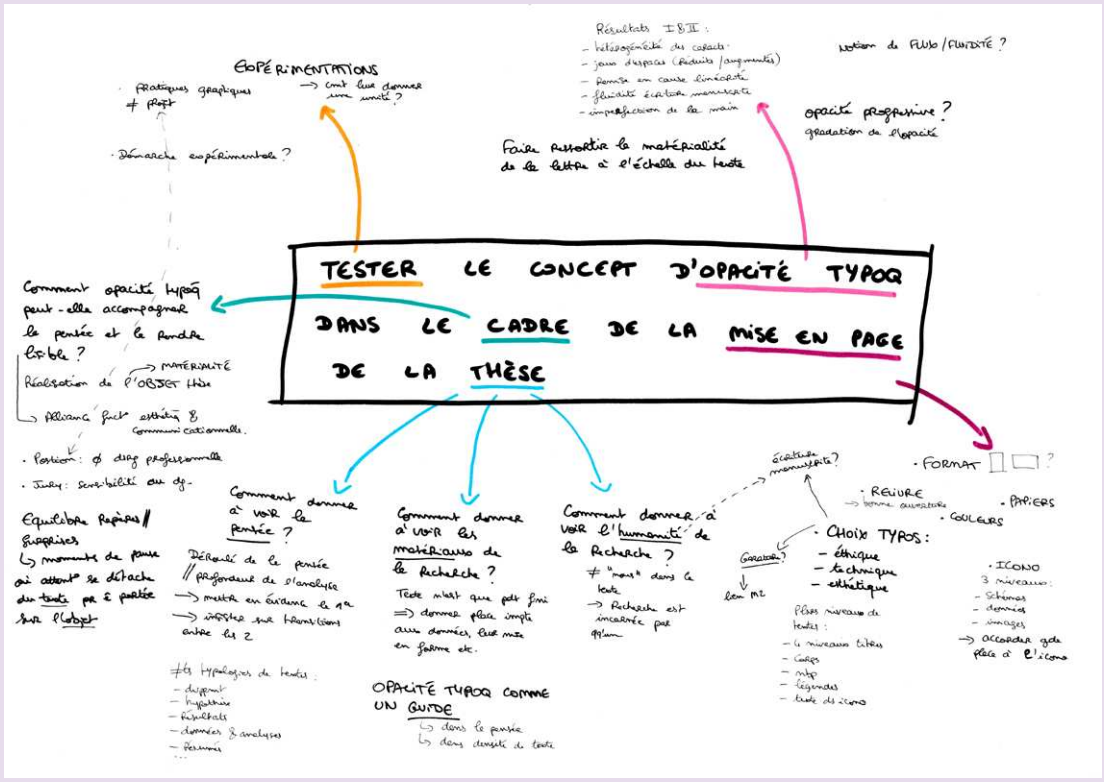
712.


① Rapports typo opaq // écriture manuscrite
Rapports typo avec la main
- outils utilisés pr dessin caracts
- originaux dessin caracts : produit manuelle
Rapports typo avec l'écriture
- ∅ calli : entre les ?, fait bien car écriture & dessin (∅ outils // post fini)
- calli → mémorisat° → typo transformat°.
MAIN & ECRITURE au moment de dessin de caracts, ∅ pas procédé technique.
② Typo ou procédé technique = Double perte
perte de la main
- imperfect° de la main bosses car reproductibilité ∅ compatible avec irrégularité intrinsèque de la main
- perte du geste & mouvt
perte de fluidité / l'écriture
car casse = caracts individualisés
= perte de l'écriture en tant qu'acte d'inscript° & de tracé.
typo opaque ne rend ∅ compte de fluidité de l'écriture manuscrite car TYPO → donc incompatible
=> mais revenir à la QUALITÉ ICONIQ DE L'ÉCRITURE MANUSCRITE
③ Qualité iconiq pr A-M CHARTIN = support
lien surfaces / figures
quelle orga spatiale ?
1. linéarité → pr revenir à fluidité
illusoire car perte avec procédé techniq
linéaire ≠ droit
2. au contraire : ∅ linéarité = révèle support = qualité iconiq
∅ idée de traces
mais présence d'espace
compo = rythme N&B
↳ donne à voir geste & mouvt
↳ par irrégularité

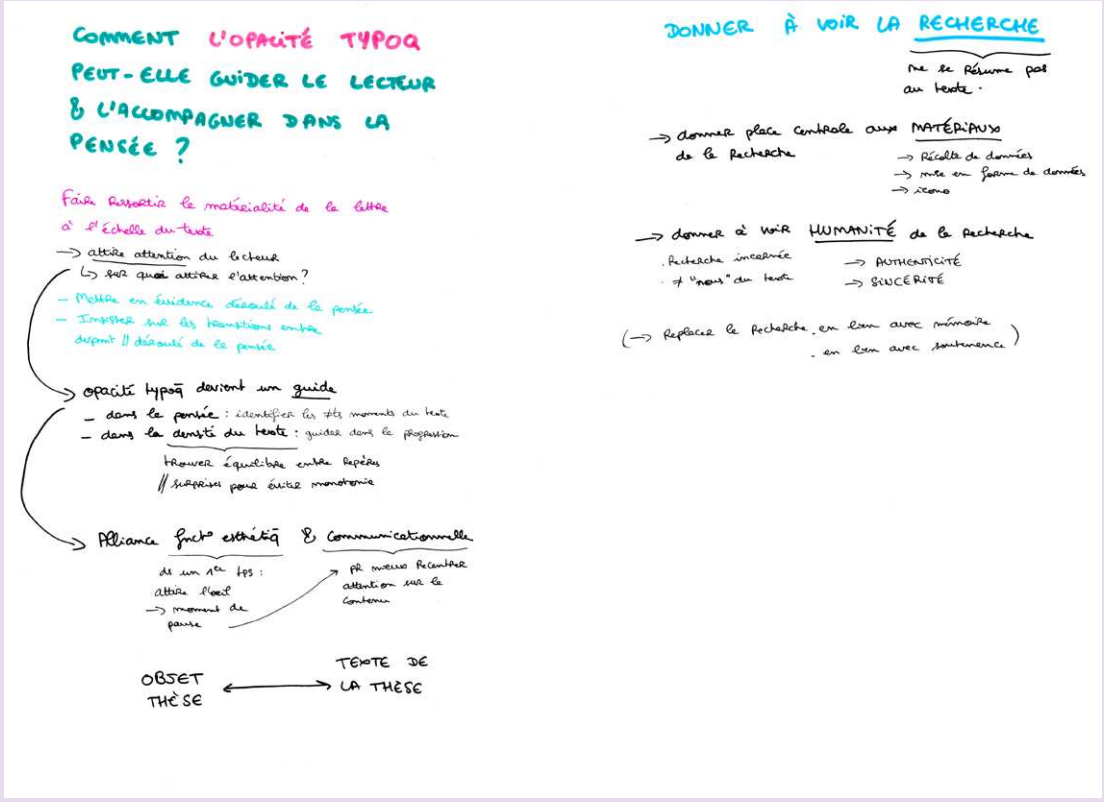
713.

Figure 714. Carte mentale de la partie III, mars 2024.

Figure 715. Schémas d'organisation des idées au début de la partie III, mars 2024.



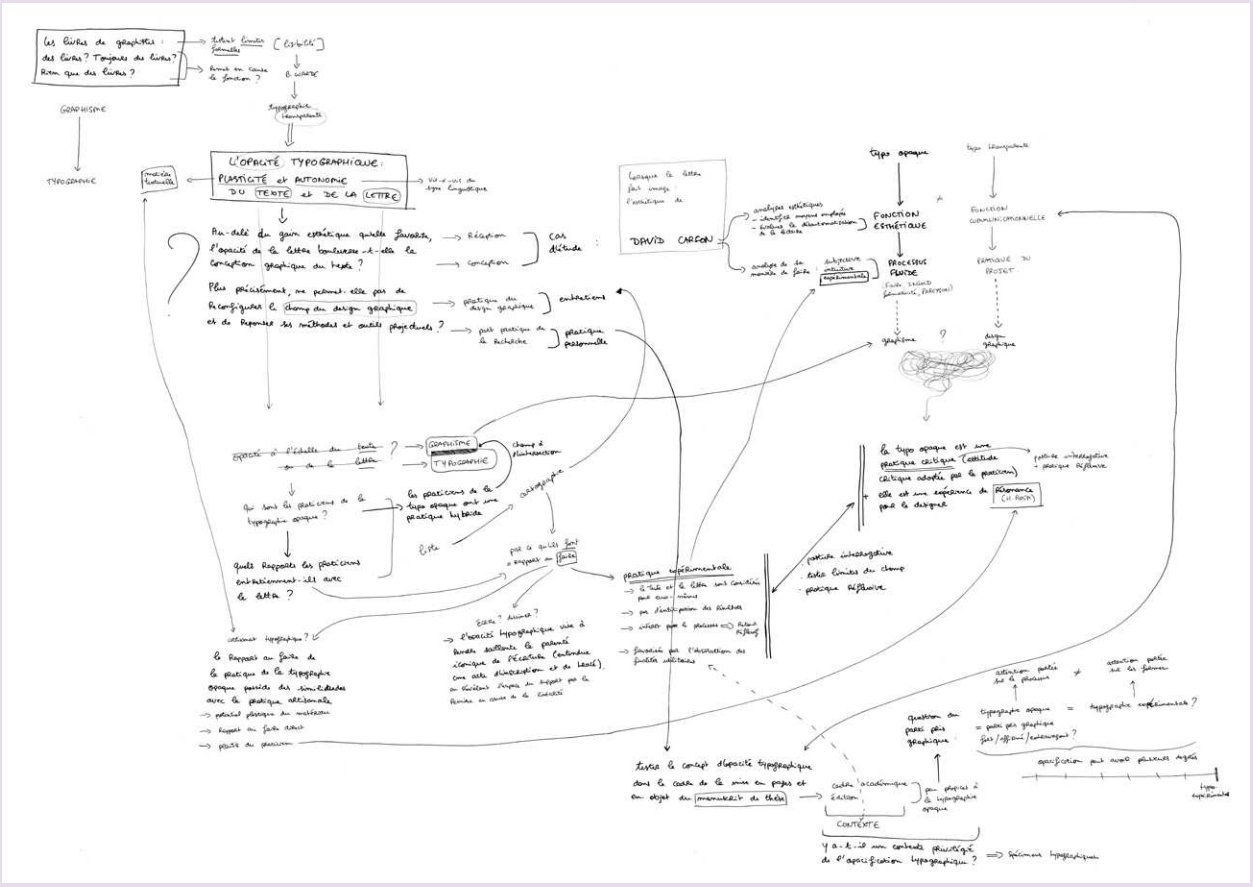
714.



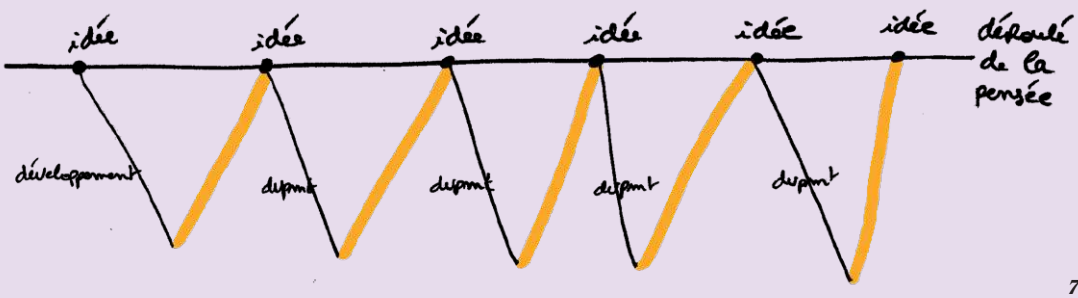
715.

Figure 716. Carte mentale de la thèse, juin 2024.

Figure 717. Moments d'articulation entre le déroulé de la pensée et le développement des idées.



716.



717.

Enfin, nous insisterons graphiquement sur les éléments qui permettent au lecteur de reprendre le fil conducteur du déroulé de la pensée, c'est-à-dire notamment les moments de résumés ainsi que l'exposition des hypothèses et des résultats. Les contrastes graphiques devront donc accompagner l'articulation entre la profondeur du développement et le déroulé de la pensée. Nous proposons d'ores et déjà de réemployer deux moyens déjà approuvés à l'occasion de notre mémoire de master : mettre en évidence graphiquement les idées directrices des paragraphes, ainsi que faire figurer sur la page les titres de la partie en cours de lecture.

717

Le second enjeu que nous posons comme une contrainte pour guider notre pratique est la volonté de donner à voir ce que nous nommons « les matériaux de la recherche ». En effet, nous défendons qu'une recherche ne peut se réduire au texte du manuscrit, et comporte nombre de documents qui sont produits au cours de cette recherche. Nous souhaitons donc restituer notre recherche non seulement par le texte, mais également en donnant à voir ce qui a été produit au cours de cette recherche. Nous défendons que ces documents, de natures diverses, donnent pleinement à voir et à comprendre la réflexion que nous formalisons dans le texte. Cet enjeu rejoint donc la question de ce qui est donné à voir d'une recherche : il ne s'agit pas de vulgarisation, mais de défendre qu'un travail de recherche excède le texte. Ainsi, nous affirmons que le texte donné à lire dans le manuscrit de thèse n'a que le statut de « produit fini » de la recherche, mais que cette recherche ne peut se résumer à ce texte. Nous proposons donc de donner à voir notre réflexion en accordant une place primordiale aux matériaux qui l'ont accompagnée et aux documents qui ont été produits au cours de cette recherche. Au-delà de l'iconographie, nous entendons par « matériaux de la recherche » les analyses iconographiques, annexes, données récoltées, mises en forme des données, etc. Enfin, nous souhaitons accorder une place de première importance aux entretiens que nous avons menés. Ces entretiens constituent pour nous une récolte de données très précieuse, qui déborde même du cadre de notre recherche. Il nous paraît donc primordial de leur accorder l'importance qu'ils méritent. Plus généralement, nous souhaiterions attribuer une place de choix aux annexes, dont le contenu constitue le cœur même de notre recherche. Faisant pleinement partie de notre recherche, nous tenterons dans la mesure du possible d'intégrer ces documents au sein même du manuscrit.

Enfin, le dernier enjeu de la conception de ce manuscrit de thèse est de donner à voir l'humanité de la recherche. Au même titre que Marion Voillot[1545], nous défendons qu'une recherche est pleinement incarnée par un chercheur. Nous estimons que faire de la recherche ne se réduit pas à donner un texte à lire : il s'agit d'activités de natures diverses, variées et vivantes. De plus, les méthodologies et manières de faire de la recherche sont dans une certaine mesure propres à chaque chercheur. Nous assurons donc que la manière de conduire une recherche est personnelle, ce que nous interprétons par la notion d'humanité. Si l'emploi du pronom « nous » dans la rédaction du manuscrit tend à mettre à distance le lecteur du chercheur, nous souhaiterions au contraire rétablir un lien de proximité. Pour ce faire, nous baserons notre mise en objet sur les notions d'authenticité et de sincérité, et tenterons de donner à percevoir la dimension humaine et incarnée de la

1545 Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », *art. cit.*, non paginé.

recherche. La présence des cartes mentales sera déjà un premier moyen d'adresse directe à notre lecteur. De plus, nous souhaiterions expérimenter la présence de notre écriture manuscrite au sein du manuscrit de thèse, afin de renforcer ce sentiment d'adresse directe et un rapport de proximité. La volonté d'avoir un rapport direct avec notre lecteur se justifie par la dimension collective de la recherche : plus qu'un monologue, nous souhaiterions rétablir un rapport d'échange et de dialogue.

Brief synthétique

Compte-tenu de ces partis pris personnels quant au manuscrit de thèse, du contexte de notre pratique et de son positionnement, nous proposons d'établir une synthèse sous forme de brief qui servira de guide pour débuter notre pratique.

Objectifs :

Cette pratique a pour objectif de tester le concept d'opacité typographique dans le cadre de la mise en pages et en objet de la thèse. Dans ce contexte, l'opacité typographique vise à accompagner la pensée pour la rendre lisible, entendu au sens d'intelligible : la typographie opaque n'est donc pas employée comme un moyen pour brouiller – voire empêcher – la relation entre le lecteur et le texte, mais elle sert au contraire de guide.

Lectorat :

Cette volonté de guider et d'accompagner dans la lecture du manuscrit implique un présupposé : la prise en compte des lecteurs. Ce projet naît donc de la volonté de penser un objet agréable à lire et à consulter pour les lecteurs. Au-delà de guider le lecteur dans la densité de la réflexion et du manuscrit, nous identifions que nos principaux lecteurs auront une sensibilité au design graphique et typographique. Dès lors, nous présupposons que les surprises graphiques et typographiques seront source d'un plaisir sensible et esthétique pour nos lecteurs, qui leur donneront envie de poursuivre la lecture du manuscrit. Enfin, se pose la question de donner une clé de lecture de l'objet aux lecteurs : nous décidons de les laisser s'approprier l'objet et l'éprouver avant de leur révéler sa construction.

Contexte :

Le cadre de notre pratique impose directement une exigence : celle de donner à voir notre pensée, c'est-à-dire de guider le lecteur dans notre réflexion. Il s'agit donc de rendre claire et lisible (entendu au sens de compréhensible, intelligible) une pensée qui s'est étendue sur cinq années de recherche. Donner à voir la réflexion implique de guider le lecteur dans la densité du texte en distinguant plusieurs natures et niveaux de textes, qu'il s'agira de rendre identifiables. Il sera également nécessaire de maintenir la mise en évidence de la réflexion et de son évolution tout au long du manuscrit. En effet, le lecteur doit être suffisamment guidé dans la réflexion afin de ne pas perdre le fil de la pensée, et ce même lorsqu'il est entrecoupé de longs moments de développements. Un attention toute particulière doit donc être portée à l'articulation entre la profondeur des développements et le rattachement au fil conducteur de la pensée. Certains éléments qui nous permettent de guider dans cette pensée devront faire l'objet d'une attention toute particulière : les schémas, titres, liens entre hypothèses et résultats ainsi que des moments de résumés.

Au-delà de guider le lecteur dans notre pensée, il s'agit également de le guider dans la densité du manuscrit. Le manuscrit de thèse donne à la fois à lire et à voir la recherche. Par conséquent, l'objet thèse doit d'une part augmenter le texte, c'est-à-dire donner à voir la recherche au-delà du texte qui en résulte. D'autre part, notre objectif est de fluidifier la lecture d'un texte très dense : il s'agit de guider le lecteur afin qu'il puisse se repérer dans un volume de plusieurs centaines de pages, et identifier sa progression de la lecture du volume.

Parti pris graphique :

Ce projet de mise en page et en objet de la thèse s'inscrit dans un cadre académique. Tester le concept d'opacité typographique dans ce contexte apparaît alors comme un défi : celui de prendre un cadre qui est *a priori* peu propice à la typographie opaque et qui induit plutôt une transparence de la typographie. En effet, le manuscrit de thèse est plutôt associé à la typographie transparente en raison de son intrinsèque exigence de clarté. De plus, il doit refléter sérieux et rigueur afin de garantir la crédibilité du propos. Cette recherche de légitimité ne semble pas compatible avec l'extravagance graphique associée à la typographie expérimentale. Ainsi, le cadre même du projet implique une certaine mesure dans l'emploi de la typographie opaque : il ne s'agira pas ici d'aller dans les extrêmes en termes de partis pris graphiques. Il ne s'agira pas non plus de mettre le lecteur à l'épreuve de la lisibilité ni d'avoir des partis pris graphiques et typographiques extravagants : l'opacification de la typographie se devra d'être menée avec subtilité, afin que nous puissions démontrer notre hypothèse.

Au lieu d'être associée à un fort parti pris graphique et une remise en cause de la lisibilité, l'opacité typographique sera plutôt donnée à éprouver à travers les notions de rythme et de contrastes. Ainsi, il s'agira de trouver un équilibre entre deux écueils : la monotonie graphique qui peut s'installer sur les plusieurs centaines de pages données à lire, ou au contraire une hétérogénéité des traitements graphiques et typographiques trop importante qui compromettrait l'unité et la cohérence globale du manuscrit. Il s'agit donc de trouver un équilibre entre une certaine monotonie et des surprises graphiques, sans tomber dans un extrême d'un côté ou de l'autre. La méthode que nous proposons est donc de fixer une base avec des repères établis et réguliers, que l'on pourra ensuite opacifier progressivement. De plus, il convient de garantir l'unité et la cohérence du manuscrit. Si plusieurs moyens vont être expérimentés pour opacifier la typographie, les choix effectués devront garantir une harmonie formelle sur l'ensemble du manuscrit. Une attention toute particulière sera donc accordée à la cohérence des expérimentations : elles ne devront pas être décousues et isolées les unes des autres, mais faire sens les unes avec les autres afin de former un tout unifié.

Positionnement personnel :

Nous posons comme parti pris de donner à voir la recherche, et soutenons qu'elle ne se réduit pas au texte qui en résulte. Au-delà du texte, nous défendons que le manuscrit doit donner une matérialité au travail de recherche, c'est-à-dire donner à voir les matériaux de la recherche qui excèdent le texte. Par conséquent, nous souhaitons présenter la diversité des contenus de la recherche au sein de notre manuscrit de thèse, qu'il faudra

rendre identifiables afin de pouvoir les distinguer. Cet effort de distinction des divers types de contenus doit permettre de guider le lecteur en facilitant leur identification. De plus, nous accordons une place de première importance aux données, à leur analyse et mise en forme, ainsi qu'à l'iconographie. Cette iconographie comporte d'ailleurs plusieurs niveaux (schémas, mises en forme de données, images) qu'il conviendra de distinguer. Il s'agira également de porter une réflexion sur le statut et le traitement des annexes, ainsi qu'aux données qui ont été récoltées.

Nous défendons une recherche personnelle et incarnée. Dès lors, comment donner à voir l'humanité de la recherche et la restituer dans son authenticité ? L'objet et la pratique doivent être guidés par les valeurs de sincérité et d'authenticité : il s'agit de donner à voir la recherche de manière authentique, mais également de présenter une méthode et une manière de faire de la recherche personnelles. De plus, l'objet doit être conçu comme un moyen d'adresse directe aux lecteurs.

Méthode :

La méthode employée est expérimentale : il s'agira de tester, d'expérimenter des moyens d'opacifier la typographie dans la mise en pages et en objet de notre manuscrit. Cependant, nous ne pouvons mener chaque expérimentation sur l'intégralité du manuscrit. Cette méthode implique donc d'accepter que le résultat final nous échappe en partie : les expérimentations ne donneront à voir que des échantillons, un aperçu du manuscrit final. De plus, la pratique doit s'inscrire en lien avec les parties précédentes de notre recherche. Il s'agira donc de rejouer les résultats obtenus dans les parties I et II, en testant notamment les moyens d'opacification de la typographie que nous avons pu repérer.

Contraintes techniques :

Nous repérons deux contraintes techniques principales. D'une part, les différents formats de la variété des contenus : certains contenus sont en format portrait, d'autres en format paysage, et certains doivent être présentés en pleine page. D'autre part, le nombre de pages conséquent nous invite à réfléchir à une reliure assez solide tout en permettant une ouverture à plat satisfaisante. Une dernière contrainte devra être prise en compte : certains traitements typographiques ont déjà été effectués et ne peuvent être modifiés, notamment ceux des supports de récolte de données.

Contraintes auto-imposées :

Nous souhaitons donner à voir notre pensée sous la forme de schémas et de cartes mentales insérées dans le manuscrit, afin de guider le lecteur dans notre pensée. Nous envisageons également de rappeler les titres des parties en cours de lecture sur les pages pour faciliter le repérage au sein du manuscrit. De plus, nous nous imposons de présenter les informations (notes de bas de page, iconographie) en simultané afin d'assurer un certain confort de lecture. Cela implique notamment de donner à voir l'iconographie et les images au moment où elles sont mentionnées dans le texte. Enfin, nous souhaitons accorder une place de première importance à l'iconographie et aux annexes, qui participent d'après nous pleinement à la recherche.

III.2. Mise en œuvre de la pratique

Dans un premier temps, nous restituerons le déroulé de notre processus. Ce déroulé linéaire a été ponctué de cinq grandes étapes : les premières recherches sur l'objet, le choix des typographies, l'insertion de l'iconographie, la prise en compte de la diversité des contenus, et enfin l'application d'un traitement typographique distinct pour chaque nature de texte. *718.* Nous relaterons les questionnements, pistes, tentatives, décisions prises et remises en cause tout au long de notre pratique. Puis, dans un second temps, nous mettrons en évidence les choix finalement effectués et les justifierons compte-tenu du brief synthétique que nous venons d'exposer.

III.2.1. Déroulé du processus

Notre pratique a débuté en déterminant une méthode en deux temps. Tout d'abord, il s'agissait de fixer les principes généraux de mise en pages : format, choix des typographies, grille de mise en page et insertion de l'iconographie et des données. Puis, le second temps consistait à tester l'opacité typographique, notamment en accordant à chaque niveau de texte un traitement typographique distinct. Ce second temps devait compléter les principes établis afin de donner à voir la pensée et la rendre la plus claire possible pour guider le lecteur. Cependant, le déroulé du processus a davantage relevé de la fluidité : les choix à effectuer et les questionnements sont apparus en faisant, au cours même de notre progression dans notre pratique.

Mise en objet et premiers constats

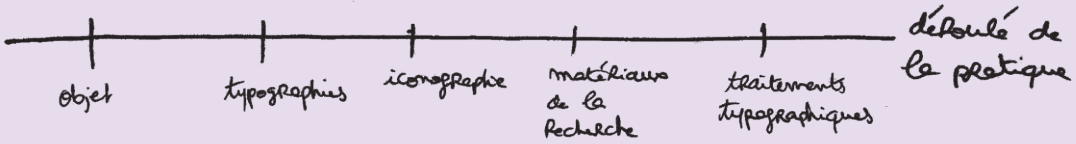
Avant de commencer notre pratique par la mise en pages du texte, nous avons pris comme point de départ des caractéristiques qui concernent directement l'objet. En effet, notre pratique a débuté par des premières recherches et considérations sur le format et la reliure. Nous étions ouverte à déborder raisonnablement du format A4 en raison des différents matériaux de la recherche à présenter. Si nous avons envisagé de nous affranchir de ce format conventionnel, nous verrons que nous ne l'avons finalement pas remis en question, moins pour des raisons de normes académiques que pour des contraintes économiques et techniques.

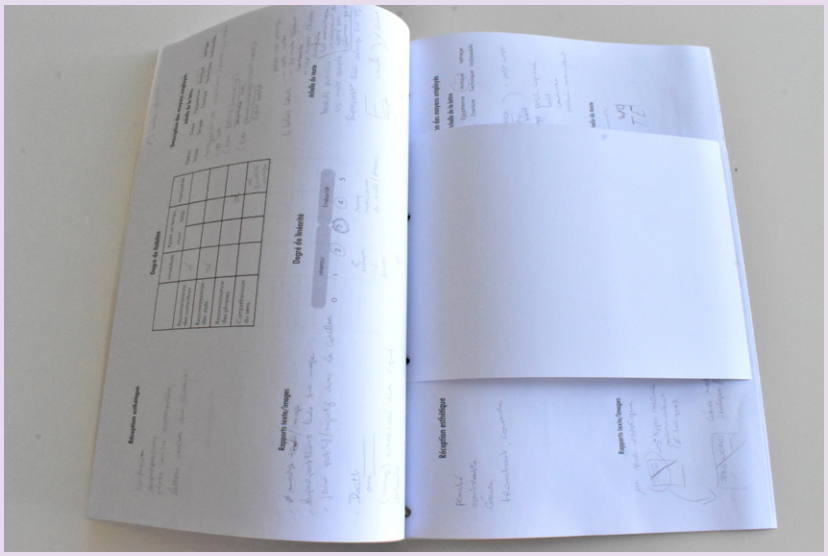
Ce choix du format n'a pas pris pour point de départ des contraintes liées au contexte ou à notre positionnement personnel quant au manuscrit de thèse, mais les contraintes techniques dictées par les contenus mêmes de notre recherche. Plus précisément, notre réflexion sur le format a débuté en raison de contraintes imposées par des contenus très spécifiques : plusieurs matériaux de la recherche (cartographies, fiches d'analyses des travaux de David Carson) sont eux-mêmes en format A4, ce qui posait la question de

Figure 718. Grandes étapes de la mise en pages et en objet de la thèse.

Figure 719. Maquette préliminaire de la mise en page des analyses des travaux de David Carson.

718.





719.

marges suffisantes pour les donner à voir en pleine page sans que la reliure n'entame la lisibilité. De plus, certains matériaux de la recherche ont été réalisés en format A3 (les cartographies de la partie II.2). Nous sommes partie du principe que les formats A3 pouvaient être réduits à 50% pour être rapportés au format A4 sans que cela ne se répercute trop sur la lisibilité, car nous avions déjà opéré cette réduction pour imprimer les fonds de cartographies pour les entretiens avec les praticiens. Pour les contenus en pleine page en format A4, nous avons envisagé de fournir un manuscrit au format 24x32cm, ce qui aurait permis de laisser des marges suffisantes.

Afin de déterminer le format, nous nous sommes d'abord intéressée à deux matériaux de la recherche en particulier : les analyses des travaux de David Carson de la partie I.2 et les cartographies de la partie II.2 (et leurs analyses). Il convient de préciser que les analyses des travaux de David Carson sont des annexes, mais que nous souhaitions faire figurer les annexes au sein même du manuscrit principal (et non dans un second volume ou relégué à la fin). Cela impliquait de penser une page introductive de l'annexe, avec un renvoi à la page où poursuivre la lecture du manuscrit si le lecteur souhaitait passer la consultation des annexes. De plus, comme pour toute l'iconographie du manuscrit, nous avions posé comme contrainte une simultanéité entre l'image et le contenu auquel elle se réfère, ce qui impliquait d'avoir l'image du travail analysé et la feuille d'analyse en vis-à-vis. Nous avions donc projeté de faire figurer l'image sur un format plus petit en recto/verso, avec la feuille d'analyse correspondante en vis-à-vis. Se posait alors la question de l'emplacement de la légende de l'image. Enfin, les analyses étant réparties en plusieurs catégories de travaux, il convenait de penser une page de transition entre chaque catégorie pour découper la consultation des 190 analyses menées. ***719.***

Le premier constat que nous pouvons d'ores et déjà émettre est que notre pratique a dès le début pris en compte le contenu : il ne s'agissait pas de prédéterminer des choix auxquels le contenu devrait se soumettre, mais bien plutôt de partir du contenu lui-même pour s'y adapter le plus possible. Plus encore, notre pratique n'adopte pas au départ une vision d'ensemble de notre objet : nous partons plutôt de contenus très spécifiques (un type d'annexes), au lieu de débuter par le contenu principal du manuscrit – à savoir le texte. En somme, il s'agissait de prendre pour point de départ des contenus les plus contraignants afin de fixer des choix auxquels pourraient s'adapter les autres contenus plus souples, dont le format était moins déterminé. Rétrospectivement, nous pouvons remarquer que nous avons entamé notre pratique par une grande importance accordée aux matériaux de la recherche qui débordent du texte : des annexes (les analyses des travaux de David Carson), des données (les cartographies et leurs analyses) et des iconographies (les images des travaux de David Carson analysés).

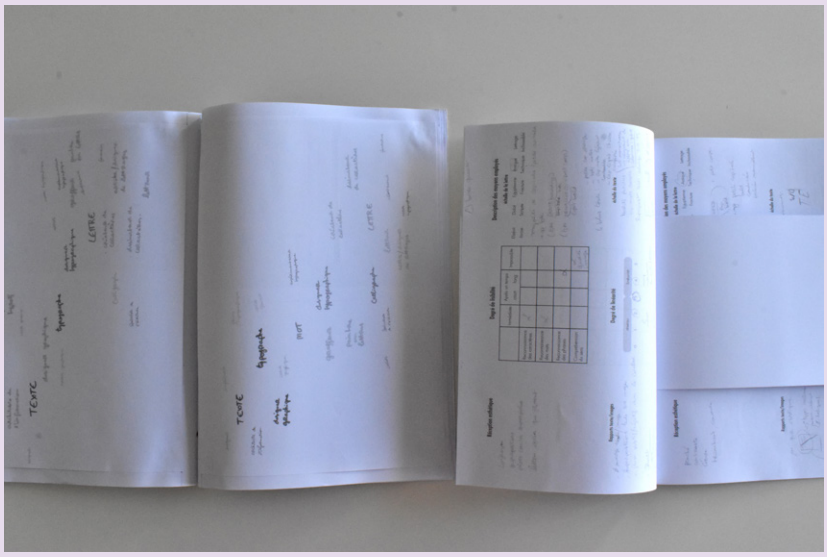
Dès cette première étape du processus et jusqu'aux choix finalement effectués, nous avons fonctionné à l'aide de maquettes pour prévisualiser le plus fidèlement possible les choix que nous opérions. Nous reviendrons en partie III.3 sur les supports sur lesquels s'est appuyée notre pratique, mais nous pouvons déjà annoncer que nous avons presque uniquement produit des maquettes qui s'apparentent à des prototypes à l'échelle 1, afin d'aussitôt visualiser fidèlement les choix que nous effectuons au fur et à mesure. Dès lors, la piste d'un format en 24x32cm a immédiatement posé la question de ce maquettage :

ne possédant qu'une imprimante de bureau prenant en charge le format A4, le choix
720. du format 24x32cm ne permettait pas d'effectuer des tests à échelle 1 par nous-mêmes. Mais en testant au format A4 une première maquette des analyses et des cartographies, nous avons bel et bien constaté un problème de marges : les feuilles d'analyses étaient coupées en haut ou en bas, parfois à l'endroit où nous avions indiqué leur légende. Le
721. problème des marges était encore plus important pour les cartographies, où le contenu était presque systématiquement coupé. C'est à ce moment que nous avons envisagé de réduire les feuilles d'analyse à 90%, ou bien d'opter pour un format plus grand que le A4.

La question des marges a également amené celle de l'emplacement des informations telles que le folio ou la légende : où les indiquer ? Les cartographies ont aussi soulevé un autre choix à arbitrer : le passage du format portrait au format paysage. Nous avons dès lors
722. envisagé la piste d'un changement d'orientation de la légende qui inciterait le lecteur à tourner le manuscrit à 90°, et ainsi préparer la consultation d'un format paysage. D'après ces remarques, le second constat que nous pouvons émettre est que les choix ne peuvent s'opérer de manière dissociée. Si nous pensions d'abord choisir le format puis la typographie et dans un troisième temps l'insertion de l'iconographie, nous remarquons que tous les choix sont liés les uns aux autres. En effet, ces toutes premières maquettes ont mis en évidence que le choix du format pose la question de la reliure, qui elle-même influera sur les marges, qui nous amène à nous demander où placer les légendes.

Cette intrication des choix est notamment saillante avec l'exemple de la reliure. Notons que nous avons commencé à réfléchir à la mise en pages et en objet de notre manuscrit de thèse bien avant de débuter cette dernière partie de recherche. Ainsi, nous avions préalablement avancé l'idée d'utiliser une reliure en spirale pour notre manuscrit. C'est de cette première idée qu'est née la proposition de mise en pages des analyses des travaux de David Carson : l'articulation entre un format plus petit pour l'image et la feuille d'analyse nous paraissait opérante avec ce type de reliure. C'est donc un choix de façonnage (la reliure) qui a influencé une idée de mise en pages. Ce choix de reliure posant la question des marges de compensation, il a également soulevé celle de l'emplacement des légendes. Par conséquent, lorsque nous avons ultérieurement remis en cause le choix d'une reliure en spirale pour notre manuscrit, nous avons également réévalué l'idée de mise en pages qui en découlait. En effet, cette articulation entre un format plus petit pour l'image et la feuille d'analyse en format A4 fonctionnerait moins bien avec un dos carré-collé car il y aurait une perte de mobilité. Nous verrons que c'est notamment pour cette raison que nous avons évincé l'idée d'un format plus petit pour les images.

Pour terminer, le dernier constat que nous pouvons émettre quant au début de la conception de notre manuscrit est l'apport d'informations techniques par des acteurs extérieurs. En effet, nous avons fait appel à une amie graphiste, Sophie Decoux, afin de solliciter ses conseils sur des points techniques de façonnage tels que la reliure. La contrainte du nombre de pages conséquent du manuscrit impose une reliure assez solide pour le supporter. L'idée émise d'une reliure en spirale soulevait d'après nous la question des marges de compensation à augmenter. Cependant, Sophie Decoux a surtout attiré notre attention sur le fait que le diamètre de la spirale devrait être très important compte-tenu du nombre de feuilles de notre manuscrit, et que ce nombre de feuilles poserait

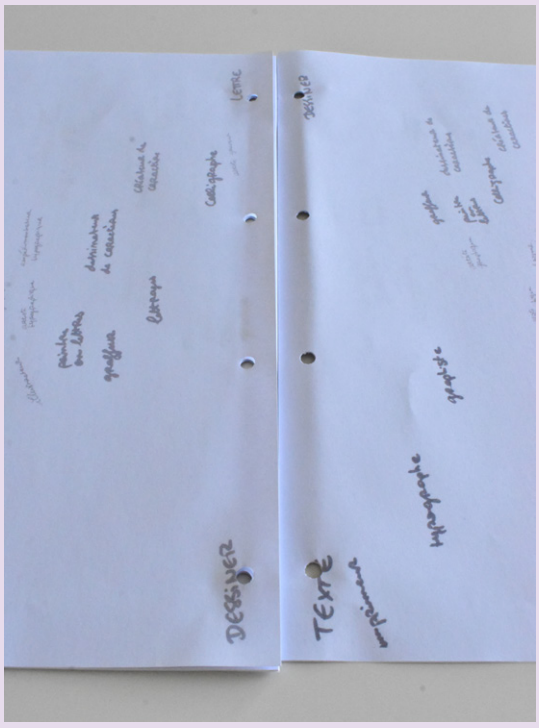


720.

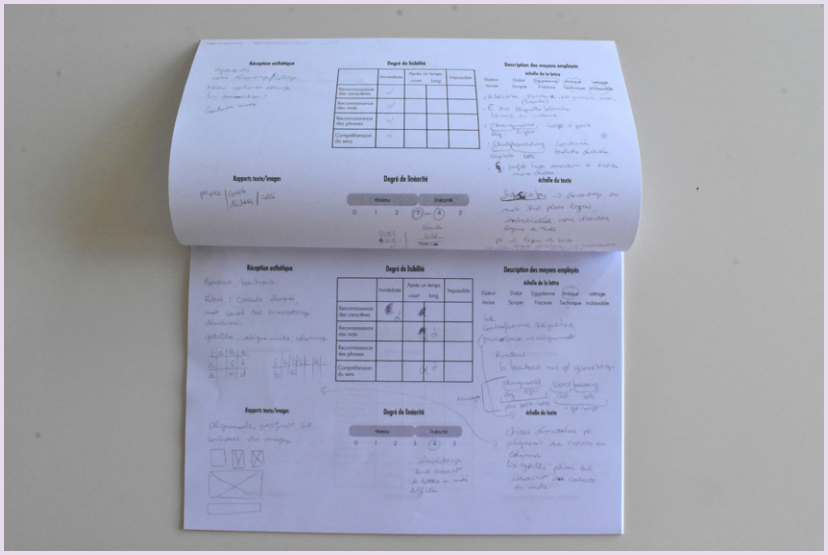
Figure 720. Maquettes préliminaires : reconstitution d'un format 24x32cm (gauche) et format A4 (droite).

Figure 721. Maquette préliminaire des cartographies imprimées au format A4.

Figure 722. Maquette préliminaire testant la rotation à 90°.



721.



722.

certainement un soucis de manipulation. En effet, elle a souligné que la manipulation avec ce type de reliure ne serait certainement pas aussi souple que ce que nous espérions en raison du volume de feuilles important. Ces échanges avec une professionnelle nous ont été très précieux, étant donné que nous manquons d'expérience dans la mise en objet effective. Suite à ces échanges, nous avons donc décidé d'abandonner l'idée de la spirale pour nous diriger plutôt vers un dos carré-collé.

Le choix tant délicat qu'attendu des typographies : premiers critères

Ces premières considérations sur le format et le type de reliure de notre objet constituent les prémices de notre pratique. En effet, nous considérons que la conception de notre manuscrit a concrètement débuté avec les choix typographiques, c'est-à-dire le traitement du contenu principal du manuscrit. Le statut de prémices accordé aux premières réflexions sur le format et la reliure est notamment visible à travers notre manière de numéroter nos maquettes : la maquette 1 est celle où nous avons commencé à tester les typographies. Compte-tenu de notre sujet, le choix des typographies était de première importance. En raison de notre sensibilité et de notre fort intérêt pour la typographie, ce choix était également des plus délicats à arbitrer : comment choisir la forme des lettres que nous utiliserions pour notre manuscrit ?

La méthode pour laquelle nous avons opté s'apparente à un entonnoir : partant d'une sélection très vaste, nous l'avons petit à petit réduite en éliminant des typographies par l'application de plusieurs critères, qui peuvent être regroupés selon trois catégories. Dans un premier temps, nous avons pris en considération des critères techniques : le premier critère était qu'une version d'essai soit disponible, car nous ne pouvions nous engager dans l'achat d'une famille de caractères sans avoir pu effectuer des tests sur notre texte. Les deux autres critères techniques concernaient les styles de caractères : nous posions comme condition que la famille possède un style *light* ainsi que sa version italique, car nous présupposions déjà que nous utiliserions ce style pour des notes de bas de page ou des légendes, c'est-à-dire pour alléger visuellement des informations de moindre importance. Enfin, le dernier critère technique était que la famille comporte des petites capitales, anticipant ainsi un éventuel usage pour la bibliographie par exemple. En somme, les critères techniques visaient à choisir des familles de caractères assez complètes pour un travail d'édition aussi conséquent que celui du manuscrit de thèse. Dans un second et troisième temps, nous appliquerions des critères éthiques (tels qu'un caractère contemporain, distribué par une fonderie française et/ou indépendante) et enfin des critères esthétiques afin d'effectuer nos choix finaux. Au-delà de ces critères, nous avions en tête la volonté d'attribuer un traitement typographique distinct à chaque type de contenu, ce qui impliquait de privilégier les familles de caractères les plus complètes possibles (avec une version monochasse ou une version de titrage par exemple, et un nombre varié de graisses avec les italiques correspondantes).

Nous avons commencé par faire une sélection de typographies très large, basée sur notre propre veille quotidienne, les outils que nous avions à notre disposition et les catalogues de fonderies contemporaines. Notre sélection était très vaste et incluait des familles de caractères avec des caractéristiques identitaires très fortes, telles que l'*Inferi*[1546] qui pro- ***723.***
pose une version des i et des j sans points, ainsi que le *Trabis*[1547] qui au contraire met les ***724.***
points en évidence. Bien que ces caractères aient un parti pris graphique très (voire trop) marqué compte-tenu du cadre de notre pratique, nous ne les avons pas pour autant écartés de notre liste. Nous souhaitions d'abord ouvrir les possibles sans nous restreindre avec des *a priori* sur les caractères qui seraient jugés convenables ou acceptables vis-à-vis de notre contexte. Une fois cette première moisson effectuée, nous avons commencé par appliquer les contraintes techniques afin de réduire notre liste avant de tester les caractères. Pour ce faire, nous avons étroitement consulté les spécimens de chaque familles, qui exposent notamment leurs caractéristiques techniques et tous les caractères disponibles. Nous avons dès lors écarté les familles qui n'avaient pas de graisses *light* (ou pas de version italique de cette graisse) ni de petites capitales car, nous l'avons vu, nous anticipions déjà l'utilisation de ces styles de caractères. Souhaitant mettre à l'honneur la diversité des formes typographiques, nous avons également appliqué un autre critère : la présence de ligatures ou de caractères alternatifs. Ici aussi, nous projetons éventuellement d'opacifier la typographie en utilisant des ligatures voire en jouant sur les différents dessins d'un même caractère.

Les ligatures peuvent être définies par des métamorphoses de caractères par fusion. Il ne s'agit pas uniquement d'une réduction d'approche des caractères, mais bien du dessin original d'un nouveau caractère. Dans son mémoire, Héloïse Blume[1548] retrace l'histoire de la ligature au sein de l'histoire de l'écriture. Dans un premier temps, elle repère que les ligatures sont liées à des écritures cursives[1549] car elles naissent d'un besoin d'efficacité de l'écriture manuscrite. Ainsi, la ligature apparaît comme une simplification de l'écriture qui permet de ne pas interrompre le tracé : elle résulte donc de la rapidité d'exécution du geste. Héloïse Blume le remarque notamment en analysant la cursive gothique : « Cette ***725.***
recherche d'un ductus rapide mène à la réduction du geste à un seul tracé, réduisant ainsi le nombre de séquences nécessaires au tracé de la lettre. Ce procédé est pensé pour que le raccordement entre deux caractères soit naturel avec le ductus précédent et avec le ductus suivant[1550] ». La ligature est donc d'abord liée au geste et à l'écriture manuscrite[1551], tout comme les caractères alternatifs[1552] : il s'agit de plusieurs dessins pour un même

1546 Dessiné par Matthieu Salvaggio, distribué par la fonderie Blaze Type en 2021. Voir le site de la fonderie Blaze Type, [en ligne], disponible sur https://blazetype.eu/typefaces/inferi, consulté le 28.05.2024.

1547 Dessiné par Émilie Rigaud, distribué par sa propre fonderie indépendante nommée a is for fonts. Voir le site de la fonderie a is for fonts, [en ligne], disponible sur https://aisforfonts.com/trabis, consulté le 28.05.2024.

1548 Blume, Héloïse, *Jamais lien sans l'autre. La ligature, une étreinte typographique*, mémoire de DNSEP en design graphique, Paris, École Nationale Supérieure de Arts Décoratifs, 2023, [en ligne], disponible sur https://www.memo-dg.fr/memoire.php?nom=jamais-lien-sans-l-autre-la-ligature-une-etreinte-typographique, consulté le 18.06.2024.

1549 *Ibidem*, p. 14.

1550 *Ibid.*, p. 27.

1551 « La ligature laisse trace d'un passage humain à proprement parler, en se concentrant sur le geste de la main, sur l'énergie du tracé ».
Id., p. 35.

1552 *Id.*, p. 37.

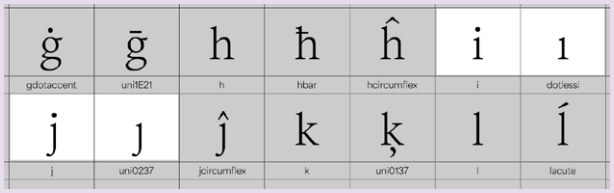
Figure 723. Extrait du set de caractères de l'*Inferi* dans le spécimen mis à disposition sur le site de la fonderie Blaze Type.

Figure 724. Texte composé avec le caractère *Trabis* d'Émilie Rigaud, en 24 points.

Figure 725. Écriture cursive gothique (1413), issue de Médiavilla, Claude, *Calligraphie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996.

Figure 726. Écriture onciale (VII[e] siècle), issue de Médiavilla, Claude, *Calligraphie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996.

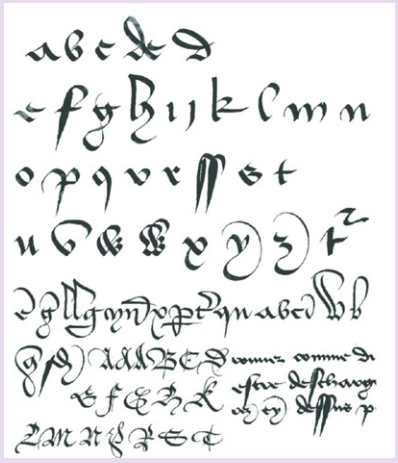
Figure 727. Présentation des ligatures de l'*Infini* de Sandrine Nugue dans le spécimen mis à disposition sur le site dédié au caractère, hébergé par le CNAP.



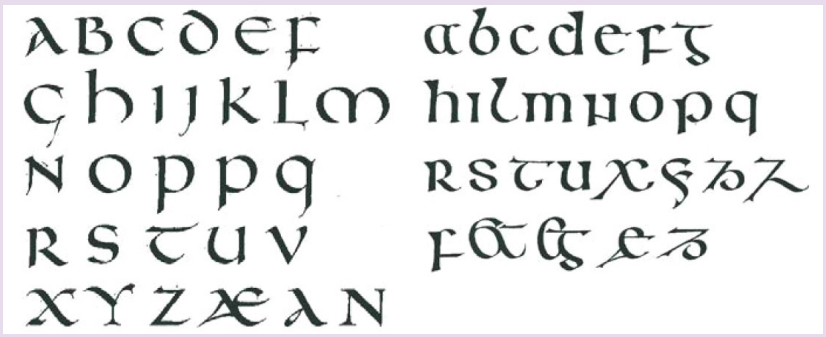
723.

Notre sélection était très vaste et incluait des familles de caractères avec des caractéristiques identitaires très fortes, telles que l'Inferi qui propose une version des i et des j sans points, ainsi que le Trabis qui au contraire met les points en évidence.

724.



725.



726.

APPARITION DES LIGATURES 18,5/22 pt romain

L'ÉVOLUTION DE LA CAPITALE ROMAINE DURANT LES PREMIERS SIÈCLES DU CHRISTIANISME EST MARQUÉE PAR L'APPARITION DES LIGATURES, L'ALLIANCE DE DEUX, TROIS OU QUATRE LETTRES LIÉES OU INCLUSES. ELLES VIENNENT COMBLER LA NÉCESSITÉ DE GRAVER DES INSCRIPTIONS PLUS LONGUES DANS UN ESPACE DÉTERMINÉ TOUT EN CONSERVANT UN ÉQUILIBRE HOMOGÈNE POUR CHAQUE LIGNE, PARFOIS AU DÉTRIMENT DE LA LISIBILITÉ LORSQU'ELLES SE GÉNÉRALISENT : LE TEXTE SE TRANSFORME ALORS EN UN MAILLAGE VISUEL SOPHISTIQUÉ À LA GRANDE JOIE DES PALÉOGRAPHES EN QUÊTE D'ÉLUCIDATION. MIGRANT DE LA PIERRE VERS LE PARCHEMIN, LES LIGATURES MUTENT EN REGARD DES STYLES D'ÉCRITURE, PROLIFÈRENT PUIS INVESTISSENT LES CASSES TYPOGRAPHIQUES. CERTAINES, PASSÉES À LA POSTÉRITÉ, ŒUVRENT ENCORE EN CATIMINI DANS LES FAMILLES DE CARACTÈRES NUMÉRIQUES TANDIS QUE D'AUTRES EN ASSURENT LE LEITMOTIV PRIMORDIAL.

727.

caractère, qui rendent compte de la richesse de l'écriture manuscrite et de l'impossibilité de reproduire plusieurs fois un même geste à l'identique. Mais les ligatures sont ensuite devenues des recherches esthétiques à part entière, témoignant d'un grand soin dans le dessin du caractère[1553]. À l'échelle du texte, les ligatures peuvent effectivement apparaître comme des ornements ou des formes ornementales de caractères. Ainsi, nous pouvons constater différents degrés d'identification des deux caractères qui fusionnent. À titre d'exemple, le caractère œ permet toujours d'identifier le o et le e. Par contre, l'esperluette exemplifie la prédominance de l'esthétique : si elle est à l'origine une ligature entre le e et le t, la forme de ce caractère ne permet désormais plus de les identifier. Les ligatures sont ainsi devenues des recherches esthétiques sur la forme des caractères, comme en témoigne par exemple le set de ligatures de l'*Infini*[1554] de Sandrine Nugue : ces ligatures par imbrication sont davantage ornementales que fonctionnelles (entendu dans le sens de l'économie de tracé relaté précédemment). ***726.*** ***727.***

Ainsi, ces recherches esthétiques correspondent d'après nous à une démarche d'opacification de la typographie, d'où notre souhait d'utiliser un caractère qui comporte des ligatures. La suite de l'étude de l'histoire de l'écriture menée par Héloïse Blume semble confirmer notre propos. En effet, elle note que les ligatures sont moins présentes avec la minuscule caroline, car cette écriture cherche avant tout à gagner à clarté en séparant les lettres les unes des autres : « Par confort de lecture chaque lettre se détache aisément de ses voisines, vivant ainsi indépendamment les unes des autres. Nous observons une baisse accrue du nombre de ligatures[1555]. » Si la séparation des caractères semble permettre de gagner en clarté nous supposons, au contraire, que les ligatures relèvent d'une forme d'opacité. Héloïse Blume cite deux exemples qui semblent confirmer notre proposition selon laquelle les ligatures opacifient la typographie. Tout d'abord, le *Grecs du Roi* gravé par Claude Garamont au XVI[e] siècle avait pour objectif de retranscrire l'écriture manuscrite d'un calligraphe par un caractère en plomb. Mais Héloïse Blume rapporte que l'omniprésence des ligatures complexifiait tant la lecture que les éditions avec ce caractère devaient inclure un manuel pour les décoder[1556]. Le second exemple, plus contemporain, est celui des écritures inclusives[1557]. En effet, l'argument de la lisibilité est souvent adressé aux écritures inclusives car il est reproché à leurs ligatures de rompre la fluidité de la lecture[1558]. Parce que les ligatures peuvent devenir des recherches esthétiques menées sur la forme de fusions de caractères et qu'elles peuvent rompre la monotonie et la fluidité de la lecture, nous estimons qu'elles constituent un moyen d'opacifier la typographie, que nous souhaitons utiliser dans notre manuscrit. ***728.*** ***729.*** ***730.***

1553 Héloïse Blume remarque que c'est notamment le cas avec l'écriture onciale.
Id., p. 19.

1554 Conçu et dessiné par Sandrine Nugue. Ce caractère a fait l'objet d'une commande par le Centre National des Arts Plastiques en 2014. Il est distribué gratuitement sur le site du CNAP, [en ligne], disponible sur https://www.cnap.fr/sites/infini/, consulté le 28.05.2024.

1555 Blume, Héloïse, *Jamais lien sans l'autre. La ligature, une étreinte typographique*, *op. cit.*, p. 23.

1556 *Ibidem*, p. 35.

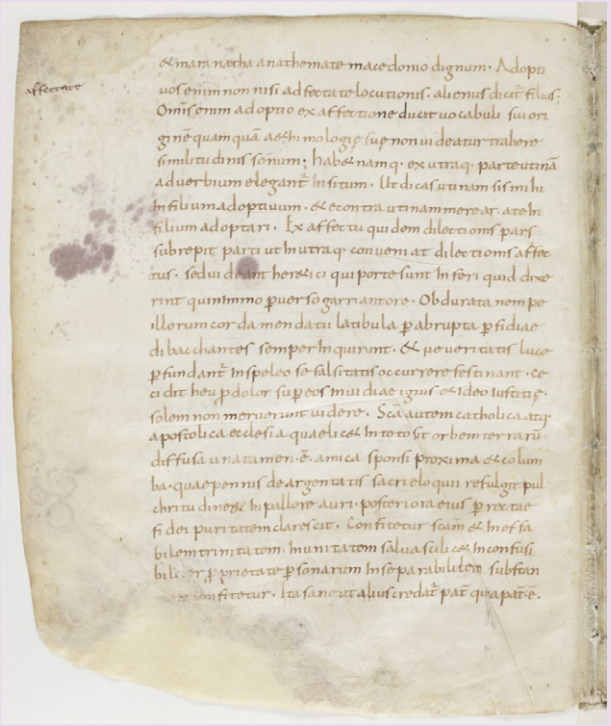
1557 *Ibid.*, p. 70.

1558 Voir Vela, Sophie, *Écriture inclusive : obstacle infranchissable pour les personnes dys ? Synthèse d'une étude de lisibilité*, mis en ligne en novembre 2022, disponible sur https://typo-inclusive.net/ecriture-inclusive-obstacle-infranchissable-pour-les-personnes-dys-synthese-dune-etude-de-lisibilite/, consulté le 06.06.2024.

Figure 728. Page écrite en minuscule caroline, extraite de *Capitularia, leges et varia de Carolo Magno* (capitulaires, textes de lois, dont l'*Admonitio generalis* et divers textes relatifs à Charlemagne), IXe siècle.

Figure 729. Poinçons des *Grecs du Roi* gravés par Claude Garamond d'après l'écriture d'Ange Vergèce (calligraphe de François Ier) entre 1540 et 1550. Atelier du Livre d'art et de l'Estampe de l'Imprimerie Nationale.

Figure 730. Utilisation des ligatures inclusives du caractère *BBB Baskervvol* de la collective Bye Bye Binary (2022) dans la thèse de doctorat d'Élise Goutagny. Extrait d'une page de sommaire de Goutagny, Élise, *Les recueillant·es : pratiques graphiques féministes en France (2012-2022)*, Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, thèse de doctorat en Art et Sciences de l'Art, 2023, p. 12.



728.



729.

4.3. Conclusion. Témoignante, recueillante, médiateurice : redistribution des rôles 333

Chapitre 5. Recueillir 337
5.1. Formes graphiques des recueils de témoignages 339
5.1.1. Recueillir des témoignages, une activité parfois imprévue 339
5.1.2. La capture d'écran comme manifestation graphique de la parole rapportée 342
5.1.3. Longueur des témoignages 347
5.1.4. Autour des témoignages : texte et paratexte 351
Contextualiser 351
Avertir 353
Marque de la parole rapportée 356
5.1.5. Interpeller læ lecteurice 357
5.2. Accompagner la parole des témoignantes 359
5.2.1. Qualifier les faits 359
Coller, c'est nommer 359

730.

Nous avons donc écarté les familles de caractères qui n'avaient ni ligatures ni caractères alternatifs. Cette décision met en évidence que certains choix ont été préalablement effectués, ce qui a orienté nos décisions. Enfin, il convient de préciser que nous avons dès le départ cherché deux types de typographies : une typographie de labeur pour le corps de texte et une typographie pour les titres. En ce qui concerne la typographie de titrage, nous avons établi comme critère technique la présence d'au moins quatre graisses différentes (ou quatre styles différents) afin de pouvoir distinguer nos quatre niveaux de titres. Ici encore, notre recherche de typographies anticipait déjà leur usage : nous projetions d'avoir une évolution de graisses (ou de style) qui accompagnerait les quatre niveaux de titres de notre texte.

Bien que le critère esthétique n'ait à cette étape pas été pris en compte pour effectuer un choix, il convient de préciser qu'il nous a permis d'opérer des regroupements au sein de nos listes : nous avons par exemple pris en compte la forme des empattements, le contraste entre les pleins et les déliés, la qualité des courbes etc. Si les caractéristiques esthétiques ne nous permettent pas encore de faire un choix parmi les typographies envisagées, nous notons qu'elles interviennent plus tôt dans le processus que ce que nous avions prévu. Pour rappel, nous avions projeté de prendre d'abord en compte les critères éthiques, et en dernier lieu les critères esthétiques. Nous verrons plus loin cependant que la prise de parti esthétique a fini par s'imposer afin de pouvoir effectuer un choix, une fois les critères techniques et éthiques pris en compte.

Processus de sélection des typographies

Après avoir appliqué ces critères techniques, nous avons obtenu une liste de 13 typographies de labeur et 17 typographies de titrage à tester à l'échelle de la maquette. Pour ce faire, nous avons décidé de tester les typographies de manière progressive, au moyen de maquettes successives : nous avons d'abord testé les typographies de labeur, puis les combinaisons de typographies de labeur avec les typographies de titrage. Une fois ces premières maquettes effectuées et des décisions prises quant aux typographies retenues, nous pourrions maquetter le texte avec l'iconographie et les légendes, et enfin attribuer un traitement typographique à chaque nature de texte.

731.
732.
733.
734.

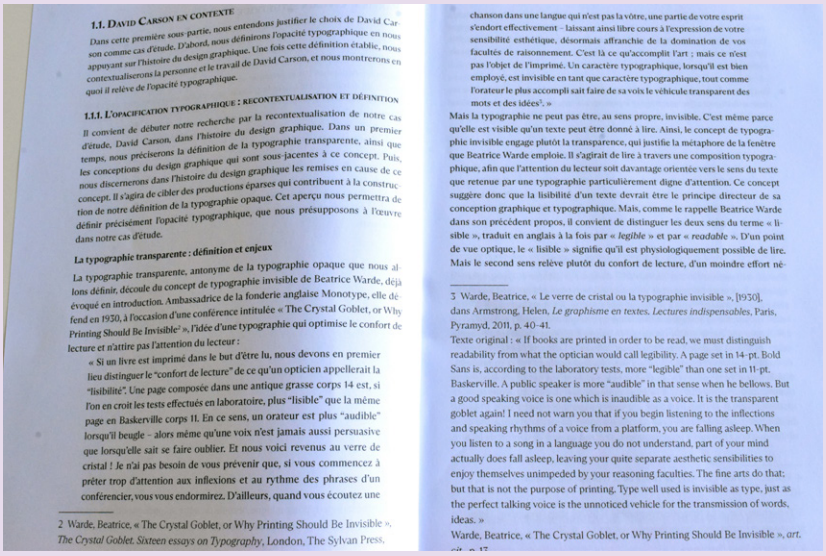
Les deux premières maquettes, au-delà de nous permettre de choisir une typographie de labeur et une typographie de titrage, ont également été un moment de prise de décision quant au traitement typographique de plusieurs informations. Dès le départ, nous avons décidé que l'usage des deux typographies ne se restreindrait pas au corps de texte et aux titres. En effet, il s'agit plutôt d'utiliser la typographie de labeur pour le contenu même du texte et les notes de bas de page, et la typographie de titrage pour toutes les informations qui permettent de se repérer dans le volume du manuscrit : les titres mais également le folio et les renvois vers d'autres parties du texte. De plus, nous avons aussi préalablement décidé de faire figurer les titres de la partie en cours de lecture en rappel sur le haut de la page. Ces titres courants sont donc également composés avec la typographie de titrage. Dans les maquettes suivantes, la question du choix entre les deux typographies s'est posée pour un type de contenu en particulier : les légendes des figures.

Figure 731. Maquette 1 : test de la typographie de labeur *Arizona text* (conçue par Elias Hanzer, distribuée par la fonderie abc Dinamo).

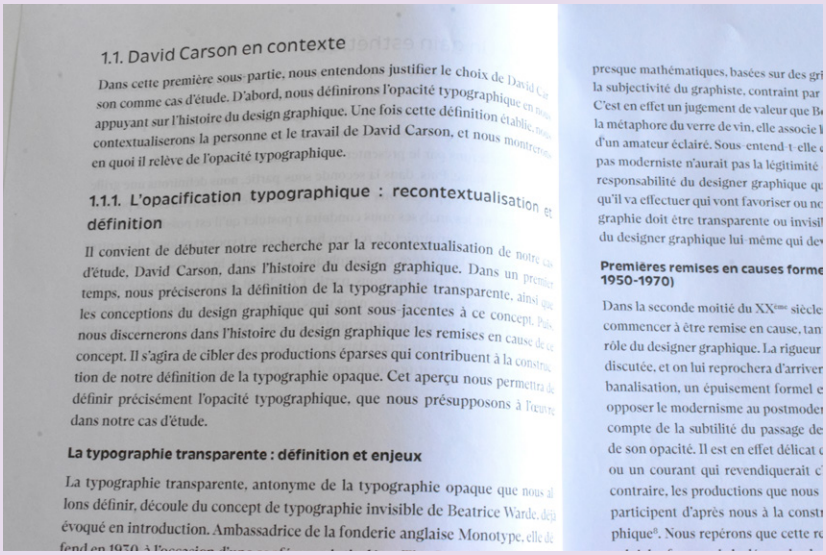
Figure 732. Maquette 2, test des combinaisons de typographies de labeur et de typographies de titrage : *Arizona serif* (conçue par Elias Hanzer, distribuée par la fonderie abc Dinamo) et *Lucette* (dessinée par Alice Savoie, disponible sur la fonderie Future Fonts).

Figure 733. Maquette 2, test des combinaisons de typographies de labeur et de typographies de titrage : *Arizona serif* et *Tongari* (dessinée par Émilie Rigaud, distribuée par sa fonderie a is for fonts).

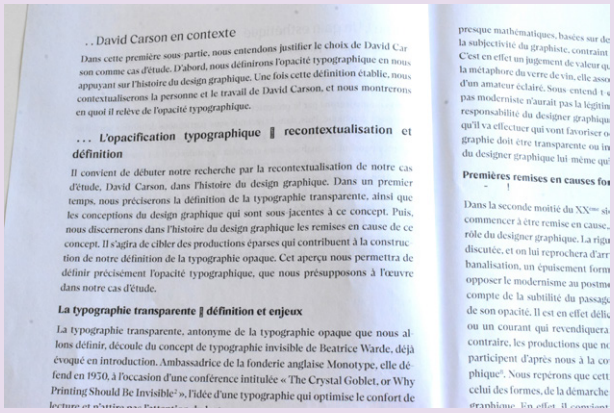
Figure 734. Maquette 2, test des combinaisons de typographies de labeur et de typographies de titrage : *Arizona serif* et *Début serif* (distribuée par la fonderie Noir Blanc Rouge en 2020).



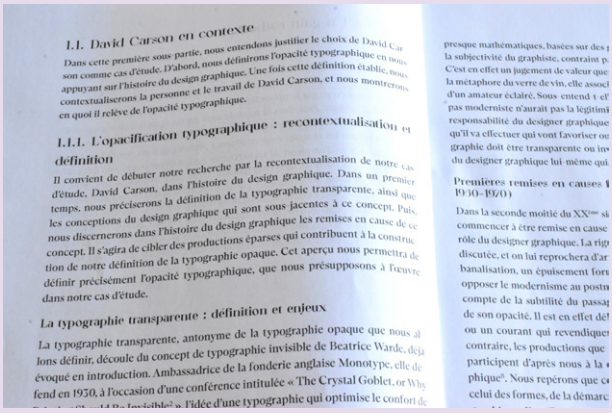
731.



732.



733.



734.

En effet, nous avons mis en place un système de renvoi qui pourrait justifier l'emploi de la typographie de titrage utilisée pour guider dans le volume : nous faisons figurer un numéro de figure qui sert de renvoi dans la marge du corps de texte. Cependant, nous avons également déterminé que les légendes des figures étaient un contenu similaire au notes de bas de page, et devaient donc être traitées typographiquement de la même manière. Si nous choisissons d'utiliser la typographie de titrage pour les légendes des figures, devait-on en faire de même pour les notes de bas de page ? Nous avons décidé de garder la légende des figures dans le même traitement typographique que les notes de bas de page, car il s'agit effectivement d'informations de même nature. Quant aux numéros des figures, le système de renvoi justifie d'après nous l'utilisation de la typographie de titrage.

Enfin, nous verrons plus après que le nombre de typographies excèdera les deux typographies choisies pour le corps de texte et pour les informations qui guident dans le volume. En effet, nous choisirons ultérieurement une typographie qui permet de distinguer les données et leurs analyses, et nous envisagerons également d'utiliser notre écriture manuscrite. Ainsi, si les premières maquettes permettent de tester la combinaison des deux typographies principales, il nous faudra prendre en compte la cohabitation éventuelle avec d'autres caractères. L'hétérogénéité des styles de caractères et des typographies utilisées correspond ici à l'un des moyens pour opacifier la typographie que nous avions repéré en partie I.2 de cette recherche.

Nous avons donc commencé par tester les typographies de labeur à l'échelle d'une première maquette. Si nous pensions au début que les choix seraient effectués les uns après les autres, ce passage à la maquette a ici encore mis en évidence que des choix doivent être opérés simultanément. En effet, bien que ce maquettage vise d'abord à choisir les typographies et commencer à tester les traitements typographiques de chaque informations, *735.*
nous avons déjà dû opérer quelques choix de grille de mise en page, tels que les marges *736.*
par exemple. De plus, nous avons dès cette étape décidé de créer une marge de grand fond supplémentaire (désignée comme « marge extérieure ») qui servirait à introduire un décalage entre le corps de texte et d'autres éventuelles informations. Ainsi, le passage à la maquette n'a pas uniquement servi à tester les typographies, mais le travail de construction de la grille de mise en page a déjà été entamé. Au-delà du choix des typographies, nous avons également commencé à tester les corps et interlignages pour le corps de texte et les notes de bas de page. Plusieurs ajustements ont été nécessaires : tout au long de notre pratique, notre méthode a consisté à effectuer des maquettes, les imprimer, puis faire des retours sur les versions imprimées en annotant des modifications à effec- *737.*
tuer, que nous avons prises en compte dans la maquette suivante, etc.

Pour la deuxième maquette, nous avons donc à la fois apporté les modifications notées à partir de la maquette 1 (changement de corps par exemple) et nous avons combiné les typographies de labeur avec les typographies de titrage. Nous avons décidé que nos quatre *738.*
niveaux de titres se distingueraient à la fois par une évolution décroissante du corps et *739.*
par une évolution croissante de graisse. Le corps se réduit au fur et à mesure que nous nous approchons du contenu, et la graisse augmente car nous gagnons en précision. Ce principe général a impliqué d'adapter le choix des corps et des graisses à chaque caractères de titrage, afin que les contrastes entre les quatre niveaux soient suffisamment

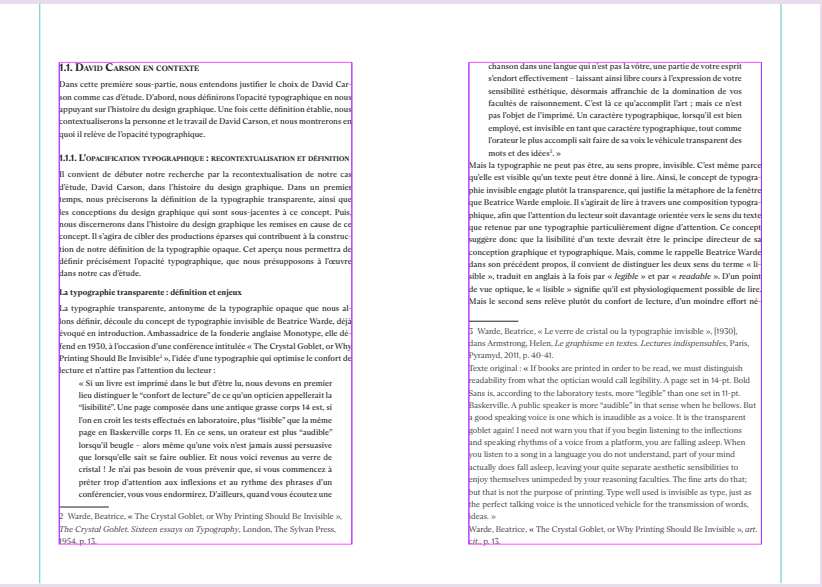
Figure 735. Maquette 1, test de la typographie de labeur *Arizona text* : aperçu des premiers repères de composition (définition du bloc de texte et marge extérieure).

Figure 736. Maquettes 1 : annotations des paramètres de grille et des traitements typographiques.

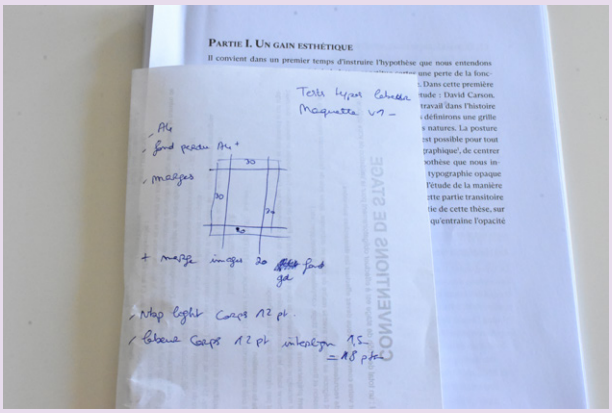
Figure 737. Maquettes 2 annotées : les paramètres en noir sont ceux testés dans la maquette, et inscriptions en bleu suggèrent des modifications, notamment sur les graisses des typographies de titrage.

Figure 738. Maquette 2, test de la combinaison *Arizona serif* (labeur) et *Début serif* (titre) : ajustement des graisses des niveaux de titres. À gauche : graisse *regular*, *medium* et *semi-bold*. À droite : graisse *semi-bold*, *bold* et *black*.

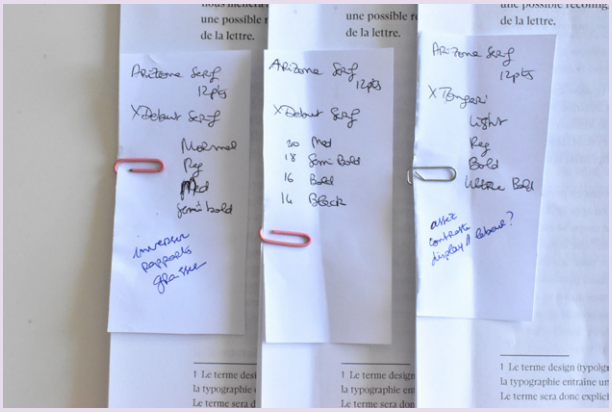
Figure 739. Maquette 2, test de la combinaison *Gaisyr* conçue par Fabian Harb, distribuée par la fonderie abc Dinamo (labeur) et *Pensum Stencil* conçue par Nils Thomsen en 2021, distribuée par la fonderie Typemates (titre) : ajustement des graisses des niveaux de titres. À gauche : graisse *light*, *regular* et *medium*. À droite : graisse *regular*, *book* et *bold*.



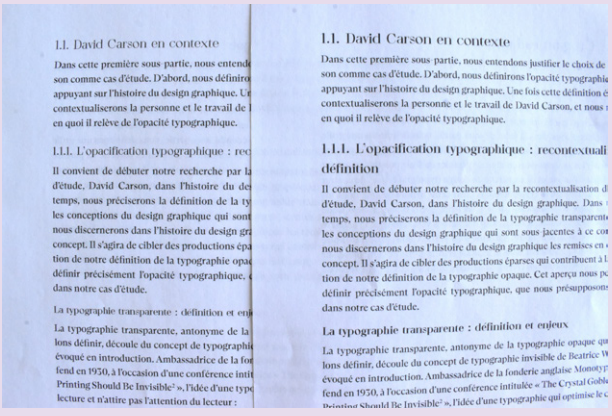
735.



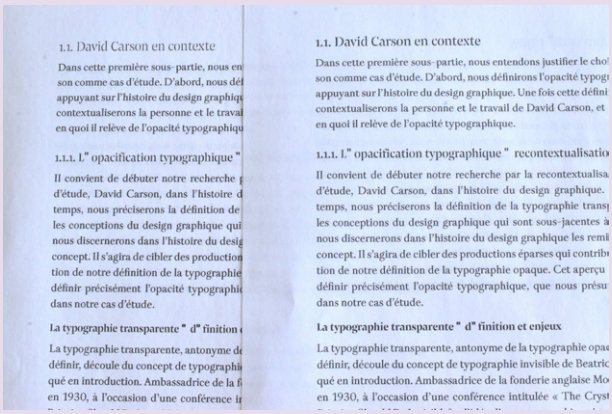
736.



737.



738.



739.

marqués. Plusieurs essais et ajustements ont donc été effectués pour affiner les styles de caractères au fur et à mesure, avant même d'entamer les choix de typographies : nous éprouvions le besoin d'avoir des styles de caractères suffisamment satisfaisants visuellement pour ne pas éliminer des typographies en raison des corps ou des graisses par exemple. Une fois les corps et graisses déterminés pour chaque caractères, nous avons pu commencer à effectuer des suppressions progressives afin de choisir notre combinaison de typographie de labeur et de typographie de titrage. Afin de ne pas réduire le champ des possibles, nous avons testé toutes les combinaisons des 6 typographies de labeur avec les 17 typographies de titrage, soient 102 combinaisons au total. ***740.***

Il convient de préciser que les éliminations progressives de combinaisons se sont basées sur notre propre attrait esthétique, et ce en toute subjectivité. En effet, nous avons testé toutes les combinaisons sans *a priori*, puis nous avons éliminé des combinaisons en nous basant sur notre œil et notre subjectivité. Au total, 8 vagues de suppressions ont été effectuées. La première vague a été la plus radicale : nous avons éliminé la moitié des combinaisons. Au-delà de la réduction du nombre de combinaisons, cette première vague a déjà éliminé plusieurs typographies de titrages de notre liste, ou bien parce qu'elles ne fonctionnaient dans aucune combinaison, ou bien parce qu'elles ne fonctionnaient qu'avec une seule typographie de labeur ce qui nous paraissait trop exclusif à ce stade. De plus, nous avons pu constater que trois typographies de titrage (*Tongari*[1559], *Non Boek*[1560] et *Début serif*[1561]) fonctionnaient avec les six typographies de labeur. De la seconde à la septième vague de suppressions, nous avons alterné les manières de comparer les combinaisons entre elles : ou bien nous comparions les typographies de titrage pour une même typographie de labeur, ou au contraire nous comparions les typographies de labeur pour une même typographie de titrage. Ce principe général a parfois dû être complété par l'intervention d'autres critères pour avancer vers un choix final. Dans cette optique, la troisième vague de suppressions a été effectuée en raison de critères techniques : nous avons supprimé les typographies de titrages dont des ajustements de graisses étaient nécessaires, mais qui n'étaient pas possibles à effectuer avec les styles disponibles. Au cours de la quatrième vague, nous avons décidé d'enlever les combinaisons exclusives, car elles devaient être celles qui fonctionnaient le mieux entre toutes les typographies de labeur et toutes les typographies de titrage. Ces différentes vagues nous ont permis de supprimer non seulement des combinaisons, mais aussi de progressivement éliminer des typographies de titrage et de labeur de nos listes : au terme de la septième vague de suppressions, notre liste était réduite à 7 typographies de titrage et 5 typographies de labeur, et 9 combinaisons au total. Pour la dernière vague de suppressions, nous avons comparé les typographies de labeur pour une même typographie de titrage en éliminant par comparaisons. Le but de cette dernière vague était de trouver la combinaison optimale de la typographie de labeur avec la typographie de titrage. ***741.*** ***742.*** ***743.***

1559 Dessiné par Émilie Rigaud, distribué par sa propre fonderie indépendante nommée a is for fonts. Voir le site de la fonderie a is for fonts, [en ligne], disponible sur https://aisforfonts.com/tongari, consulté le 28.05.2024.

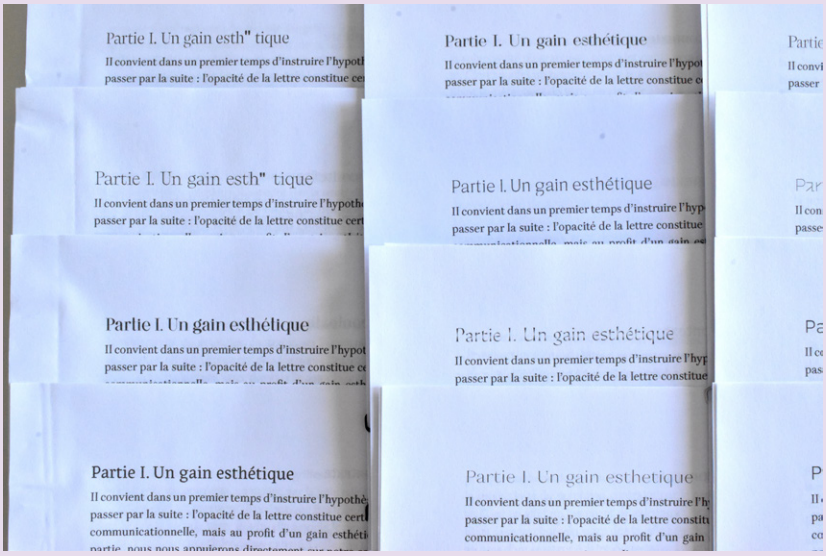
1560 Distribué par la fonderie Non Foundry. Typographie disponible en ligne sur https://type-department.com/collections/serif-fonts/products/non-boek-display/, consulté le 28.05.2024.

1561 Dessiné par Bastien Sozeau, distribué en 2020 par la fonderie Noir Blanc Rouge. Voir le site de la fonderie Noir Blanc Rouge, [en ligne], disponible sur https://noirblancrouge.com/fonts/debut-serif/, consulté le 28.05.2024.

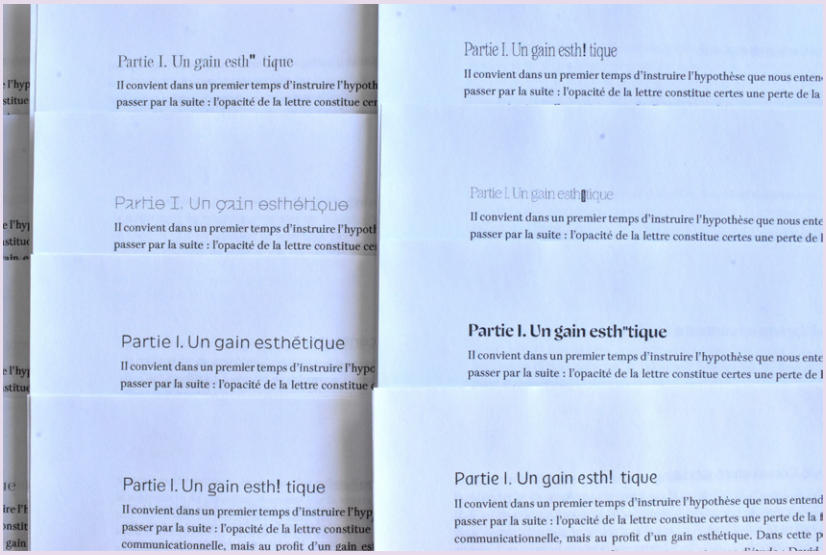
Figure 740. 102 combinaisons de typographies de labeur et de titrage à tester.

Figure 741. 742. Maquettes 2 : comparaisons des 16 typographies de titrage avec la typographie de labeur *Gaisyr*.

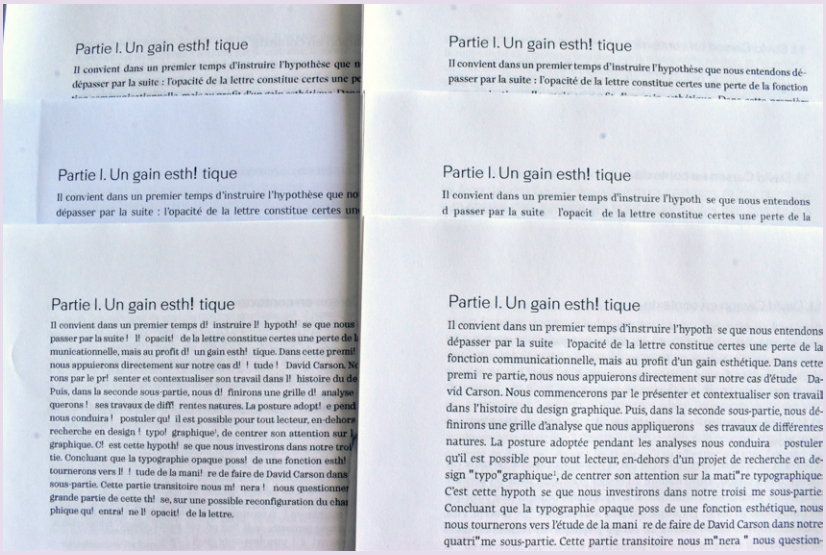
Figure 743. Maquettes 2 : comparaisons des 6 typographies de labeur avec la typographie de titrage *Picaresk* (conçue par Rui Abreu, distribuée par la fonderie R-Typography en 2023).



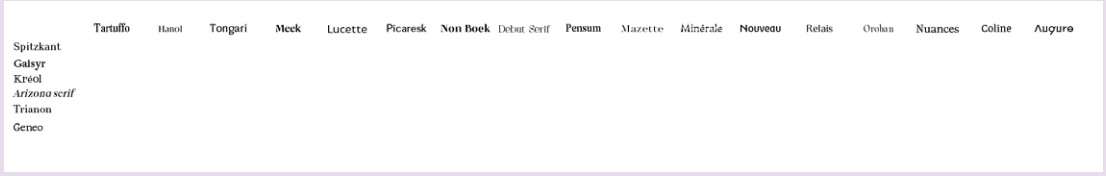
741.



742.



743.



740.

	Tartuffo	Hanol	Tongari	Non Boek	Debut Serif	Pensum	Relais	Nuances	Coline
Spitzkant	X		X	X		X		X	X
Gaisyr							x		
Kréol	x	x			x				
Arizona serif									
Trianon				x					
Geneo						x			

744.

	Tartuffo	Hanol	Tongari	Non Boek	Debut Serif	Pensum	Relais	Nuances	Coline
Spitzkant	x		X	X		X			
Gaisyr							x		
Kréol		x			x				
Trianon				x					
Geneo						x			

745.

	Tartuffo	Hanol	Tongari	Non Boek	Debut Serif	Pensum	Relais
Spitzkant	x		X				
Gaisyr							
Kréol		x			x		
Trianon				x			
Geneo						x	

746.

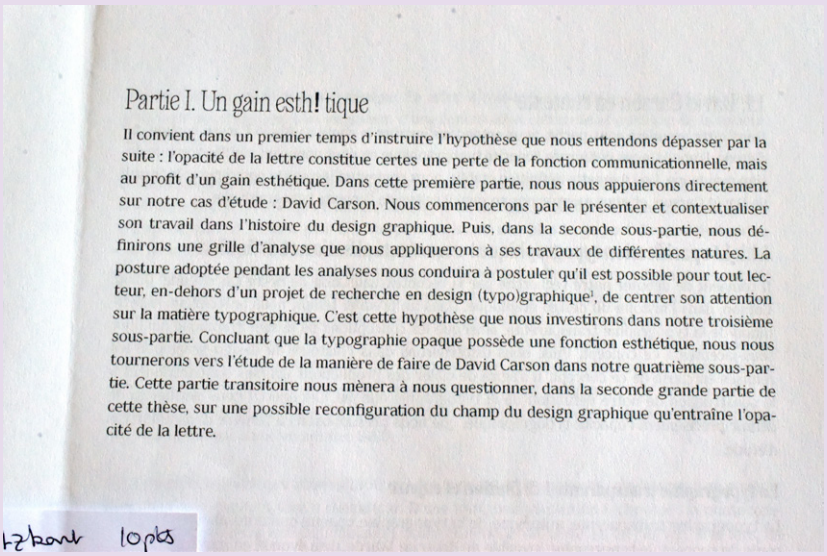
Figure 744. Combinaisons restantes après la sixième vague de suppressions.

Figure 745. Combinaisons restantes après la septième vague de suppressions.

Figure 746. Combinaisons restantes après la huitième vague de suppressions.

Figure 747. Maquette 2, combinaison restante après la huitième vague de suppressions : *Spitzkant* (conçue par Julien Fincker en 2022, auto-distribuée) et *Tartuffo* (dessinée par Bouk Ra, distribuée en 2021 par la fonderie Lift Type).

Figure 748. Maquette 2, combinaison restante après la huitième vague de suppressions : *Spitzkant* et *Tongari*.

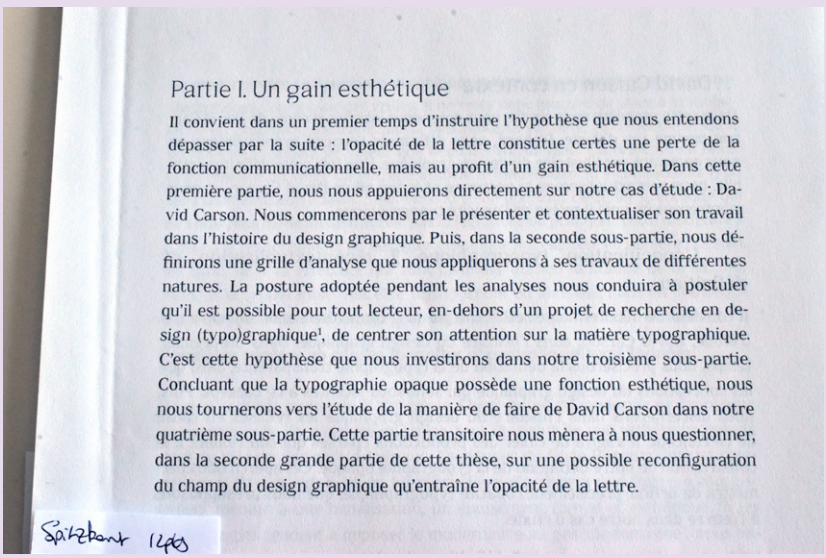


Partie I. Un gain esth! tique

Il convient dans un premier temps d'instruire l'hypothèse que nous entendons dépasser par la suite : l'opacité de la lettre constitue certes une perte de la fonction communicationnelle, mais au profit d'un gain esthétique. Dans cette première partie, nous nous appuierons directement sur notre cas d'étude : David Carson. Nous commencerons par le présenter et contextualiser son travail dans l'histoire du design graphique. Puis, dans la seconde sous-partie, nous définirons une grille d'analyse que nous appliquerons à ses travaux de différentes natures. La posture adoptée pendant les analyses nous conduira à postuler qu'il est possible pour tout lecteur, en-dehors d'un projet de recherche en design (typo)graphique[1], de centrer son attention sur la matière typographique. C'est cette hypothèse que nous investirons dans notre troisième sous-partie. Concluant que la typographie opaque possède une fonction esthétique, nous nous tournerons vers l'étude de la manière de faire de David Carson dans notre quatrième sous-partie. Cette partie transitoire nous mènera à nous questionner, dans la seconde grande partie de cette thèse, sur une possible reconfiguration du champ du design graphique qu'entraîne l'opacité de la lettre.

tzkant 10pts

747.



Partie I. Un gain esthétique

Il convient dans un premier temps d'instruire l'hypothèse que nous entendons dépasser par la suite : l'opacité de la lettre constitue certes une perte de la fonction communicationnelle, mais au profit d'un gain esthétique. Dans cette première partie, nous nous appuierons directement sur notre cas d'étude : David Carson. Nous commencerons par le présenter et contextualiser son travail dans l'histoire du design graphique. Puis, dans la seconde sous-partie, nous définirons une grille d'analyse que nous appliquerons à ses travaux de différentes natures. La posture adoptée pendant les analyses nous conduira à postuler qu'il est possible pour tout lecteur, en-dehors d'un projet de recherche en design (typo)graphique[1], de centrer son attention sur la matière typographique. C'est cette hypothèse que nous investirons dans notre troisième sous-partie. Concluant que la typographie opaque possède une fonction esthétique, nous nous tournerons vers l'étude de la manière de faire de David Carson dans notre quatrième sous-partie. Cette partie transitoire nous mènera à nous questionner, dans la seconde grande partie de cette thèse, sur une possible reconfiguration du champ du design graphique qu'entraîne l'opacité de la lettre.

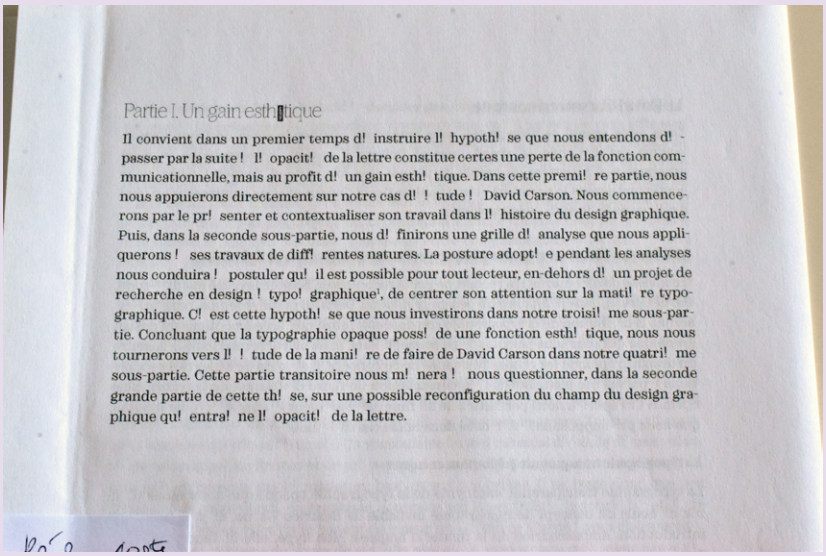
Spitzkant 12pts

748.

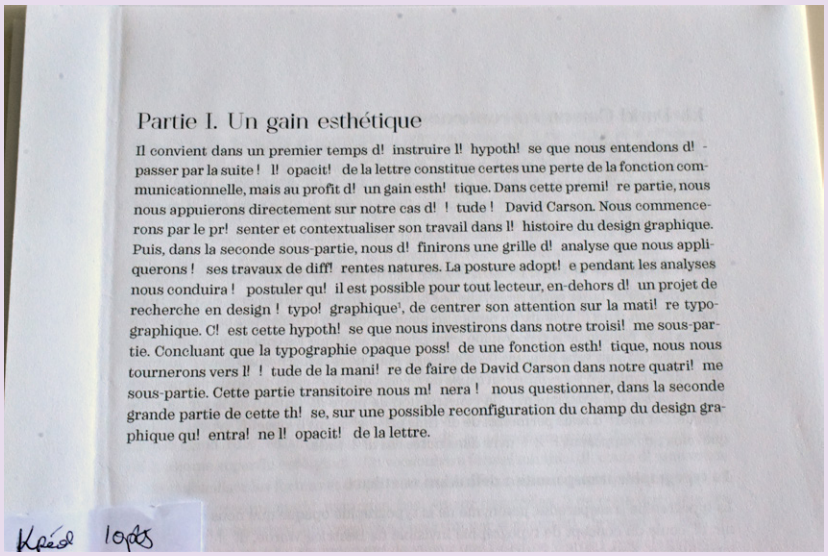
Figure 749. Maquette 2, combinaison restante après la huitième vague de suppressions : *Kréol* (dessiné par René Bieder, distribué en 2022 par sa propre fonderie indépendante) et *Hanol* (dessinée par Bouk Ra, auto-distribuée).

Figure 750. Maquette 2, combinaison restante après la huitième vague de suppressions : *Kréol* et *Début Serif*.

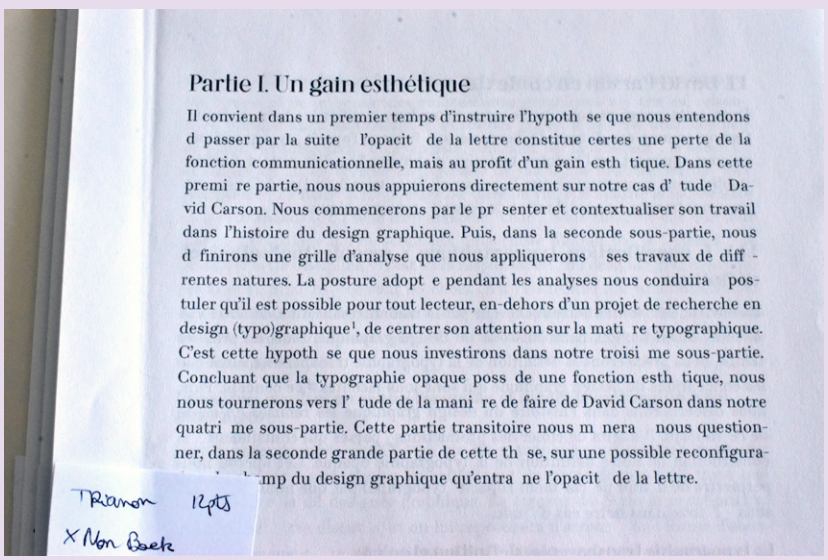
Figure 751. Maquette 2, combinaison restante après la huitième vague de suppressions : *Trianon* (conçue par Loïc Sander, distribuée par la fonderie Production Type en 2021) et *Non Boek* (disponible sur la plateforme Type Departement).



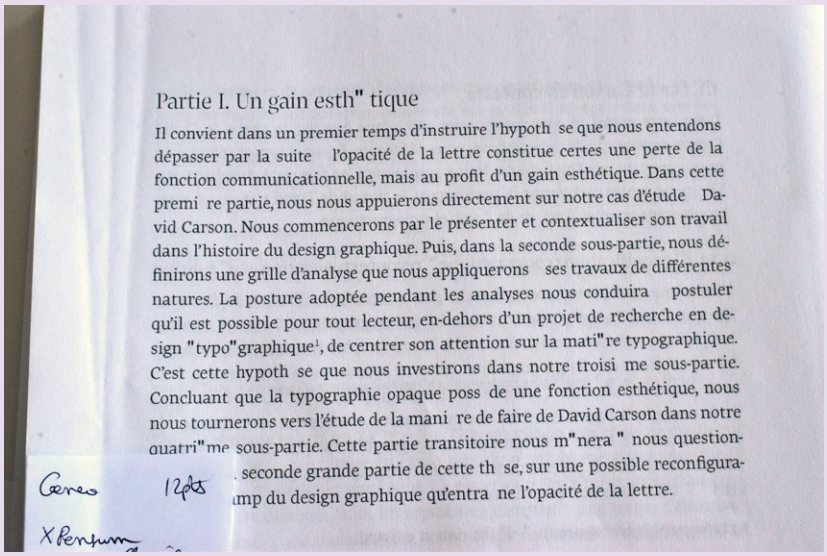
749.



750.



751.



752.

Figure 752. Maquette 2, combinaison restante après la huitième vague de suppressions : *Geneo* (dessinée par Stéphane Elbaz, distribué en 2012 par la fonderie Typofonderie) et *Pensum Stencil.*

Figure 753. Tableau comparatif des 9 combinaisons restantes après la septième vague de suppressions, en fonction de plusieurs critères.

	économique	éthique		technique		esthétique combinaison
		Pays	Date	Graisses & Styles	Ligatures & Alternates	
Geneo x Pensum Stencil	€€€€ // €	France // Allemagne	2012 // 2021	9 graisses // 9 graisses, pas d'italique	ligatures ++, 4 alternates	Ouverture contreforme fonctionne très bien avec le stencil
Trianon x Non boek	€€ // €	France // Mexique ?	2015 // ?	6 graisses // 6 graisses, pas d'italique	Ligatures ++, 6 alternates	assez de contrastes ? 2 typographies avec forts contrastes pleins/ déliés
Gaisyr x Relais	€€ // €	Suisse // France	? // 2023	7 graisses // 7 graisses	ligatures -, alternates empattements simple/double	Combinaison qui fonctionne le moins Labeur: empattements horizontaux enferment le texte
Kréol x Début serif	€ // €*	Allemagne // France	2022 // 2020	7 graisses // 9 graisses	ligatures +, 7 alternates	Harmonie car empattements qui sortent vers extérieur de la lettre
Kréol x Hanol	€ // €€	Allemagne // France	2022 // ?	7 graisses // 3x 6 graisses, pas d'italique	ligatures +, 7 alternates	Harmonie car gouttes & courbes: floral, presque ornemental
Spitzkant x Tongari	€* // €€€ ?	France // France	2022 // ?	2 x 5 graisses // 7 graisses	ligatures +++++, 9 alternates	Même idée contraste & extrêmités pointues (poussé + avec le tongari ?) Tongari calligraphique dans les terminaisons ? Courbes
Spitzkant x Pensum Stencil	€* // €	France // Allemagne	2022 // 2021	2 x 5 graisses // 9 graisses, pas d'italique	ligatures +++++, 9 alternates	Fonctionne car empattements pointus ?
Spitzkant x Tartuffo	€* // €*	France // France	2022 // 2021	2 x 5 graisses // 5 graisses	ligatures +++++, 9 alternates	Fluidité
Spitzkant x Non Boek	€* // €	France // Mexique?	2022 // ?	2 x 5 graisses // 6 graisses, pas d'italique	ligatures +++++, 9 alternates	Fonctionne car contrastes ?

753.

744. Si nous avons réussi à réduire notre liste à 6 typographies de titrage et 4 typographie de
745. labeur, il convient de préciser que deux typographies de labeurs fonctionnaient toujours
746. avec deux typographies de titrage chacune. Nous avons dès lors postulé que nous avions
747. un attrait particulier pour ces deux typographies de labeur, et que nous n'arrivions pas
748. à éliminer de combinaisons les incluant car une préférence commençait à s'esquisser. Au
749. terme de ces vagues de suppressions successives, nous sommes arrivée à 6 combinaisons
750. de typographies de labeur et de titrage à tester dans la maquette suivante, qui inclurait
751. les rapports entre texte et images. Nous projetions alors de tester les 6 combinaisons
752. dans la maquette suivante, puis d'intégrer les critères éthiques, économiques, esthétiques et techniques pour effectuer notre choix final.

En effet, nous avons commencé à prendre en compte des critères plus factuels avant la dernière vague de suppressions. Bien que les suppressions aient toujours été opérées en toute subjectivité et selon notre œil, nous avons recensé des critères économiques, éthique et techniques. De plus, nous avons regardé plus en détail les présentations des typographies dans les spécimens et commencé à décrire d'un point de vue esthétique les 9 combinaisons restantes à ce moment-là. Pour ce faire, nous avons créé un tableau
753. comparatif en indiquant plusieurs critères. D'une part, nous avons commencé à prendre en compte le critère économique. Bien qu'il ne s'agisse pas du critère prépondérant pour effectuer notre choix, il s'agissait plutôt d'évaluer le prix des typographies au regard de la variété des styles de caractères proposés. Les seconds critères pris en compte sont d'ordre technique : il s'agit des styles de caractères, des graisses (et leurs italiques) ainsi que la variété de ligatures et de caractères alternatifs. D'autre part, nous avons pris en compte la date de distribution du caractères et les nationalités des fonderies et/ou des dessinateurs de caractères et designers. Ces critères relèvent d'après nous plutôt de l'éthique : nous souhaitons favoriser et mettre à l'honneur la création typographique française et contemporaine. Enfin, notre tableau intégrait quelques remarques sur l'intention de conception du caractère et sur l'esthétique des combinaisons entre typographies de labeur et typographies de titrage. Bien que nous ne nous soyons pas appuyée sur ces critères pour effectuer la dernière vague de suppressions, nous avons tout de même commencé à ressentir le besoin d'avoir présents à l'esprit des éléments plus objectifs et factuels, c'est-à-dire de ne plus nous baser uniquement sur notre subjectivité pour effectuer nos choix.

Parti pris esthétique

Ce tableau comparatif a notamment mis en évidence que les 5 typographies de labeur restantes relevaient d'esthétiques très différentes. Tout d'abord le *Kréol*[1562] de René Bieder
754. possède des empattements rectangulaires et droits, qui sont contrebalancés par certaines terminaisons triangulaires et pointues sur le s et le a. De plus, les gouttes sont très marquées : avec des terminaisons caractéristiques et presque florales, ce caractère

1562 Dessiné par René Bieder, distribué en 2022 par sa propre fonderie indépendante. Voir le site de René Bieder, [en ligne], disponible sur https://www.renebieder.com/fonts/kreol-text, consulté le 28.05.2024.

des empattements rectangulaires et droits, qui sont contrebalanc s par certaines terminaisons triangulaires et pointues sur le s et le a.

754.

une couleur tr s peu marquée l'échelle du texte. Ses empattements sont tr s fins et il poss de un faible contraste entre pleins et déliés

755.

poss de galement des empattements rectangulaires et droits ainsi que des gouttes, mais le fort contraste l'apparente plut t une Didone. Plus vertical,

756.

la construction droite et géométrique est contrebalancée par des transitions douces entre les empattements très droits et les fûts

757.

des empattements aiguisés et très pointus. Ce caractère possède un contraste marqué entre les pleins et les déliés, ainsi qu'un contraste entre des formes

758.

Figure 754. Caractéristiques du *Kréol*.

Figure 755. Caractéristiques du *Geneo*.

Figure 756. Caractéristiques du *Trianon*.

Figure 757. Caractéristiques du *Gaisyr*.

Figure 758. Caractéristiques du *Spitzkant*.

est très ornemental. Le *Geneo*[1563], distribué par Typofonderie, a une couleur très peu
755. marquée à l'échelle du texte. Ses empattements sont très fins et il possède un faible contraste entre pleins et déliés, il s'agit donc d'un caractère plutôt maigre. Avec une assez grande hauteur d'œil et des contreformes ouvertes, ce caractère est beaucoup plus discret. Au contraire le *Trianon*[1564], distribué par Production Type, a des contrastes
756. beaucoup plus marqués entre les pleins et les déliés. Tout comme le *Kréol*, il possède également des empattements rectangulaires et droits ainsi que des gouttes, mais le fort contraste l'apparente plutôt à une Didone. Plus vertical, ce caractère est beaucoup moins organique que le *Kréol*. Quant au *Gaisyr*[1565], distribué par abc Dinamo, il a une couleur
757. beaucoup plus marquée, une chasse plus large et il possède moins de contrastes entre les pleins et les déliés. Contrairement au *Trianon*, la construction droite et géométrique est contrebalancée par des transitions douces entre les empattements très droits et les fûts.
758. Enfin, le *Spitzkant*[1566] de Julien Fincker est caractérisé par des empattements aiguisés et très pointus. Ce caractère possède un contraste marqué entre les pleins et les déliés, ainsi qu'un contraste entre des formes rondes et fines et les empattements.

La diversité de ces 5 typographies de labeur restantes avant l'ultime vague de suppressions met en évidence une question que nous nous sommes posée tout au long de notre avancée vers le choix final : celle du parti pris esthétique. Suite à l'élimination assez évidente des combinaisons de typographies qui ne fonctionnaient pas, nous avons en effet éprouvé une certaine limite à retirer des combinaisons uniquement en raison de notre propre subjectivité. Au cours du processus, nous nous sommes régulièrement demandée sur quels critères nous baser pour effectuer nos choix d'éliminer des combinaisons. Cette réflexion va pour nous de pair avec la difficulté que nous avons eu à prendre un parti pris esthétique. En effet, les choix de supprimer des combinaisons de typographies étaient plutôt justifiés par des caractéristiques techniques. Il nous a été difficile de nous positionner esthétiquement car le parti pris créatif global de notre objet n'était pas défini. Plus généralement, tout au long de notre pratique, ce sont plutôt le cadre, les contraintes ou le contexte qui, parce qu'ils sont clairement et précisément définis, nous ont permis de prendre des décisions. Les choix n'ont donc pas tellement été effectués selon un parti pris graphique qui aurait été déterminé en amont. Notre réflexion sur ce point du parti pris graphique et esthétique a évolué au cours du processus. En effet, nous estimons que nous avons eu du mal à définir et verbaliser un parti pris esthétique car nous cherchions à atteindre un équilibre entre d'une part la rigueur et le sérieux qu'exige notre cadre, et d'autre part la volonté de refléter l'humanité de la recherche à travers notre objet-thèse. Dès lors, nous tentions de trouver un équilibre entre une nécessaire crédibilité et fiabilité (qui seraient compromises par des formes trop ornementales), tout en souhaitant les concilier avec quelque chose de plus souple, plus rond et plus irrégulier, qui traduirait

1563 Dessiné par Stéphane Elbaz, distribué en 2012 par la fonderie Typofonderie. Voir le site de la fonderie Typofonderie, [en ligne], disponible sur https://typofonderie.com/fr/fonts/geneo, consulté le 28.05.2024.

1564 Conçu par Loïc Sander, distribué en 2015 par la fonderie Production Type. Voir le site de la fonderie Production Type, [en ligne], disponible sur https://productiontype.com/font/trianon, consulté le 28.05.2024.

1565 Conçu par Fabian Harb, distribué par la fonderie abc Dinamo. Voir le site de la fonderie abc Dinamo, [en ligne], disponible sur https://abcdinamo.com/typefaces/gaisyr, consulté le 28.05.2024.

1566 Dessiné par Julien Fincker en 2022, auto-distribué. Voir le site de Julien Fincker, [en ligne], disponible sur https://www.fontcuisine.com/fonts/spitzkant, consulté le 18.02.2025.

d'après nous les valeurs de sincérité et d'authenticité auxquelles nous sommes attachée. En somme, nous cherchions une typographie rigoureuse sans pour autant être austère. Cet équilibre a longtemps été difficile à formuler et à verbaliser, mais nous a permis d'effectuer le choix final de notre combinaison de typographies de labeur et de titrage.

Rapports entre texte et images : intégrer les images dans le corps de texte ?

Une fois le choix de typographies presque effectué, nous sommes passée à la grille de mise en page et plus précisément aux rapports entre le texte et les images. Au départ, nous souhaitions tester cette nouvelle maquette avec les 6 combinaisons de typographies qui demeuraient au terme de nos vagues de suppressions. Cependant, pour des raisons principalement économiques et de gain de temps, nous avons décidé de tester des grilles et l'articulation entre texte et images avec une seule combinaison de typographies. Une fois que la maquette a été suffisamment ajustée pour être satisfaisante, nous avons appliqué cette grille aux autres combinaisons. Ainsi, les maquettes 3 à 7 ont été composées avec le *Spitzkant* pour la typographie de labeur, et le *Tongari* pour la typographie de titrage. ***759.*** Si ce choix semble avoir été arbitraire, nous pouvons rétrospectivement avancer qu'il s'agissait sûrement d'une préférence et d'un choix inconsciemment déjà effectué.

Fidèle à notre manière de procéder depuis le début du processus, la nouvelle étape de maquettage a tout d'abord consisté à reprendre et appliquer les principes déjà fixés dans la maquette précédente, notamment la marge supplémentaire qui nous permet de créer un décalage entre le corps de texte et d'autres informations telles que les numéros de figures. Cette marge nous servira également à positionner les contenus qui excèdent le corps de texte du manuscrit, telles que les images par exemple. Puis, nous avons complété cette troisième maquette afin de rendre plus fidèlement compte de la diversité des informations qui seraient présentes sur nos pages : nous avons ajouté le folio ainsi que les titres courants afin de guider le lecteur dans son avancée dans la lecture du manuscrit[1567]. ***760.*** Enfin, nous nous sommes principalement concentrée pour cette maquette sur l'intégration de l'iconographie. Rappelons que nous souhaitons donner une place de première importance aux matériaux de la recherche, qui sont pour la plupart de nature iconographique. Dès lors, notre première idée découle de ce positionnement : nous avons tenté d'insérer les images directement dans le corps du texte, en superposant à la grille du texte une grille de 3 colonnes pour positionner les images. ***761.***

Cependant, le résultat de la maquette n'a pas été concluant. L'étape de l'articulation entre le texte et les images a été la phase du processus où nous avons été le plus divisée entre les souhaits que nous avions fixés en amont, et les résultats peu heureux graphiquement. Si nous voulions garantir la simultanéité de consultation du texte et de l'image, nous avons rapidement été confrontée à un problème d'espaces lorsque le texte se réfère à

1567 Pour cette version, nous avions testé de faire figurer le titre de la partie précédente, le titre de la partie en cours de lecture et le titre de la partie suivante, distingués par des opacités différentes (100% pour la partie en cours de lecture, et 60% pour les parties précédentes et suivantes). Nous avons finalement opté pour faire figurer les quatre niveaux de titres de la partie en cours de lecture, pour ne pas créer de confusion.

Figure 759. Maquette 3, intégration des images : combinaison des typographies *Spitzkant* (labeur) et *Tongari* (titrage).

Figure 760. Maquette 3, intégration des images : folio et titres courants.

Figure 761. Maquette 3, intégration des images : grille.

759.

Partie I. Un gain esthétique

Il convient dans un premier temps d'instruire l'hypothèse que nous entendons dépasser par la suite : l'opacité de la lettre constitue certes une perte de la fonction communicationnelle, mais au profit d'un gain esthétique. Dans cette première partie, nous nous appuierons directement sur notre cas d'étude : David Carson. Nous commencerons par le présenter et contextualiser son travail dans l'histoire du design graphique. Puis, dans la seconde sous-partie, nous définirons une grille d'analyse que nous appliquerons à ses travaux de différentes natures. La posture adoptée pendant les analyses nous conduira à postuler qu'il est possible pour tout lecteur, en-dehors d'un projet de recherche en design (typo)graphique[1], de centrer son attention sur la matière typographique. C'est cette hypothèse que nous investirons dans notre troisième sous-partie. Concluant que la typographie opaque possède une fonction esthétique, nous nous tournerons vers l'étude de la manière de faire de David Carson dans notre quatrième sous-partie. Cette partie transitoire nous mènera à nous questionner, dans la seconde grande partie de cette thèse, sur une possible reconfiguration du champ du design graphique qu'entraîne l'opacité de la lettre.

760.

. . David Carson en contexte

Dans cette première sous-partie, nous entendons justifier le choix de David Carson comme cas d'étude. D'abord, nous définirons l'opacité typographique en nous appuyant sur l'histoire du design graphique. Une fois cette définition établie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il relève de l'opacité typographique.

761.



Figure 3. Tschichold, Jan, *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende*, Berlin, Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928, double page de titre.

Il y soutenait que « la Nouvelle Typographie se distingue de l'ancienne en ceci que son premier objectif est de développer une forme visible dictée par la nature fonctionnelle du texte[5] », appliquant le célèbre adage de l'architecte Louis Sullivan, « La forme suit la fonction[6] », au design graphique. Et, si la fonction des objets graphiques est la communication, la transparence de la typographie semble s'appuyer sur une équivalence entre communication et lisibilité : une lisibilité optimale devrait permettre une communication claire, et se traduirait donc par une typographie transparente. L'objectif du designer graphique serait, dans cette perspective, de satisfaire l'exigence de lisibilité qui, nous l'avons vu précédemment, s'entend au sens de confort de lecture. Esthétiquement, ce serait donc par une économie d'expression, une composition typographique claire, épurée, et dénuée d'ambiguïté, qu'une information serait efficacement communiquée. Cette conception moderniste du design graphique s'est prolongée jusque dans le Style International : le designer, au service de l'industrialisation et de la reproductibilité en masse, crée des formes standardisées, simplifiées et dépouillées de tout ornement. Tout ce qui apparaît comme superflu est évincé. Un vocabulaire formel minimal découle d'une volonté de rationaliser les formes et de présenter des compositions graphiques maîtrisées, raisonnées, presque mathématiques, basées sur des grilles. Il ne reste donc que peu de place à la subjectivité du graphiste, contraint par la neutralité, la sobriété, et l'objectivité. C'est en effet un jugement de valeur que Beatrice Warde émet clairement : en filant la métaphore du verre de vin, elle associe le moderniste au « connaisseur », au sens d'un amateur éclairé. Sous-entend-t-elle que tout designer graphique qui ne serait pas moderniste n'aurait pas la légitimité de pratiquer cette discipline ? C'est ici la responsabilité du designer graphique qui est mise en lumière : ce sont les choix qu'il va effectuer qui vont favoriser ou non la fluidité de la lecture. Mais, si la typographie doit être transparente ou invisible, nous en déduisons que c'est le travail du designer graphique lui-même qui devient invisibilisé.

Premières remises en causes formelles et contexte culturel ‖ années - ‖

Dans la seconde moitié du XX[ème] siècle, l'hégémonie du modernisme graphique va commencer à être remise en cause, tant du point de vue esthétique que de celui du rôle du designer graphique. La rigueur du Style International va commencer à être discutée, et on lui reprochera d'arriver à une forme d'aboutissement menant à une banalisation, un épuisement formel et esthétique. Si les terminologies tendent à opposer le modernisme au postmodernisme[7], nous entendons au contraire rendre compte de la subtilité du passage de la typographie transparente à la définition de son opacité. Il est en effet délicat d'identifier un moment, une période, un style ou un courant qui revendiquerait clairement une typographie opaque. Bien au contraire, les productions que nous repérons sont plus éparses et hétérogènes, et participent d'après nous

5 Tschichold, Jan, « La Nouvelle typographie », [1928], dans Armstrong, Helen, *le graphisme en textes, lectures indispensables*, *op. cit.*, p. 36.

6 « *Form Follows Function* ».

7 Sur la typographie postmoderne voir Ain, Alexandra, *La typographie à l'ère postmoderne*, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, 2013, [en ligne], disponible sur « https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02002050 », consulté le 17.09.2019.



Figure 4. Müller-Brockmann, Josef, Grid systems in graphic design, New York et Niederteufen, Hasting House Publishers et Arthur Niggli, 1881, couverture.



Figure 5. Aicher, Otl, München, 1972, affiche pour les Jeux Olympiques de Munich de 1972.



Figure 6. Vigneli, Massimo, Piccolo Teatro di Milano, 1964, communication pour le Piccolo Teatro.

à la construction de la définition de l'opacité typographique[8]. Nous repérons que cette remise en cause s'effectue à plusieurs niveaux : celui des formes, de la démarche de conception et des valeurs portées par le design graphique. En effet, il convient de noter que la remise en cause graphique s'accompagne plus largement d'une contestation culturelle et politique de la société occidentale.

Quelques timides prémices de la typographie opaque peuvent être décelées dès les années 1950. En France, le travail de Roger Excoffon témoigne du fait que la clarté et la lisibilité du caractère typographique ne guident plus la conception, laissant une plus large part d'expression picturale dans le champ de la création typographique. Aux États-Unis, Bradbury Thompson utilise le texte et les caractères de manière littérale et figurative, à l'image des calligrammes publiés dans le magazine *Westvaco Inspirations*. Simultanément, Herb Lubalin et le Push Pin Studio[9] vont utiliser des caractères aux références historiques

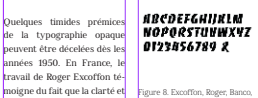


Figure 8. Excoffon, Roger, Banco, 1951, caractère distribué par la fonderie Olive.

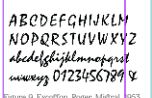


Figure 9. Excoffon, Roger, Mistral, 1953, caractère distribué par la fonderie Olive.



Figure 10. Thompson, Bradbury Rain Rain Rain, 1958, illustration pour le magazine Westvaco Inspirations for printers, n°210.

8 Notons que notre repérage s'effectue dans les champs du design graphique et de la typographie, et non dans celui de l'art. D'où l'absence des avant-gardes artistiques des années 1920 de notre propos.

9 Formé par Milton Glaser et Seymour Chwast.

deux images de manière successives. D'une part, la grille de 3 colonnes impliquait parfois de réduire les images au point de compromettre leur lisibilité. Cette grille n'était donc pas adaptée à la diversité des formats. D'autre part, l'intégration d'images sur plusieurs colonnes a fortement morcelé le texte et compromis la lisibilité : les images empiétaient parfois sur l'espace des notes de bas de page et le texte commençait à différents endroits sur la page de manière irrégulière. Ce système fragmentait trop le texte pour pouvoir assurer une lecture fluide. De plus, ce morcellement était accentué par la diversité des formats des images, altérant ainsi l'harmonie visuelle de la page. Enfin, les légendes des figures contribuaient également à la complexité de la page : présentées sous l'image correspondante, elles fractionnaient à la fois la page et le corps de texte principal. Cette première piste n'était donc pas opérante à l'échelle du manuscrit, puisqu'elle ne fonctionnait pas avec plus de deux images successives et que nos images ont des formats divers.

Nous avons donc pu constater l'échec de notre principe de départ. En effet, nous souhaitions accorder une place de première importance à l'iconographie car nous soutenons qu'elle ne sert pas simplement à illustrer un propos mais fait partie intégrante de la recherche et de la réflexion. Étant donné que nous la considérons comme un véritable support de réflexion, nous voulions l'intégrer dans le corps même du texte. Cependant, la maquette nous a permis de nous rendre compte que ce souhait n'était pas opérant graphiquement. Nous avons dès lors été confrontée à un dilemme entre le sens de notre objet auquel nous sommes très attachée et un résultat graphique peu satisfaisant. Bien qu'une pratique expérimentale mène parfois à des résultats peu heureux mais justifiés par l'expérimentation elle-même, nous avons cependant remarqué ici que notre principe de départ a été totalement remis en cause, car il compromettait trop la lecture. Nous nous sommes alors interrogée : comment distinguer les résultats malheureux d'un principe totalement remis en cause ? Nous avons estimé que les résultats malheureux ne devaient constituer que des exceptions et que le principe devait être remis en cause lorsqu'il ne fonctionnait pas du tout. Au même titre que notre choix de départ d'intégrer l'iconographie au sein du corps de texte, nous avons plus tard réévalué notre parti pris de ne pas avoir un volume d'annexes distinct. En effet, nous estimions que la présence des annexes au sein du volume principal donnerait à voir la densité et la richesse de la recherche. Nous ne souhaitions pas séparer notre texte des annexes, car nous soutenons que les annexes sont au cœur de notre recherche et de notre travail. Scinder le texte des annexes reviendrait d'après nous à vider une partie de la recherche de son contenu. Cependant, nous ne pouvons ignorer que ce choix donnera lieu à un volume principal très imposant, compromettant ainsi la manipulation et exigeant des défis techniques de façonnage (en termes de reliure notamment).

Nous avons adopté une méthode similaire tout au long de notre processus : nous avons fixé des principes à tester dans notre maquette, nous l'avons imprimée puis nous avons observé les résultats afin de les commenter. Cette phase de retours, d'observations et de commentaires nous permet d'identifier les éléments qui ne fonctionnent pas, de formuler de nouvelles pistes à tester, afin de déterminer les principes de la maquette suivante. Constatant que le premier moyen que nous avons expérimenté pour intégrer les images dans le manuscrit n'était pas opérant – et ce même après deux autres maquettes qui

visaient à trouver des solutions acceptables[1568] – quelle autre proposition mettre en place ? Nous sommes revenue à notre positionnement et à la principale contrainte que nous avons posée, sur laquelle nous ne souhaitons pas faire de concessions : maintenir la simultanéité de consultation et la correspondance entre le texte et les images. Ne pouvant conserver l'intégration des images dans le corps du texte, nous avons décidé de les déplacer sur une page en vis-à-vis. Étant donné que les images étaient désormais détachées du texte, c'est à ce moment que nous avons mis en place le système de renvoi, similaire aux appels de notes de bas de page. Ainsi, nous avons utilisé la marge de grand fond supplémentaire pour y placer un numéro de figure, que l'on retrouve ensuite dans la légende de l'image correspondante. Les numéros de figures s'apparentent à des notes inscrites en marge, ce qui n'est pas sans rappeler notre propre manière de travailler sur notre fichier de texte pendant la rédaction, à savoir l'utilisation du mode commentaire pour indiquer les images et figures à insérer.

Nous validons donc le principe de séparer le texte des images à ce stade de notre pratique. Nous nous sommes demandée si ce principe permettait de donner une place de première importance à l'iconographie et rendre évident le fait qu'elle fasse partie intégrante de la recherche[1569]. Bien que ce principe sépare les images du texte, elles sont tout de même insérées au sein du volume principal du manuscrit et sont en correspondance avec le texte. Comme nous l'avons vu, le système de renvoi des numéros de figures dans la marge correspond à notre manière de travailler, en apparaissant comme des annotations de notre texte. De plus, ce type d'information permet de mettre en valeur le travail typographique avec un style peu utilisé pour des nombres : l'*extrabold* italique. Par ailleurs, séparer les images du texte permet de tout de même mettre en évidence que ces contenus sont distincts et ne sont pas de même nature : l'iconographie est en effet un support sur lequel nous nous sommes appuyée pour mener notre réflexion. Ainsi, ce principe permet de mettre en évidence une complémentarité entre deux contenus de natures différentes (le texte qui donne à lire notre recherche, et les images qui ont servi de supports), au lieu de donner à voir un mélange de contenus lissé.

1568 Nous avons tenté en vain de définir plus précisément des espaces accordés au texte, aux images et à leurs légendes, mais la fluidité de lecture du texte demeurait trop compromise.

1569 Nous avons notamment envisagé d'intégrer les images sur des formats plus petits que le A4 et sur un papier plus épais. Cette piste a cependant été abandonnée car elle créerait une surépaisseur trop importante sur l'ensemble du volume.

Figure 762. Maquette 3, intégration des images.

Figure 763. Maquette 4, intégration des images.

Figures 764. 765. Maquette 6, intégration des images.



La typographie transparente ‖ définition et enjeux — **Premières remises en causes formelles et contexte culturel** — L'arrivée de l'ordinateur ‖ l'ouverture du champ des — 5

Figure 4. Müller-Brockmann, Josef, Grid systems in graphic design, New York et Niederteufen, Hasting House Publishers et Arthur Niggli, 1881, couverture.

Figure 5. Aicher, Otl, München, 1972, affiche pour les Jeux Olympiques de Munich de 1972.

Figure 6. Vigneñi, Massimo, Piccolo Teatro di Milano, 1964, communication pour le Piccolo Teatro.

à la construction de la définition de l'opacité typographique[8]. Nous repérons que cette remise en cause s'effectue à plusieurs niveaux : celui des formes, de la démarche de conception et des valeurs portées par le design graphique. En effet, il convient de noter que la remise en cause graphique s'accompagne plus largement d'une contestation culturelle et politique de la société occidentale.

Quelques timides prémices de la typographie opaque peuvent être décelées dès les années 1950. En France, le travail de Roger Excoffon témoigne du fait que la clarté et la lisibilité du caractère typographique ne guident plus la conception, laissant une plus large part d'expression picturale dans le champ de la création typographique. Aux États-Unis, Bradbury Thompson utilise le texte et les caractères de manière littérale et figurative, à l'image des calligrammes publiés dans le magazine *Westvaco Inspirations*. Simultanément, Herb Lubalin et le Push Pin Studio[9] vont utiliser des caractères aux références historiques

Figure 8. Excoffon, Roger, Banco, 1951, caractère distribué par la fonderie Olive.

Figure 9. Excoffon, Roger, Mistral, 1953, caractère distribué par la fonderie Olive.

Figure 10. Thompson, Bradbury Rain Rain Rain, 1958, illustration pour le magazine Westvaco Inspirations for printers, n°210.

8 Notons que notre repérage s'effectue dans les champs du design graphique et de la typographie, et non dans celui de l'art. D'où l'absence des avant-gardes artistiques des années 1920 de notre propos.

9 Formé par Milton Glaser et Seymour Chwast.

762.



La typographie transparente ‖ définition et enjeux — **Premières remises en causes formelles et contexte culturel** — L'arrivée de l'ordinateur ‖ l'ouverture du champ des possibles — 5

Figure 4. Müller-Brockmann, Josef, Grid systems in graphic design, New York et Niederteufen, Hasting House Publishers et Arthur Niggli, 1881, couverture.

Figure 5. Aicher, Otl, München, 1972, affiche pour les Jeux Olympiques de Munich de 1972.

Figure 6. Vigneñi, Massimo, Piccolo Teatro di Milano, 1964, communication pour le Piccolo Teatro.

productions que nous repérons sont plus éparses et hétérogènes, et participent d'après nous à la construction de la définition de l'opacité typographique[8]. Nous repérons que cette remise en cause s'effectue à plusieurs niveaux : celui des formes, de la démarche de conception et des valeurs portées par le design graphique. En effet, il convient de noter que la remise en cause graphique s'accompagne plus largement d'une contestation culturelle et politique de la société occidentale.

Quelques timides prémices de la typographie opaque peuvent être décelées dès les années 1950. En France, le travail de Roger Excoffon témoigne du fait que la clarté et la lisibilité du caractère typographique ne guident plus la conception, laissant une plus large part d'expression picturale

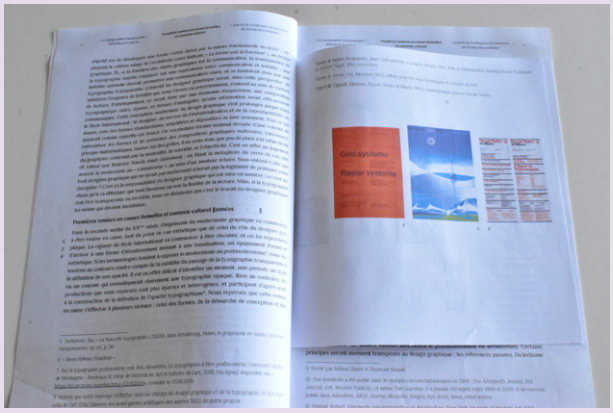
Figure 8. Excoffon, Roger, Banco, 1951, caractère distribué par la fonderie Olive.

Figure 9. Excoffon, Roger, Mistral, 1953, caractère distribué par la fonderie Olive.

Figure 10. Thompson, Bradbury Rain Rain Rain, 1958, illustration pour le magazine Westvaco Inspirations for printers, n°210.

8 Notons que notre repérage s'effectue dans les champs du design graphique et de la typographie, et non dans celui de l'art. D'où l'absence des avant-gardes artistiques des années 1920 de notre propos.

763.



764.

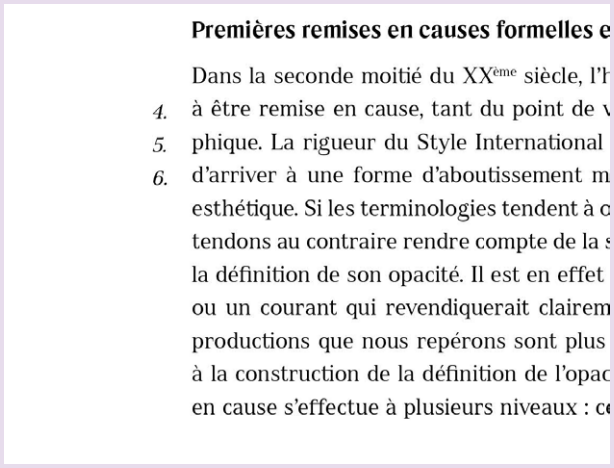


765.

Figures 766. 767. Maquette 6, intégration des images : système de renvoi.

Figure 768. Maquette 6, intégration des images : superposition de deux grilles.

Figure 769. Maquette 9, intégration de la diversité de contenus : grille horizontale.



**Premières remises en causes formelles e

Dans la seconde moitié du XX[ème] siècle, l'h

4. à être remise en cause, tant du point de v

5. phique. La rigueur du Style International

6. d'arriver à une forme d'aboutissement m

esthétique. Si les terminologies tendent à o

tendons au contraire rendre compte de la s

la définition de son opacité. Il est en effet

ou un courant qui revendiquerait clairem

productions que nous repérons sont plus

à la construction de la définition de l'opac

en cause s'effectue à plusieurs niveaux : c

766.

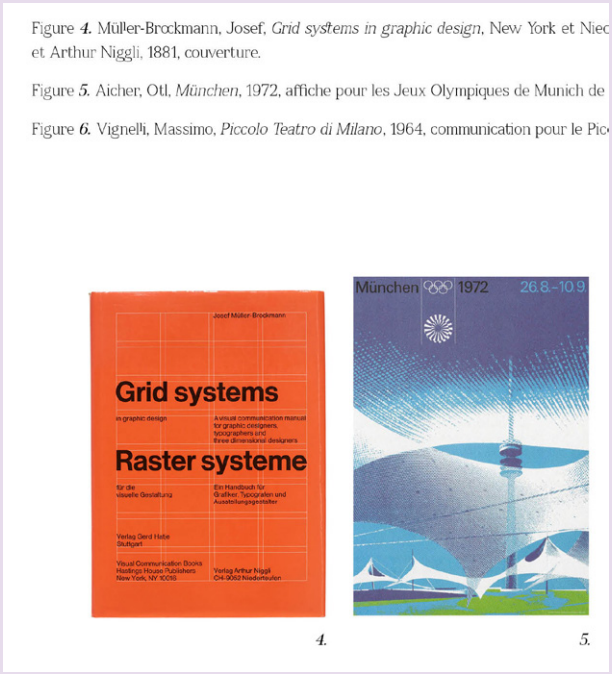


Figure 4. Müller-Brockmann, Josef, *Grid systems in graphic design*, New York et Niec
et Arthur Niggli, 1881, couverture.

Figure 5. Aicher, Otl, *München*, 1972, affiche pour les Jeux Olympiques de Munich de

Figure 6. Vignelli, Massimo, *Piccolo Teatro di Milano*, 1964, communication pour le Pic

Josef Müller-Brockmann

Grid systems

in graphic design

A visual communication manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers

Raster systeme

für die visuelle Gestaltung

Ein Handbuch für Grafiker, Typografen und Ausstellungsgestalter

Verlag Gerd Hatje Stuttgart

Visual Communication Books Hastings House Publishers New York, NY 10016

Verlag Arthur Niggli CH-9052 Niederteufen

München 1972 26.8.–10.9

4. 5.

767.

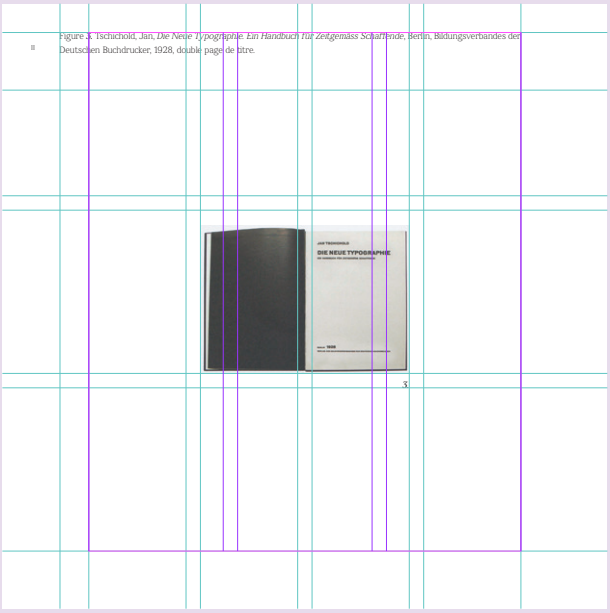
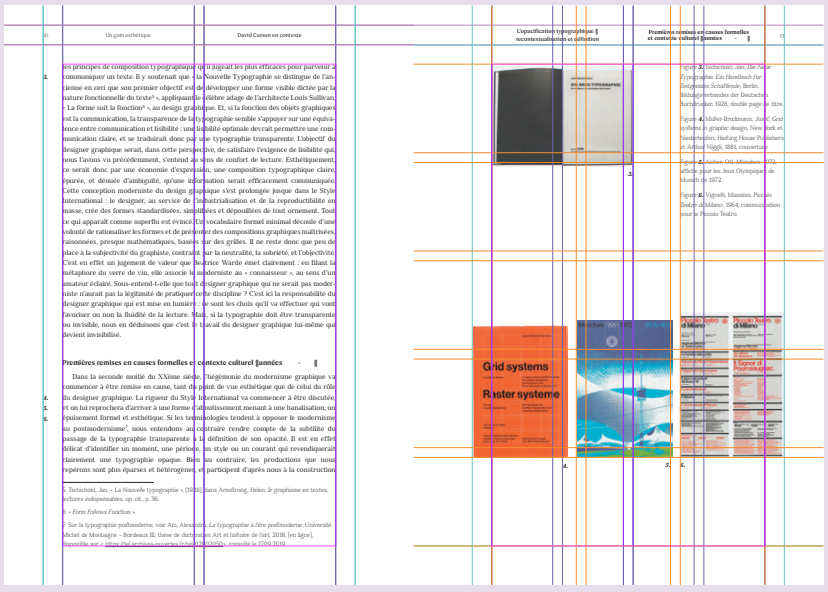


Figure 3. Tschichold, Jan, *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende*, Berlin, Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928, double page de titre.

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

768.



Un goût esthétique David Carson en contexte

L'opacification typographique ‖ reconstruction et définition

Premières remises en causes formelles et contexte culturel ‖années - ‖

Grid systems

Raster systeme

769.

Rapports entre texte et images : évolution de la grille et composition

Si nous avons débuté nos maquettes en établissant une grille de 3 colonnes pour composer les images, nous avons rapidement constaté que ce système n'était pas adapté car il devait faire rentrer des formats trop différents dans une largeur de colonne fixe : certaines images étaient trop grandes, d'autres trop petites, et leur taille n'était surtout pas proportionnelle à leur importance respective. Pour plus de flexibilité et afin de s'adapter à la diversité et à la variété des formats des images, nous avons rapidement envisagé de superposer deux grilles[1570]. Ces deux grilles différentes sont utilisées en fonction des besoins, leur superposition est suffisamment souple pour s'adapter à la diversité des formats de manière plus adéquate, et sa flexibilité permet de composer les images en fonction de l'importance que nous souhaitons leur accorder. Enfin, nous précisons que nous composons les images le plus possible vers l'extérieur de la page afin de créer un sentiment d'élargissement et de débordement de la page, c'est-à-dire d'extension du texte. ***768.***

Bien que ces grilles soient davantage flexibles, nous devions éviter l'écueil de brouiller la lecture avec une composition trop aléatoire. Dès lors, faut-il varier la composition sur ces pages d'images ou déterminer une composition fixe ? Cette question nous a amenée à également définir une grille horizontale. Au départ, cette grille comportait 3 lignes et nous avions opté pour une composition principalement alignée sur la deuxième ligne de la page. Cependant, ce choix nous est apparu quelque peu arbitraire et il nous a semblé davantage pertinent de faire correspondre visuellement la position des images avec le paragraphe de texte concerné. Cette décision a permis de décentrer la composition que nous avions préalablement testée et a impliqué de créer une grille horizontale de 5 lignes[1571] afin de rendre compte de la hauteur de la page de texte. ***769.***

Le dernier point à aborder pour la composition des figures était l'emplacement des légendes. Tout d'abord, nous avons fait le choix de les regrouper afin de laisser une pleine place aux images. De plus, les différentes maquettes nous ont permis d'établir qu'il était nécessaire de déterminer un emplacement fixe pour les légendes, et ce quel que soit leur nombre. Nous avons décidé de les regrouper dans la colonne et la marge extérieures, d'une part pour laisser suffisamment de place pour composer les images et d'autre part parce que cette marge est, sur les pages de texte, identifiée comme l'emplacement des numéros de figures. La position des légendes est donc ici un point de repère fixe et immuable, qui permet de retrouver cette information à un endroit constant de la page. ***770.*** ***771.*** ***772.*** ***773.*** ***774.***

Quant aux pages de texte, nous avons également mis en place une grille de 2 colonnes afin de positionner les titres courants. Cette grille nous permet de faire figurer les titres sur l'ensemble de la largeur de la double page : la grille de 2 colonnes crée 4 espaces dans lesquels s'insèrent les quatre niveaux de titres de la partie en cours de lecture. Ce système permet de créer une continuité et un lien entre la double-page.

1570 Si la grille de 3 colonnes a toujours demeuré, nous avons d'abord superposé une grille de 4 colonnes. Trop étroite, nous l'avons finalement transformée en une grille de 2 colonnes.

1571 Finalement, nous déciderons qu'une grille de 4 lignes sera suffisante.

Figures 770. 771. 772. 773. 774.
Emplacement des légendes sur les maquettes 3, 4, 6, 7 et 9.



Figure 4. Müller-Brockmann, Josef, Grid systems in graphic design, New York et Niederteufen, Hasting House Publishers et Arthur Niggli, 1881, couverture.

Figure 5. Aicher, Otl, München, 1972, affiche pour les Jeux Olympiques de Munich de 1972.

Figure 6. Vigneli, Massimo, Piccolo Teatro di Milano, 1964, communication pour le Piccolo Teatro.

770.

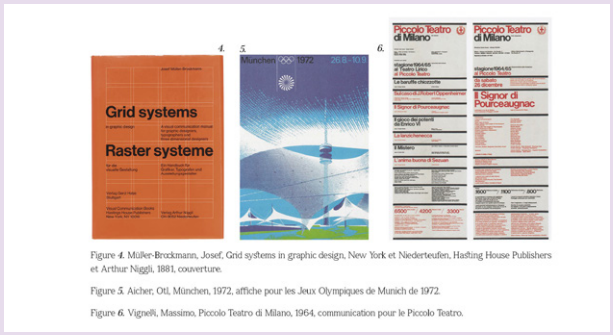


Figure 4. Müller-Brockmann, Josef, Grid systems in graphic design, New York et Niederteufen, Hasting House Publishers et Arthur Niggli, 1881, couverture.

Figure 5. Aicher, Otl, München, 1972, affiche pour les Jeux Olympiques de Munich de 1972.

Figure 6. Vigneli, Massimo, Piccolo Teatro di Milano, 1964, communication pour le Piccolo Teatro.

771.



772.



773.



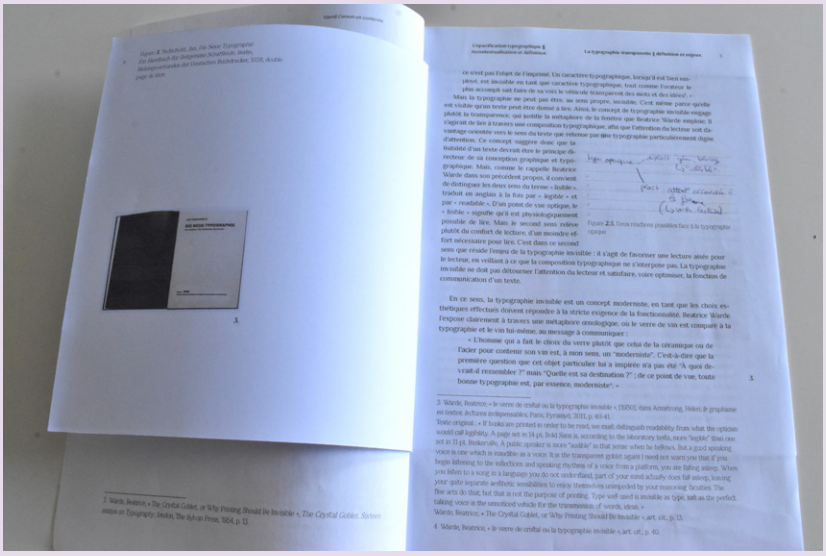
774.

Le rapport entre texte et images étant suffisamment satisfaisant, nous avons en cette étape de notre pratique eu besoin de l'affiner en prenant en compte les différents types d'iconographie. En effet, nous n'avons testé jusqu'à présent que l'intégration des images, mais deux autres types de figures feront aussi partie du manuscrit : des schémas et des visualisations de données (sous diverses formes, telles que des tableaux ou des statistiques par exemple). Nous envisageons de varier la position des images en fonction de ces trois types distincts d'iconographie. Ce principe permettrait notamment de varier le rythme de l'alternance texte/image afin d'éviter que la consultation soit trop monotone, tout en singularisant les différents types d'iconographie pour faciliter leur identification. Afin de ne pas trop complexifier la mise en page, nous avons expérimenté le principe suivant : les images prennent place sur une page en vis-à-vis du corps de texte comme dans la maquette précédente, car il s'agit d'un support préexistant sur lequel nous nous appuyons pendant notre recherche. Quant aux schémas et visualisations de données, ils sont insérés dans le corps de texte car il s'agit de figures créées par nos soins au cours de notre recherche. De plus, ces figures sont plus ponctuelles, ce qui permet d'éviter la surcharge des pages que nous avons pu observer quand toutes les images sont insérées. Bien que ces figures soient de dimensions variables, nous décidons de toutes les positionner sur la marge de grand fond extérieure (qui sert à indiquer les renvois de numéros de figures) afin de fixer un principe commun à toutes les iconographies quelle que soit leur nature, tout en créant un décalage entre l'iconographie insérée et le corps de texte. Afin de parer à la fragmentation du texte que nous avons pu repérer avec l'insertion de l'iconographie, nous ajoutons un alinéa au début de chaque paragraphe de texte pour aider le lecteur à les repérer. Cette dernière remarque relevant de l'ajustement, nous décelons que nous commençons à parvenir à un principe de mise en pages fixé.

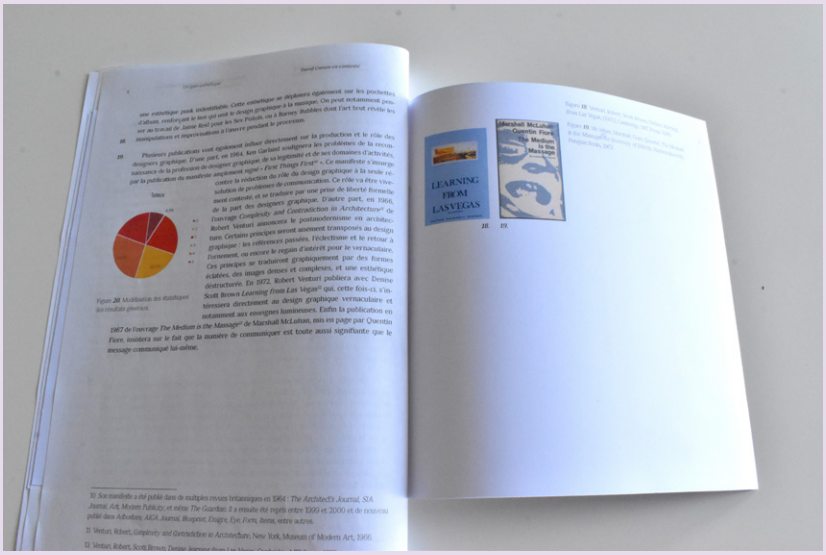
775.
776.
777.

Figures 775. 776. Maquette 8, intégration de plusieurs types de figures.

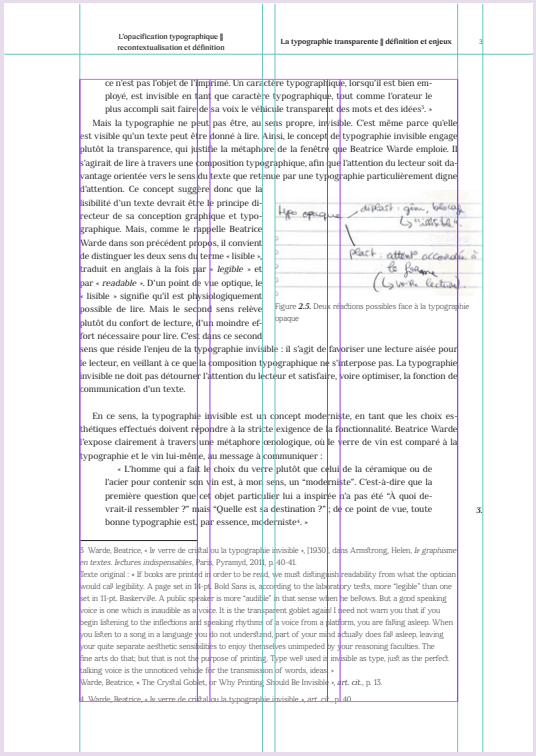
Figure 777. Maquette 8, intégration de plusieurs types de figures : insertion des schémas dans le corps de texte.



775.



776.



777.

Choix final de typographies

Maintenant que la grille de composition et le rapport entre texte et images nous paraît satisfaisant, nous décidons d'appliquer cette maquette aux 6 combinaisons de typographies de labeur et de titrage[1572], afin d'effectuer notre choix final qui était jusqu'alors laissé en suspens. Du point de vue esthétique, nous constatons que la graisse la plus fine du *Kréol* (utilisée pour les notes de bas de page et les légendes) ne contraste pas suffisamment **778.**
avec la graisse *regular* utilisée pour le corps de texte. De même, la combinaison entre le *Trianon* pour la typographie de labeur et le *Non Boek* pour la typographie de titrage **779.**
manque de contrastes, étant donné que ces deux typographies sont très similaires. Enfin, la combinaison entre le *Geneo* pour la typographie de labeur et le *Pensum*[1573] pour la ty- **780.**
pographie de titrage est celle qui présente le moins de couleur. En effet, les contreformes ouvertes du *Geneo* et la typographie de titrage *stencil* laissent une très grande importance au blanc sur la page.

Les critères esthétiques nous permettent donc de choisir le caractère *Spitzkant* pour la typographie de labeur. En effet, le *Kréol* possède des terminaisons très travaillées et des gouttes presque florales. Ce caractère nous paraît dès lors trop ornemental pour s'inscrire dans notre contexte académique. Le *Trianon* est une Didone conçue pour l'édition. Bien qu'il fonctionne en tant que caractère de labeur, sa classification connote l'univers du luxe, un raffinement et une élégance qui nous apparaissent un peu trop prétentieux. Ce caractère ne nous paraît pas assez humble pour donner à voir l'humanité de la recherche dans toute son authenticité. Quant au *Geneo*, il a une faible couleur, une grande place laissée au blanc avec les contreformes ouvertes et de faibles contrastes. Dès lors, la page est peu rythmée et le caractère n'est pas assez affirmé. Il en résulte une sensation de manque de conviction qui n'est pas adéquate avec le contexte du manuscrit d'une thèse que nous soutenons. Parce qu'ils sont soit trop ornemental, soit trop prétentieux ou trop discret, ces caractères ne correspondent pas à l'équilibre que nous tentons de trouver entre rigueur et humanité. Dès lors, nous choisissons comme typographie de labeur le *Spitzkant*. Étant donné que c'est avec ce caractère que nous avons choisi de tester les maquettes précédentes, il s'agit plutôt d'une confirmation de ce choix, qui semble déjà avoir été opéré inconsciemment. Les critères plus objectifs nous paraissent également appuyer notre décision. En nous référant à notre tableau comparatif, c'est également le *Spitzkant* qui possède le plus de points positifs : il s'agit d'un caractère contemporain, le moins cher et avec le plus de ligatures et de caractères alternatifs. Les critères plus objectifs confirment donc le choix esthétique du *Spitzkant* comme caractère de labeur.
Enfin, ce caractère de labeur était compatible avec deux typographies de titrage : le **781.**
Tartuffo[1574] et le *Tongari*. Nous décidons de choisir le *Tongari* pour deux raisons. **782.**

1572 Cette étape a nécessité plusieurs ajustements de graisses et corps de caractères avant de pouvoir effectuer nos retours.

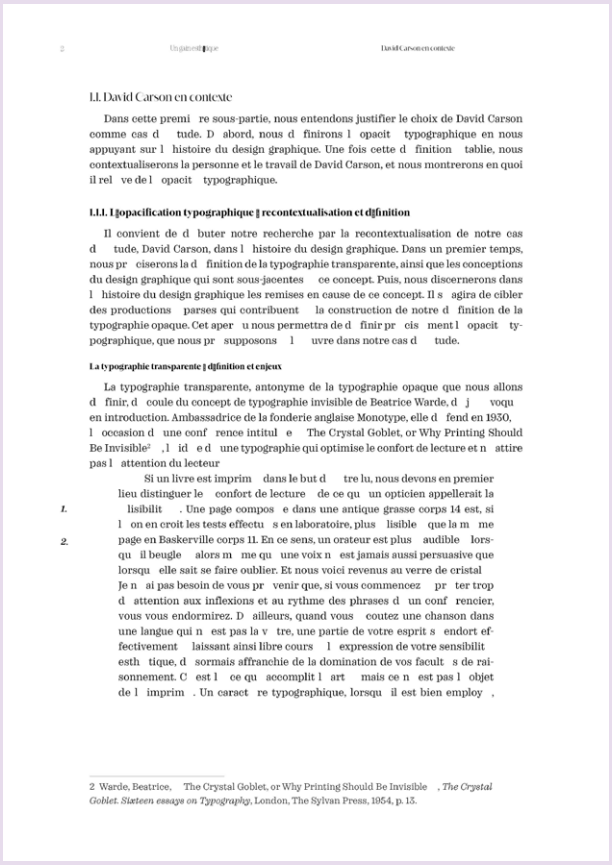
1573 Dessiné par Nils Thomsen, distribué par la fonderie Type Mates en 2021. Voir le site de la fonderie Type Mates, [en ligne], disponible sur https://www.typemates.com/fonts/pensum-stencil, consulté le 28.05.2024.

1574 Dessiné par Bouk Ra, distribué en 2021 par la fonderie Lift Type. Voir le site de la fonderie Lift Type, [en ligne], disponible sur https://www.lift-type.fr/shop/typography/tartuffo/, consulté le 28.05.2024.

Figure 778. Maquette 8, combinaison des typographies *Kréol* (labeur) et *Hanol* (titre).

Figure 779. Maquette 8, combinaison des typographies *Trianon* (labeur) et *Non Boek* (titre).

Figure 780. Maquette 8, combinaison des typographies *Geneo* (labeur) et *Pensum Stencil* (titre).



2 Un gain esthétique David Carson en contexte

1.1. David Carson en contexte

Dans cette premi re sous-partie, nous entendons justifier le choix de David Carson comme cas d tude. D abord, nous d finirons l opacit typographique en nous appuyant sur l histoire du design graphique. Une fois cette d finition tablie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il rel ve de l opacit typographique.

1.1.1. L opacification typographique : recontextualisation et définition

Il convient de d buter notre recherche par la recontextualisation de notre cas d tude, David Carson, dans l histoire du design graphique. Dans un premier temps, nous pr ciserons la d finition de la typographie transparente, ainsi que les conceptions du design graphique qui sont sous-jacentes ce concept. Puis, nous discernerons dans l histoire du design graphique les remises en cause de ce concept. Il s agira de cibler des productions parses qui contribuent la construction de notre d finition de la typographie opaque. Cet aper u nous permettra de d finir pr cis ment l opacit typographique, que nous pr supposons l uvre dans notre cas d tude.

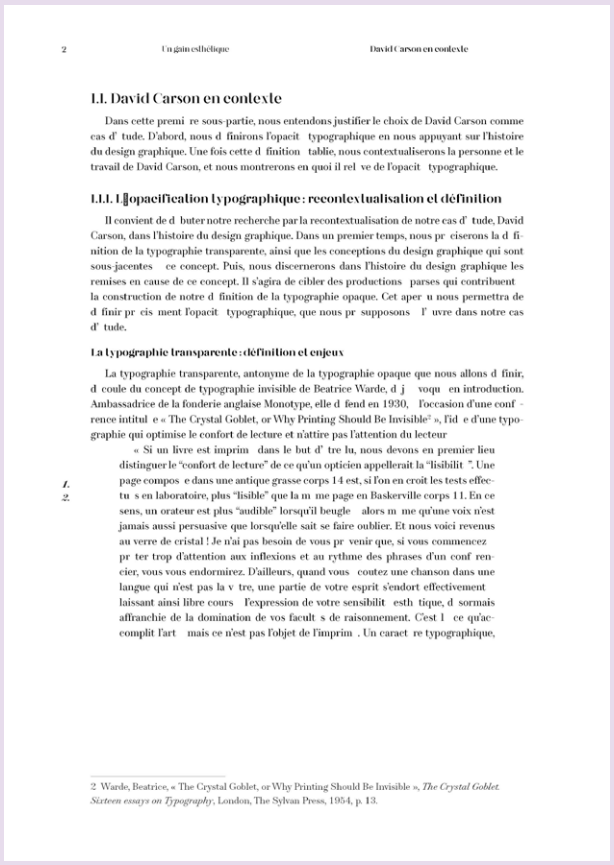
La typographie transparente : définition et enjeux

La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons d finir, d coule du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, d j voqu en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle d fend en 1930, l occasion d une conf rence intitul e The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible[2] , l id e d une typographie qui optimise le confort de lecture et n attire pas l attention du lecteur

Si un livre est imprim dans le but d tre lu, nous devons en premier lieu distinguer le confort de lecture de ce qu un opticien appellerait la lisibilit . Une page compos e dans une antique grasse corps 14 est, si l on en croit les tests effectu s en laboratoire, plus lisible que la m me page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus audible lorsqu il beugle alors m me qu une voix n est jamais aussi persuasive que lorsqu elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous pr venir que, si vous commencez pr ter trop d attention aux inflexions et au rythme des phrases d un conf rencier, vous vous endormirez. D ailleurs, quand vous coutez une chanson dans une langue qui n est pas la v tre, une partie de votre esprit s endort effectivement laissant ainsi libre cours l expression de votre sensibilit esth tique, d sormais affranchie de la domination de vos facult s de raisonnement. C est l ce qu accomplit l art mais ce n est pas l objet de l imprim . Un caract re typographique, lorsqu il est bien employ ,

2 Warde, Beatrice, The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible , *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, London, The Sylvan Press, 1954, p. 13.

778.



2 Un gain esthétique David Carson en contexte

1.1. David Carson en contexte

Dans cette premi re sous-partie, nous entendons justifier le choix de David Carson comme cas d' tude. D'abord, nous d finirons l'opacit typographique en nous appuyant sur l'histoire du design graphique. Une fois cette d finition tablie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il rel ve de l'opacit typographique.

1.1.1. L opacification typographique : recontextualisation et définition

Il convient de d buter notre recherche par la recontextualisation de notre cas d' tude, David Carson, dans l'histoire du design graphique. Dans un premier temps, nous pr ciserons la d finition de la typographie transparente, ainsi que les conceptions du design graphique qui sont sous-jacentes ce concept. Puis, nous discernerons dans l'histoire du design graphique les remises en cause de ce concept. Il s'agira de cibler des productions parses qui contribuent la construction de notre d finition de la typographie opaque. Cet aper u nous permettra de d finir pr cis ment l'opacit typographique, que nous pr supposons l' uvre dans notre cas d' tude.

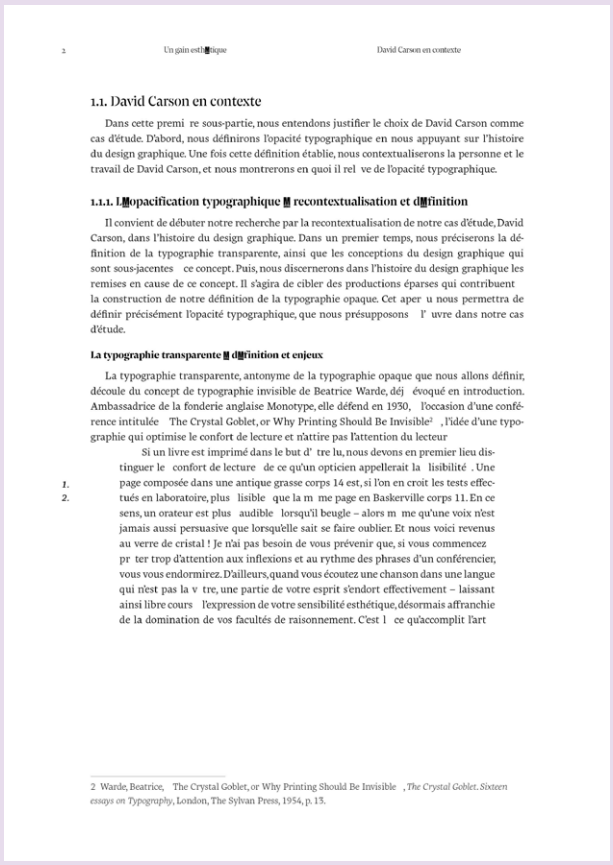
La typographie transparente : définition et enjeux

La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons d finir, d coule du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, d j voqu en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle d fend en 1930, l'occasion d'une conf rence intitul e « The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible[2] », l'id e d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur

« Si un livre est imprim dans le but d' tre lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilit ". Une page compos e dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectu s en laboratoire, plus "lisible" que la m me page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle alors m me qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous pr venir que, si vous commencez pr ter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conf rencier, vous vous endormirez. D'ailleurs, quand vous coutez une chanson dans une langue qui n'est pas la v tre, une partie de votre esprit s'endort effectivement laissant ainsi libre cours l'expression de votre sensibilit esth tique, d sormais affranchie de la domination de vos facult s de raisonnement. C'est l ce qu'accomplit l'art mais ce n'est pas l'objet de l'imprim . Un caract re typographique,

2 Warde, Beatrice, « The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible », *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, London, The Sylvan Press, 1954, p. 13.

779.



2 Un gain esthétique David Carson en contexte

1.1. David Carson en contexte

Dans cette premi re sous-partie, nous entendons justifier le choix de David Carson comme cas d'étude. D'abord, nous définirons l'opacité typographique en nous appuyant sur l'histoire du design graphique. Une fois cette définition établie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il rel ve de l'opacité typographique.

1.1.1. L opacification typographique : recontextualisation et définition

Il convient de débuter notre recherche par la recontextualisation de notre cas d'étude, David Carson, dans l'histoire du design graphique. Dans un premier temps, nous préciserons la définition de la typographie transparente, ainsi que les conceptions du design graphique qui sont sous-jacentes ce concept. Puis, nous discernerons dans l'histoire du design graphique les remises en cause de ce concept. Il s'agira de cibler des productions éparses qui contribuent la construction de notre définition de la typographie opaque. Cet aper u nous permettra de définir précisément l'opacité typographique, que nous présupposons l' uvre dans notre cas d'étude.

La typographie transparente : définition et enjeux

La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons définir, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, déj évoqué en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, l'occasion d'une conférence intitulée The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible[2] , l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur

Si un livre est imprimé dans le but d' tre lu, nous devons en premier lieu distinguer le confort de lecture de ce qu'un opticien appellerait la lisibilité . Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus lisible que la m me page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus audible lorsqu'il beugle – alors m me qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous prévenir que, si vous commencez pr ter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conférencier, vous vous endormirez. D'ailleurs,quand vous écoutez une chanson dans une langue qui n'est pas la v tre, une partie de votre esprit s'endort effectivement – laissant ainsi libre cours l'expression de votre sensibilité esthétique,désormais affranchie de la domination de vos facultés de raisonnement. C'est l ce qu'accomplit l'art

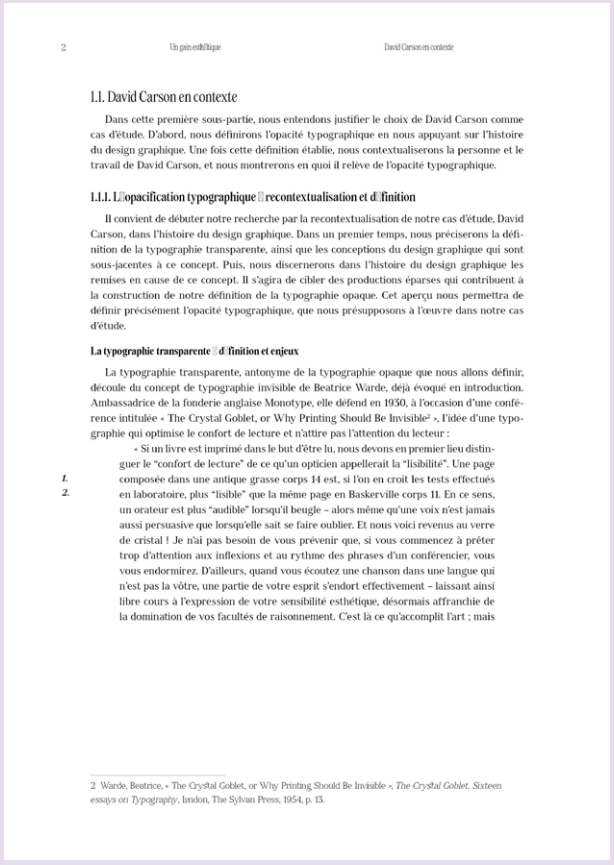
2 Warde, Beatrice, The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible , *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, London, The Sylvan Press, 1954, p. 13.

780.

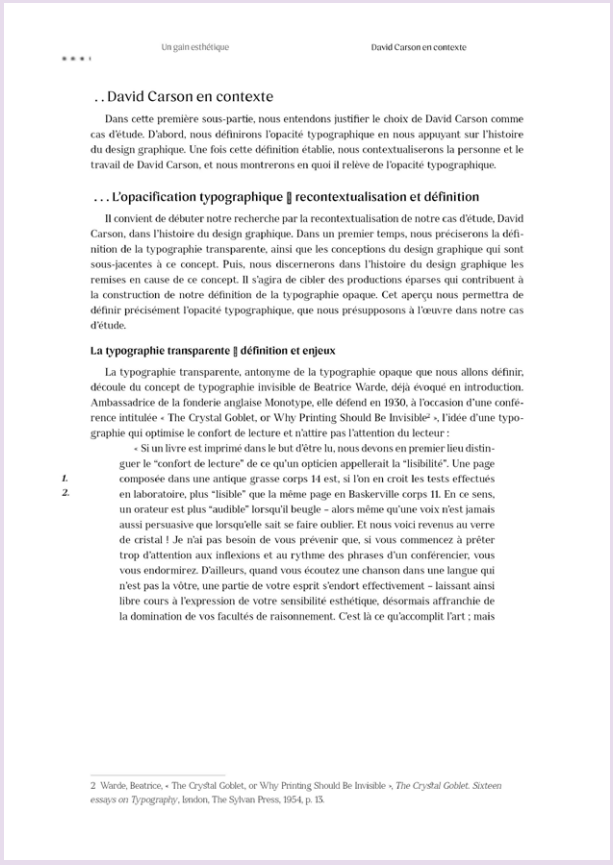
Figure 781. Maquette 8, combinaison des typographies *Spitzkant* (labeur) et *Tartuffo* (titre).

Figure 782. Maquette 8, combinaison des typographies *Spitzkant* (labeur) et *Tongari* (titre).

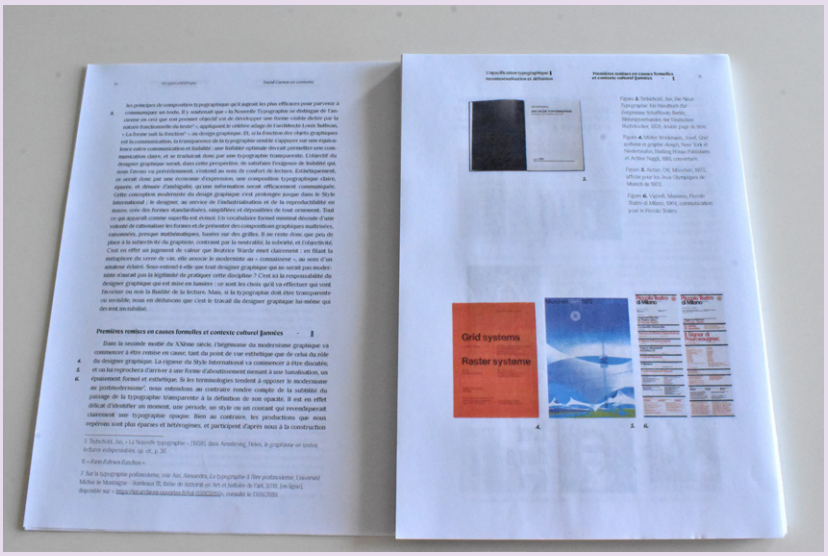
Figure 783. Maquette 9, intégration de la diversité de contenus : pages d'images.



781.



782.



783.

D'une part, ce caractère possède également des empattements aiguisés et pointus, à l'image du *Spitzkant*. D'autre part, la chasse du *Tartuffo* nous paraît trop étroite pour être agréable à la lecture en petit corps sur les titres courants. Nous validons donc le choix des typographies : *Spitzkant* pour le caractère de labeur et *Tongari* pour le caractère de titrage.

Nouvelles informations techniques et remise en cause de choix

En ce point de notre pratique, nous avons pris contact avec notre imprimeur afin de bénéficier de ses conseils techniques et d'évaluer la faisabilité des choix jusqu'à présent effectués. Concernant les formats, l'imprimeur nous a conseillé de conserver un format A4 pour des raisons économiques[1575]. Notre discussion sur les formats a remis en cause certains de nos choix. Comme nous l'avions présumé, il n'est pas possible d'avoir une grande quantité de pages avec des formats plus petits en hauteur, en raison de la compensation créée par l'épaisseur. Cela remet donc en cause notre choix d'avoir un format plus petit pour les images. Cette idée d'avoir un format plus petit pour les pages d'images découlait des premiers essais que nous avions effectués pour la mise en pages des analyses des travaux de David Carson. Ce mode de consultation allait de pair avec une reliure en spirale. Ce type de reliure étant abandonné, maintenir un petit format pour les images est-il
783. toujours pertinent et justifié ? Garder un seul et même format pour les pages de texte et d'images permettrait de faire figurer les titres courants pour conserver une continuité et une cohérence à l'échelle de la double page. De plus, nous pourrions mettre en place une différence de papiers pour les images, qui suffirait pour les distinguer. Cependant, comme pour le format, ce choix impliquerait qu'il y ait systématiquement des images sur deux pages consécutives, c'est-à-dire sur une même feuille de papier pour garder la cohérence de l'association contenu/papier.

Prendre en compte la diversité des contenus

Les choix typographiques étant effectués et la maquette de mise en page étant assez aboutie pour ne nécessiter que quelques ajustements, nous décidons de passer à l'étape suivante, décisive pour aboutir au manuscrit final : la prise en compte de la diversité des types de contenus présents dans la thèse, notamment des matériaux de la recherche. Dès que nous avons commencé à penser l'articulation du texte aux images, nous avons été saisie par la diversité des contenus qui seront présents dans le manuscrit. Comment garder unité et cohérence tout en singularisant chaque contenus ? Un équilibre doit être trouvé entre un système bien fixé pour créer des repères et donner du rythme sans pour autant trop complexifier. Pour cette nouvelle maquette, nous testons donc la mise en page d'une plus grande diversité de contenus en intégrant des matériaux de la recherche, afin de s'approcher davantage du manuscrit final. Au-delà du texte et des différentes natures d'iconographies, nous maquettons des contenus en double page (cartes mentales), des contenus en pleine page paysage (grille d'analyse des travaux de David Carson, cartographies et

1575 Si nous avions jusqu'à présent effectué nos maquettes sur un format A4, nous envisagions toujours à ce stade un format 24x32cm pour le manuscrit final.

leurs analyses), des contenus en pleine page portrait (listes de praticiens et leurs évolutions) ainsi que des annexes (statistiques des analyses des travaux de David Carson et entretiens). Au total, nous testons donc dans cette neuvième maquette la mise en pages de 22 contenus de natures et de formats différents, qui donnent un aperçu de la diversité des matériaux de la recherche présents dans le manuscrit. Cette maquette s'apparente donc à un échantillon davantage représentatif du manuscrit final. *784. 785. 786. 787. 788. 789. 790.*

Chaque maquette étant une évolution de la précédente, nous reprenons d'abord les principes de mise en pages qui ont été validés dans la huitième maquette[1576]. Mais cette nouvelle maquette vise avant tout à prendre des décisions concernant trois points. Premièrement, nous identifions 3 types de contenus différents que nous souhaitons singulariser pour pouvoir les distinguer : le corps de texte et les images correspondantes, ce qui relève de la recherche personnelle, et tout ce qui a trait aux données (qu'il s'agisse de la création de supports pour les récolter, des données brutes ou des données mises en forme et/ou analysées[1577]). Deuxièmement, nous devons trouver un moyen de distinguer les annexes. En effet, rappelons que nous envisageons de les intégrer dans le volume du manuscrit principal, et non de les séparer dans un second volume. Enfin, dans un troisième temps, nous devons prendre en compte des contenus spécifiques qui ont trois formats particuliers : double page, pleine page portrait et pleine page paysage. Ces formats particuliers posent notamment la question de la position des légendes relatives à ces contenus. Distinguer les différents types de contenus, distinguer les annexes et composer les contenus en pleine page sont donc les trois prochains points qui nécessiteront d'être expérimentés.

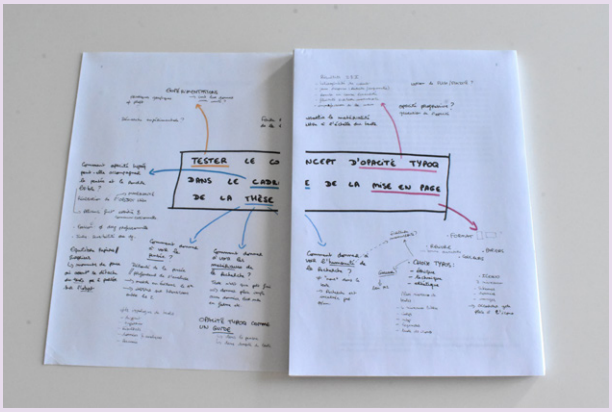
Si nous nous sommes jusqu'à présent occupée de l'articulation entre le texte et l'iconographie, il ne s'agit là que d'un seul type de contenu parmi les trois que nous venons d'identifier. La piste qui nous semble la plus évidente compte-tenu de notre sujet est de singulariser les contenus par le traitement typographique. Ce choix correspond à l'un des moyens que nous avons identifiés pour opacifier la typographie : l'hétérogénéité des styles de caractères. De plus, il permettra de créer un rythme et des contrastes au cours de la consultation.

Singulariser les différents contenus par le traitement typographique concerne deux types de textes : le texte des légendes et le texte présent sur les matériaux de la recherche eux-mêmes. En effet, cette question s'est par exemple posée au cours de notre maquette précédente : quelle typographie choisir pour les tableaux et statistiques ? Utiliser la même typographie que celle du corps de texte ne permet pas d'indiquer que ces figures relèvent de la mise en forme et de l'analyse de données. Dès lors, nous souhaitions effectuer un choix de typographie qui permette de l'identifier, ce qui nécessite de prendre en compte une contrainte : nous ne pouvons pas changer les textes des supports que nous avons

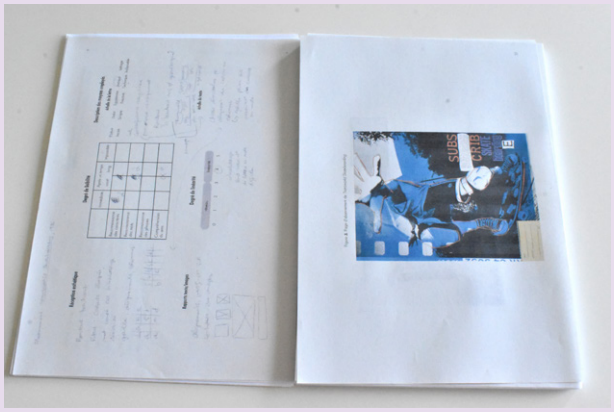
1576 À savoir les marges et la grille générale de mise en page, les choix typographiques du corps du texte, les titres courants, le rappel des numéros de figures dans la marge extérieure et la superposition des deux grilles de composition des pages d'iconographie.

1577 Si nous avons envisagé de distinguer les supports de récoltes des données brutes par l'emploi respectif d'un filet d'encadrement et de papiers différents, nous avons laissé de côté cette piste. En effet, la distinction des données par un papier différent aurait impliqué d'insérer de nombreux sauts de pages afin de garantir la cohérence entre le papier et le type de contenu inscrit sur la page.

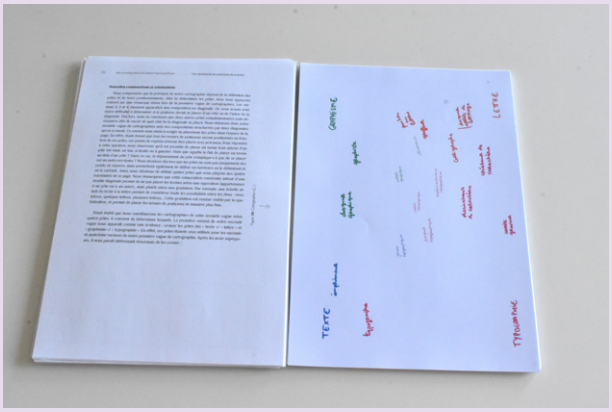
Figures 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. Maquette 9, intégration de la diversité de contenus : carte mentale, grille d'analyse des travaux de David Carson, cartographie, liste de praticiens, statistiques des analyses, et entretien.



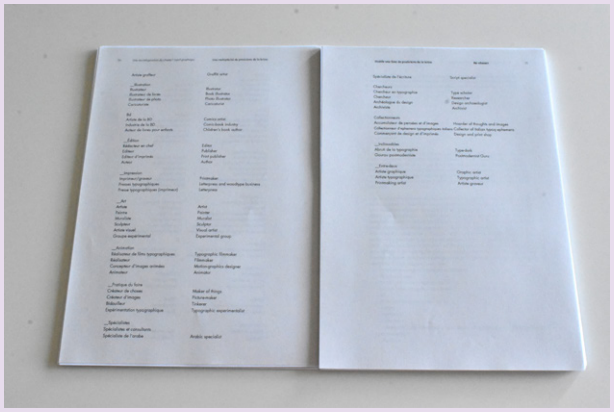
784.



785.



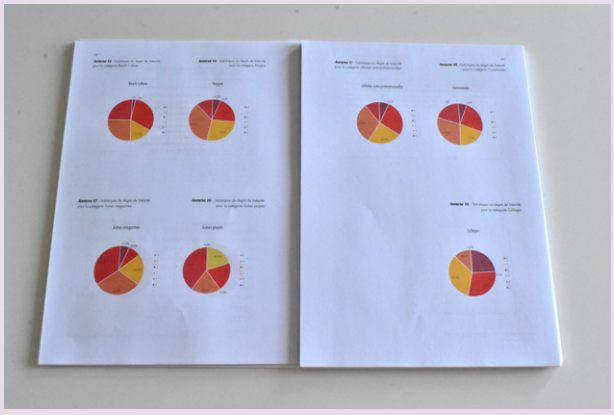
786.



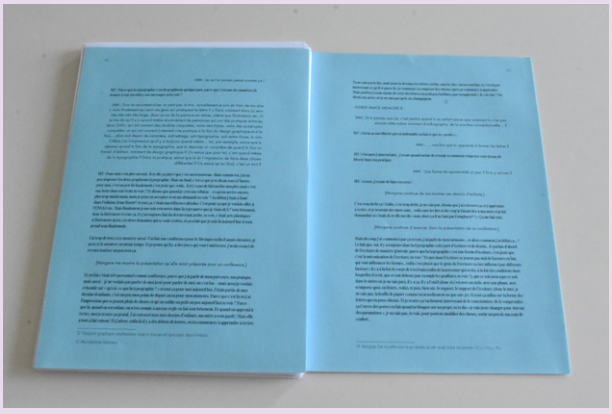
787.



788.



789.



790.

déjà créés. À titre d'exemple, les cartographies présentent notre écriture manuscrite et les grilles d'analyses des travaux de David Carson sont en *Futura*[1578]. Ces contraintes déterminent en partie les choix que nous effectuons. Afin de ne pas trop complexifier, nous décidons de garder le *Futura* comme caractère de référence pour tout ce qui a trait aux données, qu'il s'agisse du support conçu pour les récolter, de données brutes, ou de données mises en forme et/ou analysées. Nous projetons uniquement de distinguer les données mises en forme et analysées par l'emploi d'une couleur qui leur serait propre. Si le choix du *Futura* est quelque peu effectué par défaut, il permet cependant de garantir une cohérence. Pour le corps de texte et l'iconographie, nous avons déjà choisi d'utiliser le *Spitzkant*. Enfin, pour les contenus qui donnent à voir la recherche personnelle, nous décidons d'utiliser directement notre écriture manuscrite. Il s'agit notamment de schémas qui accompagnent le propos, de cartes mentales ou d'iconographies qui présentent la recherche en train de se faire. ***791.*** ***792.***

Ainsi, nos différents contenus se distinguent par l'emploi de trois caractères différents. Le principe que nous déterminons est d'utiliser le même caractère pour le texte présent dans le contenu et pour le texte de la légende, afin de conserver une unité. De plus, nous fixons trois invariants qui servent de points de repères quels que soient le type de contenus. D'une part, le numéro des figures est toujours inscrit en *Tongari extrabold italique*. Nous utilisons la typographie de titrage car le système de renvoi est une information qui permet de guider le lecteur dans le volume. D'autre part, le corps de texte et l'interlignage de la légende sont identiques à ceux des notes de bas de page, car il s'agit d'après nous d'une information d'importance équivalente. Enfin, nous décidons de distinguer le texte des légendes du texte présent dans le contenu par l'emploi d'une graisse *light*, qui serait le point de repère quel que soit le caractère utilisé. Pour notre écriture manuscrite, cette graisse *light* correspond à l'utilisation d'une pointe fine.

Annexes et matériaux de la recherche

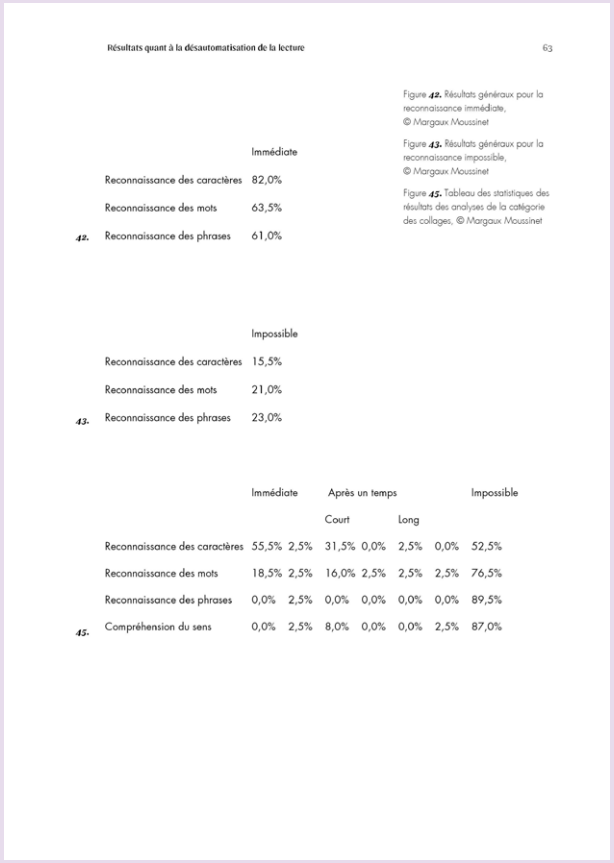
Pour terminer, nous souhaiterions mettre particulièrement en avant un type de données : les entretiens. En effet, ils ont formé une part très importante de notre recherche et constituent un matériau de la recherche auquel nous accordons une grande valeur. Tout d'abord, ces données ne sont pas de même nature que les autres : n'étant pas des figures, les entretiens ne possèdent pas de légendes[1579]. Parce qu'il s'agit de conversations, nous souhaitons les mettre en page sous la forme d'un dialogue en alignant les propos des interlocuteurs de part et d'autre de la page pour créer des allers-retours visuels propices à la présentation d'un dialogue. De plus, nous choisissons d'attribuer un traitement typographique à chaque interlocuteur. Chaque dialogue est visuellement retranscrit par l'emploi de deux caractères : le *Futura* pour nos propos et les marques d'édition (notes de bas de page, interludes, légendes des iconographies), et le *Tongari* ou le *Tartuffo* pour le praticien que nous avons rencontré. Le *Tartuffo* serait indiqué grâce à son esthétique très théâtrale, qui serait pertinente dans le contexte d'une conversation. L'expressivité de ce caractère serait rééquilibrée par l'emploi du *Futura*. ***793.***

1578 Dessiné par Paul Renner en 1927.

1579 Mises à part les légendes des images présentées au sein des entretiens.

Figure 791. Maquette 10 : légendes des figures relatives aux données.

Figure 792. Maquette 10 : légendes des figures relatives à la recherche (schémas).



Résultats quant à la désautomatisation de la lecture 63

Figure **42.** Résultats généraux pour la reconnaissance immédiate, © Margaux Moussinet

Figure **43.** Résultats généraux pour la reconnaissance impossible, © Margaux Moussinet

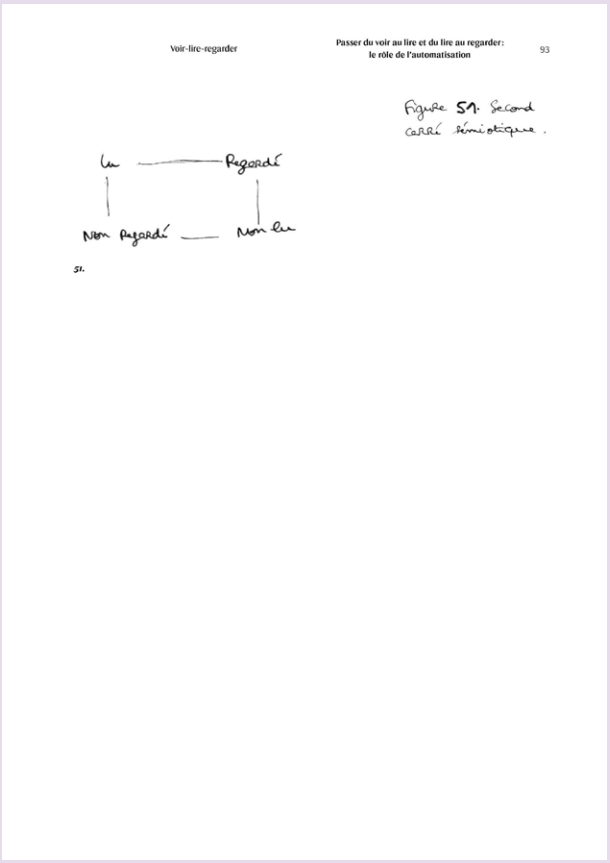
Figure **45.** Tableau des statistiques des résultats des analyses de la catégorie des collages, © Margaux Moussinet

		Immédiate
	Reconnaissance des caractères	82,0%
	Reconnaissance des mots	63,5%
42.	Reconnaissance des phrases	61,0%

		Impossible
	Reconnaissance des caractères	15,5%
	Reconnaissance des mots	21,0%
43.	Reconnaissance des phrases	23,0%

		Immédiate		Après un temps				Impossible
				Court		Long		
	Reconnaissance des caractères	55,5%	2,5%	31,5%	0,0%	2,5%	0,0%	52,5%
	Reconnaissance des mots	18,5%	2,5%	16,0%	2,5%	2,5%	2,5%	76,5%
	Reconnaissance des phrases	0,0%	2,5%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	89,5%
45.	Compréhension du sens	0,0%	2,5%	8,0%	0,0%	0,0%	2,5%	87,0%

791.



Voir-lire-regarder

Passer du voir au lire et du lire au regarder: le rôle de l'automatisation 93

Figure 51. Second carré sémiotique.

Lu — Regardé

Non regardé — Non lu

51.

792.

Figure 793. Maquette 9, intégration de la diversité de contenus : extrait d'un entretien. Les propos du praticien sont ici composés en *Tartuffo regular*.

Figure 794. Maquette 10, intégration de la diversité de contenus : citation des entretiens avec un style du *Tartuffo* attribué à chaque praticien.



190

MM : Je ne l'ai jamais pensé comme ça !

MV : Parce que la typographie c'est du graphisme quelque part, parce que c'est une des manières de donner à voir nos idées, nos messages ou tu vois ?

MM : Pour te recontextualiser un petit peu le truc, actuellement je suis en train de me dire « mais finalement qui sont ces gens qui pratiquent la lettre ? » Donc vraiment dans un sens très très très très large, donc ça va de la peinture en lettres, même aux illustrateurs etc. Et je me dis qu'il y a quand même énormément de personnes qui ont des pratiques entre les deux. Enfin, qui ont souvent des doubles casquettes, voire des triples, voire des quadruples casquettes, et qui ont souvent justement une pratique à la fois du design graphique et à la fois… alors soit dessin de caractère, soit lettrage, soit typographie, soit autre chose, tu vois ? Mais j'ai l'impression qu'il y a toujours quand même… toi, par exemple, est-ce que tu sépares quand tu fais de la typographie, que tu dessines un caractère de quand tu fais un travail d'édition, vraiment de design graphique ? Ou est-ce que pour toi, c'est quand même de la typographie ? Dans ta pratique, est-ce que tu as l'impression de faire deux choses différentes ? Ou est-ce qu'au final, c'est un tout ?

MV : Pour moi c'est plus un tout. Je te dis ça parce que c'est aussi nouveau. Mais comme toi, j'ai un peu séquencé les deux graphisme/typographie. Mais au final, c'est ce que je te disais tout à l'heure, pour moi, c'est un peu lié finalement c'est juste que voilà… il n'y a pas de hiérarchie non plus mais c'est une boite dans une boite tu vois ? Et disons que quand je crée une édition – ce qui m'arrive encore, plus trop maintenant, mais je peux en accepter si on me demande tu vois ? Au début j'étais à fond dans l'édition, Irma Boom[12] et tout ça, c'était ma référence absolue. C'est pour ça que je voulais aller à l'ENSAD etc. Mais finalement je me suis retrouvée dans la typo parce que je viens de L[13] tout bêtement, donc la littérature et tout ça. Et j'ai toujours fait du dessin étant petite, tu vois, c'était arts plastiques et littérature aussi, ces deux domaines qui se sont croisés, et ça a fait que je suis là aujourd'hui et tout prend sens finalement.

J'ai trop de trucs à te montrer aussi ! J'ai fait une conférence pour le Mexique en fin d'année dernière, je peux te le montrer en même temps. Et je pense qu'il y a des trucs qui vont t'intéresser, j'avais essayé de reconscientiser un peu tout ça.

[Morgane me montre la présentation qu'elle avait préparée pour sa conférence.]

Et en fait c'était très personnel comme conférence, parce que j'ai parlé de mon parcours, ma pratique, mais aussi – je ne voulais pas parler de moi juste pour parler de moi, on s'en fou – mais aussi je voulais rebondir sur « qu'est-ce que la typographie ? » et tout ça pour moi aujourd'hui. J'étais partie de mes dessins d'enfants, c'est un peu mon point de départ aussi pour mon mémoire. Parce que c'est là où j'ai l'impression que se jouent plein de choses et qu'on oublie un petit un peu aujourd'hui tu vois ? Parce que là, quand on est enfant, on n'est soumis à aucune règle en fait tout bêtement. Et quand on apprend à écrire, moi je trouve ça génial. J'ai retrouvé tous mes dessins d'enfants, ma mère a tout gardé ! Mais elle a tout à fait raison ! Et j'adore, enfin là il y a des débuts de lettres, où tu commences à apprendre à écrire.

12 Designer graphique néerlandaise dont le travail est spécialisé dans l'édition.

13 Baccalauréat littéraire.

793.



Rencontrer les praticiens de la lettre Les résultats sur le premier point : les terminologies 253

Les résultats sur le premier point : les terminologies

Comme nous l'avons évoqué, nous avons deux hypothèses principales que nous souhaitions vérifier avec ces entretiens. D'une part : l'opacité typographique implique que le praticien entretien un rapport à la lettre qui relève davantage de l'écriture que du dessin. Et d'autre part : l'opacité typographique est une forme d'artisanat typographique. Nous analyserons plus précisément les résultats concernant ces hypothèses dans les parties II.3 et II.4 de cette thèse. Pour l'heure, nous nous concentrons sur les autres résultats que nous pouvons tirer de ces entretiens, pour certains non escomptés.

Sur le premier point de l'entretien, celui des terminologies, il nous semble que le résultat le plus saillant est la difficulté qu'ont les praticiens de la lettre à se définir. Si Clément Cases avoue clairement que « **c'est un peu un problème pour moi d'essayer de me définir**[57] », Simon Renaud consent également qu'« en français, on a un gros souci de vocabulaire par rapport à ça[58]. »
En témoigne la diversité des termes qu'a utilisé Antón Moglia pour se définir :

> « Mais aussi la composition des unités entre elles, aujourd'hui on appelle ça " maquettiste" ou un graphiste, en fait, fait ça aussi quoi donc c'est un peu particulier. Vraiment le terme "typographe", c'est vrai qu'il vient du monde de l'imprimerie, donc l'utiliser aujourd'hui pour ce qu'on fait, je ne sais pas. J'ai utilisé d'autres termes parce que "dessinateurs de caractère", ça ne me va pas non plus, parce que je trouve que c'est trop étriqué tu vois ? Par rapport à ce que je peux faire : je peux faire du lettrage, je peux faire un logo, je peux faire de la calligraphie – je ne suis pas encore professionnel de la calligraphie mais je pratique et tout tu vois ? En fait le truc, c'est que je trouvais que c'était un terme trop restrictif, donc j'utilise parfois aussi "letireur[59]" ».

Il semblerait qu'il soit difficile de trouver un terme adéquat pour définir une pratique lorsqu'elle est à la fois plurielle et hybride.

57 Entretien avec Clément Cases, visioconférence, le 29.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

58 Entretien avec Simon Renaud, Montreuil, le 07.04.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

59 Entretien avec Antón Moglia, visioconférence, le 23.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

794.

Le *Tongari*, quant à lui, serait justifié par le fait qu'il s'agit de la typographie qui permet de guider dans le volume. En effet, nous décidons également de mettre place un système de renvoi en utilisant la typographie choisie pour les entretiens lorsqu'ils sont cités dans le corps du texte du manuscrit. Pour terminer, nous avançons le principe d'attribuer un
794. style de caractère à chaque praticien rencontré, afin d'identifier chaque interlocuteur dans le corps de texte du manuscrit. Cela permettrait une fois de plus de dynamiser la lecture, tout en mettant en valeur la matière que constituent ces entretiens. Cependant, il nous faut vérifier si les caractères possèdent assez de styles pour les 9 praticiens que nous avons rencontrés, tout en ayant conscience que chaque entretien nécessite un romain et une italique[1580]. De plus, cette idée pose la question du critère pour attribuer un style à chaque praticien que nous avons rencontrés, car les différentes graisses créeront une hiérarchie visuelle entre les interlocuteurs.

La mise en page des entretiens nous invite à aborder le second point à traiter pour cette neuvième maquette : le traitement des annexes. En effet, nous souhaitons intégrer les annexes dans le volume principal du manuscrit, mais également au sein du développement de notre réflexion au lieu de les reléguer à la fin. Pour ce faire, nous indiquerons le folio
795. qui permettra de poursuivre la lecture du manuscrit si le lecteur ne souhaite pas entrer
796. dans la consultation des annexes. Cette insertion au sein du texte demande dès lors une page de pause, qui permet au lecteur de signifier qu'une annexe est introduite. Ainsi, nous mettons en place une page introductive qui servira notamment de sommaire et indiquera les légendes des annexes. Le texte des pages introductives sera orienté selon la même orientation que le contenu qu'il introduit. Par exemple, pour les analyses des travaux de David Carson qui sont en format paysage, le texte de la page introductive est tourné de 90° dans le sens anti-horaire afin que le lecteur opère une rotation du manuscrit qui prépare la consultation du contenu.

Pour terminer, cette neuvième maquette intègre des contenus dont la mise en page n'a pour l'instant pas encore été déterminée. Il s'agit de contenus en pleine page, qui sont répartis en trois formats : double page, pleine page portrait, et pleine page paysage. Ces contenus posent surtout la question de l'emplacement de leur légende : étant donné qu'une page leur est entièrement dédiée, où positionner leur légende ? Faut-il indiquer le numéro de figure et à quel emplacement ? Pour les contenus en pleine page au format paysage, nous décidons de changer l'orientation des légendes placées sur la page en vis-à-vis. Tout
797. comme pour les annexes, le changement d'orientation invite donc le lecteur à tourner le volume pour consulter le contenu correspondant. Il s'agit d'une part de rendre le lecteur actif dans la consultation du volume, et d'autre part d'utiliser un autre moyen repéré pour opacifier la typographie : le changement d'orientation qui relève d'un jeu avec l'espace de la page. Nous avons dès lors trois gabarits de grilles de mise en page différents : un gabarit pour les pages de texte, un gabarit pour les pages d'images, et nous créons désormais un gabarit pour les contenus en pleine page au format paysage[1581]. Quant aux légendes des contenus en double-page, nous décidons de placer la légende sur la page

1580 Notons également que le *Tongari* utilise déjà quatre styles pour les quatre niveaux de titres, et que réutiliser ces styles pour un autre type d'information risquerait alors de créer une confusion.

1581 Ce gabarit est similaire à celui des pages de texte, mais le folio fait l'objet d'une rotation à 90° dans le sens antihoraire afin que son sens de lecture corresponde à la rotation effectuée pour consulter une page en format paysage.

Figure 795. Maquette 9, intégration de la diversité de contenu : page d'introduction des annexes au format paysage.

Figure 796. Maquette 9, intégration de la diversité de contenu : page d'introduction des annexes au format portrait.

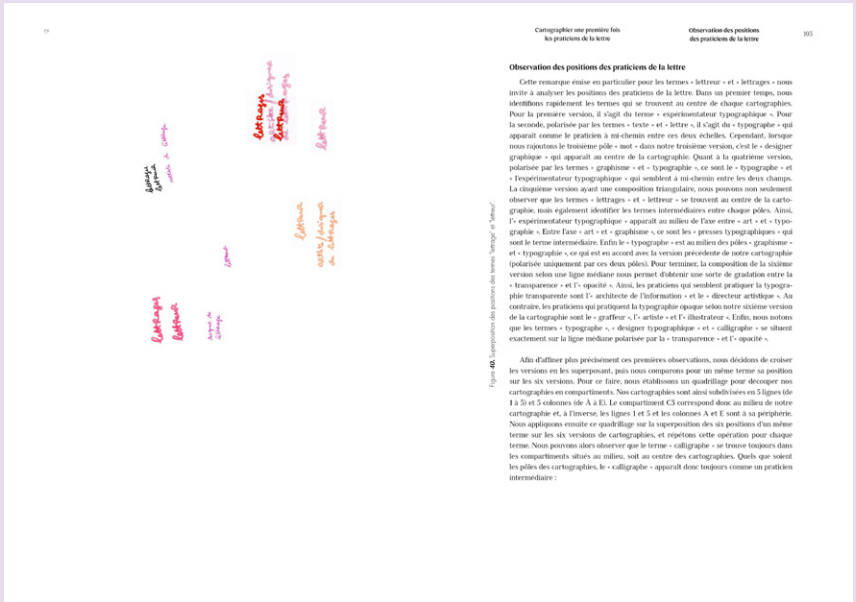
Figure 797. Maquette 9, intégration de la diversité de contenu : légende d'un contenu en format paysage.



795.



796.

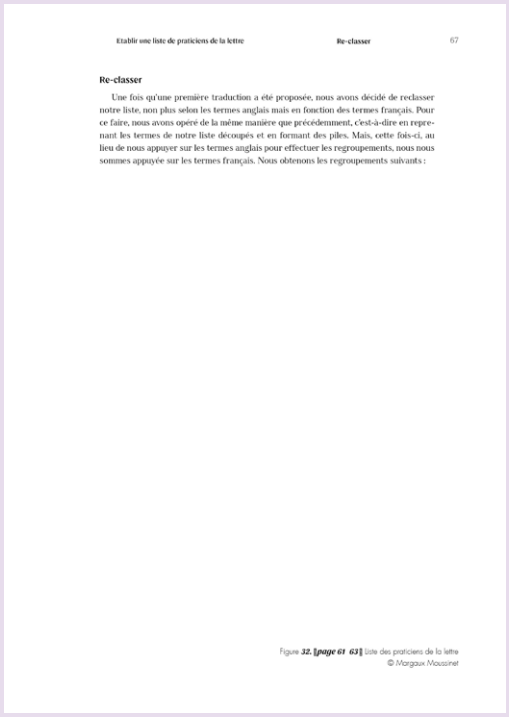


797.

798. qui la précède, en bas de page afin d'être liée au contenu des pages suivantes. De même, nous plaçons la légende des contenus en pleine page en format A4 sur la page précédente ou sur la page en vis-à-vis. Enfin, les légendes sont toutes positionnées et ferrées le plus possible vers la figure à laquelle elles se rapportent[1582].

Bien que nous ayons fixé quelques principes relatifs aux traitements typographiques et à la position des légendes des divers contenus, nous devons constater que leur mise en page et la définition de leur emplacement s'est plutôt faite en cours de maquettage. Il s'agit d'une des premières fois au cours de notre avancée que nous n'avons pas défini les principes à appliquer mais que nous avons pris des décisions en faisant. Ce mode opératoire a mené à
799. des choix effectués au cas par cas, comme en témoignent les notes que nous avons prises :
800. nous avons consigné pour chaque type de contenu sa position, la position de la légende, le rappel ou non du numéro de figure ou d'annexes, des précisions relatives au folio et à la présence des titres courants, car ces éléments sont déterminés au cas par cas en fonction des contenus. De même, les annexes font également l'objet d'une composition au cas par cas, et la position de leur légende n'est pas non plus déterminée. Par conséquent, nous noterons au cours de nos observations que les emplacements des contenus sont trop individualisés, et demandent à être davantage systématisés : certains sont centrés dans la page, d'autre alignés sur la marge extérieure de grand fond, sans qu'un système puisse être identifiable et servir de repères.

1582 Lorsque les légendes sont placées sur la page précédente par exemple, elles sont alignées sur la marge de pied et sur la marge extérieure de grand fond.



Etablir une liste de praticiens de la lettre Re-classer 67

Re-classer

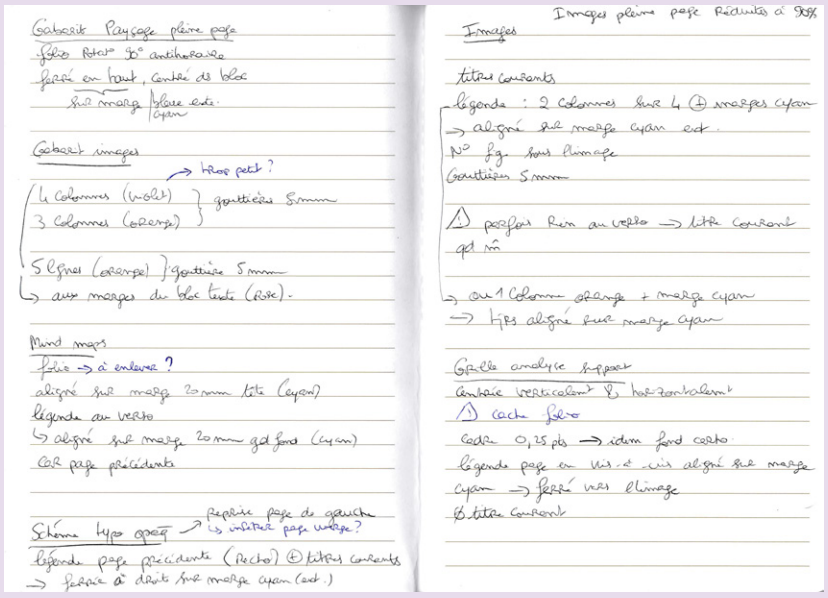
Une fois qu'une première traduction a été proposée, nous avons décidé de reclasser notre liste, non plus selon les termes anglais mais en fonction des termes français. Pour ce faire, nous avons opéré de la même manière que précédemment, c'est-à-dire en reprenant les termes de notre liste découpés et en formant des piles. Mais, cette fois-ci, au lieu de nous appuyer sur les termes anglais pour effectuer les regroupements, nous nous sommes appuyée sur les termes français. Nous obtenons les regroupements suivants :

Figure 32. [page 61 63] Liste des praticiens de la lettre
© Margaux Moussinet

Figure 798. Maquette 9, intégration de la diversité de contenu : légende annonçant un contenu page suivante.

798.

Figures 799. 800. Extrait de carnets de notes : paramètres de la mise en page consignés pour chaque type de contenus.



Gabarit Paysage pleine page
folio Rto/o 5° antihoraire
ferré en haut, centré du bloc
sur marge blanche ext.

Gabarit images
→ trop petit ?
4 Colonnes (width) } gouttière 5mm
3 Colonnes (orange) }
5 lignes (orange) } gouttière 5mm
↳ aux marges du bloc texte (rose).

Mind maps
folio → à enlever ?
aligné sur marge 20mm tête (cyan)
légende au verso
↳ aligné sur marge 20mm gd fond (cyan)
car page précédente

Schéma type opéra → reprise page de gauche ? ou inverser page image ?
légende page précédente (Recto) + titres courants
→ ferré à droite sur marge cyan (ext.)

Images pleine page Réduites à 95%

Images

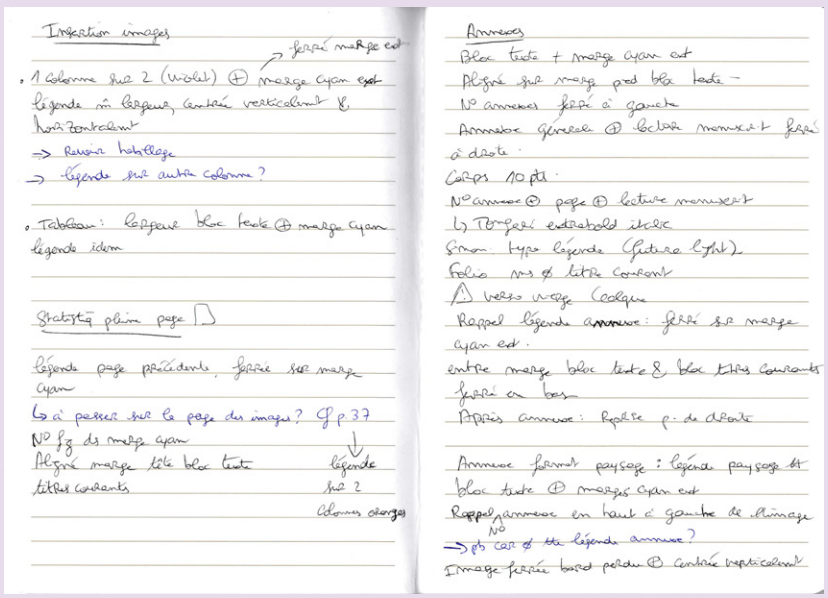
titres courants
légende : 2 Colonnes sur 4 + marges cyan
→ aligné sur marge cyan ext.
N° fg. sous l'image
Gouttière 5mm

⚠ parfois rien au verso → titre courant qd même

→ ou 1 Colonne orange + marge cyan
→ typo aligné sur marge cyan

Grille analyse rapport
centrée verticalement & horizontalement
⚠ cadre folio
Cadre 0,25 pts → idem fond carto
légende page en vis-à-vis aligné sur marge cyan → ferré vers l'image
& titres courants

799.



Insertion images
→ ferré marge ext
• 1 Colonne sur 2 (width) + marge cyan ext
légende en légère, centrée verticalement & horizontalement
→ Revoir habillage
→ légende sur autre colonne ?

• Tableaux : largeur bloc texte + marge cyan
légende idem

Statistiq pleine page

légende page précédente, ferrée sur marge cyan
↳ à passer sur la page des images ? Cf p. 37
N° fg ds marge cyan
Aligné marge tête bloc texte — légende sur 2 Colonnes oranges
titres courants

Annexes
Bloc texte + marge cyan ext
Aligné sur marge pied bloc texte
N° annexes ferré à gauche
Annexe Général + lecture mouvt ferré à droite
Corps 10 pts
N° annexe + page + lecture mouvt
Ly Typo ferré extrabold italic
Simon type légende (future light)
Folio ms & titre courant
⚠ verso = page (oubli)
Rappel légende annexe : ferré sur marge cyan ext.
entre marge bloc texte & bloc titres courants
ferré en bas
Appels annexe : reprise p. de droite

Annexe format paysage : légende paysage et bloc texte + marges cyan ext
Rappel annexe en haut à gauche de l'image
→ pb car ≠ de légende annexe ?
Image ferrée haut perdu + centrée verticalement

800.

Retour différé et moment de pause

Il convient de préciser qu'une longue pause a été effectuée dans la pratique. En effet, nous sommes revenue sur le texte de notre partie II pendant huit mois, temps durant lequel nous avons laissé la mise en pages et en objet de la thèse en suspens. Le retour sur cette neuvième maquette a donc bénéficié de davantage de recul que pour les maquettes précédentes, et plusieurs niveaux de changements ont été repérés. D'une part, comme pour les autres maquettes, nous avons observé quelques ajustements à opérer tels que la largeur des colonnes pour les entretiens. D'autre part, nous avons mis en évidence des choix qui étaient encore à effectuer. Concernant l'iconographie, nous nous sommes demandée si nous devions mettre en place un système graphique (ombre portée, cadre, filet...) pour que les images (tels que les tableaux ou les cartographies par exemple) ne flottent pas sur la page. Quant aux annexes, nous nous interrogeons sur la possibilité de leur attribuer une couleur : ou bien pour distinguer les entretiens les uns des autres par une couleur de papier spécifique, ou bien pour signaler la présence d'une annexe par une page de couleur récurrente (la page d'introduction de l'annexe), qui servirait de point de repère. Il nous faudra donc déterminer une couleur associée aux annexes, et une couleur associée aux données et à leur analyse. Enfin, certains choix concernent les traitements typographiques : nous devons encore déterminer comment traiter les citations longues dans le corps de texte, ainsi que les citations en langue originale dans les notes de bas de page.

De plus, le temps de recul allongé nous a menée à remettre en question certains choix qui avaient déjà été validés et à en abandonner d'autres. Tout d'abord, c'est à ce moment que nous sommes revenue sur notre gabarit pour les pages d'images, en remplaçant la grille de 4 colonnes par une grille de 2 colonnes identique à celle des pages de textes[1583]. Nous nous sommes également aperçue que nous devons davantage systématiser l'emplacement des numéros de figures. Pour terminer, trois choix effectués ont été finalement abandonnés. Premièrement, nous décidons de ne plus du tout insérer d'iconographie dans le corps de texte. En effet, l'habillage des images et des légendes complexifie visuellement les pages de textes, et génère une perte de place à l'échelle du manuscrit. Les schémas et les mises en forme de données sont donc déplacées avec leurs légendes sur une page en vis-à-vis, comme le reste de l'iconographie. Par conséquent, la nature de l'iconographie ne se distingue plus par son emplacement, mais par le traitement typographique des légendes (*Spitzkant* pour les images, écriture manuscrite pour les schémas, et *Futura* pour les mises en forme de données).

En dernier lieu, nous avons pu noter sur cette maquette que la diversité des matériaux de la recherche demande à être davantage systématisée. Nous avons précédemment constaté que les décisions étaient prises au cas par cas en fonction des contenus, dont résulte un manque de régularité. Il nous faut à la fois fixer la position des contenus en pleine page, déterminer plus précisément l'emplacement de leurs légendes et de celle des annexes, et systématiser la présence ou absence des rappels des numéros de figures (ou des numéros d'annexes). La présence ou absence de certaines informations telles que le folio ou les titres courants doit également être fixée plus régulièrement. En somme, trois éléments

1583 Cette grille reste superposée à une grille de 3 colonnes afin de garder de la flexibilité dans la composition.

demandent encore à être fixés avec plus de régularité : l'emplacement des contenus pleine page et des annexes ainsi que leurs informations relatives, la présence ou absence des informations qui servent à guider dans le volume, et enfin les insertions de sauts de page.

Reprise et mise au point

Cette dixième maquette étant effectuée près de neuf mois après la précédente, elle constitue une sorte de remise à plat, une mise au point sur les choix que nous conservons et ceux sur lesquels nous revenons. Nous avons donc repris nos gabarits et réadapté notre grille de mise en page[1584]. Le principe directeur consiste à composer les images et leurs numéros de figures vers la page de texte auquel ils se rapportent : vers l'extérieur quand il s'agit de la page précédente, vers l'intérieur quand la page est en vis-à-vis. Fixer ce principe nous permet d'avoir une ligne directrice pour adapter la composition des images sur l'ensemble du manuscrit, tout en restant flexible car chaque page dépend du nombre d'images, de leurs formats et de leurs orientations. ***801.***

Les choix typographiques effectués pour le corps de texte, les titres, les notes de bas de page, les légendes et les numéros de figures sont conservés à l'identique. Quant aux citations longues, nous décidons de les composer en *Spitzkant light* comme les notes de bas de page, car il s'agit d'une information de nature similaire[1585]. Le principal changement que nous opérons sur le texte est de remplacer les alinéas en début de paragraphe par des retraits de 5mm. Les citations longues ayant un retrait de 10mm, cela crée visuellement une impression de rentrer vers l'intérieur du texte, c'est-à-dire d'aller de plus en plus vers la précision. ***802.*** ***803.***

Les différents matériaux de la recherche en pleines pages respectent des principes fixés pour assurer une régularité. Ils sont positionnés entre la marge de 20mm de tête et une marge 10mm de pied : leur bloc est donc étendu par rapport au bloc de composition du texte. Leur légende est placée sur la page en vis-à-vis, alignée sur la marge extérieure de petit fond afin de créer un décalage avec le bloc de texte principal. Pour les contenus en pleine page au format paysage, nous opérons une rotation à 90° de cette légende pour orienter le sens de lecture[1586]. Pour les contenus en pleine page en format portrait, leur espace inclut les marges extérieures de petit et de grand fond, afin de se distinguer d'une page de texte ou d'une page d'image. Enfin pour les contenus en double page, la légende est indiquée sur la page précédente ou suivante.

1584 Notre imprimeur nous a conseillé de baisser nos marges de petit fond, que nous avions fixées à 30mm pour que les marges de compensation soient suffisantes. Nous avons donc baissé notre marge de petit fond à 25mm, et décalé notre marge extérieure de petit fond (qui sert notamment à positionner les légendes en vis-à-vis).

1585 Nous conservons par contre les mêmes corps et interlignages que ceux du corps de texte, afin de garantir une cohérence visuelle et la fluidité de la lecture.

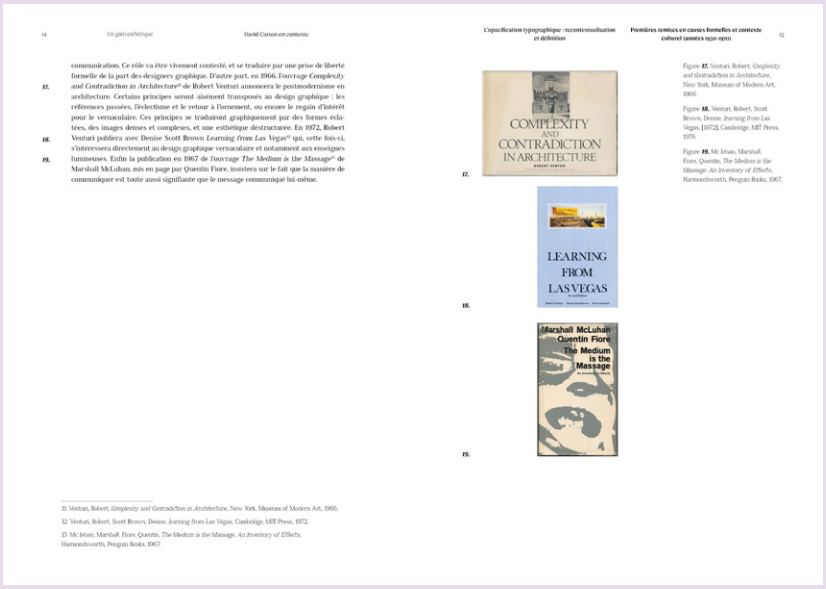
1586 Notons que cette composition a également été appliquée aux analyses des travaux de David Carson. Bien qu'il s'agisse d'une annexe, les grilles d'analyses sont des pleines pages en format paysage et nous avons donc souhaité conserver une unité.

Figure 801. Maquette 10, intégration de la diversité de contenus : relation texte/image à l'échelle de la double page.

Figure 802. Maquette 9 : alinéas en début de paragraphe et citations longues.

Figure 803. Maquette 10 : retrait en début de paragraphe et citations longues.

Figure 804. Maquette 10 : mise en page des entretiens.



801.

La typographie transparente ‖ définition et enjeux

La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons définir, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, déjà évoqué en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, à l'occasion d'une conférence intitulée « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible*[2] », l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur :

« Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus "lisible" que la même page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle – alors même qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous prévenir que, si vous commencez à prêter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conférencier, vous vous endormirez. D'ailleurs, quand vous écoutez une chanson dans une langue qui n'est pas la vôtre, une partie de votre esprit s'endort effectivement – laissant ainsi libre cours à l'expression de votre sensibilité esthétique, désormais affranchie de la domination de vos facultés de raisonnement. C'est là ce qu'accomplit l'art ; mais ce n'est pas l'objet de l'imprimé. Un caractère typographique, lorsqu'il

2 Warde, Beatrice, « The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible », The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography, london, The Sylvan Press, 1954, p. 13.

802.

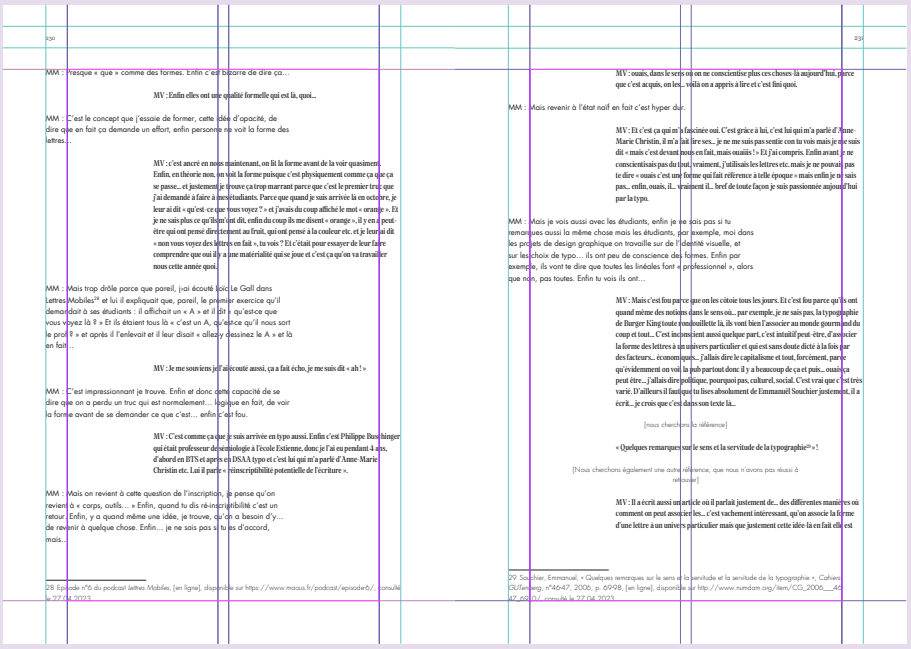
La typographie transparente : définition et enjeux

La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons définir, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, déjà évoqué en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, à l'occasion d'une conférence intitulée « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible*[2] », l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur :

« Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus "lisible" que la même page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle – alors même qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous prévenir que, si vous commencez à prêter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conférencier, vous vous endormirez. D'ailleurs, quand vous écoutez une chanson dans une langue qui n'est pas la vôtre, une partie de votre esprit s'endort effectivement – laissant ainsi libre cours à l'expression de votre sensibilité esthétique, désormais affranchie de la domination de vos facultés de raisonnement. C'est là ce qu'accomplit l'art ; mais ce n'est pas l'objet de l'imprimé. Un

2 Warde, Beatrice, « The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible », *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, london, The Sylvan Press, 1954, p. 13.

803.


230
MM : Presque « que » comme des formes. Enfin c'est bizarre de dire ça…
MV : Enfin elles ont une qualité formelle qui est là, quoi…
MM : C'est le concept que j'essaie de former, cette idée d'opacité, de dire que en fait ça demande un effort, enfin personne ne voit la forme des lettres…
MV : c'est ancré en nous maintenant, on lit la forme avant de la voir quasiment. Enfin, en théorie non, on voit la forme puisque c'est physiquement comme ça que ça se passe… et justement je trouve ça trop marrant parce que c'est le premier truc que j'ai demandé à faire à mes étudiants. Parce que quand je suis arrivée là en octobre, je leur ai dit « qu'est-ce que vous voyez ? » et j'avais du coup affiché le mot « orange ». Et je ne sais plus ce qu'ils ont dit, enfin du coup ils me disent « orange », il y en a peut-être qui ont pensé directement au fruit, qui ont pensé à la couleur etc. et je leur ai dit « non vous voyez des lettres en fait », tu vois ? Et c'était pour essayer de leur faire comprendre que oui il y a une matérialité qui se joue et c'est ça qu'on va travailler nous cette année quoi.
MM : Mais trop drôle parce que pareil, j'ai écouté Loïc Le Gall dans lettresMobiles[28] et lui il expliquait que, pareil, le premier exercice qu'il demandait à ses étudiants : il affichait un « A » et il dit « qu'est-ce que vous voyez là ? » Et ils étaient tous là « c'est un A, qu'est-ce qu'il nous sort le prof ? » et après il l'enlevait et il leur disait « allez y dessinez le A » et là en fait…
MV : Je me souviens j'ai adoré aussi, ça a fait écho, je me suis dit « ah ! »
MM : C'est impressionnant je trouve. Enfin et donc cette capacité de se dire que on a perdu un truc qui est normalement… logique en fait, de voir la forme avant de se demander ce que c'est… enfin c'est fou.
MV : C'est comme ça que je suis arrivée en typo aussi. Enfin c'est Philippe Baschinger qui était professeur de sémiologie à l'école Estienne, donc je l'ai eu pendant 4 ans, d'abord en BTS et après en DSAA typo et c'est lui qui m'a parlé d'Anne-Marie Christin etc. Lui il parle « d'inscriptibilité potentielle de l'écriture ».
MM : Mais on revient à cette question de l'inscription, je pense qu'on revient à « corps, outils… » Enfin, quand tu dis ré-inscriptibilité c'est un retour. Enfin, y a quand même une idée, je trouve, qu'on a besoin d'y… de revenir à quelque chose. Enfin… je ne sais pas si tu as d'accord, mais…
28 Épisode n°6 du podcast lettres Mobiles, [en ligne], disponible sur https://www.maous.fr/podcast/episode6/, consulté le 27.04.2023.
231
MV : ouais, dans le sens où on ne conscientise plus ces choses-là aujourd'hui, parce que c'est acquis, on les… voilà on a appris à lire et c'est fini quoi.
MM : Mais revenir à l'état naïf en fait c'est hyper dur.
MV : Et c'est ça qui m'a fascinée oui. C'est grâce à lui, c'est lui qui m'a parlé d'Anne-Marie Christin, il m'a fait lire ses… je ne me suis pas sentie con tu vois mais je me suis dit « mais c'est devant nous en fait, mais ouaiis ! » Et j'ai compris. Enfin avant, je ne conscientisais pas du tout, vraiment, j'utilisais les lettres etc. mais je ne pouvais pas te dire « ouais c'est une forme qui fait référence à telle époque » mais enfin je ne sais pas… enfin, ouais, il… vraiment il… bref de toute façon je suis passionnée aujourd'hui par la typo.
MM : Mais je vois aussi avec les étudiants, enfin je ne sais pas si tu remarques aussi la même chose mais les étudiants, par exemple, moi dans les projets de design graphique on travaille sur de l'identité visuelle, et sur le choix de typo… ils ont peu de conscience des formes. Enfin par exemple, ils vont te dire que toutes les linéales font « professionnel », alors que non, pas toutes. Enfin tu vois ils ont…
MV : Mais c'est fou parce que on les côtoie tous les jours. Et c'est fou parce qu'ils ont quand même des notions dans le sens où… par exemple, je ne sais pas, la typographie de Burger King toute condensée là, ils vont bien l'associer au monde gourmand du coup et tout… C'est incroyable comment ils sont aussi quelque part, c'est intuitif peut-être, d'associer la forme des lettres à un univers particulier et qui est sans doute dicté à la fois par des facteurs… économiques… j'allais dire le capitalisme et tout, forcément, parce qu'évidemment on voit la sub partout donc il y a beaucoup de ça et puis… ouais ça peut être… j'allais dire politique, pourquoi pas, culturel, social. C'est vrai que c'est très varié. D'ailleurs il faut que tu lises absolument de Emmanuël Souchier justement, il a écrit… je crois que c'est dans son texte là…
[nous cherchons la référence]
« Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie[29] » !
[Nous cherchons également une autre référence, que nous n'avons pas réussi à retrouver]
MV : Il a écrit aussi un article où il parlait justement de… des différentes manières où comment on peut associer les… c'est vachement intéressant, qu'on associe la forme d'une lettre à un univers particulier mais que justement cette idée-là en fait elle est
29 Souchier, Emmanuel, « Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie », Cahiers GUTenberg, n°40-47, 2006, p. 6998, [en ligne], disponible sur http://www.numdam.org/item/CG_2006___40_47_69_0/, consulté le 27.04.2023.

804.

Pour terminer, nous avons également essayé de traiter les annexes de manière uniforme, bien que leurs natures soient variées. Tout d'abord, nous décidons de les composer en incluant les marges extérieures de petit et de grand fond, afin de les distinguer de la largeur dédiée au bloc de texte. Les entretiens ont fait l'objet d'une mise en page particulière, étant donné que ce sont les seules annexes qui ne sont pas de nature iconographique. Nous avons conservé l'emploi du *Futura* pour nos propos et du *Tartuffo* pour les propos du praticien rencontré. Nous avons également ajusté les retraits afin d'avoir une colonne dédiée à chaque interlocuteur, et le texte est composé en drapeau pour restituer la fluidité de la conversation. Quant aux marques d'édition (interludes, notes de bas de page, légendes des images), elles sont en *Futura light*, c'est-à-dire dans le même style de caractères que les légendes des données. Enfin, les interludes et images sont centrées horizontalement, c'est-à-dire dans un espace commun aux deux interlocuteurs. ***804.***

Avec cette dixième maquette, nous avons pris conscience que notre pratique ne donnait à voir qu'un échantillon de notre manuscrit et que, dès lors, nous ne pouvions anticiper la composition de tous les contenus. Pour cette raison, nous avons souhaité fixer des principes directeurs qui permettront d'être appliqués à chaque contenus au moment de la réalisation du manuscrit final. De plus, le moment de recul que nous avons eu avant d'effectuer cette maquette nous a permis de comprendre que toute notre mise en page était basée sur les notions d'intérieur et d'extérieur : l'intérieur représente le texte, c'est-à-dire le produit fini de la recherche, et l'extérieur représente notre recherche dans son entièreté (qui déborde du texte final qui en résulte). Ainsi, notre mise en page va du moins au plus précis : nous rentrons en précision, c'est-à-dire dans la profondeur du contenu, lorsque la composition va vers l'intérieur. De plus, la composition est orientée vers l'intérieur lorsque les contenus en lien se font face avec la proximité de la double page. Au contraire, la composition est en général plutôt orientée vers l'extérieur afin de correspondre à notre positionnement de donner à voir l'ampleur de la recherche, qui déborde du texte.

Ajustements

Les principes mis en place dans cette dixième maquette sont pour la plupart validés. Les remarques portent donc principalement sur des ajustements à effectuer pour des contenus en particulier, et nous ajoutons quelques suggestions à tester dans la maquette suivante[1587]. Nous remarquons pour l'instant que les ligatures du *Spitzkant* ne sont utilisées que dans les notes de bas de page mais pas dans le corps de texte. Nous projetons d'utiliser le set stylistique comportant les ligatures pour mettre des passages en évidence dans

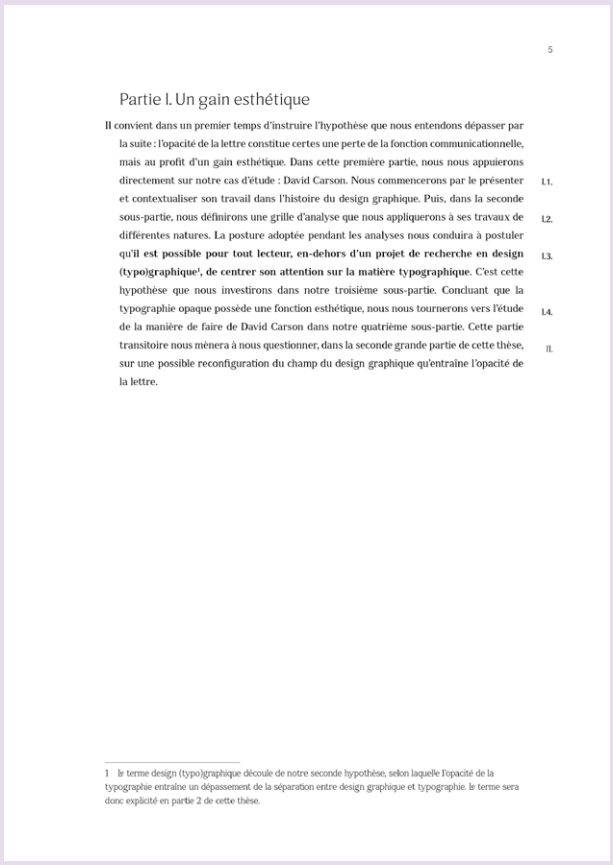
1587 Concernant les traitements typographiques, nous décidons de traiter les appels de notes en *Spitzkant thin* pour que leur graisse corresponde à celle de notes de bas de page, afin d'alléger visuellement le texte de ces exposants. De même, les citations longues sont également en *Spitzkant thin*, à l'exception des citations d'entretiens. Quant au citations longues en notes de bas de page, nous avons aussi mis un retrait de 5mm, afin de faire référence au retrait des citations longues dans le corps de texte. Les citations en langue originale sont en italique.

le corps de texte. Bien que cette variation soit subtile, nous estimons qu'elle ne passera pas inaperçu pour des yeux aguerris, et qu'elle permettra de ne pas complexifier davantage la hiérarchie d'informations au sein des pages.

Quant à la manière de guider le lecteur dans le manuscrit, nous suggérons d'indiquer dans la
805. marge extérieure de grand fond (celle des numéros de figures) les numéros de sous-parties auxquelles le texte se réfère. Ce système permet d'après nous d'alléger les phrases du texte, en adoptant le même système de renvoi que pour les figures. Ces numéros de parties sont indiqués dans le même corps que les numéros de figure, et dans la graisse qui correspond à leur niveau de titre pour garder une cohérence. Pour terminer, nous proposons de rendre davantage visible la progression de la lecture du manuscrit. Pour ce faire, nous mettons en place l'évolution du pourcentage de noirs des titres courants. Ce pourcentage de noir évolue progressivement de 50% à 100% afin d'accompagner l'avancée dans le manuscrit : nous ajoutons 5% de noirs à chaque sous-partie de deuxième niveau. Ce principe vise à rendre d'autant plus saillante l'avancée de la consultation du manuscrit, et accompagne la croissance des graisses des quatre niveaux de titres. Il sera
806. également employé pour le sommaire, afin de rendre visuellement compte de la progres-
807. sion de la pensée et de la lecture.

Les annexes méritent encore de plus amples ajustements. Mises à part des modifications mineures, la mise en pages des entretiens n'est pas encore tout à fait satisfaisante. Nous
808. élargissons le bloc de composition en réduisant la marge de tête, ce qui laisse davantage d'espace pour composer le texte des entretiens. Mais le point le plus controversé concer-
809. nant les entretiens est l'attribution d'un style différent du caractère *Tartuffo* à chacun de nos praticiens rencontrés. En effet, utiliser ces styles pour les citations dans le corps de texte crée une forte hiérarchie visuelle, avec des graisses très différentes. De plus, la chasse est très – voire trop – étroite pour que la lecture soit confortable. Soutenir ce choix serait un fort parti pris risqué et il nous faut l'expérimenter sur une partie de texte plus conséquente avant de le valider. Nous envisageons alors plusieurs pistes. Nous pourrions par exemple réserver ce système de renvoi uniquement pour les citations longues, ne respectant qu'à moitié notre principe. Une autre solution serait d'utiliser un autre caractère que le *Tartuffo*, avec une chasse plus large. Si cette piste permettrait de régler le confort de lisibilité, la hiérarchie entre les différentes graisses demeurerait. Le choix le plus probable est alors d'abandonner l'attribution d'un style différent à chacun des praticiens rencontrés. Nous pourrions uniquement garder le *Tartuffo* comme caractère
810. identitaire des entretiens, en n'utilisant qu'un seul style.

Nous estimons que nous commençons à aboutir à des choix que nous pouvons valider. Pour rappel, nous souhaitions d'abord fixer une base de mise en pages avant d'opacifier progressivement la typographie. Force est de constater que nous avons jusqu'alors passé beaucoup de temps sur la mise en place de cette base, et qu'il n'a pour l'instant été que peu question de typographie opaque. Mis à part pour l'hétérogénéité des styles de caractères et le choix de distinguer les contenus par leur traitement typographique, les choix ont surtout été effectués pour des raisons techniques ou par rapport au positionnement que nous avons déterminé en partie III.1.3. Ainsi, nous ressentons désormais le besoin



5

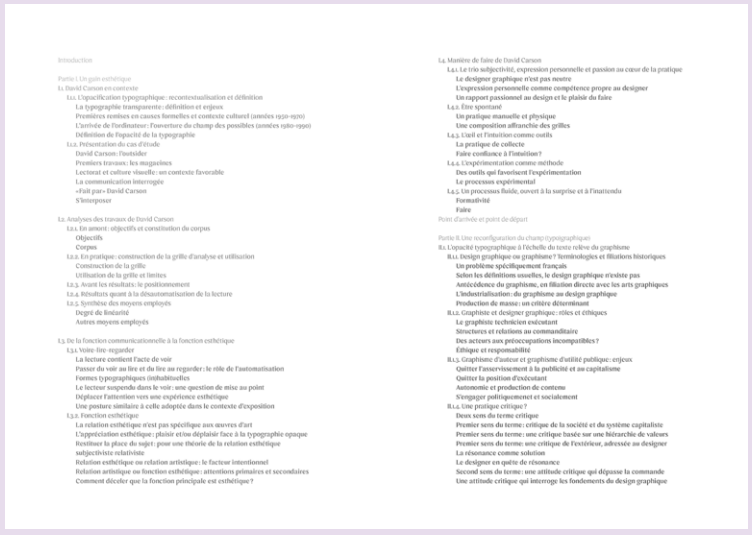
Partie I. Un gain esthétique

Il convient dans un premier temps d'instruire l'hypothèse que nous entendons dépasser par la suite : l'opacité de la lettre constitue certes une perte de la fonction communicationnelle, mais au profit d'un gain esthétique. Dans cette première partie, nous nous appuierons directement sur notre cas d'étude : David Carson. Nous commencerons par le présenter et contextualiser son travail dans l'histoire du design graphique. Puis, dans la seconde sous-partie, nous définirons une grille d'analyse que nous appliquerons à ses travaux de différentes natures. La posture adoptée pendant les analyses nous conduira à postuler qu'**il est possible pour tout lecteur, en-dehors d'un projet de recherche en design (typo)graphique[1], de centrer son attention sur la matière typographique**. C'est cette hypothèse que nous investirons dans notre troisième sous-partie. Concluant que la typographie opaque possède une fonction esthétique, nous nous tournerons vers l'étude de la manière de faire de David Carson dans notre quatrième sous-partie. Cette partie transitoire nous mènera à nous questionner, dans la seconde grande partie de cette thèse, sur une possible reconfiguration du champ du design graphique qu'entraîne l'opacité de la lettre.

I.1.
I.2.
I.3.
I.4.
II.

1 Le terme design (typo)graphique découle de notre seconde hypothèse, selon laquelle l'opacité de la typographie entraîne un dépassement de la séparation entre design graphique et typographie. Le terme sera donc explicité en partie 2 de cette thèse.

805.



Introduction

Partie I. Un gain esthétique
I.1. David Carson en contexte
I.1.1. L'opacification typographique : recontextualisation et définition
La typographie transparente : définition et enjeux
Premières remises en causes formelles et contexte culturel (années 1930-1970)
L'arrivée de l'ordinateur : l'ouverture du champ des possibles (années 1980-1990)
Définition de l'opacité de la typographie
I.1.2. Présentation du cas d'étude
David Carson : l'autodidacte
Premiers travaux : les magazines
Lectorat et culture visuelle : un contexte favorable
La communication interrogée
« Fait par » David Carson
S'interposer

I.2. Analyses des travaux de David Carson
I.2.1. En amont : objectifs et constitution du corpus
Objectifs
Corpus
I.2.2. En pratique : construction de la grille d'analyse et utilisation
Construction de la grille
Utilisation de la grille et limites
I.2.3. Avant les résultats : le positionnement
I.2.4. Résultats quant à la désautomatisation de la lecture
I.2.5. Synthèse des moyens employés
Degré de linéarité
Autres moyens employés

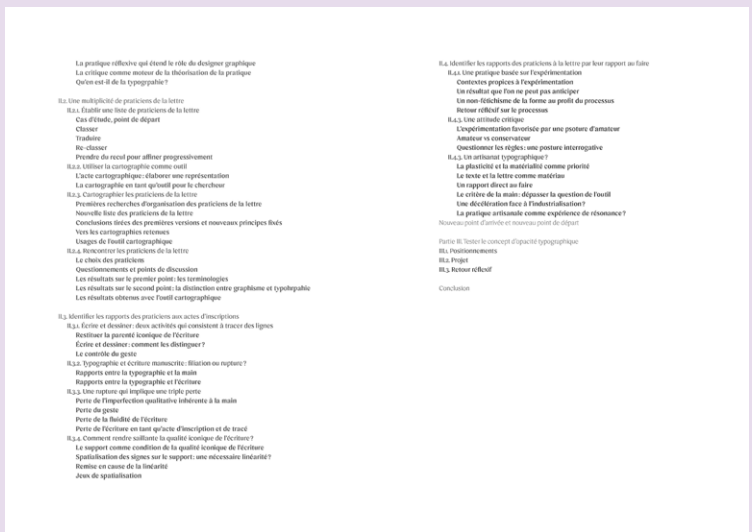
I.3. De la fonction communicationnelle à la fonction esthétique
I.3.1. Voire-lire-regarder
La lecture contient l'acte de voir
Passer du voir au lire et du lire au regarder : le rôle de l'automatisation
Formes typographiques (in)habituelles
Le lecteur suspendu dans le voir : une question de mise au point
Déplacer l'attention vers une expérience esthétique
Une posture similaire à celle adoptée dans le contexte d'exposition
I.3.2. Fonction esthétique
La relation esthétique n'est pas spécifique aux œuvres d'art
L'appréciation esthétique : plaisir et/ou déplaisir face à la typographie opaque
Restituer la place du sujet : pour une théorie de la relation esthétique subjectiviste relativiste
Relation esthétique ou relation artistique : le facteur intentionnel
Relation artistique ou fonction esthétique : attentions primaires et secondaires
Comment déceler que la fonction principale est esthétique ?

I.4. Manière de faire de David Carson
I.4.1. Le trio subjectivité, expression personnelle et passion au cœur de la pratique
Le designer graphique n'est pas neutre
L'expression personnelle comme compétence propre au designer
Un rapport passionnel au design et le plaisir du faire
I.4.2. Être spontané
Un pratique manuelle et physique
Une composition affranchie des grilles
I.4.3. L'œil et l'intuition comme outils
La pratique de collecte
Faire confiance à l'intuition ?
I.4.4. L'expérimentation comme méthode
Des outils qui favorisent l'expérimentation
Le processus expérimental
I.4.5. Un processus fluide, ouvert à la surprise et à l'inattendu
Formativité
Faire

Point d'arrivée et point de départ

Partie II. Une reconfiguration du champ typographique
II.1. L'opacité typographique à l'échelle du texte relève du graphisme
II.1.1. Design graphique ou graphisme ? Terminologies et filiations historiques
Un problème spécifiquement français
Selon les définitions usuelles, le design graphique n'existe pas
Antécédence du graphisme, en filiation directe avec les arts graphiques
L'industrialisation : du graphisme au design graphique
Production de masse : un critère déterminant
II.1.2. Graphiste et designer graphique : rôles et éthiques
Le graphiste technicien exécutant
Structures et relations au commanditaire
Des acteurs aux préoccupations incompatibles ?
Éthique et responsabilité
II.1.3. Graphisme d'auteur et graphisme d'utilité publique : enjeux
Quitter l'asservissement à la publicité et au capitalisme
Quitter la position d'exécutant
Autonomie et production de contenu
S'engager politiquement et socialement
II.1.4. Une pratique critique ?
Deux sens du terme critique
Premier sens du terme : critique de la société et du système capitaliste
Premier sens du terme : une critique basée sur une hiérarchie de valeurs
Premier sens du terme : une critique de l'extérieur, adressée au designer
La résonance comme solution
Le designer en quête de résonance
Second sens du terme : une attitude critique qui dépasse la commande
Une attitude critique qui interroge les fondements du design graphique

806.



La pratique réflexive qui étend le rôle du designer graphique
La critique comme moteur de la théorisation de la pratique
Qu'en est-il de la typographie ?

II.2. Une multiplicité de praticiens de la lettre
II.2.1. Établir une liste de praticiens de la lettre
Cas d'étude, point de départ
Classer
Traduire
Re-classer
Prendre du recul pour affiner progressivement
II.2.2. Utiliser la cartographie comme outil
L'acte cartographique : élaborer une représentation
La cartographie en tant qu'outil pour le chercheur
II.2.3. Cartographier les praticiens de la lettre
Premières recherches d'organisation des praticiens de la lettre
Nouvelle liste des praticiens de la lettre
Conclusions tirées des premières versions et nouveaux principes fixés
Vers les cartographies retenues
Usages de l'outil cartographique
II.2.4. Rencontrer les praticiens de la lettre
Le choix des praticiens
Questionnements et points de discussion
Les résultats sur le premier point : les terminologies
Les résultats sur le second point : la distinction entre graphisme et typothraphie
Les résultats obtenus avec l'outil cartographique

II.3. Identifier les rapports des praticiens aux actes d'inscriptions
II.3.1. Écrire et dessiner : deux activités qui consistent à tracer des lignes
Restituer la parenté iconique de l'écriture
Écrire et dessiner : comment les distinguer ?
Le contrôle du geste
II.3.2. Typographie et écriture manuscrite : filiation ou rupture ?
Rapports entre la typographie et la main
Rapports entre la typographie et l'écriture
II.3.3. Une rupture qui implique une triple perte
Perte de l'imperfection qualitative inhérente à la main
Perte du geste
Perte de la fluidité de l'écriture
Perte de l'écriture en tant qu'acte d'inscription et de tracé
II.3.4. Comment rendre saillante la qualité iconique de l'écriture ?
Le support comme condition de la qualité iconique de l'écriture
Spatialisation des signes sur le support : une nécessaire linéarité ?
Remise en cause de la linéarité
Jeux de spatialisation

II.4. Identifier les rapports des praticiens à la lettre par leur rapport au faire
II.4.1. Une pratique basée sur l'expérimentation
Contextes propices à l'expérimentation
Un résultat que l'on ne peut pas anticiper
Un non-fétichisme de la forme au profit du processus
Retour réflexif sur le processus
II.4.2. Une attitude critique
L'expérimentation favorisée par une posture d'amateur
Amateur vs conservateur
Questionner les règles : une posture interrogative
II.4.3. Un artisanat typographique ?
La plasticité et la matérialité comme priorité
Le texte et la lettre comme matériau
Un rapport direct au faire
Le critère de la main : dépasser la question de l'outil
Une décélération face à l'industrialisation ?
La pratique artisanale comme expérience de résonance ?
Nouveau point d'arrivée et nouveau point de départ

Partie III. Tester le concept d'opacité typographique
III.1. Positionnements
III.2. Projet
III.3. Retour réflexif

Conclusion

807.

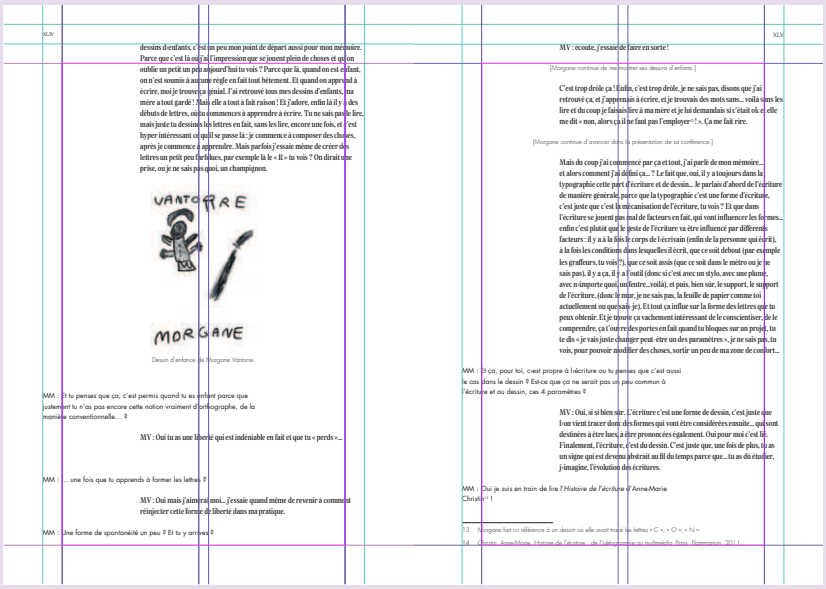
Figure 805. Maquette 11, traitements typographiques : renvoi aux parties du texte.

Figures 806. 807. Maquette 11, traitements typographiques : pages de sommaire avec une opacité de noir croissante.

Figure 808. Maquette 11 : mise en page des entretiens.

Figure 809. Maquette 10 : citation des entretiens avec un style du *Tartuffo* attribué à chaque praticien.

Figure 810. Maquette 11 : citation des entretiens en *Tartuffo regular*.



808.



Les résultats sur le premier point : les terminologies

Comme nous l'avons évoqué, nous avons deux hypothèses principales que nous souhaitions vérifier avec ces entretiens. D'une part : l'opacité typographique implique que le praticien entretien un rapport à la lettre qui relève davantage de l'écriture que du dessin. Et d'autre part : l'opacité typographique est une forme d'artisanat typographique. Nous analyserons plus précisément les résultats concernant ces hypothèses dans les parties II.3 et II.4 de cette thèse. Pour l'heure, nous nous concentrons sur les autres résultats que nous pouvons tirer de ces entretiens, pour certains non escomptés.

Sur le premier point de l'entretien, celui des terminologies, il nous semble que le résultat le plus saillant est la difficulté qu'ont les praticiens de la lettre à se définir. Si Clément Cases avoue clairement que « **c'est un peu un problème pour moi d'essayer de me définir**[57] », Simon Renaud consent également qu'« en français, on a un gros souci de vocabulaire par rapport à ça[58]. » En témoigne la diversité des termes qu'a utilisé Antón Moglia pour se définir :

> « Mais aussi la composition des unités entre elles, aujourd'hui on appelle ça " maquettiste" ou un graphiste, en fait, fait ça aussi quoi donc c'est un peu particulier. Vraiment le terme "typographe", c'est vrai qu'il vient du monde de l'imprimerie, donc l'utiliser aujourd'hui pour ce qu'on fait, je ne sais pas. J'ai utilisé d'autres termes parce que "dessinateurs de caractère", ça ne me va pas non plus, parce que je trouve que c'est trop étriqué tu vois ? Par rapport à ce que je peux faire : je peux faire du lettrage, je peux faire un logo, je peux faire de la calligraphie – je ne suis pas encore professionnel de la calligraphie mais je pratique et tout tu vois ? En fait le truc, c'est que je trouvais que c'était un terme trop restrictif, donc j'utilise parfois aussi "lettreur[59]" ».

Il semblerait qu'il soit difficile de trouver un terme adéquat pour définir une pratique lorsqu'elle est à la fois plurielle et hybride.

57 Entretien avec Clément Cases, visioconférence, le 29.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

58 Entretien avec Simon Renaud, Montreuil, le 07.04.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

59 Entretien avec Antón Moglia, visioconférence, le 23.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

809.



Les résultats sur le premier point : les terminologies

Comme nous l'avons évoqué, nous avons deux hypothèses principales que nous souhaitions vérifier avec ces entretiens. D'une part : l'opacité typographique implique que le praticien entretien un rapport à la lettre qui relève davantage de l'écriture que du dessin. II.3.
Et d'autre part : l'opacité typographique est une forme d'artisanat typographique. Nous II.4.
analyserons plus précisément les résultats concernant ces hypothèses dans les parties II.3 et II.4 de cette thèse. Pour l'heure, nous nous concentrons sur les autres résultats que nous pouvons tirer de ces entretiens, pour certains non escomptés.

Sur le premier point de l'entretien, celui des terminologies, il nous semble que le résultat le plus saillant est la difficulté qu'ont les praticiens de la lettre à se définir. Si Clément Cases avoue clairement que « **c'est un peu un problème pour moi d'essayer de me définir** », Simon Renaud consent également qu'« **en français, on a un gros souci de vocabulaire par rapport à ça**[2]. » En témoigne la diversité des termes qu'a utilisé Antón Moglia pour se définir :

> « **Mais aussi la composition des unités entre elles, aujourd'hui on appelle ça " maquettiste" ou un graphiste, en fait, fait ça aussi quoi donc c'est un peu particulier. Vraiment le terme "typographe", c'est vrai qu'il vient du monde de l'imprimerie, donc l'utiliser aujourd'hui pour ce qu'on fait, je ne sais pas. J'ai utilisé d'autres termes parce que "dessinateurs de caractère", ça ne me va pas non plus, parce que je trouve que c'est trop étriqué tu vois ? Par rapport à ce que je peux faire : je peux faire du lettrage, je peux faire un logo, je peux faire de la calligraphie – je ne suis pas encore professionnel de la calligraphie mais je pratique et tout tu vois ? En fait le truc, c'est que je trouvais que c'était un terme trop restrictif, donc j'utilise parfois aussi "lettreur[3]" ».**

Il semblerait qu'il soit difficile de trouver un terme adéquat pour définir une pratique lorsqu'elle est à la fois plurielle et hybride. Nous décelons ici l'indice de la validation de notre hypothèse selon laquelle les praticiens de la lettre ont une pratique hybride.

Cependant, il semblerait qu'un appui définitionnel puisse être utile. Sur les termes designer typographique et dessinateur de caractères, quelques éléments de réponse ont été avancés, bien qu'ils soient parfois contradictoires. Tout d'abord, si nous avons distingué les deux termes au sein de notre liste de praticiens, Rémi Forte et Morgane Vantorre semblent s'accorder sur le fait qu'ils recouvrent tous les deux d'une même réalité : « **Que ce soit designer, dessiner, pour moi c'est… voilà tu conçois la forme des lettres quoi… ouais pour moi c'est la même chose**[4]. » Au contraire, Clara Carpentier distingue les termes designer typographique et dessinateur de caractères :

1 Entretien avec Clément Cases, visioconférence, le 29.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

2 Entretien avec Simon Renaud, Montreuil, le 07.04.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

3 Entretien avec Antón Moglia, visioconférence, le 23.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

4 Entretien avec Morgane Vantorre, Paris, le 21.03.2023. Voir la retranscription de l'entretien en annexe.

810.

de nous attacher plus concrètement au texte et à son opacification. Étant donné qu'il ne s'agit pas d'intervenir gratuitement, nous proposons alors de distinguer les différentes natures de textes en leur attribuant un traitement typographique singulier.

Distinguer les natures de textes par les traitements typographiques

Après avoir choisi les typographies, mis en place la grille de composition du texte et des images, défini l'intégration des différents types de contenus du manuscrit, il nous reste une dernière étape avant de passer à la réalisation concrète et effective de notre mise en pages et en objet : attribuer un traitement typographique à chaque nature de texte. Nous avons posé dès nos intentions la volonté de guider au maximum le lecteur au sein de notre réflexion. Pour ce faire, nous souhaitons adapter les traitements typographiques aux différentes natures de textes, ce qui créera un rythme au cours de la lecture. Nous avons commencé par identifier plusieurs moments récurrents dans notre texte à particulièrement mettre en évidence, qui peuvent être répartis en trois grandes catégories : les moments d'annonce de ce que l'on va faire ou de résumé de ce qui a été fait, les objectifs, questionnements et hypothèses émises, et enfin les apports et résultats. Ces parties de notre texte font l'objet d'un traitement typographique particulier et distinct, afin de recentrer l'attention de notre lecteur sur le déroulé de notre pensée. Nous entendons opacifier la typographie sur ces passages de notre texte : il s'agit de créer des moments de pause dans la lecture du texte et de distinguer ces passages de la profondeur du développement et de l'analyse. En somme, nous mettons en place un contraste visuel entre le développement et le fil conducteur de la pensée et de la réflexion. Au-delà de ces trois types de passages que nous voulons souligner, nous souhaitons également mettre en évidence au sein de chaque paragraphe son idée directrice.

Une fois ces quatre natures de textes identifiées (résumés, questionnements et hypothèses, apports et résultats et enfin idées directrices), nous avons réalisé une gradation des interventions sur le traitement typographique, du plus évident au plus subtil. Cette gradation s'apparente d'après nous à une hiérarchisation des moyens pour opacifier la typographie. Nous estimons que les moyens les plus évidents sont le changement de graisse ou de typographie : en fonction du caractère choisi et de la différence de graisse, il s'agit d'un moyen créant immédiatement un fort contraste. Puis, le jeu des espaces est également remarqué, bien que plus discret : il peut s'agir d'augmenter un interlignage, de le réduire, ou bien d'insérer des espaces supplémentaires avant ou après le texte. Enfin, le moyen le plus subtil est d'après nous l'utilisation de différents sets stylistiques du caractère. Il peut s'agir de faire apparaître les ligatures, ou bien d'utiliser ponctuellement des caractères alternatifs. Une fois ces moyens identifiés, nous avons mis en correspondance chaque nature de texte avec un traitement typographique proportionnel à l'importance que nous souhaitons accorder à ce passage. ***811.***

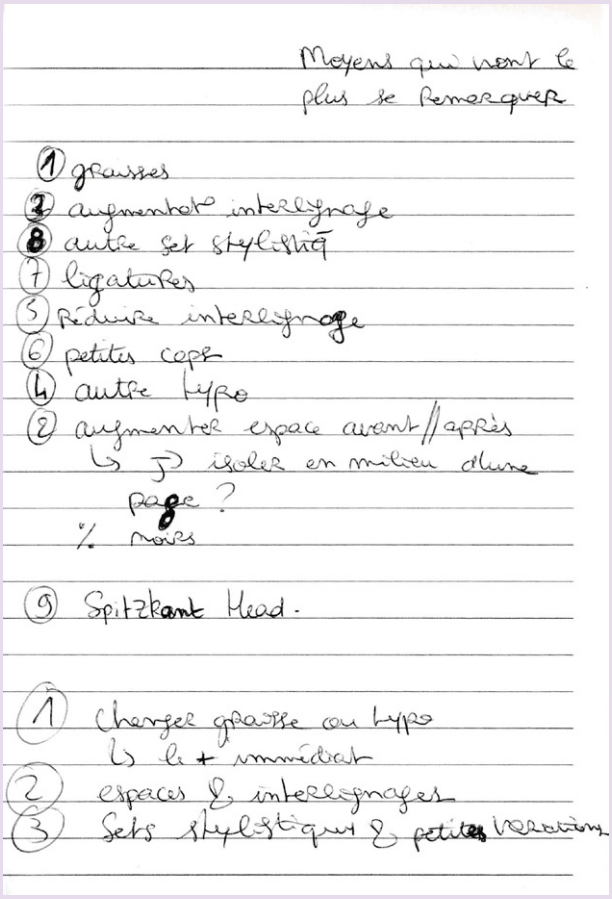
Dès lors, nous employons deux moyens principaux pour mettre en évidence les trois catégories de textes que nous avons identifiées : l'augmentation de l'interlignage et le changement de graisse. Pour les annonces de ce que nous allons mettre en place, les résumés, syn-

thèses et résultats, nous souhaitons instaurer un moment de pause pour notre lecteur.
812. Nous décidons donc d'augmenter l'interlignage de 15 points à 18 points. Pour les objectifs des parties, nos questionnements et les hypothèses que nous avons émises, nous ne souhaitons pas tant ralentir la lecture que mettre ce passage en relief : nous utilisons donc
813. une graisse supérieure au *regular*, en les composant en *Spitzkant medium*. Enfin, les passages que nous estimons les plus importants sont les apports. Pour cette raison, nous combinons l'usage des deux moyens : ces passages sont composés en *Spitzkant medium*,
814. et leur interlignage est augmenté à 20 points (soit le double du corps de texte).

Pour les idées directrices à mettre en évidence dans chaque paragraphe, nous souhaitons une intervention plus discrète et subtile. Pour cette raison, nous composons ces termes
815. en *Spitzkant Head*, c'est-à-dire le style de titrage de notre caractère avec des contrastes légèrement accentués. Nous utilisons également les ligatures conditionnelles, ainsi que
816. deux sets stylistiques qui proposent des caractères alternatifs pour le a et le g. Cette intervention est plus subtile pour ne pas trop attirer l'attention sur des pages qui comportent déjà un nombre très important d'informations. Elle ne sera peut-être pas remarquée par nos lecteurs au début de leur lecture, mais ne manquera pas de les arrêter et de
817. les intriguer lorsqu'ils l'auront notée.

Pour terminer, nous poussons davantage l'accompagnement du lecteur avec trois autres types d'interventions mineures sur le texte. D'une part, lorsque le texte mentionne une
818. référence à une autre partie du manuscrit, nous le composons en *Tongari*. Ce détail nous permet d'aller jusqu'au bout dans notre principe d'utiliser une typographie dédiée à guider le lecteur au sein du manuscrit. D'autre part, nous mettons en place deux autres interventions qui visent à faire le lien entre le texte et les données présentées. Lorsque
819. le texte se réfère un à terme qui apparaît sur une figure, nous le composons en petites capitales : il s'agit des pôles de nos cartographies ou des catégories de notre grille d'analyses par exemples. Ce moyen typographique sert de citation du contenu textuel d'une figure, tout en évitant l'emploi des guillemets qui alourdit visuellement la page et rompt la fluidité de la lecture. De même, lorsque nous mentionnons dans le texte des noms de praticiens issus de notre liste (c'est-à-dire de nos données brutes), nous le composons en
820. *Futura*[1588]. Ce traitement typographique se substitue également à l'emploi des guillemets, afin de garantir la fluidité de la lecture. Ces interventions au niveau micro-typographique
821. impliquent ainsi un rapport très étroit au texte lors de sa mise en forme.

1588 Et en *Futura* italique pour les termes en anglais.



811.

Figure 811. Extrait de carnets de notes : gradation de moyens.

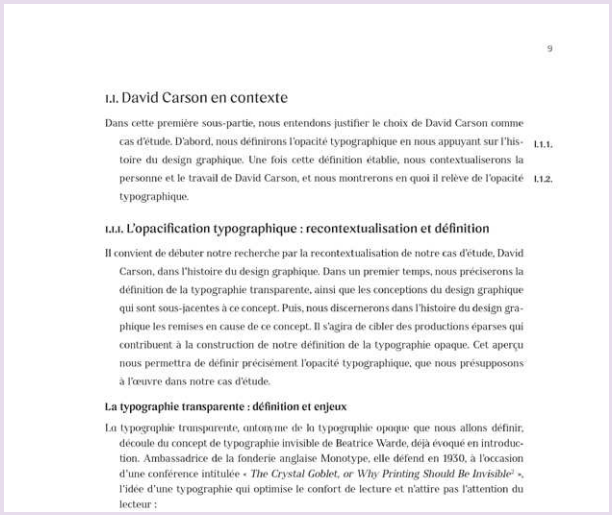
Figure 812. Maquette 11, traitements typographiques : augmentation de l'interlignage pour les passages d'annonces de ce qui va suivre.

Figure 813. Maquette 11, traitements typographiques : emploi du *Spitzkant medium* pour les questionnements et objectifs.

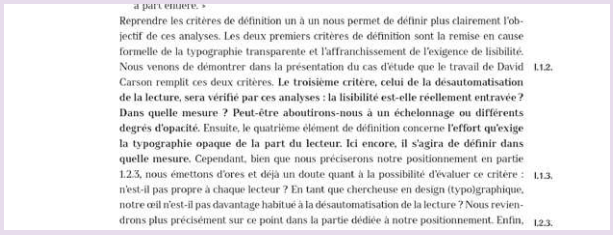
Figure 814. Maquette 11, traitements typographiques : augmentation de l'interlignage et emploi du *Spitzkant medium* pour mettre en évidence les apports.

Figure 815. Maquette 11, traitements typographiques : emploi du *Spitzkant Head*, des ligatures conditionnelles et des caractères alternatifs du a et du g pour souligner les idées directrices.

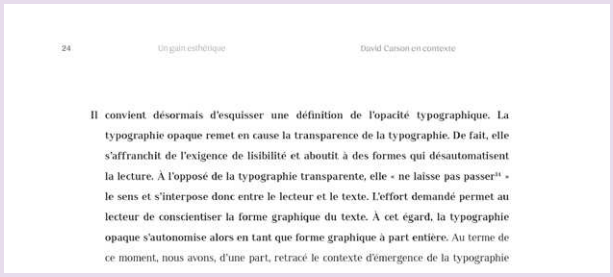
Figure 816. Comparaison entre les caractères a et g par défaut (à gauche) et leurs formes alternatives (à droite) du *Spitzkant*.



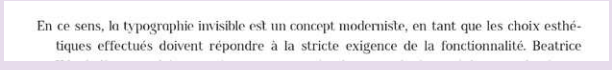
812.



813.



814.



815.



816.

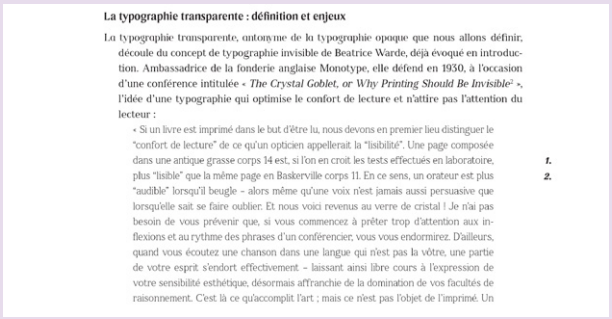
Figure 817. Maquette 11, traitements typographiques : mise en évidence d'une idée directrice dans un paragraphe de texte.

Figure 818. Maquette 11, traitements typographiques : utilisation du *Tongari* pour la mention « page suivante » dans le corps de texte.

Figure 819. Maquette 11, traitements typographiques : utilisation des petites capitales pour les pôles des cartographies.

Figure 820. Maquette 11, traitements typographiques : utilisation du *Futura* pour les noms de praticiens issus de notre liste.

Figure 821. Maquette 11, traitements typographiques en fonction des différentes natures de textes.

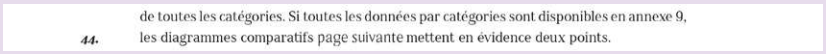


La typographie transparente : définition et enjeux

La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons définir, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, déjà évoqué en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, à l'occasion d'une conférence intitulée « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible*[1] », l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur :

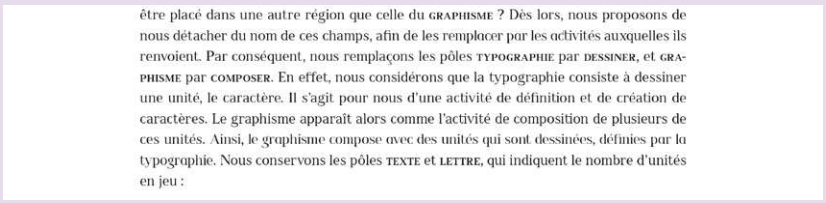
« Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus "lisible" que la même page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle – alors même qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous prévenir que, si vous commencez à prêter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conférencier, vous vous endormirez. D'ailleurs, quand vous écoutez une chanson dans une langue qui n'est pas la vôtre, une partie de votre esprit s'endort effectivement – laissant ainsi libre cours à l'expression de votre sensibilité esthétique, désormais affranchie de la domination de vos facultés de raisonnement. C'est là ce qu'accomplit l'art ; mais ce n'est pas l'objet de l'imprimé. Un

817.



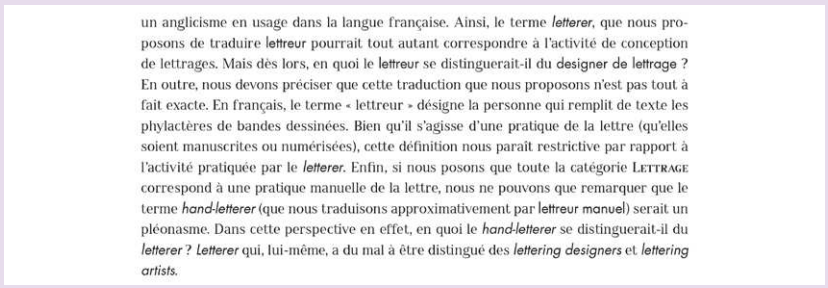
de toutes les catégories. Si toutes les données par catégories sont disponibles en annexe 9,
44. les diagrammes comparatifs page suivante mettent en évidence deux points.

818.



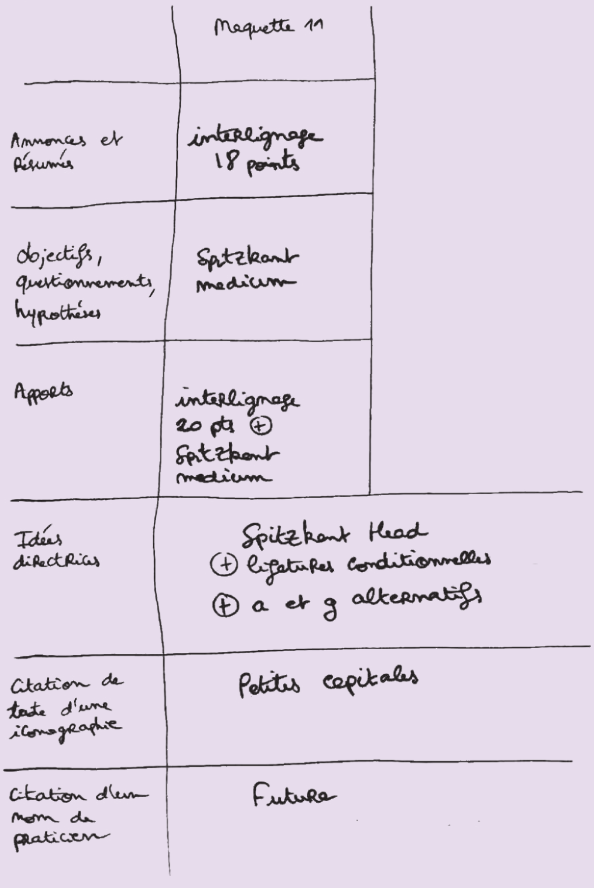
être placé dans une autre région que celle du GRAPHISME ? Dès lors, nous proposons de nous détacher du nom de ces champs, afin de les remplacer par les activités auxquelles ils renvoient. Par conséquent, nous remplaçons les pôles TYPOGRAPHIE par DESSINER, et GRAPHISME par COMPOSER. En effet, nous considérons que la typographie consiste à dessiner une unité, le caractère. Il s'agit pour nous d'une activité de définition et de création de caractères. Le graphisme apparaît alors comme l'activité de composition de plusieurs de ces unités. Ainsi, le graphisme compose avec des unités qui sont dessinées, définies par la typographie. Nous conservons les pôles TEXTE et LETTRE, qui indiquent le nombre d'unités en jeu :

819.



un anglicisme en usage dans la langue française. Ainsi, le terme *letterer*, que nous proposons de traduire lettreur pourrait tout autant correspondre à l'activité de conception de lettrages. Mais dès lors, en quoi le lettreur se distinguerait-il du designer de lettrage ? En outre, nous devons préciser que cette traduction que nous proposons n'est pas tout à fait exacte. En français, le terme « lettreur » désigne la personne qui remplit de texte les phylactères de bandes dessinées. Bien qu'il s'agisse d'une pratique de la lettre (qu'elles soient manuscrites ou numérisées), cette définition nous paraît restrictive par rapport à l'activité pratiquée par le *letterer*. Enfin, si nous posons que toute la catégorie LETTRAGE correspond à une pratique manuelle de la lettre, nous ne pouvons que remarquer que le terme *hand-letterer* (que nous traduisons approximativement par lettreur manuel) serait un pléonasme. Dans cette perspective en effet, en quoi le *hand-letterer* se distinguerait-il du *letterer* ? *Letterer* qui, lui-même, a du mal à être distingué des *lettering designers* et *lettering artists*.

820.



821.

Un volume principal, un volume d'annexes, et une adaptation pour le format pdf

Pour terminer, cette dernière maquette intègre une double prise de conscience quant à la nature même de notre manuscrit, et revient à des considérations sur sa qualité d'objet. D'une part, nous renonçons à insérer les annexes au sein du manuscrit principal pour la version imprimée : le nombre de pages serait trop élevé et compromettrait le confort de manipulation de notre objet. Cette onzième maquette est donc la première où nous expérimentons la conception d'un volume dédié aux annexes. Pour ce faire, nous reprenons les grilles de mise en page et les gabarits que nous avions jusqu'à présent utilisés pour les annexes. Nous conservons un espace plus grand que celui accordé aux blocs de texte, en incluant les marges extérieures de grand et de petit fond. Nous utilisons l'espace dédié aux titres courants pour y inscrire les légendes des annexes, composées en *Futura light* puisque ces annexes sont toutes de l'ordre des données ou de leur analyse. Enfin, les entretiens font encore l'objet de modifications. Nous étendons le bloc de texte à une marge de tête de 20mm au lieu de 30mm, et nous incluons les marges extérieures de petit et de grand fond. Nous conservons les retraits pour maintenir l'effet d'une composition en deux colonnes et gardons aussi la composition en drapeau pour restituer la fluidité de nos échanges. Quant aux typographies, nous décidons d'utiliser le *Tartuffo regular* pour tous nos interlocuteurs. Il s'agira dès lors de la typographie identitaire des entretiens, que nous réutiliserons lorsque des passages seront cités dans le corps du texte. Cependant, nous opérons quelques ajustement de corps et d'interlignage afin d'optimiser le confort de lecture de ce caractère à la chasse étroite[1589].

822.

D'autre part, nous avons pris conscience avec la maquette précédente de l'importance du format pdf. Si nous avions jusqu'à présent pensé notre manuscrit comme un objet imprimé, nous admettons qu'il circulera principalement sous forme d'un fichier pdf et qu'il nous faut dès lors prendre en compte ce format. En effet, Émeline Brulé et Anthony Masure remarquent que « c'est désormais le dépôt numérique qui est obligatoire dans la plupart des cas, et l'impression ne constitue qu'une adéquation transparente d'un support à un autre[1590] ». Ce propos nous invite à nous demander à quel point la thèse imprimée peut-elle être différente du pdf ? En effet, la prise en compte de ce nouveau format interroge plusieurs des choix que nous avons effectués, et met en évidence deux principales différences avec un manuscrit imprimé. Tout d'abord, l'affichage par défaut d'un pdf présente les pages les unes à la suite des autres, et non en vis-à-vis. Si cela influe peu sur la correspondance entre le texte et les images auxquelles il se réfère, cette contrainte est davantage problématique pour les légendes des contenus en pleine page, situées sur une page en vis-à-vis. Plus encore, l'affichage avec des pages successives compromet nettement la consultation des cartes mentales composées sur une double page. Une solution pourrait être d'indiquer dans une note préliminaire que nous incitons le lecteur à afficher notre fichier sur deux pages, plutôt qu'avec des pages successives. Le second point à prendre en considération avec un fichier pdf est le format paysage. En effet, le lecteur ne

1589 Nous réglons également le corps, l'interlignage et l'espace avant et après les citations des entretiens dans le corps du texte.

1590 Brulé, Émeline, Masure, Anthony, « Le design de la recherche : conventions et déplacements du doctorat en design », *art. cit.*, p. 61.

Figure 822. Maquette 11 : citation des entretiens en *Tartuffo regular*.

Figure 823. Maquette 11 : corps de caractères et graisses des titres.

Figure 824. Maquette 12 : corps de caractères et graisses des titres.

Sur le premier point de l'entretien, celui des terminologies, il nous semble que le résultat le plus saillant est la difficulté qu'ont les praticiens de la lettre à se définir. Si Clément Cases avoue clairement que « **c'est un peu un problème pour moi d'essayer de me définir**[1] », Simon Renaud consent également qu'« **en français, on a un gros souci de vocabulaire par rapport à ça**[2]. » En témoigne la diversité des termes qu'a utilisé Antón Moglia pour se définir :

> « **Mais aussi la composition des unités entre elles, aujourd'hui on appelle ça " maquettiste" ou un graphiste, en fait, fait ça aussi quoi donc c'est un peu particulier. Vraiment le terme "typographe", c'est vrai qu'il vient du monde de l'imprimerie, donc l'utiliser aujourd'hui pour ce qu'on fait, je ne sais pas. J'ai utilisé d'autres termes parce que "dessinateurs de caractère", ça ne me va pas non plus, parce que je trouve que c'est trop étriqué tu vois ? Par rapport à ce que je peux faire : je peux faire du lettrage, je peux faire un logo, je peux faire de la calligraphie – je ne suis pas encore professionnel de la calligraphie mais je pratique et tout tu vois ? En fait le truc, c'est que je trouvais que c'était un terme trop restrictif, donc j'utilise parfois aussi "lettreur"[3] ».**

Il semblerait qu'il soit difficile de trouver un terme adéquat pour définir une pratique lorsqu'elle est à la fois plurielle et hybride. Nous décelons ici l'indice de la validation de notre hypothèse selon laquelle les praticiens de la lettre ont une pratique hybride.

Cependant, il semblerait qu'un appui définitionnel puisse être utile. Sur les termes designer typographique et dessinateur de caractères, quelques éléments de réponse ont été avancés, bien qu'ils soient parfois contradictoires. Tout d'abord, si nous avons distingué les deux termes au sein de notre liste de praticiens, Rémi Forte et Morgane Vantorre semblent s'accorder sur le fait qu'ils recouvrent tous les deux d'une même réalité : « **Que ce soit designer, dessiner, pour moi c'est... voilà tu conçois la forme des lettres quoi... ouais pour moi c'est la même chose**[4]. » Au contraire, Clara Carpentier distingue les termes designer typographique et dessinateur de caractères :

822.

1.1. David Carson en contexte

Dans cette première sous-partie, nous entendons justifier le choix de David Carson comme cas d'étude. D'abord, nous définirons l'opacité typographique en nous appuyant sur l'histoire du design graphique. Une fois cette définition établie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il relève de l'opacité typographique. 1.1.1. 1.1.2.

1.1.1. L'opacification typographique : recontextualisation et définition

Il convient de débuter notre recherche par la recontextualisation de notre cas d'étude, David Carson, dans l'histoire du design graphique. Dans un premier temps, nous préciserons la définition de la typographie transparente, ainsi que les conceptions du design graphique qui sont sous-jacentes à ce concept. Puis, nous discernerons dans l'histoire du design graphique les remises en cause de ce concept. Il s'agira de cibler des productions éparses qui contribuent à la construction de notre définition de la typographie opaque. Cet aperçu nous permettra de définir précisément l'opacité typographique, que nous présupposons à l'œuvre dans notre cas d'étude.

La typographie transparente : définition et enjeux

La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons définir, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, déjà évoqué en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, à l'occasion d'une conférence intitulée « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible*[2] », l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur :

> « Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus "lisible" que la même page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle – alors même qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous prévenir que, si vous commencez à prêter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conférencier, vous vous endormirez. D'ailleurs, quand vous écoutez une chanson dans une langue qui n'est pas la vôtre, une partie de votre esprit s'endort effectivement – laissant ainsi libre cours à l'expression de votre sensibilité esthétique, désormais affranchie de la domination de vos facultés de raisonnement. C'est là ce qu'accomplit l'art ; mais ce n'est pas l'objet de l'imprimé. Un

1. 2.

2 Warde, Beatrice, « The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible », *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, london, The Sylvan Press, 1954, p. 13.

823.

1.1. David Carson en contexte

Dans cette première sous-partie, nous entendons justifier le choix de David Carson comme cas d'étude. D'abord, nous définirons l'opacité typographique en nous appuyant sur l'histoire du design graphique. Une fois cette définition établie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il relève de l'opacité typographique. 1.1.1. 1.1.2.

1.1.1. L'opacification typographique : recontextualisation et définition

Il convient de débuter notre recherche par la recontextualisation de notre cas d'étude, David Carson, dans l'histoire du design graphique. Dans un premier temps, nous préciserons la définition de la typographie transparente, ainsi que les conceptions du design graphique qui sont sous-jacentes à ce concept. Puis, nous discernerons dans l'histoire du design graphique les remises en cause de ce concept. Il s'agira de cibler des productions éparses qui contribuent à la construction de notre définition de la typographie opaque. Cet aperçu nous permettra de définir précisément l'opacité typographique, que nous présupposons à l'œuvre dans notre cas d'étude.

La typographie transparente : définition et enjeux

La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons définir, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, déjà évoqué en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, à l'occasion d'une conférence intitulée « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible*[2] », l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur :

> « Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus "lisible" que la même page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle – alors même qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous prévenir que, si vous commencez à prêter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conférencier, vous vous endormirez. D'ailleurs, quand vous écoutez une chanson dans une langue qui n'est pas la vôtre, une partie

1. 2.

2 Warde, Beatrice, « The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible », *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, london, The Sylvan Press, 1954, p. 13.

824.

peut pas retourner les pages de la même manière qu'il retournerait le manuscrit imprimé pour pouvoir consulter ces contenus. Dès lors, il nous faudrait intégrer directement les formats paysages en paysage, c'est-à-dire opérer une rotation des pages de 90°. Cette possibilité est offerte par le format numérique, qui permet de combiner au sein d'un pdf des pages de formats et d'orientations différentes. Cependant, cette solution pose la question de l'orientation des légendes. Pour rappel, nous avions choisi de mettre la légende sur la page en vis-à-vis, mais surtout d'opérer une rotation à 90° afin que le sens de consultation du contenu et de sa légende soient identiques. Si les pages paysages sont désormais directement retournées, ce choix d'opérer une rotation sur la légende n'est plus pertinent. Ainsi nous testons la conception simultanée d'un manuscrit imprimé et d'un autre manuscrit en format pdf qui tient compte de ces ajustements. Par conséquent, cette onzième maquette est en fait constituée de trois fichiers : le volume principal de la version imprimée, le volume d'annexes de la version imprimée et le pdf combinant les deux et adaptant la composition des formats paysages.

Doutes, conseils, et dernière maquette

Au terme de cette onzième maquette, nous avons commencé à éprouver une forme d'aboutissement. En effet, nous avons davantage peiné à effectuer un retour sur cette maquette, et ce pour deux raisons. D'une part, nous avons estimé que tous les choix qui devaient être effectués étaient désormais pertinents. Nous nous sommes donc demandée comment savoir lorsque la pratique devait s'achever ? D'autre part, l'achèvement de cette onzième maquette s'est accompagné d'un moment de doute, sur lequel nous reviendrons dans la partie III.3.1. Notre pratique se composant de couches successives, les maquettes se sont complexifiées de manière croissante, intégrant progressivement de plus en plus de contenus. Ainsi, nous avons senti avec cette onzième maquette une sorte de submersion : dépassée par sa complexité, il nous a été difficile de prendre du recul afin d'effectuer un retour éclairé.

Par conséquent, nous avons ici encore demandé conseil à Sophie Decoux, notre amie graphiste. Son regard professionnel nous a semblé précieux pour valider les choix qui avaient été effectués, et préciser les derniers ajustements nécessaires. La remarque générale qu'elle nous a formulé était que l'ensemble de notre onzième maquette manquait de contrastes : si les différents niveaux de contenus étaient identifiables, ils ne se distinguaient parfois que de manière trop subtile. Elle nous a dès lors conseillé de pousser davantage les contrastes afin de les rendre plus évidents. L'augmentation des contrastes concernait deux caractéristiques graphiques principales : les corps de caractères et les graisses. Ainsi, nous avons nettement augmenté les corps de caractères des quatre niveaux de titres, et baissé le corps de caractères des notes de bas de page et légendes. Par ailleurs, Sophie Decoux nous a fait observer que, contrairement à ce que nous avions présupposé, une différence de corps serait davantage remarquée qu'une différence d'interlignage pour distinguer les différentes natures de textes. Ainsi, pour les annonces de ce que nous allons mettre en place, les résumés et les synthèses, nous avons augmenté le corps de 10 points à 12 points, au lieu d'uniquement augmenter l'interlignage de 15 points à 18 points. De même, nous avons augmenté le corps de caractères à 14 points pour les

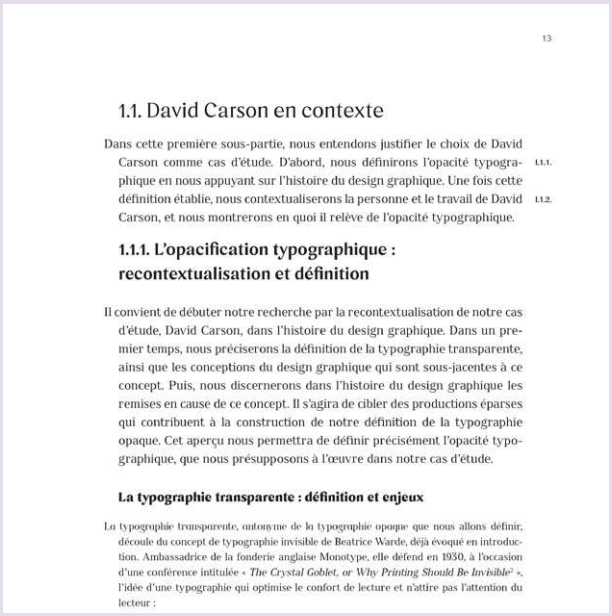
823.
824.
825.
826.

Figure 825. Maquette 12, traitements typographiques : augmentation du corps et de l'interlignage pour les passages d'annonces de ce qui va suivre.

Figure 826. Maquette 12, traitements typographiques : emploi du *Spitzkant bold* pour les questionnements et objectifs.

Figure 827. Maquette 12, traitements typographiques : augmentation du corps et de l'interlignage et emploi du *Spitzkant bold* pour mettre en évidence les apports.

Figure 828. Maquette 12, traitements typographiques en fonction des différentes natures de textes.



13

1.1. David Carson en contexte

Dans cette première sous-partie, nous entendons justifier le choix de David Carson comme cas d'étude. D'abord, nous définirons l'opacité typographique en nous appuyant sur l'histoire du design graphique. Une fois cette définition établie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il relève de l'opacité typographique. 1.1.1. 1.1.2.

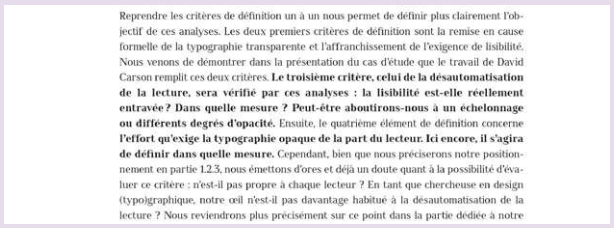
1.1.1. L'opacification typographique : recontextualisation et définition

Il convient de débuter notre recherche par la recontextualisation de notre cas d'étude, David Carson, dans l'histoire du design graphique. Dans un premier temps, nous préciserons la définition de la typographie transparente, ainsi que les conceptions du design graphique qui sont sous-jacentes à ce concept. Puis, nous discernerons dans l'histoire du design graphique les remises en cause de ce concept. Il s'agira de cibler des productions éparses qui contribuent à la construction de notre définition de la typographie opaque. Cet aperçu nous permettra de définir précisément l'opacité typographique, que nous présupposons à l'œuvre dans notre cas d'étude.

La typographie transparente : définition et enjeux

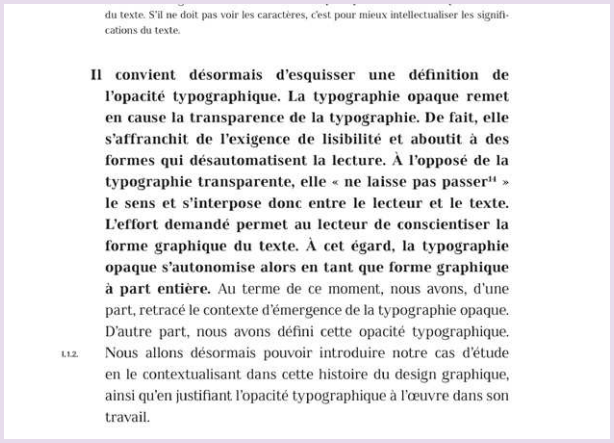
La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons définir, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, déjà évoqué en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, à l'occasion d'une conférence intitulée « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible*[2] », l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur :

825.



Reprendre les critères de définition un à un nous permet de définir plus clairement l'objectif de ces analyses. Les deux premiers critères de définition sont la remise en cause formelle de la typographie transparente et l'affranchissement de l'exigence de lisibilité. Nous venons de démontrer dans la présentation du cas d'étude que le travail de David Carson remplit ces deux critères. **Le troisième critère, celui de la désautomatisation de la lecture, sera vérifié par ces analyses : la lisibilité est-elle réellement entravée ? Dans quelle mesure ? Peut-être aboutirons-nous à un échelonnage ou différents degrés d'opacité.** Ensuite, le quatrième élément de définition concerne **l'effort qu'exige la typographie opaque de la part du lecteur. Ici encore, il s'agira de définir dans quelle mesure.** Cependant, bien que nous préciserons notre positionnement en partie 1.2.3, nous émettons d'ores et déjà un doute quant à la possibilité d'évaluer ce critère : n'est-il pas propre à chaque lecteur ? En tant que chercheuse en design (typo)graphique, notre œil n'est-il pas davantage habitué à la désautomatisation de la lecture ? Nous reviendrons plus précisément sur ce point dans la partie dédiée à notre

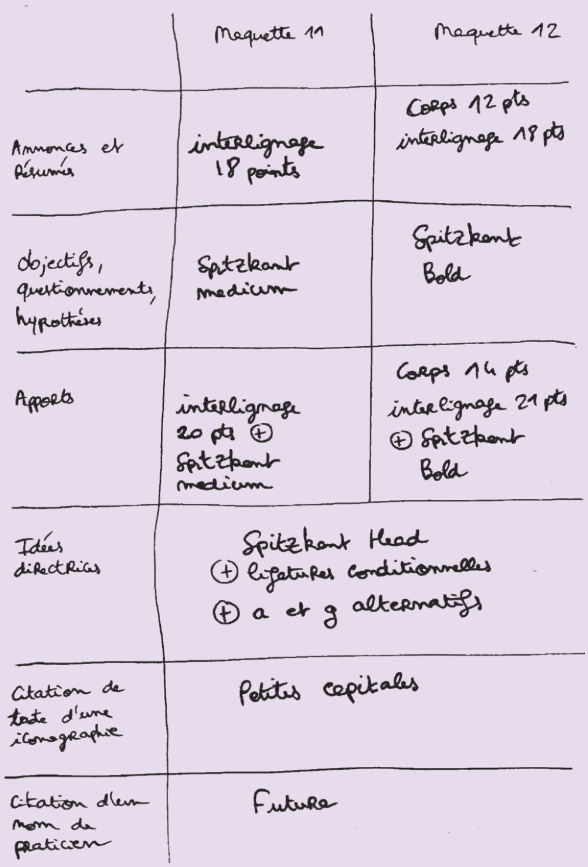
826.



du texte. S'il ne doit pas voir les caractères, c'est pour mieux intellectualiser les significations du texte.

Il convient désormais d'esquisser une définition de l'opacité typographique. La typographie opaque remet en cause la transparence de la typographie. De fait, elle s'affranchit de l'exigence de lisibilité et aboutit à des formes qui désautomatisent la lecture. À l'opposé de la typographie transparente, elle « ne laisse pas passer[11] » le sens et s'interpose donc entre le lecteur et le texte. L'effort demandé permet au lecteur de conscientiser la forme graphique du texte. À cet égard, la typographie opaque s'autonomise alors en tant que forme graphique à part entière. Au terme de ce moment, nous avons, d'une part, retracé le contexte d'émergence de la typographie opaque. D'autre part, nous avons défini cette opacité typographique. 1.1.2. Nous allons désormais pouvoir introduire notre cas d'étude en le contextualisant dans cette histoire du design graphique, ainsi qu'en justifiant l'opacité typographique à l'œuvre dans son travail.

827.



828.

moments d'apports et de résultats. Étant donné que nous gardons un interlignage proportionnel de 1,5, l'interlignage est également augmenté avec le corps des caractères. Quant aux graisses, Sophie Decoux a mis en évidence que les contrastes étaient également trop subtils lorsque nous juxtaposions deux graisses successives. Pour les quatre niveaux de titres, nous avons dès lors veillé à ajuster les graisses en les augmentant de deux en deux. De plus, nous avions souhaité distinguer les objectifs des parties, nos questionnements, nos hypothèses et les apports avec l'emploi du *Spitzkant medium*. Le corps de texte principal étant en *Spitzkant regular*, nous avons augmenté le contraste en utilisant le *Spitzkant bold*, soient deux graisses supérieures au *regular*. ***827.*** ***828.***

Au-delà de cette remarque générale sur les contrastes, nous nous sommes également fiée à ses conseils quant à des contenus particuliers. Tout d'abord, nous avons baissé le corps de caractères pour nos listes de praticiens afin qu'elles soient identifiées comme des figures et se distinguent davantage du corps de texte. Un dernier changement typographique a également été effectué : le choix du caractère identitaire pour les entretiens. En effet, nous avons depuis le début noté que le *Tartuffo* avait une chasse un peu trop étroite pour assurer un confort de lecture. De plus, Sophie Decoux nous a fait remarquer que ce caractère était trop proche du *Spitzkant* pour se distinguer suffisamment lorsque nous l'employons pour les citations d'entretiens dans le corps de texte. Afin d'accentuer la composition des entretiens sous forme de dialogue et pour rendre compte de l'authenticité de ces discussions, nous avons décidé d'utiliser un caractère cursif qui permettrait à la fois de rendre compte d'un échange conversationnel et de se distinguer nettement du *Spitzkant*. Dès lors, nous avons choisi la famille de caractères *Coline*[1591] d'Émilie Rigaud, car nous l'avions déjà envisagée pour la typographie de titrage. De plus, elle permet de conserver une sorte d'unité avec le *Tongari* : étant conçus et dessinés par la même dessinatrice de caractères, la forte influence du tracé manuel dans les dessins crée une unité et une cohérence formelle entre ces caractères. Nous choisissons donc d'utiliser le *Coline cursive regular* pour nos entretiens et leurs citations dans le corps de texte[1592]. ***829.*** ***830.***

Cette douzième et dernière maquette a également inclus deux choix qui pour l'instant n'avaient pas encore été effectués. D'une part, nous avons intégré les choix relatifs aux couleurs. Pour rappel, nous souhaitions déterminer une couleur identitaire pour les données mises en forme et analysées, et une couleur associée aux annexes. Sophie Decoux nous a également conseillé de distinguer les pages de figures et d'iconographie avec un fond coloré, afin d'instaurer une variété sur le nombre de pages du manuscrit. De plus, ce système permet de mettre en évidence les contenus tels que les listes de praticiens : bien que ces listes soient composées de textes, nous estimons qu'elles sont de nature iconographique et qu'elles constituent un matériau de la recherche. Dès lors, nous avons choisi une couleur pour les analyses de données et une couleur appliquée en fond des pages d'annexes – pour les repérer dans le manuscrit – et des pages d'iconographies. Afin d'éviter la confusion, nous réduisons l'opacité du fond des pages d'iconographie à 20%, alors que les pages introductives des annexes conservent la couleur avec une opacité

1591 Dessiné par Émilie Rigaud, distribué par sa propre fonderie indépendante nommée a is for fonts. Voir le site de la fonderie a is for fonts, [en ligne], disponible sur https://aisforfonts.com/coline, consulté le 28.05.2024.

1592 Étant donné que ce caractère est cursif, il ne possède pas de version italique. Lorsque l'emploi de l'italique est nécessaire, nous choisissons d'utiliser le *Coline extreme light*, qui est davantage cursif par apport au *Coline cursive*.

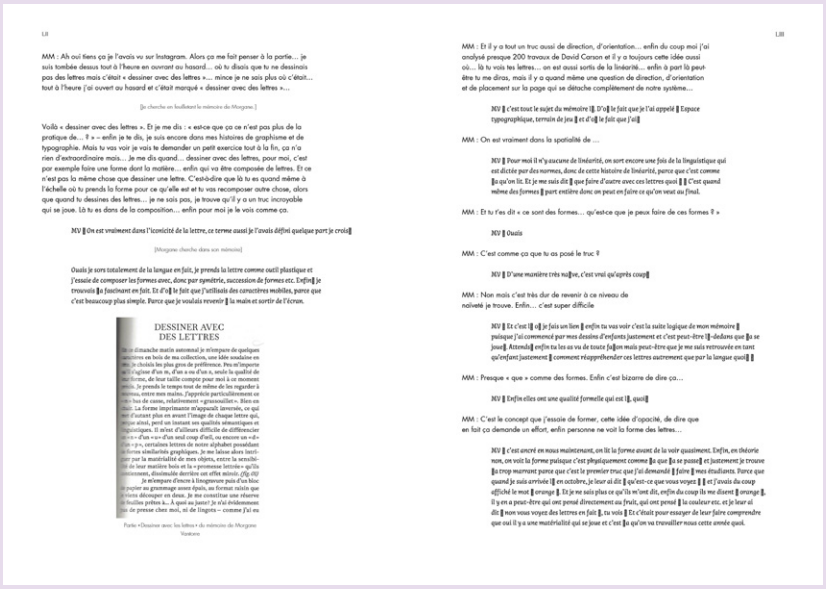
Figure 829. Maquette 12 : mise en page des entretiens.

Figure 830. Maquette 12 : citation des entretiens en *Coline cursive* d'Émilie Rigaud.

Figure 831. Maquette 12 : page d'images.

Figure 832. Maquette 12 : page d'introduction d'une annexe.

Figure 833. Maquette 12 : analyses de données.



DESSINER AVEC DES LETTRES

MM : Ah oui tiens ça je l'avais vu sur Instagram. Alors ça me fait penser à la partie… je suis tombée dessus tout à l'heure en ouvrant au hasard… où tu disais que tu ne dessinais pas des lettres mais c'était « dessiner avec des lettres »… mince je ne sais plus où c'était… tout à l'heure j'ai ouvert au hasard et c'était marqué « dessiner avec des lettres »…

MM : Et il y a tout un truc aussi de direction, d'orientation… enfin du coup moi j'ai analysé presque 200 travaux de David Carson et il y a toujours cette idée aussi où… là tu vois tes lettres… on est aussi sortis de la linéarité… enfin à part là peut-être tu me diras, mais il y a quand même une question de direction, d'orientation et de placement sur la page qui se détache complètement de notre système…

MM : Et tu n'es dit « ce sont des formes… qu'est-ce que je peux faire de ces formes ? »

MM : C'est comme ça que tu as posé le truc ?

MM : Non mais c'est très dur de revenir à ce niveau de naïveté je trouve. Enfin… c'est super difficile

MM : Presque « que » comme des formes. Enfin c'est bizarre de dire ça…

MM : C'est le concept que j'essaie de former, cette idée d'opacité, de dire que en fait ça demande un effort, enfin personne ne voit la forme des lettres…

829.

Elle avance ici deux critères de distinction : le niveau de développement et d'aboutissement du caractère, et le design éditorial. Le premier critère rejoint certainement le cas particulier de sa pratique personnelle, puisqu'elle précise qu'elle fait ▯ *surtout plus du lettrage que des caractères complets*[6] ▯. Au-delà des termes qui désignent les métiers, Rémi Forte distingue très nettement la typographie du dessin de caractères : ▯ La typographie, c'est la composition typographique, d'accord ▯ Quand tu fais de la typographie, ce n'est pas du dessin de caractère[7]. ▯ Cependant, comme nous l'avons déjà noté, les usages du terme « typographie » recouvrent en fait deux sens, mis en évidence par Morgane Vantorre : ▯ c'est ▯ la fois le dessin de lettre ▯▯▯, et en même temps c'est aussi l'assemblage et la mise en forme de ces lettres, comment les combiner pour faire sens[8]. ▯ L'usage du terme « typographie » recouvre donc à la fois le dessin de caractère et la composition de ces caractères. Quant à Clément Cases, il repère le troisième usage du terme, à savoir lorsqu'il est employé pour désigner une famille de caractères en particulier : ▯ l'*Helvetica*[9], c'est une typographie[10] ▯. Suivant les deux usages du terme précédemment identifié, Simon Renaud suggère qu'ils sont tous les deux inclus dans le terme « designer typographique » :

> ▯ C'est pour ▯a que je parlais de design typographique. C'est-▯-dire qu'en gros, tu peux dire qu'▯ la fois tu travailles sur l▯unité la plus petite, et qu'en même temps la typographie c'est la composition. Et c'est pour ▯a que le terme me plaisait bien par rapport ▯ ▯a, et que je pourrais presque enlever ▯design graphique▯ et mettre ▯design typographique[11]▯ ▯.

Cette proposition découle notamment du fait que Simon Renaud considère que l'activité de dessin n'est pas suffisante pour rendre compte de son activité de design typographique. Au-delà de dessiner, il considère véritablement qu'il « design ». Pour dépasser cet anglicisme, il propose l'expression ▯ Je ▯mets ▯ dessin des idées[12]▯ ▯. Cependant, il précise que cette proposition doit s'accompagner d'une explicitation du terme designer typographique. En effet, cette terminologie rend également confuse la distinction avec l'activité du typographe[13] : ▯ *quand on faisait du design typographique* ▯ ▯*époque du plomb, il fallait bien graver son truc, et après on composait avec*[14]. ▯

830.



831.



832.



833.

de 100%. Ce principe étant établi, nous devions encore effectuer le choix des deux couleurs concernées. Étant donné que la question colorimétrique ne nous est pas familière, nous avons décidé d'opter pour un choix simple mais opérant : deux couleurs complémentaires. Comme pour le choix des typographies, nous avons pris en compte les contenus qui comportaient déjà des couleurs que nous ne pouvions pas modifier : les cartographies. Afin que nos deux couleurs soient véritablement identitaires et servent à guider dans le manuscrit sans créer de confusion, nous avons choisi le jaune et le violet – les couples vert/rouge et bleu/orange étant déjà utilisés pour les pôles des cartographies. Ayant testé les deux versions possibles avec ces couleurs – le jaune pour le fond et le violet pour les analyses de données et inversement – nous avons choisi d'utiliser le violet pour les fonds colorés des pages dont les contenus sont iconographiques (en réduisant l'opacité à 20%) et les pages introductives des annexes, et le jaune pour les analyses de données. Nous pouvons noter que si nous avions très tôt évoqué le principe d'associer une couleur aux annexes et une autre aux analyses de données, ce choix est l'un des derniers que nous avons effectués.

831.
832.
833.

En dernier lieu, cette douzième maquette a également été l'occasion de penser les pages de titres qui introduisent nos trois grandes parties de recherche (ainsi que l'introduction et la conclusion), c'est-à-dire les titres de premier niveau. Ces pages étant uniquement destinées à marquer les trois grands moments de notre recherche, nous sommes plus libre quant à leur composition. Étant donné que le titre de la partie concernée est rappelé sur la page suivante où commence le texte, nous pouvons également jouer davantage avec la lisibilité. En somme, il s'agit de pages où nous pouvons plus nettement opacifier la typographie. Tout d'abord, nous fixons le principe d'utiliser une pleine double page pour ces pages introductives, et non uniquement la belle page : nous faisons figurer sur la page de gauche le numéro des parties (« Introduction », « Partie I », « Partie II », « Partie III », « Conclusion ») et sur la page de droite une composition typographique du titre de la partie concernée. Au-delà de l'utilisation de la double page, nous souhaitons créer un lien entre ces 5 pages qui marquent les grandes parties de notre recherche, en mettant en place un système de superposition conjugué à un jeu de transparence. Ainsi, lorsque nous passons à la partie suivante, le titre des parties précédentes apparaît avec une opacité et un corps de texte réduits. L'opacité diminue au fur et à mesure que les parties se succèdent. De plus, ces changements de traitements typographiques s'accompagnent d'un changement d'emplacement sur la page : les titres précédents remontent en haut de page et se superposent les uns aux autres. Ainsi, la superposition est renforcée visuellement par l'évolution de l'opacité, instaurant un jeu de transparence et permettant de donner à voir une matière textuelle qui se densifie à mesure que nous avançons dans les parties de notre recherche. Nous mettons en place ici deux autres moyens utilisés pour opacifier la typographie : la fusion et un jeu sur les espaces avec la superposition. Ces moyens sont utilisés de manière progressive, étant donné que la fusion et la superposition est croissante au fur et à mesure que les grandes parties se succèdent. Par conséquent, la dernière page introductive – celle de la conclusion – donne à voir une fusion de caractères superposés qui se mélangent pour former un amas qui représente l'accumulation de notre contenu. Pour terminer, nous estimons que ces pages introductives sont le lieu où nous pouvons donner pleine place à la lettre, et justifient l'emploi d'un très grand corps de caractère qui permet de donner à voir les détails du dessin du *Tongari light*.

834.
835.
836.
837.

Figure 834. Maquette 12 : page de titre de la partie I.

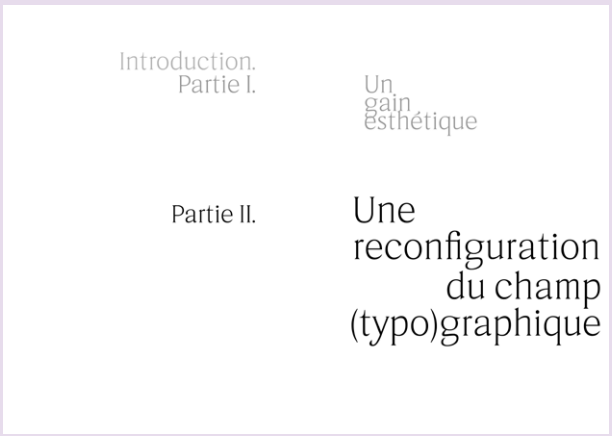
Figure 835. Maquette 12 : page de titre de la partie II.

Figure 836. Maquette 12 : page de titre de la partie III.

Figure 837. Maquette 12 : page de titre de la conclusion.



834.



835.



836.



837.

Enfin, nous déployons ici un troisième moyen d'opacifier la typographie : le jeu avec les espaces. Tout d'abord, la superposition progressive des titres des parties va de pair avec un interlignage réduit. Au contraire, à partir de la partie II, les titres des parties prennent davantage d'espace pour contraster avec les titres des parties précédentes qui se resserrent dans le haut de la page. Ainsi, nous jouons principalement avec les justifications et alignements afin de créer des espaces pour former des groupes de mots sémantiquement pertinents. À titre d'exemple, les expressions « champ (typo)graphique » et « opacité typographique » sont ferrées à droite pour se distinguer du reste du titre ferré à gauche. Nous estimons que ces divers moyens conjugués permettent de marquer nettement les pages de titres et, par là-même, les grandes parties de notre recherche.

III.2.2. Synthèse des choix effectués

Au terme de cette douzième maquette, nous parvenons à un aboutissement des principes que nous déploierons pour la mise en pages et en objet finale de notre manuscrit, c'est-à-dire une fois que le texte aura été relu pour être validé de manière définitive. Nous sommes donc désormais en mesure d'énoncer les principes généraux que nous allons appliquer. Après avoir retracé le déroulé du processus de manière chronologique, nous proposons de faire le point sur les moyens que nous avons choisis en fonction des objectifs que nous avons fixés en partie III.1.3 dans notre brief synthétique.

Pour des raisons techniques et pour le confort de consultation

Tout d'abord, certains choix ont été effectués pour des raisons techniques ou compte-tenu de notre contexte. Si nous avions évoqué l'idée d'un format 24x32cm, notre manuscrit est finalement en format A4, et les contenus qui sont initialement en A4 seront mis à l'échelle de 90% afin d'être présentés sur une pleine page.

Par ailleurs, nous concevons au total trois fichiers : le volume principal du manuscrit imprimé, un volume d'annexes pour cette version imprimée, et enfin un fichier pdf qui comporte quelques ajustements permis par ce format. En effet, le format pdf nous permet de présenter des contenus en format paysage si nécessaire, car plusieurs formats peuvent cohabiter. Au contraire, dans la version imprimée, les contenus au format paysage sont présentés avec une rotation à 90° dans le sens antihoraire afin de conserver une taille raisonnable pour la consultation. Dans le but de préparer la consultation de ce contenu, nous présentons la légende sur la page en vis-à-vis avec la même rotation afin d'inciter le lecteur à retourner le manuscrit pour adopter le bon sens de consultation.

Cette concordance de rotation entre la légende et le contenu en format paysage correspond à un principe auquel nous sommes très attachée : la simultanéité de consultation des informations. D'une part, les notes sont situées en bas de page et non reléguées à la fin des parties. D'autre part, nous disposons l'iconographie – qu'il s'agisse d'images, de schémas ou de mises en forme de données – sur la page en vis-à-vis du texte. Ces images sont positionnées de sorte à correspondre visuellement au paragraphe de texte auquel elles se réfèrent. Nous privilégions donc une consultation simultanée du texte et des images en pensant leurs relations à l'échelle d'une double page. Enfin, les légendes sont présentes sur la même page que l'image ou le contenu auquel elles se réfèrent, ou sur la page en vis-à-vis pour les contenus composés en pleine page. Dans les deux cas, nous avons souhaité assurer au maximum la simultanéité de consultation des figures et de leurs légendes et du texte.

Pour donner à voir la pensée et guider dans le manuscrit

D'après notre positionnement, nous avons dès le départ annoncé notre volonté de guider notre lecteur, à la fois dans le volume du manuscrit mais également dans notre propre pensée. Une grande partie des choix ont donc été effectués à cette fin. Tout d'abord, une famille de caractères sert de repère pour guider le lecteur dans le volume : le *Tongari* d'Émilie Rigaud. Au-delà des titres, cette typographie est utilisée pour toutes les informations qui permettent de guider le lecteur dans le manuscrit : le folio, lorsque nous faisons mention d'une partie de la thèse dans le corps de texte, ou encore les numéros de figures. En effet, un autre moyen de guider le lecteur dans notre manuscrit est de créer un système de renvoi des numéros de figures : ils sont indiqués dans une marge extérieure au texte comme une annotation, et renvoient à la figure correspondante et sa légende sur la page en vis-à-vis (ou la page suivante lorsque cela est nécessaire). Ainsi, cette marge de grand fond supplémentaire crée un décalage avec le texte et permet d'y faire figurer des informations qui renvoient soit aux figures, soit à une autre partie du manuscrit.

L'usage du *Tongari* permet donc d'identifier les informations qui guident le lecteur dans le manuscrit, et se distingue du caractère *Spitzkant* que nous utilisons pour toutes les informations relatives à notre texte (le corps de texte, les notes de bas de page, les citations et les légendes des figures). Nous utilisons également le *Tongari* pour les titres, car nous estimons qu'il s'agit d'une information de première importance dans le repérage du texte. L'usage du *Tongari* est conjugué à quatre graisses croissantes pour indiquer les quatre niveaux de titres (et de parties) qui composent le volume, ainsi que quatre corps décroissants. L'évolution du corps de caractère et des graisses accompagne donc les quatre niveaux de titres. Afin de guider davantage le lecteur dans le volume conséquent du manuscrit, nous décidons également de faire figurer des titres courants. Nous mettons en place une grille de deux colonnes qui nous permet d'inscrire sur l'ensemble de la double page les quatre niveaux de titres de la partie en cours de lecture. De plus, l'opacité de ces titres courants est progressive : elle évolue de 50% à 100% de noir tout au long du manuscrit (nous ajoutons 5% d'opacité à chaque partie de deuxième niveau). Cette opacité croissante des titres courants tient le rôle de jauge : elle donne à voir subtilement l'évolution de la consultation du manuscrit, et permet donc au lecteur de s'y situer. Cette croissance de l'opacité sera également visible dès le sommaire, afin de donner un aperçu de la progression de la consultation.

Les annexes étant séparées dans un autre volume, nous avons également employé certains moyens afin que ces deux volumes se fassent écho. Tout d'abord, nous distinguons les annexes par une page introductive dont le fond est violet. Cette page de couleur permet au lecteur d'identifier qu'il s'agit d'une annexe afin qu'il puisse s'y référer dans le second volume. De plus, nous décidons d'attribuer une typographie identitaire aux entretiens. En effet, les propos des praticiens que nous avons rencontrés sont composés en *Coline cursive*, qu'il s'agisse des retranscriptions présentées en annexes ou bien des citations de ces entretiens dans le corps de texte du manuscrit principal. Nous avons choisi ce caractère cursif afin de rendre compte de l'authenticité de ces moments d'échange avec les praticiens. Ici encore, la typographie agit comme un système de renvoi entre les entretiens en annexes et les propos rapportés sous forme de citations dans notre texte.

Afin de créer également un lien entre le texte et les matériaux de la recherche, nous avons mis en place deux traitements typographiques qui permettent de citer les parties textuelles des iconographies. Au lieu d'utiliser les guillemets lorsque nous nous référons à un texte présent sur nos matériaux de la recherche (tels que les pôles des cartographies ou les catégories de notre grille d'analyse des travaux de David Carson par exemples), nous utilisons plutôt les petites capitales. Selon un procédé similaire, nous utilisons le *Futura* pour inscrire des noms de praticiens de notre liste dans notre corps de texte. Tout comme pour les entretiens, il s'agit de reprendre la typographie dans laquelle les données sont inscrites (dans les annexes ou sur les matériaux de la recherche présentés comme des figures). Ce système de renvoi typographique nous permet de faire l'économie de l'usage de guillemets, qui alourdissent visuellement certains passages de notre texte.

Pour terminer, nous avons mis en place deux principaux moyens pour guider le lecteur non pas dans le manuscrit mais dans notre pensée, afin d'accompagner le lecteur dans la densité de notre texte. D'une part, nous introduisons chaque grandes parties par des cartes mentales. Il s'agit d'un support sur lequel nous nous sommes nous-même appuyée au cours de notre recherche afin de formaliser ou d'éclairer notre pensée. Ce moyen iconographique permet donc de donner à voir notre manière de mener notre recherche, ainsi qu'accompagner le lecteur dans notre pensée. Au-delà de la carte mentale introductive, le texte et parfois accompagné de schémas. Sur ces schémas et cartes mentales figure notre écriture manuscrite : il s'agit donc à la fois d'un moyen de donner à voir l'authenticité et l'humanité de la recherche qui s'incarne avec l'écriture de la chercheuse, mais également d'un moyen d'adresse directe au lecteur.

D'autre part, nous appliquons un traitement typographique distinct à chaque natures de texte afin de les identifier. Ainsi, nous mettons en évidence les moments de résumés en augmentant le corps de texte de 10 points à 12 points. Cette augmentation du corps s'accompagne d'une augmentation de l'interlignage, afin que le lecteur s'attarde sur ces passages. De plus, nous utilisons une graisse *bold* pour énoncer nos objectifs, questionnements et hypothèses. Ce traitement typographique vise à mettre en relief la structure de notre pensée. Le troisième type de passages de notre texte que nous souhaitons particulièrement distinguer sont les apports et résultats. Étant donné qu'il s'agit des informations les plus importantes, nous conjuguons l'augmentation du corps à 14 points ainsi que la graisse *bold*. Par des traitements typographiques distincts, nous entendons mettre en évidence la structure et le fil conducteur de notre réflexion. Pour terminer, nous distinguons dans chaque paragraphe son idée directrice. Cette intervention est plus discrète car nous ne souhaitons pas qu'elle s'impose visuellement sur des pages qui sont déjà chargées d'informations de plusieurs natures. Dès lors, nous utilisons le style de titrage de notre caractère de labeur – le *Spitzkant Head* – qui possède des contrastes entre pleins et déliés un peu plus accentués. Nous utilisons également des caractères alternatifs (les a et g) ainsi que des ligatures. Plus subtil, ce traitement typographique vise tout de même à souligner l'idée directrice de chaque paragraphe, c'est-à-dire la progression de notre pensée de manière détaillée au sein de chaque partie. Ainsi, nous employons un moyen iconographique – la présence de cartes mentales et de schémas – et un moyen typographique – attribuer à chaque natures de texte un traitement typographique – afin d'accompagner au mieux le lecteur dans notre pensée.

Pour donner une place importante à la recherche

Dès notre positionnement, nous avons annoncé que nous souhaitions donner une place de première importance à la recherche, et notamment aux matériaux de la recherche qui excèdent le texte qui en résulte. Quels sont les moyens qui nous permettent d'accorder cette place de première importance à la recherche et ces matériaux ? Nous pouvons les regrouper selon trois opérations : leur intégration au sein du manuscrit, l'adaptation à leurs formats et enfin leur identification facilitée par des moyens qui permettent de les distinguer. Dans un premier temps, nous avons intégré au sens littéral les matériaux de la recherche au sein de notre manuscrit. En effet, l'iconographie tient une place de première importance tout au long du volume : nous avons précédemment insisté sur la simultanéité de consultation du texte et des images qui sont en vis-à-vis. De plus, cette iconographie est riche et variée, et nous pouvons identifier trois principales natures d'iconographie : les images qui donnent à voir une référence citée dans le texte, des schémas qui retracent notre pensée et son évolution, et des mises en forme de données qui présentent notre travail d'analyse. Quant aux annexes, leur présence s'impose au sein du manuscrit avec l'insertion d'une page de renvoi vers le volume dédié, ce qui constitue un moment de pause dans la lecture du texte pour inviter à s'immerger dans la recherche.

Au-delà de leur pleine intégration, les matériaux de la recherche sont de natures diverses. Nous avons donc conçu une mise en pages et en objet qui permet de nous adapter à ces matériaux et à leurs formats pour les présenter de manière satisfaisante. En effet, nous avons vu que notre pratique a démarré par la prise en compte de contenus aux formats particuliers, tels que les cartographies en format paysage et les analyses des travaux de David Carson qui donnent à voir simultanément la grille d'analyse et l'image analysée. Pour l'iconographie et les pages qui lui sont dédiées, nous avons ainsi superposé deux grilles de composition qui permettent de s'adapter à la diversité des formats. De plus, nous avons porté une attention particulière à la composition des matériaux de la recherche au format A4 en pleine page, et notamment à ceux qui sont en format paysage. L'adaptation de l'orientation de la légende correspondante permet à la fois une simultanéité de consultation, mais prépare également le lecteur à retourner le manuscrit pour consulter ces contenus de manière satisfaisante. Enfin, nous avons accordé un soin tout particulier à la mise en page de nos entretiens, qui constituent un moment très important de notre recherche. Ces données ne sont pas de nature iconographique mais textuelle. Dès lors, les entretiens ont fait l'objet d'une mise en page singulière afin de présenter au mieux les conversations que nous avons eues avec les praticiens de la lettre. Nous avons donc décidé de composer ces entretiens en deux colonnes et en drapeaux, afin de restituer une forme de dialogue et la fluidité de la conversation. De plus, les deux interlocuteurs ont chacun une typographie attribuée : le *Futura* pour nos propos et le *Coline cursive* pour ceux du praticien rencontré. Nous avons vu que le *Coline cursive* est alors la typographie identitaire des entretiens, et qu'elle est donc également utilisée pour leurs citations dans le corps du texte.

La volonté de donner à voir et à consulter une grande variété de contenus et de matériaux de la recherche a posé la question de leur identification. En effet, nous estimons que ces matériaux de la recherche qui excèdent le texte devaient être clairement identifiables par

notre lecteur, et nous avons donc accordé une grande importance aux moyens graphiques qui permettent de les distinguer. Nous pouvons repérer trois moyens différents employés pour identifier et distinguer les contenus. Le premier est l'identification par la couleur : nous avons attribué une couleur identitaire à l'analyse des données – le jaune – ainsi qu'une couleur récurrente pour les pages d'annexes – le violet – que nous retrouvons également en fond des pages d'images avec une opacité réduite. Le jaune permet alors de mettre en évidence certaines conclusions ou opérations menées pour analyser nos données et le violet signale la présence d'un matériau de la recherche. Le second moyen utilisé pour identifier les différents types de contenus est l'emplacement sur la page. En effet, nous avons d'abord instauré une marge de grand fond supplémentaire (désignée « marge extérieure ») afin d'y positionner les renvois aux numéros de figures ainsi qu'aux parties du manuscrit mentionnées dans le texte. Au-delà de la présence de ces informations, cette marge extérieure nous sert à composer les matériaux de la recherche, c'est-à-dire les contenus qui excèdent le texte. Nous avons donc deux blocs de composition : un bloc pour le texte et un bloc étendu pour les images, les matériaux de la recherche et les annexes. Ainsi, les images sont alignées sur cette marge extérieure. De plus, les contenus en pleine page sont généralement alignés sur cette marge, et englobent également l'emplacement des titres courants. Les annexes – dont les entretiens – sont aussi composées dans ce bloc élargi. Par conséquent, l'inclusion ou l'exclusion de cette marge pour composer les contenus permet également de les distinguer du corps de texte.

Enfin, le dernier moyen utilisé pour identifier les contenus est directement lié à notre sujet : il s'agit des traitements typographiques. Les différentes natures d'informations possèdent des traitements graphiques invariants. Tout d'abord, les légendes et notes de bas de page sont systématiquement dans une graisse *thin*, avec un corps de texte et un interlignage identiques : nous choisissons de les traiter de manière similaire parce qu'il s'agit du même type d'informations. De même, les citations longues dans le corps de texte sont également en *Spitzkant thin*, afin de garantir la cohérence avec les notes de bas de page. Nous faisons donc le choix d'épurer visuellement les informations qui sont de l'ordre du complément, et l'emploi de cette graisse plus fine nous permet de hiérarchiser les informations présentes sur la page. Par ailleurs, les numéros de figures (quelle que soit la nature des figures) sont des points de repères toujours indiqués en *Tongari extrabold italique*. Enfin, notre parti pris consiste à différencier trois types de contenus par l'emploi de trois typographies différentes : le *Spitzkant* pour le corps de texte, le *Futura* pour tout ce qui relève des données, et enfin l'écriture manuscrite pour les contenus qui donnent à voir la recherche. Ces typographies sont notamment utilisées pour les légendes, mais également pour les parties textuelles des contenus. L'identification de ces trois types de contenus repose sur l'emploi de trois typographies identitaires, auxquelles s'ajoute la *Coline cursive* pour les entretiens et le *Tongari* pour les informations qui guident le lecteur dans le manuscrit. Dès lors, nous pouvons remarquer que le principal moyen que nous employons pour opacifier la typographie est l'hétérogénéité des styles de caractères.

Pour opacifier la typographie

Si nous effectuerons un retour réflexif sur l'ensemble de notre processus et conclurons sur nos résultats quant à l'opacification de la typographie dans la partie suivante, nous souhaitons brièvement revenir sur les moyens que nous avons utilisés pour opacifier la typographie. Dans les parties I et II de notre recherche, nous avions identifié les moyens suivants : l'hétérogénéité des styles de caractères, la fragmentation, la fusion, la remise en cause de l'orientation du texte, le jeu sur les espaces entre la matière textuelle (approches et espaces augmentés, réduits ou irréguliers), la superposition et la remise en cause de la linéarité. D'après nos propos précédents, nous constatons que le principal moyen employé est l'hétérogénéité des styles de caractères. D'une part, nous avons quatre caractères différents au sein de notre manuscrit, auxquels s'ajoute l'utilisation de notre propre écriture manuscrite. D'autre part, chaque caractère est utilisé dans sa version italique, dans plusieurs graisses différentes voire dans différents styles. Nous avons également utilisé les petites capitales de notre caractère de labeur, ainsi que des ligatures et caractères alternatifs. En somme, nous avons tenté de restituer la richesse du travail de création typographique, en utilisant nos caractères dans une variété de styles.

Mise à part la prépondérance de l'hétérogénéité des styles de caractères, nous avons remis en cause l'orientation du texte de manière ponctuelle avec les légendes des contenus au format paysage qui ont une rotation à 90° dans le sens antihoraire. Un discret jeu sur les espaces est également mis en place avec l'augmentation du corps de caractères pour certains passages : l'interlignage est également augmenté, laissant une plus grande place au blanc dans la page et invitant ainsi à ralentir la consultation et la lecture. Enfin, les pages de titres nous ont également permis de tester plus librement le jeu d'espaces, et notamment d'utiliser la superposition et la fusion de caractères.

III.3. Retour sur la démarche

Nous allons terminer cette partie de notre recherche par un retour réflexif sur l'ensemble de notre démarche et du processus de notre pratique. Il s'agit de faire état de ce qui a été jusqu'alors mené en toute authenticité. Ce dernier moment révèlera certaines limites qu'il s'agit de prendre en compte sans en faire abstraction, afin que ce retour ne soit pas artificiel et hautement authentique. Nous reviendrons sur le déroulé de notre pratique et constaterons qu'elle s'est principalement appuyée sur l'écrit. Nous nous demanderons à quel point cette pratique a été expérimentale, et nous préciserons le statut de nos maquettes.

III.3.1. Analyse du déroulé de la pratique

Dans un premier temps, nous souhaiterions démontrer en quoi notre pratique a été fondée sur un processus fluide, tout en se constituant par couches successives.

Fluidité du processus

Au moment de commencer notre pratique, nous avions d'abord prévu de déterminer une base de mise en page sur laquelle nous pourrions venir opacifier progressivement la typographie. Pour ce faire, nous avions envisagé de fixer les paramètres un par un : le format, puis le choix de typographies, puis l'intégration des images et la grille de mise en pages etc. Cependant, nous n'avons pu que constater que les paramètres étaient bien plus liés les uns aux autres que ce que nous projetions, et que certaines décisions devaient être prises simultanément. À titre d'exemple, nous avons tout de suite remarqué que le choix du format posait la question des marges, qui elles-mêmes étaient liées à la reliure, et que déterminer les marges nous invitait à penser l'emplacement des légendes, elles-mêmes reliées à l'iconographie etc.

Ainsi, nous pouvons d'abord émettre le constat que notre démarche a relevé d'un processus fluide, et ce pour deux raisons. D'une part, nous pensions pouvoir effectuer des choix les uns après les autres, mais ils ont plutôt été effectués simultanément. Cela s'explique par notre remarque précédente selon laquelle certains choix sont dépendants les uns des autres, mais également par le fait que des questions apparaissent au moment même du faire. Pour illustrer notre propos, nous pouvons rappeler que nous avons mis en place des maquettes pour tester les typographies, mais que ces maquettes nous ont invitée à effectuer des choix de traitements typographiques (corps, interlignage, style des notes

de bas de page etc.) et de grille de mise en page (marges par exemple). Ainsi, le moment du choix des typographies s'est également confondu avec celui des premières décisions relatives aux traitements typographiques.

D'autre part, la fluidité du processus est rendue évidente à travers le fait que nous revenons régulièrement sur des choix que nous avons effectués. Ainsi, lorsque nous écrivons dans la partie précédente que nous validons des choix, nous pouvons noter qu'ils ne sont validés que temporairement et que les décisions ne sont jamais prises de manière définitive : nous effectuons des choix qui sont validés si la maquette révèle qu'ils fonctionnent, puis nous obtenons des précisions techniques ou nous effectuons d'autres choix qui nous invitent à revenir parfois sur ces décisions que nous avions prises. Les choix iconographiques illustrent le mieux ce système de retour sur les choix effectués. En effet, si nous avions au départ validé que les pages des images aient un plus petit format, nos échanges avec l'imprimeur nous ont contrainte à revenir sur cette décision. De même, si nous avions dans un premier temps confirmé le choix de maintenir l'insertion des schémas et les données analysées au sein du corps de texte, nous sommes revenue ultérieurement sur cette décision après un temps de prise de recul.

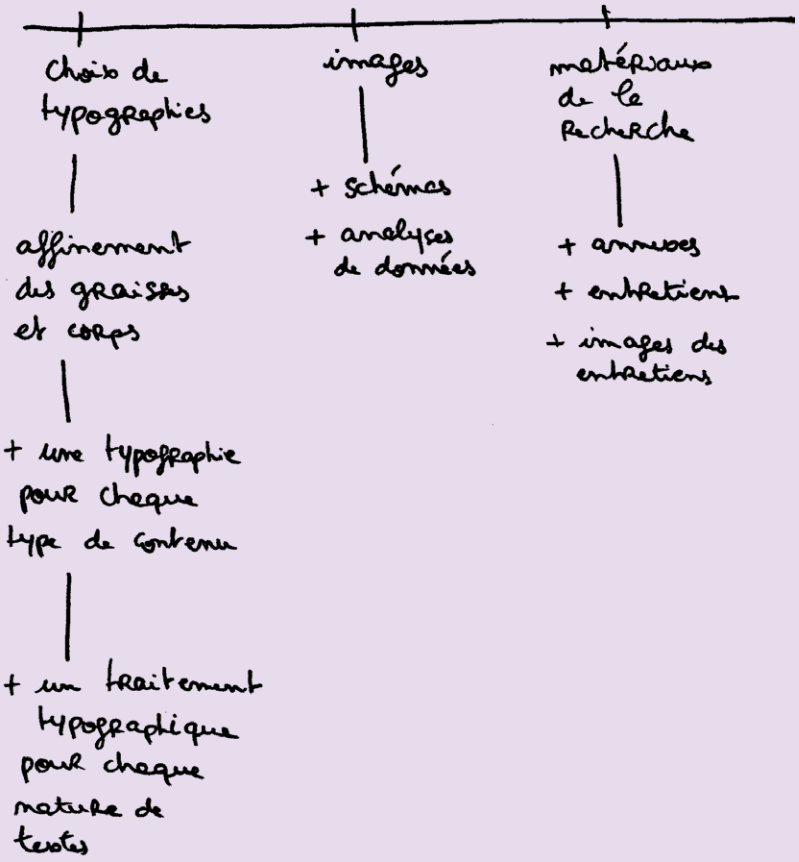
Des couches successives

Malgré ces retours et remises en cause de choix effectués, nous avons tout de même avancé dans notre pratique car nous avons progressivement ajouté des niveaux de complexification de notre manuscrit. Nous pouvons dès lors repérer deux échelles de complexification : une échelle macro qui consiste à prendre progressivement en compte de plus en plus de contenus, et une échelle micro qui relève plutôt de l'affinement à l'image d'un entonnoir. Ces différents niveaux de complexification nous invitent à qualifier notre démarche d'ajout de couches successives. Cette succession de couches est rendue saillante par la manière même de nommer nos fichiers de maquettes. En effet, nous indiquons d'abord le numéro de la maquette puis nous ajoutons les éléments qui ont été pris en compte. Ainsi, la douzième maquette est nommée « Maquette_v12_spitzkant_tongari_graisses_v2_tous_contenus_impression_vol1 » : « spitzkant_tongari » se réfère au choix de la combinaison de typographies, « graisses_v2 » aux ajustements de graisses et de corps, « tous_contenus » à l'étape où nous avons inclus les annexes et les matériaux de la recherche, et « impression_vol1 » à la dernière décision que nous avons prise de créer un volume spécifique aux annexes ainsi que d'adapter le fichier pour le format pdf.

Cette succession de couches se matérialise donc par la prise en compte progressive de plus en plus de contenus. Nous pouvons identifier quatre grandes étapes à l'échelle macro : le choix des typographies, l'insertion de l'iconographie, la prise en compte de la variété de contenus, et enfin l'opacification de la typographie en appliquant un traitement typographique spécifique à chaque natures de textes. Cette succession de grandes étapes assure l'avancée de la pratique selon une certaine linéarité. Au sein même de chacune de ces grandes étapes, nous complexifions en distinguant des contenus spécifiques et en affinant les choix. Par exemple en ce qui concerne l'iconographie, nous avons d'abord traité les images, puis nous avons inséré les schémas et les analyses de données

838.

figure 838. Complexification progressive et prise en compte de plus en plus de contenus.

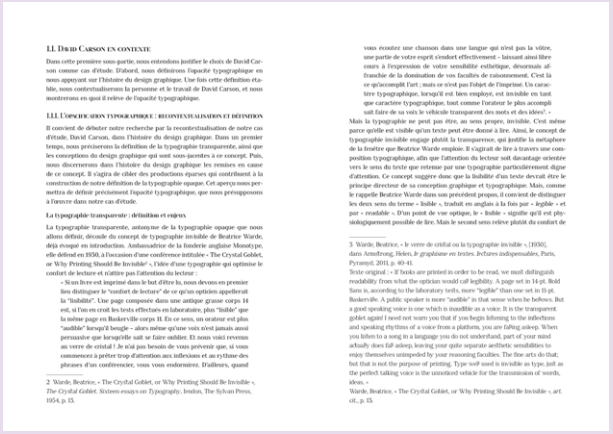


838.

(tableaux et statistiques). Puis nous sommes passée à la grande étape suivante, celle de la prise en compte de la diversité des contenus qui relèvent des matériaux de la recherche. De même pour les traitements typographiques : nous avons commencé par choisir une combinaison de typographie de labeur et de typographie de titrage, puis nous avons complexifié en distinguant les contenus par différentes typographies utilisées (écriture manuscrite, *Spitzkant* ou *Futura*), et enfin nous nous sommes attachée aux traitements typographiques à une échelle moins générale et plus proche du texte, en attribuant un traitement typographique à chaque natures de texte.

Nous identifions donc un double mouvement dans l'avancée de la pratique : d'une part un déroulé linéaire en ajoutant des types de contenus au fur et à mesure que nous franchissons les grandes étapes que nous avons fixées, et d'autre part une sorte d'entonnoir qui, pour chaque grande étape, nous mène à opérer des choix de plus en plus précis. Dès
839. lors, ces couches successives à deux niveaux nous ont amenée à concevoir des maquettes
840. de plus en plus complexes. Nous pouvons en prendre la mesure en comparant un même
841. passage du manuscrit sur les douze maquettes effectuées. De plus, ce déroulé du pro-
842. jet par couches successives s'est accompagné d'un moment de doute entre l'avant-der-
843. nière et la dernière maquette. La complexité croissante des différentes maquettes nous a
844. menée à ressentir une forme de submersion à ce stade de notre pratique. En effet, nous
845. nous sommes sentie quelque peu dépassée par la complexité de notre avant-dernière maquette : étant donné que nous ajoutons à chaque fois un nouveau degré de précision et une nouvelle couche de contenus, la complexité qui en résulte a soulevé une interrogation sur la cohérence de l'ensemble. Notre avancée dans la pratique étant de l'ordre de l'addition progressive de contenus, nous nous sommes demandée si nous parvenions à former un tout unifié. Nous avons vu que nous sommes dès le départ entrée dans notre pratique par des contenus particuliers. De plus, nous traitons à chaque fois très précisément des détails tels que la position des légendes des contenus en pleine page. Dès lors, nous remarquons rétrospectivement que nous avons eu du mal à adopter une vision d'ensemble de notre projet : au lieu de fixer des principes généraux, nous avons traité chaque contenu ajouté au cours des grandes étapes comme des cas particuliers. Ce n'est qu'avec un peu de recul que nous avons pu commencer à voir des principes directeurs se dessiner. En ce sens, notre pratique a bien relevé d'un processus fluide plutôt que d'un projet qui détacherait l'étape de la conception où les toutes les décisions seraient prises, de la réalisation qui consisterait à les appliquer.

Ainsi, nous repérons un double mouvement dans le déroulé de notre pratique. D'une part un déroulé linéaire d'intégration progressive des contenus, c'est-à-dire de grandes étapes successives qui constituent autant de décisions générales à arbitrer. Le second déroulé simultané, au sein de chaque étapes, relève davantage d'un processus fluide. Il consiste à effectuer des choix plus précis quant à des types de contenus de plus en plus particuliers. De plus, nous avons vu que certains de ces choix ont été arbitrés, puis remis en cause ultérieurement ou réévalués. Ce second mouvement nous mène à constater qu'à l'échelle générale de notre pratique, notre processus a suivi un développement non linéaire, fluide et qui n'était pas anticipé. En effet, les grandes étapes ne s'apparentent qu'à des guides qui nous permettent de maintenir une progression générale, même si nous avons vu que les questions et décisions à prendre arrivaient plutôt en cours de processus au moment



839.

Figure 839. Maquette 1, p. 2-3.

Figure 840. Maquette 2, p. 2-3.

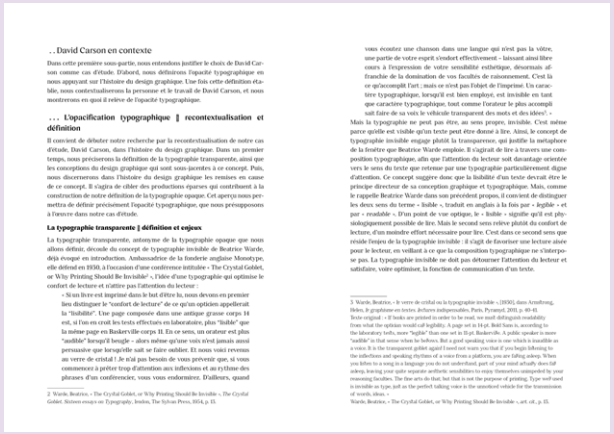
Figure 841. Maquette 3, p. 2-3.

Figure 842. Maquette 9, p. 6-7.

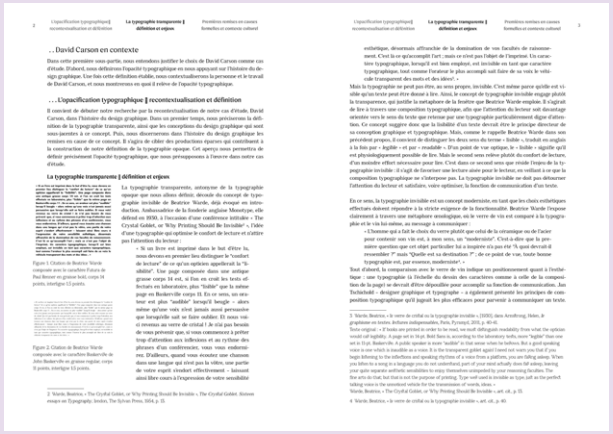
Figure 843. Maquette 10, p. 6-7.

Figure 844. Maquette 11, p. 10-11.

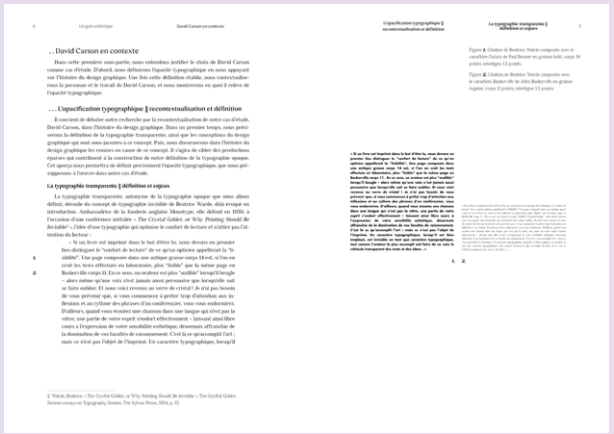
Figure 845. Maquette 12, p. 14-15.



840.



841.



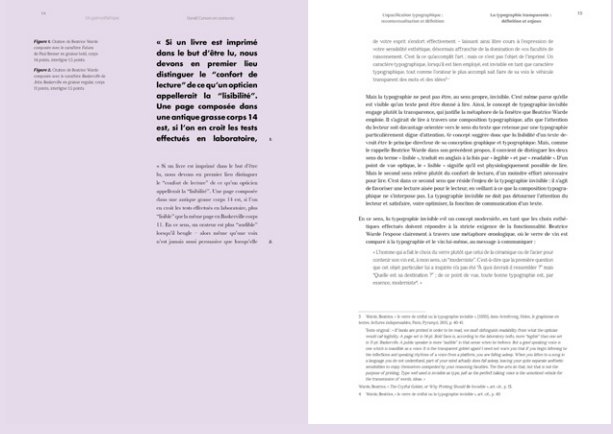
842.



843.



844.



845.

même du faire. Dans cette perspective, nous estimons que le déroulé de notre pratique correspond au sens que confère Paul Klee au terme « création », comme le rapporte Pierre-Damien Huyghe :

> « Chez Klee, "création" [...] désigne plutôt un développement complexe et multidirectionnel, celui dont un arbre par exemple et, plus généralement, un organisme vivant sont capables. Klee parle en fait de "croissance". Il veut dire substantiellement qu'une œuvre ne se gouverne pas dans sa venue au monde comme le produit d'une industrie moderne. Elle ne résulte pas d'un enchaînement prévisible et réglé d'opérations discréditables[1593]. »

Nous estimons donc que notre pratique s'est déroulée selon un processus de croissance, explorant plusieurs pistes pour chaque choix à déterminer, revenant parfois sur nos pas. L'ensemble du déroulé de ce processus se matérialise par les douze maquettes que nous avons effectuées, ainsi que par les carnets de notes qui ont accompagné notre pratique.

1593 Huyghe, Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, Design*, *op. cit.*, p. 102.

III.3.2. L'écrit au sein de la pratique

Supports du projet

Nous avons vu dans la partie III.2 que notre pratique a été rythmée par la conception de maquettes, qui jouent le rôle de prototypes à échelle 1. Au-delà de ces maquettes, notre pratique s'incarne et se matérialise principalement par les carnets qui l'ont accompagnée. Ces carnets donnent à voir l'ensemble de notre processus selon une linéarité chronologique. Constitués presque uniquement de notes, ces deux carnets mettent en évidence que notre pratique passe principalement par l'écrit. Nous pouvons distinguer différents types d'écrits consignés dans ces carnets, répartis en deux grands moments selon que nous nous situons avant ou après l'étape de maquettage. D'une part, nous notons au fur *846.*
et à mesure différentes pistes que nous envisageons. Puis, nous commentons chaque *847.*
pistes en anticipant ses effets afin de déterminer, dans un troisième temps, les principes *848.*
que nous testerons dans la maquette. D'autre part, nous consignons également les remarques formulées lors de la phase de retours sur nos maquettes : il s'agit de commenter *849.*
chaque maquette, de noter les ajustements à effectuer pour la suivante, ce qui constitue une sorte de liste des principes à tester, rejoignant donc la première étape des idées. Au total, nous distinguons alors cinq types d'écrits au sein de nos carnets : les idées, les commentaires de ces idées, les principes que nous testons dans les maquettes, les retours sur cette maquette, et les projections de nouveaux ajustements ou nouveaux principes à expérimenter. Les notes prises dans ces carnets constituent presque à elles seules notre pratique. Elles sont parfois accompagnées d'annotations sur les maquettes mêmes, qui *850.*
sont plutôt de l'ordre de l'ajustement. À titre d'exemple, nous avons annoté individuelle- *851.*
ment sur chaque maquettes de combinaisons de typographies de titrage et de labeur les *852.*
modifications à opérer en termes de graisses et de corps de caractères. Les annotations indiquent ici les adaptations à effectuer pour chaque typographies afin d'affiner au fur et à mesure.

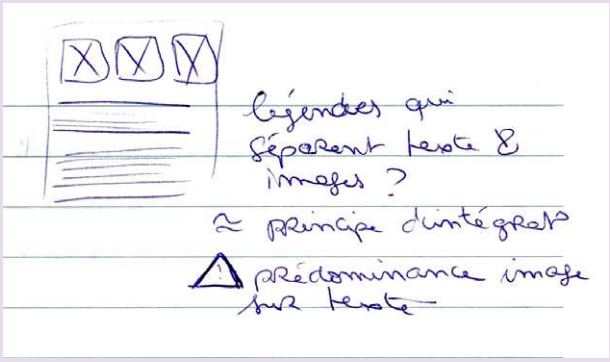
Le contenu de nos carnets est donc majoritairement textuel plutôt qu'iconique. Au-delà de nos carnets de pratique, les quelques supports complémentaires sont également de nature textuelle. En effet, nous avons accompagné notre pratique de la création de plusieurs documents qui nous permettent pour la plupart de de nous éclairer pour la poursuite de la pratique. Mis à part les carnets et les maquettes, les autres supports de la pratique sont surtout des listes et des tableaux. Par exemple, nous avons vu que nous avions constitué deux listes de typographies (pour les typographies de labeur et les typographies de titrage). De plus, nous avons également repéré les différents contenus présents dans le manuscrit au moyen de plusieurs listes, parfois réorganisées sous forme d'organigrammes, afin de clarifier les différents contenus que nous avions à traiter, *853.*
leurs natures et leurs formats. Par ailleurs, nous nous sommes parfois appuyée sur des tableaux. Au moment de choisir les typographies par exemple, nous avons évoqué dans la partie III.2.1 que nous avions conçu un tableau comparatif des combinaisons restantes avec *854.*
des données plus factuelles. De même, nous avons recensé les différentes combinaisons *855.*
et leurs suppressions dans un tableau.

Figures 846. 847. Extrait de carnets de notes : idées et commentaires de chaque pistes pour l'intégration des images dans la maquette 4.

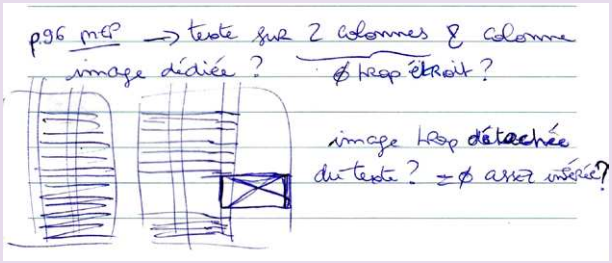
Figure 848. Extrait de carnets de notes : principes et paramètres de la maquette 9.

Figure 849. Extrait de carnets de notes : retours et commentaires sur la maquette 3.

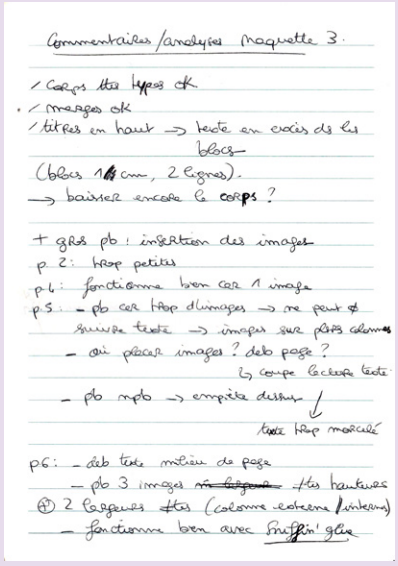
Figures 850. 851. 852. Annotations sur la maquette 9.



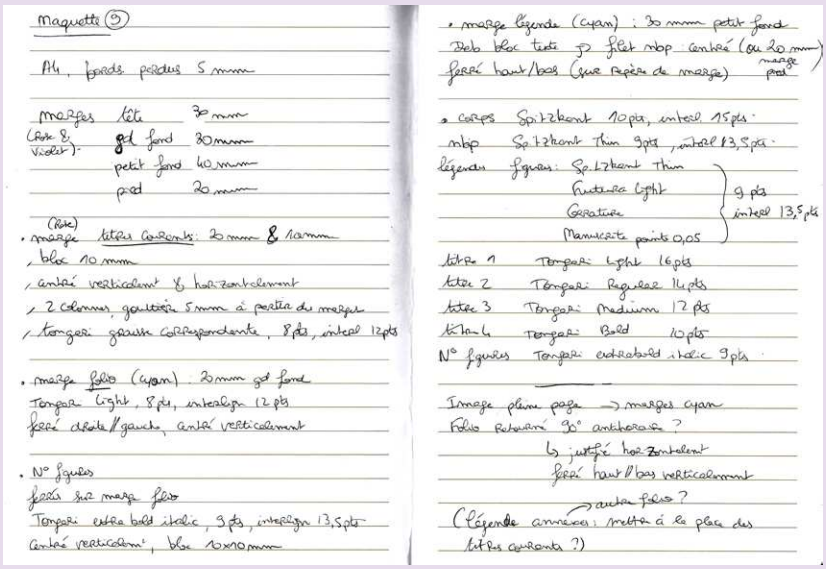
846.



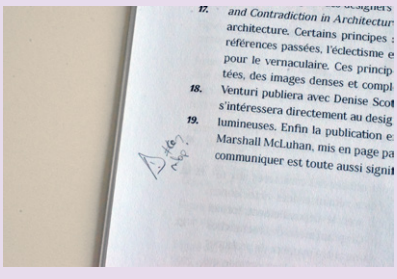
847.



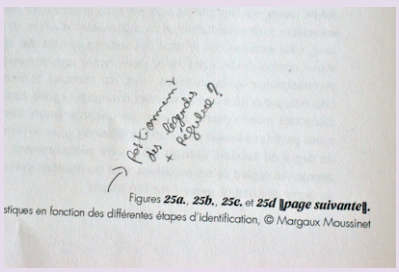
849.



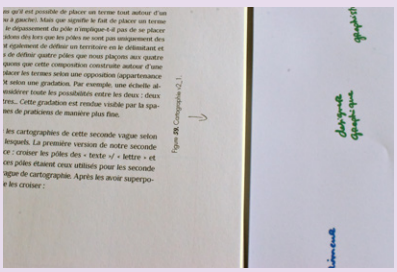
848.



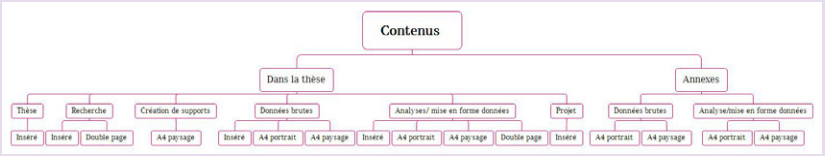
850.



851.



852.



853.

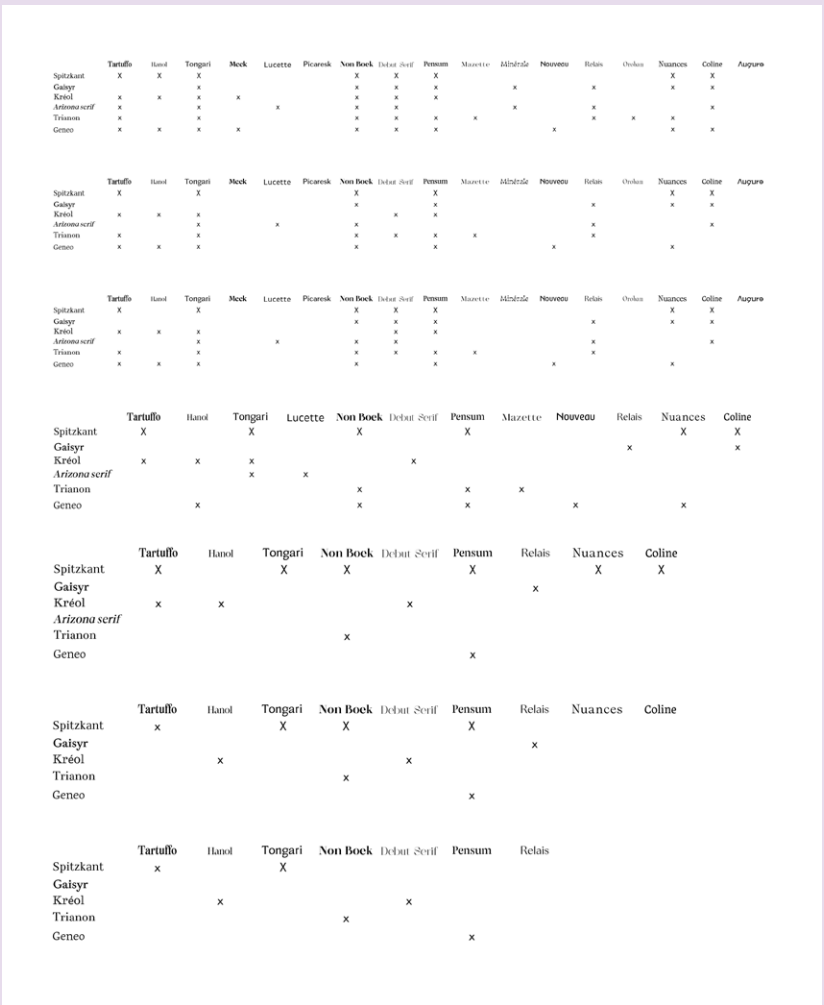
Figure 853. Synthèse des différents types de contenus et de leurs formats sous forme d'organigramme.

Figure 854. Tableau comparatif des 9 combinaisons restantes après la septième vague de suppressions, en fonction de plusieurs critères.

Figure 855. Tableau indiquant les combinaisons de typographies restantes après chaque vagues de suppressions.

	économique	éthique		technique		esthétique combinaison
		Pays	Date	Graisses & Styles	Ligatures & Alternates	
Geneo x Pensum Stencil	€€€€ // €	France // Allemagne	2012 // 2021	9 graisses // 9 graisses, pas d'italique	ligatures ++, 4 alternates	Ouverture contreforme fonctionne très bien avec le stencil
Trianon x Non boek	€€ // €	France // Mexique ?	2015 // ?	6 graisses // 6 graisses, pas d'italique	Ligatures ++, 6 alternates	assez de contrastes ? 2 typographies avec forts contrastes pleins/ déliés
Gaisyr x Relais	€€ // €	Suisse // France	? // 2023	7 graisses // 7 graisses	ligatures -, alternates empattements simple/double	Combinaison qui fonctionne le moins Labeur: empattements horizontaux enferment le texte
Kréol x Début serif	€ // €*	Allemagne // France	2022 // 2020	7 graisses // 9 graisses	ligatures +, 7 alternates	Harmonie car empattements qui sortent vers extérieur de la lettre
Kréol x Hanol	€ // €€	Allemagne // France	2022 // ?	7 graisses // 3x 6 graisses, pas d'italique	ligatures +, 7 alternates	Harmonie car gouttes & courbes: floral, presque ornemental
Spitzkant x Tongari	€* // €€€ ?	France // France	2022 // ?	2 x 5 graisses // 7 graisses	ligatures +++++, 9 alternates	Même idée contraste & extrêmités pointues (poussé + avec le tongari ?) Tongari calligraphique dans les terminaisons ? Courbes
Spitzkant x Pensum Stencil	€* // €	France // Allemagne	2022 // 2021	2 x 5 graisses // 9 graisses, pas d'italique	ligatures +++++, 9 alternates	Fonctionne car empattements pointus ?
Spitzkant x Tartuffo	€* // €*	France // France	2022 // 2021	2 x 5 graisses // 5 graisses	ligatures +++++, 9 alternates	Fluidité
Spitzkant x Non Boek	€* // €	France // Mexique?	2022 // ?	2 x 5 graisses // 6 graisses, pas d'italique	ligatures +++++, 9 alternates	Fonctionne car contrastes ?

854.



855.

Enfin, nous avons également éprouvé le besoin de concevoir un tableau qui clarifiait les
856. différents moyens mis en place dans notre manuscrit en fonction des objectifs que nous nous étions fixés (guider dans le manuscrit, donner à voir la pensée etc.). Ces documents de nature textuelle nous servent ou bien à clarifier les contenus que nous avons à traiter, ou bien à rendre compte de notre progression. Un seul document fait exception : nous
857. avons eu besoin de reproduire notre grille de mise en page et d'y indiquer l'emplacement
858. des différents contenus afin de mieux les systématiser. Il s'agit du seul document produit
859. qui est davantage de nature iconique que textuelle.
860.

Pour terminer, il convient de préciser que nous relisions régulièrement toutes les notes de nos carnets. Cependant, cette reprise est presque inintelligible rétrospectivement car l'écriture était prolifique et chronologique. Ces phases de relecture nous ont permis de prendre conscience que le texte était davantage un support de réflexion que de restitution : ces carnets ne visent pas à donner à voir ou à retracer le déroulé de notre pratique dans un moment ultérieur, mais sont plutôt un support de réflexion au moment même de faire. Dès lors, il s'agit moins de garder trace de ce que l'on fait que d'extérioriser nos idées, réflexions et commentaires. Le texte ne restitue donc pas la pensée, mais vise plutôt à la matérialiser et la faire progresser dans le moment même du faire. Nous pouvons donc noter que notre réflexion se met en place en écrivant et par l'écrit, et que nous pensons plutôt par l'écrit que par le croquis ou le dessin.

Rapports entre l'écrit et le faire

Nous ne pouvons que remarquer la place centrale de l'écrit au sein de notre pratique. Les carnets et les maquettes mettent en évidence les deux principaux moments alternatifs de notre pratique : le penser et le faire. En effet, la prépondérance de l'écriture au sein de nos carnets nous invite à avancer que notre pratique se fait par l'écrit puis par le prototypage avec les maquettes. Il n'y a donc pas d'étapes intermédiaires telles que la réalisation de croquis, d'esquisses ou de schémas par exemples, d'où l'absence de supports iconiques que nous venons de repérer. Ainsi, il semblerait que notre pratique ne se résume qu'à deux modes alternatifs : réfléchir en écrivant ou prototyper. Par conséquent, nous passons directement de l'idée à son maquettage.

En effet, nous constatons que notre pratique se base sur une écriture prolifique et passe par une grande phase de réflexion avant d'expérimenter par les maquettes. Les maquettes ne constituent pour la plupart pas un moment de réflexion et de prise de décision, car nous avons préalablement fixé les principes que nous souhaitons expérimenter. Par ailleurs, nous ne pouvons pas tester aussi vite que nous réfléchissons : nous effectuons donc une
861. première étape de réflexion pour anticiper les résultats et les effets des idées que nous avançons, afin de déterminer les pistes les plus pertinentes à maquetter. Cette projection des résultats vise donc à choisir les pistes les plus vraisemblables et qui méritent d'être testées par les maquettes. Dès lors, nous repérons que nous avons un mode de fonctionnement cyclique : nous avons une piste que nous choisissons d'expérimenter, nous passons par l'étape de la maquette pour la prototyper, puis nous analysons cette maquette par un retour sur ce qui a été testé, ce qui nous mène à plusieurs autres pistes.

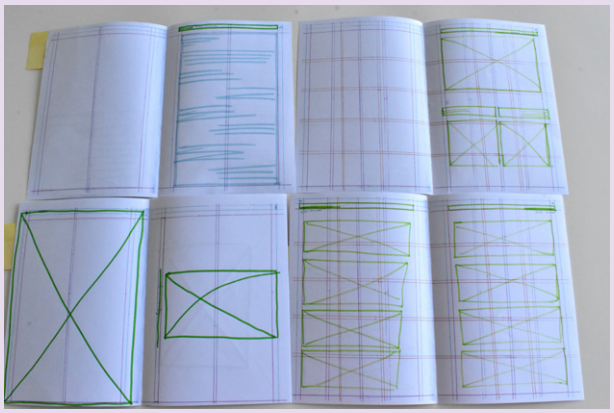
	Cadre du projet	Confort de consultation	Guider dans la pensée		Donner à voir la recherche		Authenticité
			Guider dans densité du volume	Guider dans réflexion	Identifier diversité de contenus	Autre	
Contraintes extérieures/ techniques	- A4 - 2 volumes (un volume pour les annexes)						
Choix fixés		- Avoir les informations en simultané = notes de bas de page et pas de notes de fin + avoir les images au moment où l'on en parle = images en vis-à-vis	- Mettre titres courants des parties sur la double page - Evolution de corps + de graisses qui accompagne niveaux de titres (du moins au plus gras) - une typographie qui guide dans manuscrit (titres, folio, « voir p. ») // une typographie pour corps du texte - traitement identique des légendes et notes de bas de page (car même type d'informations) : thin, 9pts (thin/light = légende, complément d'information) - appel N° de figures dans une marge extérieure	- Introduire partie par mind maps (à plusieurs échelles, comme puzzle à assembler)	- Donner une place importante à l'iconographie et matériaux de la recherche - plusieurs grilles de composition des images pour correspondre à diversité de formats - Distinguer les différents types de contenus par le traitement typographique des légendes (point commun : light) - typographie des contenus = typographie des légendes - une typographie pour les données brutes/récoltées/analysées - 2 typographies pour les entretiens : moi // interlocuteur	- Avoir une marge supplémentaire pour n° de figures et composition des figures (retrait)	- Insérer photographies de la recherche et scans de carnets - jouer avec ligatures et alternates
A tester		- Passer formats paysages en double-page A4	- tester % noirs différents entre les parties - tester intégration scans citations longues - tester reprise des mise en page entretiens dans le corps du manuscrit - tester pages de transition entre les analyses	- Appliquer un traitement typographique à chaque nature de textes pour les identifier (jeu sur les espaces) - Mettre mots en évidence dans chaque paragraphe (garature ? écriture manuscrite ? entourer/souligner ? 60% de noirs ?) - Inverser mise en évidence des mots entre parties I & II et partie III	- tester couleur identitaire pour l'iconographie qui concerne les données - tester intégration schémas & data viz comme iconographie - tester distinguer supports de récolte/données brutes/ données analysées - tester cadre autour des iconographies ? + comment distinguer tableaux	- Insérer photographies de la recherche - tester entretiens sur 2 colonnes comme dialogue - tester entretiens sur double page - voir insertion des images + légendes des entretiens	- Utiliser le Garature - Scanner morceaux de carnets - jouer avec ligatures et alternates

Moyens abandonnés :
- titres courants avant/après parties
- 1 seul volume, annexes insérées dans manuscrit principal
- A4+
- reliure spirale
- petits formats pour les images
- insérer toute l'iconographie dans le corps de texte
- papier spécifique pour images

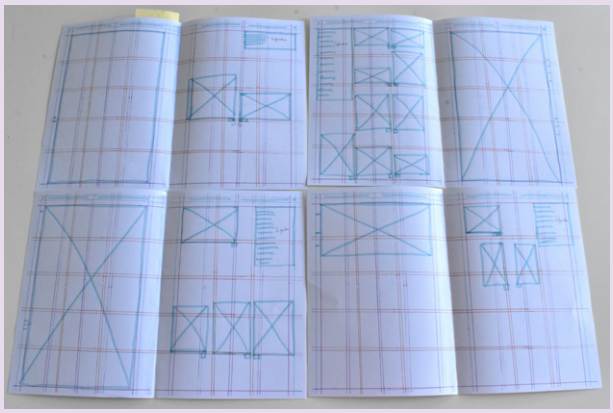
Figure 856. Tableau clarifiant les moyens mis en place (et ceux à tester) en fonction des différents objectifs, avril 2024.

Figures 857. 858. 859. 860. Reproduction de la grille de mise en pages et emplacements des différents contenus de la maquette 9.

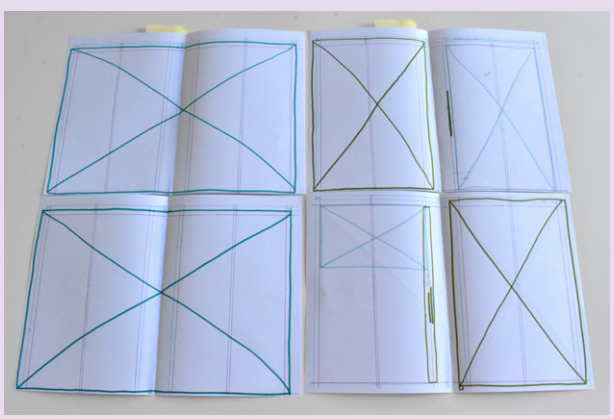
856.



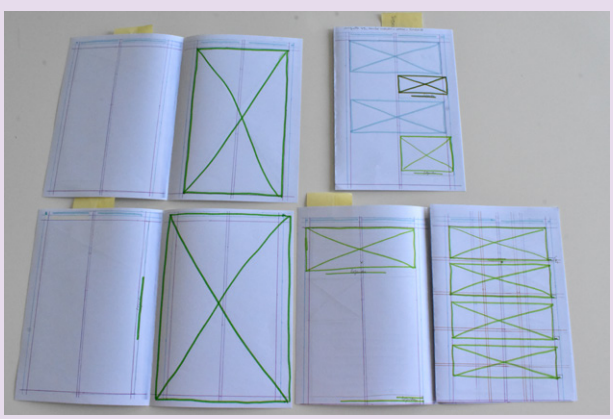
857.



858.



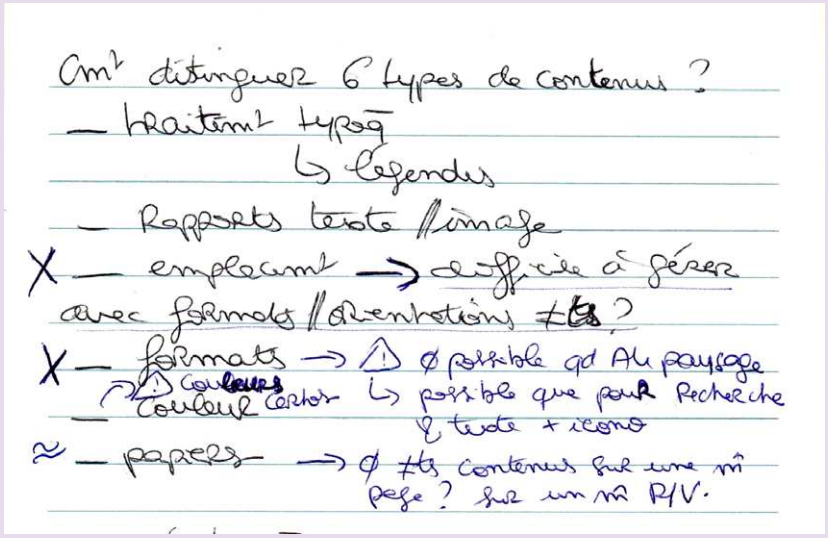
859.



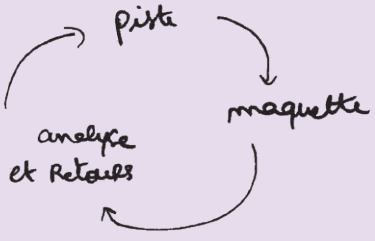
860.

Figure 861. Extrait de carnets de notes : idées (en noir) et anticipation de leur application (en bleu) pour la distinction des types de contenus dans la maquette 9.

Figure 862. Circularité des étapes de la pratique.



861.



862.

Nous anticipons les effets de ces différentes idées afin de choisir la piste à tester dans la maquette suivante et ainsi de suite. Dès lors, nous repérons un détachement entre le moment où nous réfléchissons, prévoyons, projetons, anticipons, et le moment où nous faisons, maquettons, testons et réalisons. Ces moments ne peuvent pas d'après nous être simultanés, étant donné que nous ne pouvons pas maquetter aussi vite que nous réfléchissons. Les temporalités du faire et du penser sont donc plutôt alternatives. Cette dissociation entre faire et penser est également mise en évidence par le fait que nous notons parfois des décisions que nous aurons à arbitrer ultérieurement, mais que nous ne prenons pas sur le moment même. À titre d'exemple, nous posons assez tôt le principe d'attribuer une couleur identitaire pour les données et leurs mises en forme, mais le choix concret de cette couleur n'a été effectué qu'à la toute fin de notre pratique. ***862.***

Nous proposons d'éclairer cette articulation entre faire et penser avec l'ouvrage de Bernard Darras et Alain Findeli sur les relations entre savoir et faire dans le design[1594]. Bernard Darras part du constat que l'activité du design articule « des phases de réflexion, de conception et de création à des phases de réalisation, de production, de diffusion et de communication[1595] ». Il associe les premières phases au monde du savoir et les secondes au monde du faire, restituant une sorte d'opposition entre la « réflexion sur les savoirs et les pratiques[1596] » et les « savoir-faire et [la] praxis[1597] ». Une première remarque peut être ici formulée : il nous semble qu'il faille préciser ce qui relève du savoir. En effet, Bernard Darras paraît associer la réflexion et la conception au savoir. De plus, l'énumération qu'il effectue nous semble mettre en évidence la nécessité d'opérer des distinctions : « Il existe plusieurs façons de concevoir la relation entre la pensée comprise comme réflexion, idéation, abstraction, conceptualisation, délibération, rationalisation, théorisation, savoir, d'une part, et d'autre part la pratique, comme praxis, action, interaction, opération, expérience[1598]. » Cette liste révèle que la réflexion semble se situer au même plan que la conception au cours de la pratique, tout comme de la théorisation. Pour la suite de notre propos, souhaiterions effectuer une clarification : nous situons le savoir dans le moment du recul réflexif sur notre pratique que nous sommes actuellement en train de mener. Nous insistons sur la différence entre cette réflexion menée *sur* la pratique, des phases de réflexions que nous avons eu *au cours* de cette pratique. En effet, ces phases de réflexion en cours de pratique portent moins sur notre manière de faire que sur nos idées, l'analyse de leur pertinence et l'étude de leur faisabilité. En ce sens, les deux moments de réflexion doivent être distincts : le retour réflexif que nous menons rétrospectivement sur notre pratique d'une part, et les réflexions davantage liées aux idées que nous avons eu au cours de notre pratique d'autre part. Nous pouvons donc mettre en évidence deux échelles distinctes : l'échelle du processus où la réflexion porte sur notre démarche en général et l'échelle des maquettes où les moments de réflexion sont contextualisés dans notre pratique et portent sur les choix opérés.

1594 Darras, Bernard, Findeli, Alain (dirs.), *Design : savoir et faire. Savoir pour mieux faire et faire pour mieux savoir*, *op. cit.*

1595 Darras, Bernard, « Introduction. Design, Savoir & Faire », dans Darras, Bernard, Findeli, Alain (dirs.), *Design : savoir et faire. Savoir pour mieux faire et faire pour mieux savoir*, *op. cit.*, p. 7.

1596 *Ibidem*, p. 7.

1597 *Ibid.*, p. 7.

1598 *Id.*, p. 7.

Cette mise au point effectuée, nous souhaiterions nous attacher à cette seconde échelle et insister ici sur la relation entre la réflexion et le faire pendant le déroulé de notre pratique. Lorsque Bernard Darras adopte le même point de vue, il constate que la doxa qui découle d'une tradition idéaliste consiste à poser que l'on pense avant de faire : « D'inspiration idéaliste et dualiste, la croyance la plus "classique" consiste à se représenter pensée et pratique comme deux facettes distinctes de la connaissance, de l'expérience et de l'action et à se représenter leurs relations sous la forme d'une séquence : on pense avant d'agir[1599]. » Compte-tenu de ce que nous avons exposé dans le paragraphe précédent, nous confirmons que les phases de réflexion – matérialisées par nos prises de notes – précédaient des phases de réalisation – c'est-à-dire de maquettage. Cependant, il convient de préciser que cette manière de faire n'implique pas une hiérarchie de notre part. En effet, Bernard Darras repère que cette doxa qui pose que l'on pense avant d'agir est une vision non seulement idéaliste et dualiste, mais également hiérarchique : elle s'accompagnerait d'une dévalorisation du faire au profit d'une forme de noblesse de la pensée[1600]. Dans notre propre cas, la pratique a bien débuté par une phase de réflexion car nous ne pouvions pas entamer notre travail sans idées ni intentions, sans contextes ni contraintes. À l'échelle de chaque maquette, nous avons donc bien une phase de réflexion qui vise à formuler des idées, puis une phase de prototypage de ces idées.

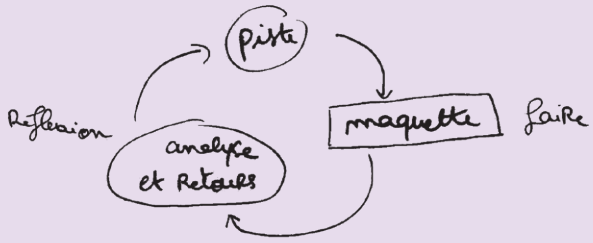
Mais il convient d'adopter un point de vue plus général sur notre pratique en insistant sur la dimension cyclique de notre manière de faire. En effet, la première maquette (étape du faire) devient par la suite le support de réflexion (la pensée est alors seconde). Dans cette perspective, la réflexion est bien première au début de notre pratique et avant la réalisation de notre première maquette, mais la suite du processus part toujours d'un retour effectué sur la phase de réalisation. En ce sens, nous ne pouvons estimer que notre pratique a consisté à réfléchir dans un premier temps, puis faire dans un second temps : elle s'est plutôt constituée d'une alternance entre des phases de réflexion et de maquettage,
863. d'allers-retours entre la réflexion et le faire. Puisque dès la seconde maquette le faire devient le support de la réflexion, nous ne pouvons pas considérer à l'échelle de notre pratique que la réflexion précède systématiquement le faire. En effet, cela impliquerait que nous ayons une unique phase de conception suivie d'une phase de mise en œuvre. Or notre pratique se caractérise plutôt par des allers-retours entre des phases de mises en œuvre (par les maquettes) et des phases de retours et de formulation d'idées. Selon les termes de Bernard Darras, nous avons donc alterné des phases de délibération et des phases d'exécution. En effet, il définit la phase de délibération comme suit :

> « La phase de délibération est essentiellement une opération de la pensée en phase réflexion et rationnelle (bien que souvent irrationnelle et émotionnelle). C'est la phase où le sujet mesure et pèse le pour et le contre des faits et des arguments en essayant de trouver librement une issue équilibrée et mesurée qui lui permet de tenter d'anticiper les risques et les conséquences de sa décision d'action[1601]. »

1599 *Id.*, p. 7.

1600 *Id.*, p. 8.

1601 Darras, Bernard, « Le design entre la conception et la pratique, la fin du dualisme. Approche pragmatique », *art. cit.*, p. 32.



863.

Cette phase de délibération correspond donc bien à nos moments de réflexion quant à nos idées où nous analysions leur pertinence, étudions leur faisabilité, et anticipions leurs effets afin de déterminer si elles devaient être expérimentées dans la maquette suivante. Les maquettes, quant à elles, s'apparentent bien aux phases d'exécution telles que les définit Bernard Darras :

> « La phase d'exécution est, *a priori,* la concrétisation de la phase de délibération. [...] Le "projet" devient création et produit en se "réalisant". Il est mis en œuvre lors du processus d'implémentation. À cette occasion, il n'est plus seulement géré au niveau de l'idéation ou de l'intellect (acte de pensée, acte de langage, concept, scénario, script, plan, schéma, etc.) mais confronté concrètement aux choses et artefacts du monde, ce qui provoque de nombreuses improvisations et rétroactions (*feed-back*[1602]). ».

Notre processus par couches successives met bien en évidence cette alternance de phases de délibération et d'exécution, c'est-à-dire des moments de réflexion et des moments du faire. En effet, nous n'avons pas eu un moment où nous avons pris toutes les décisions que nous avons appliquées ensuite : au contraire, nous avons défini les choses au fur et à mesure et effectué des choix de manière progressive, au moment où le faire révélait la nécessité de les arbitrer. À cet égard, Stéphane Vial souligne dans ce même ouvrage que les phases de réalisation et de réflexion sont souvent imbriquées :

> « dans la pratique créative en général et dans celle du design en particulier, il y a toujours une part de la conception qui ne vient pas *avant* mais *pendant* la réalisation : les phases de conception et d'exécution ne sont jamais séparées. Parfois, c'est même la totalité des concepts de départ qui sont réélaborés pendant l'exécution, parce que le processus opératoire est le lieu d'accomplissement des idées, le lieu où celles-ci livrent leur véritable contenu et révèlent leur véritable légitimité. On peut avoir une foule d'idées préalables, c'est seulement quand on passe en maquettes qu'on voit quelles idées sont viables et qu'on choisit réellement laquelle sera structurante. Tout ce qui précède n'est que nébuleuse et brouillard, timidité et indécision. Seul le "passage à l'acte" libère les idées. Autrement dit, en design plus qu'ailleurs, il faut se résoudre à *faire pour penser*, plutôt que de *penser pour faire*[1603]. »

Son propos vise à mettre en évidence que le projet de design ne peut se résumer à une succession d'étapes qui se déroulent de manière linéaire. Nous l'avons vu au cours de notre propre pratique, nous avons parfois effectué des choix sur lesquels nous sommes revenue par la suite. Ainsi, les idées ne sont pas uniquement formulées en amont puis réalisées ensuite, elles peuvent également apparaître au cours même du maquettage. En effet, Stéphane Vial insiste sur le fait que l'apparition des idées ne peut pas être anticipée et contrôlée : « Les idées ne sont pas des volitions, c'est-à-dire des produits de notre volonté. Elles résultent d'un phénomène psychique complexe qui échappe en partie à notre contrôle, parce qu'il implique [...] la dimension de l'inconscient[1604]. » Si nous ne pouvons avoir de contrôle sur le moment où les idées émergent, il semble donc impossible

1602 *Ibidem*, p. 33.

1603 Vial, Stéphane, « Le processus créatif en design : à propos du travail de la pensée chez le designer », *art. cit.*, p. 53.

1604 *Ibidem*, p. 53.

d'affirmer la stricte succession d'une phase de conception et d'une phase de réalisation[1605]. Ainsi, nous avons pu observer au cours de notre propre pratique que les phases de conception et de réalisation n'étaient pas forcément successives : certaines idées sont nées de l'expérimentation par le maquettage, et la réalisation des maquettes nous a parfois permis de penser la suite de la pratique. De plus, nous avons vu que certains choix ont été remis en cause par la réalisation, comme l'insertion des images dans le corps de texte par exemple. Dès lors, plutôt qu'une dissociation entre le faire et la réflexion, notre pratique se situe plutôt dans une alternance entre les deux : nous avons eu des phases d'écriture pour fixer ce que nous souhaitions tester, puis une immersion dans leur réalisation par la maquette, et enfin un temps de recul afin d'effectuer un retour sur ce qui a été fait, et ainsi de suite de manière cyclique.

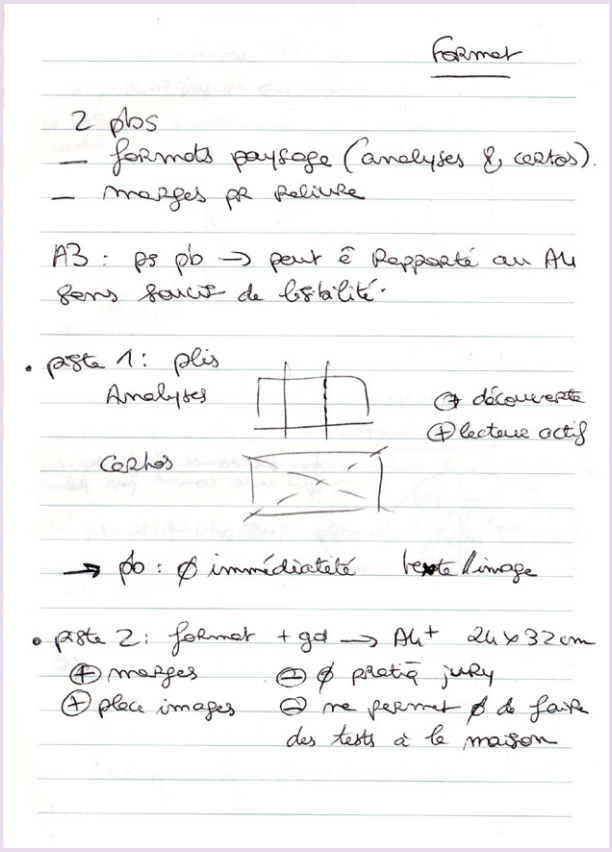
Pour terminer quant aux relations entre faire et écrire, nous souhaitons restituer ici un questionnement qui nous est apparu au cours d'un moment de doute ressenti après notre onzième maquette, soit l'avant-dernière. Nous verrons juste après que ce moment de doute allait de pair avec le sentiment que notre pratique commençait à aboutir à un objet satisfaisant. Il convient de préciser que nous sommes consciente dès le début de notre pratique qu'elle doit faire l'objet d'un retour réflexif dans la présente partie. Dès lors, nous nous sommes demandée si le fait de devoir écrire et formaliser une pensée sur notre pratique ne nous retenait pas de lâcher-prise dans le moment du faire. En constatant la prépondérance de l'écrit dans nos carnets, nous nous sommes demandée si ce moment du faire n'était pas trop intellectualisé, et s'il n'y avait pas un trop grand déséquilibre entre la réflexion et la réalisation. En effet, nous avons remarqué que notre production n'était finalement pas prolifique par rapport aux temps de réflexion. Nous nous sommes alors demandée si nous effectuions des choix véritablement sensibles. En relisant nos carnets de notes, nous avons remarqué une sorte d'obsession constante pour la justification et le respect des contraintes. C'est notamment pour cette raison que certaines pistes sont abandonnées avant même d'être réalisées : nous ne les testons pas par la maquette car nous anticipons les résultats du point de vue de la justification. Cette anticipation des effets est notamment saillante à travers des termes récurrents dans nos notes tels que « danger » ou « attention ». Bien que nous soyons consciente que nous ne pouvons pas tester chaque idées car ce processus serait infini – et qu'il est inutile de tester des pistes qui ne sont pas adaptées à notre contexte ou contradictoires avec notre positionnement – nous nous demandons tout de même si nous n'anticipons pas trop les effets de nos idées. Cette question de l'anticipation nous amène notamment à nous demander : notre pratique a-t-elle véritablement été expérimentale ?

864.
865.
866.
867.
868.
869.
870.
871.
872.
873.
874.
875.
876.
877.

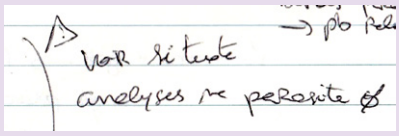
1605 *Ibid.*, p. 52.

Figure 864. Extraits de Carnets de notes : premières recherches de mise en pages des analyses des travaux de David Carson pour les maquettes préliminaires.

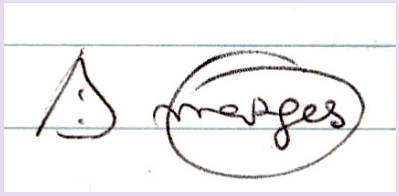
Figures 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. Extraits de carnets de notes : récurrence du signe "attention".



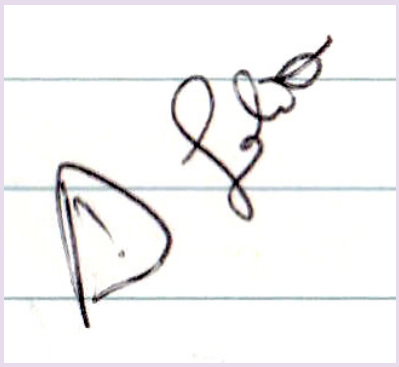
864.



865.



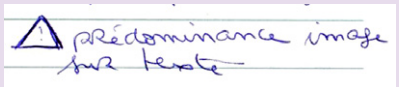
866.



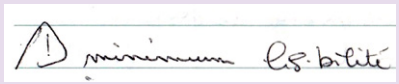
867.



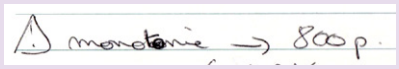
868.



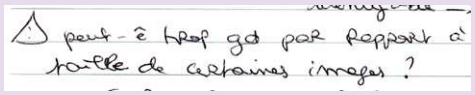
869.



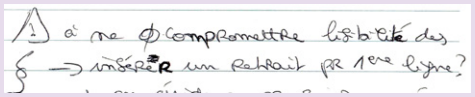
870.



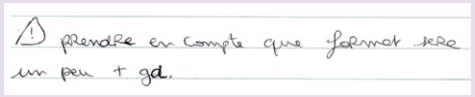
871.



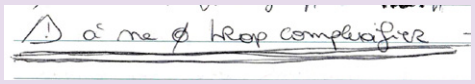
872.



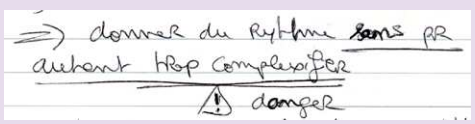
873.



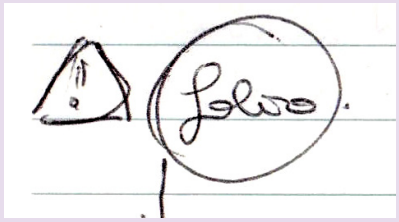
874.



875.



876.



877.

III.3.3. Une pratique expérimentale ?

Points de définition de la pratique de la typographie opaque

L'expérimentation est un point clé de la définition de la typographie opaque que nous avons formée dans les parties I et II de cette recherche. Nous proposons donc de reprendre points par points les éléments de définition de la pratique expérimentale que nous avons exposés dans les parties précédentes, afin d'évaluer si notre pratique a été expérimentale.

Le premier point de définition de la pratique expérimentale est le fait de ne pas anticiper les résultats et de mettre en place un processus fluide qui relève de la formativité, où la forme n'advient qu'en faisant. Sur ce point, il semblerait qu'il faille distinguer deux échelles de la pratique. D'une part à l'échelle des maquettes, nous avons noté précédemment que nous anticipions les effets des pistes que nous avancions au cours d'un temps de réflexion détaché du faire, afin de choisir les principes à mettre en place dans les maquettes. D'autre part, à l'échelle de l'ensemble du processus, plusieurs éléments nous indiquent que nous n'anticipions pas nos résultats. Tout d'abord, nous avons vu qu'aucun support intermédiaire n'a été produit avant la maquette : nous sommes donc passée des idées aux prototypes, c'est-à-dire à la réalisation effective. Nous appliquons directement nos idées sans passer par une étape de croquis ou d'esquisses qui permettraient d'anticiper les résultats. Ce besoin de visualiser directement le résultat sans l'anticiper est d'après nous lié à l'objet que nous concevons : il paraît difficilement envisageable d'anticiper un principe appliqué à l'échelle de plusieurs centaines de pages. De plus, nous avons testé au cours de nos maquettes des idées en-dehors de tout *a priori*, notamment en ce qui concerne le choix des typographies. En effet, nous estimons que le choix des typographies est totalement expérimental car nous avons établi une liste sans tenir compte d'éventuelles recommandations esthétiques compte-tenu de notre contexte : il ne s'agissait pas de définir en amont une typographie qui serait appropriée, mais bien de toutes les expérimenter afin d'effectuer nos choix. De même, nous avons testé toutes les combinaisons de typographies sans nous fier à des règles qui édicteraient que des combinaisons ne fonctionnent pas ensemble. Enfin, les éliminations progressives pour effectuer nos choix étaient uniquement basées sur notre l'œil, notre intuition et notre subjectivité. En somme, si nous avons anticipé les décisions prises à l'échelle des maquettes, nous ne pouvons au terme de cette pratique prévoir l'application de nos choix à l'ensemble du manuscrit, étant donné que chaque double page sera nécessairement singulière.

Un autre point de définition de l'expérimentation est l'importance accordée au processus. Étant donné que notre pratique est inclue au sein d'une thèse, ce contexte pose dès le départ la nécessité d'un retour réflexif sur la démarche. La part pratique d'une thèse en design doit notamment permettre de former des connaissances sur la manière de faire et sur la pratique elle-même[1606]. Dès lors, le bénéfice heuristique et le retour réflexif font

1606 Voir Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », *art. cit.*, p. 12.

partie intégrante des objectifs, voire même orientent notre pratique. Nous venons de voir que nous nous sommes interrogée sur la spontanéité de notre pratique : le moment du faire n'était-il pas trop intellectualisé, car dès le départ orienté vers l'objectif d'un retour réflexif ? Par ailleurs, nous avons vu que la pratique expérimentale repose sur la mise en place d'un protocole (ou cadre de l'expérimentation) qui permet d'évaluer les résultats et de produire ce retour réflexif. Dans le cas de notre présente pratique, quel pourrait donc être le protocole que nous avons mis en place ? Notre pratique vise à tester le concept d'opacité typographique dans un contexte qui ne lui est *a priori* pas favorable : le manuscrit de thèse. Partant de cet objectif, nous émettons l'hypothèse que l'opacité typographique ne va pas nécessairement de pair avec un parti pris graphique extravagant, mais peut relever de subtiles interventions afin d'accompagner la compréhension du texte et de l'objet. Ainsi, nous avons posé dès le début de notre pratique le protocole suivant : fixer une base de mise en page qui servirait de repères, puis opacifier progressivement la typographie pour accompagner au mieux le lecteur dans la consultation du texte et de l'objet. Cependant, notons que les résultats ne seront obtenus qu'une fois que l'objet aura été effectivement consulté, et ne peuvent pas donc être rapportés ni analysés au sein du manuscrit. Néanmoins, nous pouvons tout de même identifier ce protocole mis en place, l'objectif et l'hypothèse que nous entendons vérifier. Enfin, le brief établi en partie III.1.3 pose le cadre de l'expérimentation, notamment en présentant les contraintes que nous nous sommes auto-imposées en raison de notre positionnement.

Le dernier point de définition de la pratique expérimentale est étroitement lié à celui de l'attitude critique : il s'agit de la remise en cause des règles et conventions. En effet, nous avons vu en partie II.4 que l'expérimentation était favorisée par une posture d'amateur car elle vise à tester les limites du champ. Par conséquent, elle s'apparente à une posture interrogative de remise en question. Ce point de définition concorde avec le cadre de notre pratique. En effet, nous testons le concept d'opacité typographique dans un cadre et un contexte qui lui sont *a priori* peu favorables : un cadre académique et le contexte du manuscrit de thèse. Dès lors, notre posture est bien interrogative car nous nous demandons dans quelle mesure les normes et conventions implicites de la mise en pages et en objet du manuscrit de thèse peuvent être interrogées. Ainsi, nous pouvons noter que nous avons bien adopté une attitude critique au cours de notre pratique et que nous effectuons désormais un retour réflexif dessus.

Part d'expérimentation dans l'ensemble du processus

Ainsi, il semblerait bien que notre pratique ait été expérimentale à l'échelle de l'ensemble du processus. Cependant, chaque choix effectué à l'échelle des maquettes n'a pas toujours été expérimental. En effet, nous avons observé en partie II.4 que l'expérimentation était favorisée par une abstraction des finalités utilitaires. Or, au contraire, nous avons laissé une grande place aux contraintes, qu'elles soient techniques, imposées par notre contexte ou par le contenu de notre manuscrit. En effet, rappelons que notre pratique a pris pour point de départ des contenus particuliers (les analyses des travaux de David Carson et les cartographies). La nature et le format de ces contenus ont orienté nos premiers choix et questionnements, et notre pratique a débuté avec la prise en compte des contenus

les plus contraignants. De plus, notre volonté d'assurer un confort de lecture maximal ne relève d'après nous pas d'une abstraction des finalités utilitaires : plusieurs choix ont justement été guidés par notre positionnement quant à la réception. Nous pouvons remarquer dans la partie III.2.2 que plusieurs choix ont été effectués en fonction de contraintes techniques ou de contraintes imposées par le contenu, tel que le choix par défaut du *Futura* en raison de sa présence sur les supports de récolte de données. De plus, certains choix ont été fixés presque en amont de la pratique et ont orienté nos choix : nous pouvons par exemple penser à la projection de l'utilisation d'une graisse *light*, de ligatures et de petites capitales, qui ont influé sur nos choix typographiques. Dans cette perspective, nous pouvons conclure que si notre démarche est dans l'ensemble expérimentale, elle est également compensée par la prise en compte de contraintes.

Par ailleurs, nous nous demandons dans quelle mesure l'échelle du manuscrit de thèse permettait une pratique expérimentale prolifique. En effet, le volume de l'objet a une incidence sur la temporalité de notre expérimentation. Étant donné que nous souhaitions maquetter l'ensemble des contenus présents dans la thèse, l'échelle de prototypage était conséquente : après l'avant-dernière maquette, nous avons par exemple observé que nous passions un certain temps à effectuer de petits ajustements, à modifier des détails et que la quantité de pages importante décuplait le temps accordé à ces ajustements. Si nous avons commencé avec nos premières maquettes – pour choisir les combinaisons de typographies de labeur et de titrage – avec 5 pages de texte à maquetter, l'ajout progressif de la diversité des contenus a abouti à plus de 200 pages pour la douzième maquette du volume principal, auxquelles s'ajoutent le volume des annexes. Ainsi, nous observons rétrospectivement que nous n'avons pas mené d'expérimentations prolifiques pour chaque choix en raison de cette échelle importante. Nous avons plutôt passé un long temps de réflexion et d'anticipation afin d'optimiser le temps de maquettage : nous avons choisi les idées les plus vraisemblables à tester, et nous les validions si elles fonctionnaient sans systématiquement tester une autre idée en parallèle. Nous n'avons donc pas un nombre important d'expérimentations menées pour chaque choix.

Nous pouvons également noter que cette optimisation a été croissante. En effet, nous avons tout de même testé les rapports entre les images et le texte dans 5 maquettes sur 12. Au contraire, nous n'avons consacré qu'une maquette à la mise en place de l'opacification de la typographie par la distinction des différentes natures de texte, et une seconde afin d'effectuer des ajustements. Tester une première combinaison de principes a duré deux à trois jours en raison de l'échelle de la maquette. Dès lors, nous nous sommes demandée si nous devions tester davantage de moyens. Pour le mettre en place, nous aurions nécessairement dû réduire l'échelle du texte, et la maquette qui en résulterait aurait été moins fidèle au manuscrit final. Nous avons donc dû arbitrer entre le nombre d'expérimentations et l'échelle qui permet une prévisualisation fidèle du manuscrit final. Ainsi, nous observons que nous n'avons pas tant mené d'expérimentations quant à notre sujet, c'est-à-dire l'opacification de la typographie. Au contraire, nous avons davantage accordé de temps aux principes de mise en page qui constituaient la base que nous souhaitions opacifier dans un second temps. Néanmoins nous devons préciser que, contrairement à ce que nous avions projeté en entamant notre pratique, l'opacification de la typographie

a déjà été entamée dans cette première étape qui visait uniquement à poser les bases de la mise en page, notamment en choisissant d'appliquer un traitement typographique spécifique à chaque contenus afin de les distinguer.

Quand arrêter l'expérimentation ?

Pour terminer, nous souhaiterions aborder une question propre à un processus basé sur la fluidité : quand s'arrêter ? En effet, nous pouvons estimer que chaque maquette est à son échelle une nouvelle expérimentation : nous avons mis en place des principes puis effectué des retours, qui nous ont menés à la maquette suivante etc. Mais quand estimer que nous pouvons mettre un terme à ce processus cyclique et rompre sa circularité ? À cet égard, Nicholas Qyll explique que bien qu'un protocole soit appliqué au cours d'une expérimentation, il convient de rester réceptif à la fluidité du processus :

> « Au cours de cette partie intuitive de l'expérience, le concepteur s'appuie sur des contingences créatives, des "accidents heureux" ou la sérendipité, c'est-à-dire des observations fortuites d'éléments non recherchés à l'origine, mais qui s'avèrent nouveaux et surprenants. Cette phase de variation (presque) totalement libre est suivie d'un retour réflexif éclairant, et les résultats de la série d'expériences sont évalués : ces résultats intermédiaires prometteurs sont sélectionnés pour servir de point de départ au processus de variation qui est sur le point de recommencer[1607]. »

Ainsi, nous avons vu que les phases de retours sur nos maquettes nous ont à la fois permis de projeter les maquettes suivantes, mais ont également parfois remis en cause des choix déjà effectués. Dès lors, quand estimer que nous arrivons à une forme d'aboutissement ?

Cette question est légitime car Nicholas Qyll explique également qu'il ne s'agit pas d'arrêter l'expérimentation au premier résultat satisfaisant, mais qu'il faut bien plutôt continuer d'expérimenter afin de valider les choix :

> « Le meilleur résultat est évident. Mais la satisfaction prématurée des premiers résultats (supposés bons) a un effet contre-productif. D'autres variations permettront de s'assurer que le résultat sélectionné est vraiment la meilleure manifestation. En se basant sur la théorie ancrée, on pourrait également parler d'une "saturation créative"

1607 Texte original :
« During this intuitive portion of the experiment, the designer relies on creative contingencies, "happy accidents" or serendipity, i. e. chance observations of things not originally sought but that turn out to be new and surprising. This phase of (nearly) completely free variation is followed by a return of clarifying reflection, and the results of the series of experiments are assessed: These promising interim outcomes are selected to serve as the point of departure for the process of variation about to begin anew. »
Qyll, Nicholas, « *Typographic experiments : a method between research and practice* », *art. cit*, p. 230.

> dans la série d'expériences. Ce phénomène se produit lorsque l'on ne s'attend plus à ce que le cas étudié produise des résultats originaux. Les expériences typographiques peuvent également échouer – et sont expressément autorisées à le faire[1608]. »

S'il ne s'agit pas de s'arrêter aux premiers résultats satisfaisants, Nicholas Qyll constate tout de même qu'une forme d'aboutissement peut être perçue lorsque l'on estime que l'on ne pourra pas mener d'expérimentations qui aboutiront à de nouveaux résultats. Dès lors, nous avons décidé d'arrêter notre pratique à la douzième maquette car nous estimions que les principaux choix étaient tous validés, et qu'il ne s'agissait désormais plus que d'effectuer des ajustements mineurs. De plus, nous avons nous-même commencé à éprouver cette forme d'aboutissement à l'issue de la onzième maquette (soit l'avant-dernière). En effet, nous avons précédemment relaté que la fin de cette maquette s'est accompagnée d'un moment de doute et d'un sentiment de dépassement par la complexification croissante. Mais nous avons également constaté que nous commencions à manquer de discernement, et nous avons alors éprouvé le besoin de demander les conseils et avis d'une amie graphiste. Ainsi, nous avons ressenti le besoin de faire appel à une personne extérieure qui possède un rapport moins étroit que nous au texte pour faire brièvement l'expérience de lecture et de consultation, c'est-à-dire mettre notre objet à l'épreuve de la réception. Nous décelons dans cette inclination vers la réception le moment où notre objet est suffisamment prêt pour être éprouvé par des récepteurs, c'est-à-dire un moment d'aboutissement de notre pratique.

1608 Texte original :

> *« The better result is self-evident. But premature satisfaction with initial (putatively good) results has counterproductive effect. Further variations will ensure that the result selected is truly the best manifestation. Working from grounded theory, one could also speak of a "creative saturation" in the series of experiments. This occurs if the case under consideration is not expected to produce original results anymore. Typographic experiments can also fail – and are expressly allowed to do so. »*

Ibidem, p. 232.

III.3.4. Les maquettes comme échantillons

La question de l'aboutissement de la pratique est également liée à son statut : les expérimentations ne sont que des échantillons de notre manuscrit. Accepter que ces expérimentations ne soient que préparatoires à la réalisation concrète et effective du manuscrit nous a permis de nous décider à mettre un terme à cette phase de pratique.

Statut des maquettes

Nous avons insisté sur le fait que les maquettes étaient – avec nos carnets – notre principal support de travail pour cette pratique. En effet, nous n'avons pas eu d'étapes de croquis ou de modélisations précédant le prototypage : nous sommes directement passée
878. des idées au faire, et à l'impression de la maquette pour apercevoir un résultat au plus
879. proche de notre manuscrit final. Les maquettes sont donc notre principal outil de travail, en ce qu'elles permettent de prévisualiser fidèlement la mise en pages de notre manuscrit. De plus, nous pouvons distinguer trois types de maquettes. Tout d'abord, certaines
880. maquettes nous permettent d'avancer dans la progression générale de notre pratique :
881. nous ajoutons des contenus par rapport à la précédente. Ces maquettes prennent appui sur les choix déjà effectués, tout en testant de nouveaux principes à fixer : il s'agit à la fois d'ajouter une nouvelle couche de contenus et un degré supérieur de complexification.
882. Dans un second temps, certaines maquettes visent à expérimenter d'autres pistes pour
883. une même grande étape. Par exemple, nous avons testé l'insertion des images au sein du corps de texte (maquettes 3 et 4), la séparation sur une page distincte (maquettes 6 et 7), et une version hybride ou certaines figures sont insérées et d'autres sur une page séparée (maquette 8). Enfin, le troisième type de maquettes sont celles qui ne constituent que
884. des variations : elles ne permettent pas de tester de nouveaux principes, mais servent
885. plutôt à ajuster des principes déjà validés et à apporter des modifications mineures.

Quel que soit le type de maquette et la nature des changements opérés par rapport à la précédente, elles apparaissent comme des prototypes à échelle 1 de notre manuscrit. Bien que ce mode de fonctionnement ne soit pas très économique (étant donné que nous avons imprimé chaque fois plusieurs dizaines voire centaines de pages), il nous a permis de nous rendre compte à l'échelle des différents contenus et de leur mise en page. De plus, il nous a paru nécessaire de maintenir une échelle d'expérimentations relativement proche de celle du manuscrit final afin de vérifier la cohabitation de l'ensemble de nos choix. En effet, le principal écueil auquel nous devions être vigilante était de garantir la cohérence des expérimentations dans l'objet final : l'objet thèse proposé devait former une unité cohérente et harmonieuse formellement. Il ne s'agit donc pas d'une compilation d'expérimentations détachées les unes des autres et décousues, mais nous devions au contraire garantir que les expérimentations fassent sens les unes avec les autres. Cette échelle d'expérimentation nous a donc permis de nous assurer de la cohabitation des moyens testés.

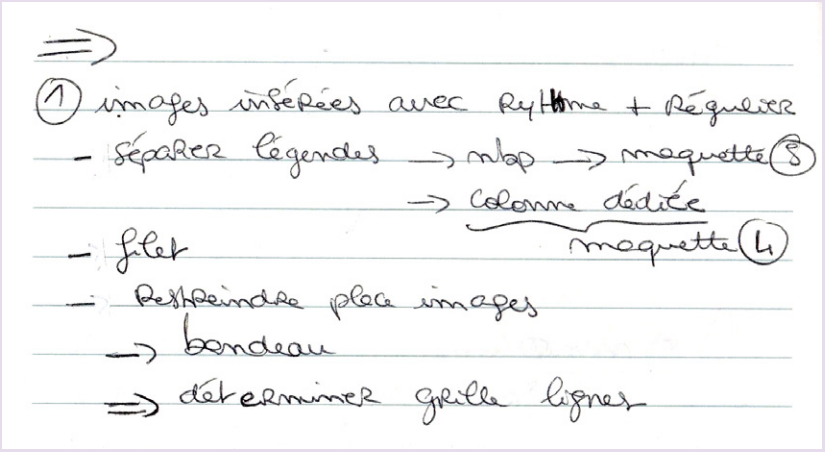


Figure 878. Extrait de carnets de notes : principe d'tester pour l'insertion des images dans la maquette 4.

878.

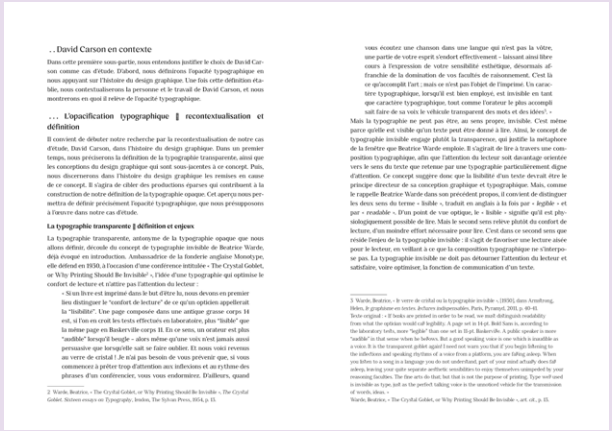


879.

Figure 879. Maquette 4.

Figure 880. Maquette 2 : choix des typographies de labeur et de titrage.

Figure 881. Maquette 3 : insertion de l'iconographie.



880.



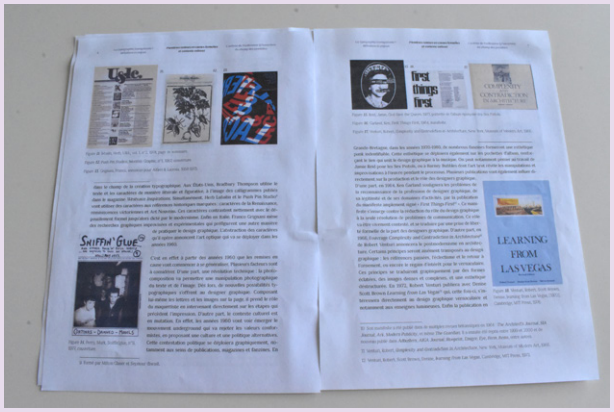
881.

Figure 882. Maquette 4 : insertion de l'iconographie dans le corps de texte.

Figure 883. Maquette 6 : détachement de l'iconographie sur une page dédiée.

Figure 884. Maquette 11 : traitements typographiques.

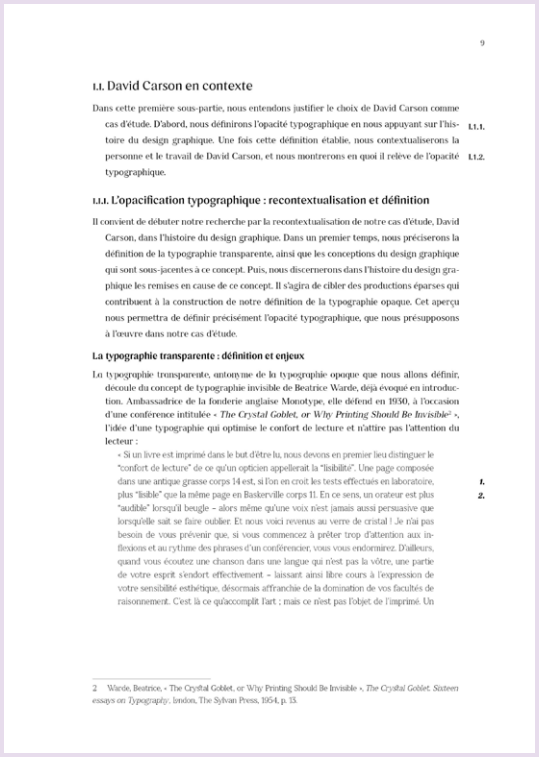
Figure 885. Maquette 12 : changements dans le traitement typographique des titres (graisses et corps).



882.



883.



9

1.1. David Carson en contexte

Dans cette première sous-partie, nous entendons justifier le choix de David Carson comme cas d'étude. D'abord, nous définirons l'opacité typographique en nous appuyant sur l'histoire du design graphique. Une fois cette définition établie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il relève de l'opacité typographique. 1.1.1. 1.1.2.

1.1.1. L'opacification typographique : recontextualisation et définition

Il convient de débuter notre recherche par la recontextualisation de notre cas d'étude, David Carson, dans l'histoire du design graphique. Dans un premier temps, nous préciserons la définition de la typographie transparente, ainsi que les conceptions du design graphique qui sont sous-jacentes à ce concept. Puis, nous discernerons dans l'histoire du design graphique les remises en cause de ce concept. Il s'agira de cibler des productions éparses qui contribuent à la construction de notre définition de la typographie opaque. Cet aperçu nous permettra de définir précisément l'opacité typographique, que nous présupposons à l'œuvre dans notre cas d'étude.

La typographie transparente : définition et enjeux

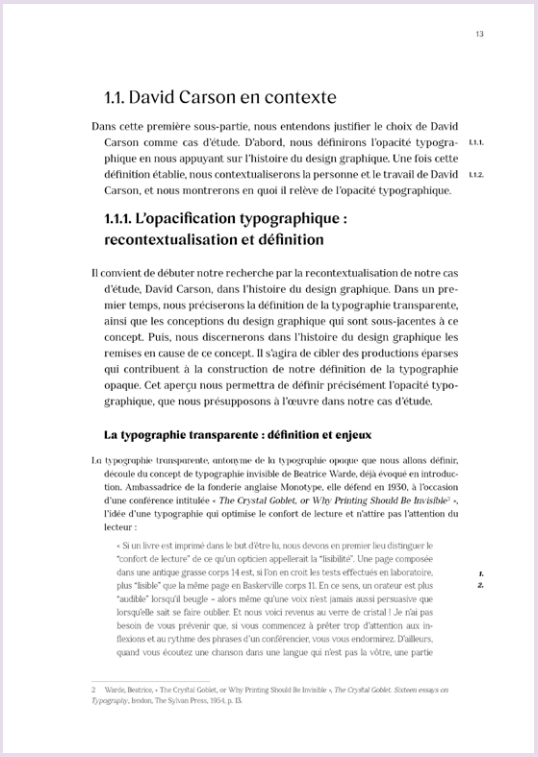
La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons définir, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, déjà évoqué en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, à l'occasion d'une conférence intitulée « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible*[2] », l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur :

« Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus "lisible" que la même page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle – alors même qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous prévenir que, si vous commencez à prêter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conférencier, vous vous endormirez. D'ailleurs, quand vous écoutez une chanson dans une langue qui n'est pas la vôtre, une partie de votre esprit s'endort effectivement – laissant ainsi libre cours à l'expression de votre sensibilité esthétique, désormais affranchie de la domination de vos facultés de raisonnement. C'est là ce qu'accomplit l'art ; mais ce n'est pas l'objet de l'imprimé. Un

1. 2.

2 Warde, Beatrice, « The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible », *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, london, The Sylvan Press, 1954, p. 13.

884.



13

1.1. David Carson en contexte

Dans cette première sous-partie, nous entendons justifier le choix de David Carson comme cas d'étude. D'abord, nous définirons l'opacité typographique en nous appuyant sur l'histoire du design graphique. Une fois cette définition établie, nous contextualiserons la personne et le travail de David Carson, et nous montrerons en quoi il relève de l'opacité typographique. 1.1.1. 1.1.2.

1.1.1. L'opacification typographique : recontextualisation et définition

Il convient de débuter notre recherche par la recontextualisation de notre cas d'étude, David Carson, dans l'histoire du design graphique. Dans un premier temps, nous préciserons la définition de la typographie transparente, ainsi que les conceptions du design graphique qui sont sous-jacentes à ce concept. Puis, nous discernerons dans l'histoire du design graphique les remises en cause de ce concept. Il s'agira de cibler des productions éparses qui contribuent à la construction de notre définition de la typographie opaque. Cet aperçu nous permettra de définir précisément l'opacité typographique, que nous présupposons à l'œuvre dans notre cas d'étude.

La typographie transparente : définition et enjeux

La typographie transparente, antonyme de la typographie opaque que nous allons définir, découle du concept de typographie invisible de Beatrice Warde, déjà évoqué en introduction. Ambassadrice de la fonderie anglaise Monotype, elle défend en 1930, à l'occasion d'une conférence intitulée « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible*[2] », l'idée d'une typographie qui optimise le confort de lecture et n'attire pas l'attention du lecteur :

« Si un livre est imprimé dans le but d'être lu, nous devons en premier lieu distinguer le "confort de lecture" de ce qu'un opticien appellerait la "lisibilité". Une page composée dans une antique grasse corps 14 est, si l'on en croit les tests effectués en laboratoire, plus "lisible" que la même page en Baskerville corps 11. En ce sens, un orateur est plus "audible" lorsqu'il beugle – alors même qu'une voix n'est jamais aussi persuasive que lorsqu'elle sait se faire oublier. Et nous voici revenus au verre de cristal ! Je n'ai pas besoin de vous prévenir que, si vous commencez à prêter trop d'attention aux inflexions et au rythme des phrases d'un conférencier, vous vous endormirez. D'ailleurs, quand vous écoutez une chanson dans une langue qui n'est pas la vôtre, une partie

1. 2.

2 Warde, Beatrice, « The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible », *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, london, The Sylvan Press, 1954, p. 13.

885.

Prévisualisation

Cependant, nous devons admettre qu'il n'est pas possible de prévisualiser l'ensemble de l'objet-thèse lors de cette phase d'expérimentations. Bien que nous ayons souhaité expérimenter toute la diversité des contenus qui seront présentés, cette pratique ne nous a permis que d'avoir un aperçu du manuscrit final. C'est pour cette raison qu'il convient de restituer aux maquettes le statut d'échantillons : nous avons extrait plusieurs fragments de notre manuscrit qui permettaient de rendre compte de la diversité des contenus à mettre en pages et en objet. Notre pratique a donc constitué une phase d'expérimentation permettant de fixer des règles et des principes que nous appliquerons ensuite à notre manuscrit final, c'est-à-dire une fois que le texte sera relu de manière définitive. Bien que notre prévisualisation entende être la plus proche possible du manuscrit final, nous ne pouvons anticiper l'ensemble des double pages de ce manuscrit. Dès lors, nous sommes consciente que la reproduction de nos principes fixés sur le volume de pages du manuscrit final mènera peut-être à quelques résultats graphiques moins heureux, étant donné que chaque page sera singulière.

En effet, nous prenons conscience au moment de la dixième maquette que quel que soit le degré de précision de notre phase d'expérimentation, la mise en œuvre effective sur l'ensemble du manuscrit fera forcément apparaître des cas particuliers et qu'il nous est impossible de tous les anticiper. Pour cette raison, nous avons passé un long moment à déterminer notre positionnement, notre parti pris et nos intentions : cette phase nous sert à fixer de grands principes directeurs, qui nous permettrons de prendre des décisions au cas par cas au moment de leur application à l'échelle du manuscrit complet. Cette prise de conscience nous a également aidée à déterminer l'aboutissement de notre pratique : consciente que nous ne pouvions anticiper toutes les décisions et tester nos principes à l'échelle réelle du manuscrit dans la phase d'expérimentation, nous avons estimé que nous disposions d'une ligne directrice assez claire pour pouvoir être sujette à des adaptations mineures au moment de la mise en œuvre. Ainsi, nous mettons un terme à notre phase d'expérimentation tout en nous laissant une marge de décision relative au moment de l'application de nos principes au manuscrit final.

Il convient donc de restituer à cette phase d'expérimentations le statut de prévisualisation. En effet, notre texte n'est à ce stade pas encore définitif : il doit faire l'objet de plusieurs relectures avant de pouvoir être mis en pages et en objet. Dès lors, cette étape d'expérimentation est préparatoire et ce pour plusieurs raisons. D'une part, elle nous a évidemment permis de fixer les principes que nous allons appliquer, selon un niveau de détail assez élevé. D'autre part, cette étape préparatoire va nous permettre d'optimiser le temps accordé à la mise en page et en objet de notre manuscrit. En effet, nous sommes en mesure de créer une feuille de route à appliquer, qui indique les choix qui ont été effectués ainsi que les étapes et l'ordre dans lequel il nous faut procéder. Une fois que les contenus (notamment iconographiques) seront préparés et que le texte sera définitif, nous pourrons alors passer à la mise en œuvre concrète et effective. Notre pratique a donc constitué à la fois un moment de prises de décisions, une phase de prévisualisation, mais également une étape préparatoire afin d'optimiser la mise en pages et en objet

définitive du manuscrit. Dès lors, nous ne considérons pas qu'il s'agit de recommencer depuis le début avec le texte terminé, mais plutôt que cette phase préparatoire nous permet de gagner en efficacité.

Point d'arrivée de ce moment

Au terme de cette dernière partie de notre recherche, nous entendons conclure quant à la typographie opaque selon trois points.

D'une part, nous souhaiterions revenir sur les moyens employés pour opacifier la typographie. Nous l'avons vu à la fin de la partie III.2.2, nous avons principalement expérimenté l'hétérogénéité des styles de caractères. Si nous avons également testé le changement d'orientation, la fusion, la superposition et le jeu sur les espaces dans une moindre mesure, c'est surtout la diversité des traitements typographiques que nous avons mis en œuvre au cours de notre pratique. Nous avons souhaité différencier les différents types de contenus par des traitements typographiques distincts, et ce à plusieurs niveaux. Dans un premier temps, nous avons distingué notre texte des informations qui guident dans le manuscrit. Puis, nous avons identifié trois types de contenus principaux à distinguer par les traitements typographiques : le corps de texte et son iconographie, les données (récoltées, brutes et analysées) et enfin les contenus qui concernent la recherche menée elle-même. Pour terminer, nous avons mis en évidence différents moments dans notre texte : des moments d'annonces et de résumés, les questionnements, objectifs et hypothèses, et enfin les apports et résultats. Nous avons également souhaité mettre en exergue notre pensée en soulignant les idées directrices de chaque paragraphe.

Ainsi, la première remarque que nous formulons est que la notion d'opacité typographique est davantage expérimentée à travers le traitement typographique du texte que par sa mise en espace. La seconde remarque porte sur notre hypothèse de départ : **nous estimons que des interventions subtiles permettent d'opacifier la typographie, ce qui confirmerait que l'opacité typographique ne va pas nécessairement de pair avec un parti pris graphique affirmé et extravagant.** À titre d'exemple, l'emploi des ligatures et des caractères alternatifs ne se remarque que très peu à l'échelle de la page, mais nous postulons qu'ils attireront tout de même l'attention du lecteur au cours de sa lecture et constituerons ainsi un temps d'arrêt qui redirigera son attention sur la forme du texte. Cette hypothèse demande encore à être vérifiée avec les retours de nos lecteurs sur notre objet. Pour l'heure, nous

souhaitons souligner que nous avons entretenu un rapport très étroit avec notre texte tout au long de notre pratique. En effet, nous avons pris conscience que chaque page serait à composer comme un cas particulier. Si certains principes que nous avons fixés seront chronophages à mettre en œuvre, ils mettent cependant en évidence un rapport étroit que nous entretenons nous-mêmes avec ce texte au cours de sa mise en pages et en objet, un rapport qui relève du soin. Par cette relation de soin au cours de la conception et de la réalisation de notre manuscrit, nous espérons inviter notre lecteur à entretenir un rapport tout aussi étroit avec notre texte.

D'autre part, un point important de la définition de la typographie opaque concernait la pratique même : il s'agit du caractère expérimental du processus. Nous avons mis en évidence que notre pratique relevait bien d'un processus fluide. Néanmoins, pour conclure quant à ce point, nous devons distinguer deux échelles de la pratique. Tout d'abord, à l'échelle des maquettes, notre démarche n'a pas été entièrement expérimentale puisque certains choix ont été guidés par des contraintes plutôt que de relever d'expérimentations graphiques. Dès lors, nous avons anticipé les résultats de plusieurs idées avant même de les tester. Les expérimentations quant à l'opacification de la typographie n'ont pas été prolifiques, et les formes produites auraient pu être davantage radicales. Mais à l'échelle de l'ensemble du processus, nous avons bien mis en place une démarche d'expérimentation. En effet, nous avons vu que nous passions des idées à la réalisation sans étape intermédiaire de modélisation. Ainsi, les deux supports principaux de notre pratique ont été nos carnets de notes et les maquettes qui valent comme prototypes à l'échelle 1. De plus, chaque maquette a induit la suivante, c'est-à-dire qu'un retour opéré sur chaque production a fait avancer à la fois notre pratique et notre réflexion. Pour terminer, notre pratique visait à interroger les normes et conventions graphiques de l'objet thèse. À ce titre, nous soumettons notre manuscrit comme un objet issu d'expérimentations, et mesurerons les résultats de cette expérimentation une fois que nous aurons eu les retours de nos lecteurs sur cet objet.

Enfin, il convient de préciser que cette dernière partie de notre recherche a inclus un facteur que nous avions jusqu'à présent sous-évalué : la question du contexte de déploiement de la typographie opaque. En effet, nous

avons insisté en partie III.1 sur le positionnement de notre pratique au sein du cadre académique et sur le contexte du manuscrit de thèse. Ainsi, nous notons *a posteriori* que les deux premières parties de cette recherche ont partiellement fait abstraction de la question du contexte de la typographie opaque : nous l'avons jusqu'alors plutôt présentée et envisagée comme une pratique qui se déploie au cours d'expérimentations personnelles, et favorisée par l'abstraction des finalités utilitaires. Cette dernière partie de recherche nous permet donc de compléter une vision quelque peu idéalisée de la pratique de la typographie opaque, car détachée du contexte des objets. Avec cette dernière partie de recherche, la question du contexte a désormais occupé une place centrale.

En effet, précisons également que l'objet graphique que nous produisons est un objet éditorial. Nous aurions pu penser que la typographie opaque était davantage adéquate pour un volume de texte réduit, mais le choix du travail de David Carson comme cas d'étude révèle d'après nous une intuition : celle que la typographie opaque avait également sa place dans un contexte éditorial (dans le cas de David Carson, dans des magazines), et qu'elle dépassait les formes extravagantes de la typographie expérimentale déployée sur des objets graphiques avec une quantité de texte relativement restreinte (tels que des affiches). Cette troisième partie de recherche ressert donc notre étude sur le contexte de l'édition et, plus précisément, sur l'édition d'un manuscrit de thèse. Nous avons dès le départ noté que ce contexte était *a priori* peu favorable à l'opacification de la typographie : l'édition implique une grande quantité de texte et le cadre académique exigerait plutôt une transparence de la typographie. En effet, il convient de rappeler que le concept de typographie transparente est d'abord préconisé par Beatrice Warde dans le contexte précis de l'édition. Ce contexte de l'édition nous ramène également à notre tout premier travail de recherche mené au cours de notre master sur les formes limites du livre. Dès lors, nous avons souhaité tester le concept que nous avons formé jusqu'au bout : **peut-on opacifier la typographie dans un contexte éditorial, c'est-à-dire un contexte qui lui est peu favorable au premier abord ?** Plus qu'une question d'adéquation avec le contexte, **nous souhaiterions soutenir que l'opacification de la typographie peut être graduelle : il s'agit moins d'une nette opposition entre transparence et opacité que divers degrés d'opacification qui permettent à la typographie opaque d'être déployée dans une diversité de contextes.**

Reprendre en compte la question du contexte nous invite à mettre en évidence une limite de cette présente recherche : la relative abstraction du contexte et des finalités des objets graphiques qui mettent en place une opacification de la typographie. D'après Pierre-Damien Huyghe, ce moment de prise de conscience des limites d'une recherche témoigne justement qu'une recherche a été menée :

> « Tout chercheur, tout étudiant qui mène une recherche connaît un moment difficile au cours duquel, au fond, une condition de son engagement, je veux dire : l'adhésion de son esprit à une hypothèse, bascule. "Je croyais que..., se dit-il, et voilà que je m'aperçois que ce n'est pas nécessairement comme je croyais." En venir à une pareille phrase, c'est signaler, c'est se signaler à soi-même une expérience de recherche[1609]. »

Ainsi, si nous pensions que nous pouvions faire abstraction du contexte des objets pour notre étude de la typographie opaque, il nous paraît désormais nécessaire d'orienter la poursuite de nos recherches dans cette direction.

1609 Huyghe, Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, Design*, *op. cit.*, p. 106.

Introduction.
Partie I.
Partie II.
Partie III.

Conclusion.

Un gain esthétique

Une reconfiguration (typo)graphique

Tester le concept d'opacité typographique

Conclusion générale

Au terme de ce moment, nous pouvons mettre en évidence que cette recherche a été menée bien plutôt en suivant nos intuitions pas à pas que selon une ligne de conduite linéaire prédéterminée. Nous n'avons pas toujours réussi à démontrer nos hypothèses, mais notre réflexion a toujours ouvert de nouvelles voies : nous remercions ces impasses qui nous ont menée sur des chemins inattendus. Si le texte qui donne à voir cette recherche est dense, c'est parce qu'il retrace toutes les étapes de notre cheminement. Cette densité nous a lors paru nécessaire, car il nous semble que la production de connaissances réside d'abord dans la recherche même, avant les résultats auxquels elle aboutit. Nous l'avons déclaré dès notre introduction en empruntant les termes de Tim Ingold : « ce qui compte, ce n'est pas la destination finale mais toutes les choses intéressantes qu'on rencontre en chemin[1610] ».

Par conséquent, avant de réunir une définition de l'opacité typographique, de formuler une réponse à notre question et d'avancer les limites qui nous orientent vers de nouvelles perspectives, nous souhaitons énoncer les apports méthodologiques de cette recherche.

Apports méthodologiques

Le premier constat que nous émettons est celui de la diversité de nature des sources qui ont contribué à notre recherche : nous avons entre autres consulté des thèses, des ouvrages d'histoire et de théorie du design graphique, les monographies de notre cas d'étude, mais également des écrits journalistiques, des entretiens menés par des chercheurs auprès de designers, voire même des épisodes de podcasts. Cette variété nous permet de constater la largeur du spectre des sources qui peuvent contribuer à la recherche, des écrits les plus théoriques à ceux au plus proche de la pratique.

Cette diversité des types de sources va de pair avec la pluralité des auteurs que nous avons consultés ainsi que leur appartenance disciplinaire. Les auteurs auxquels nous nous sommes référée dans le champ du design font également apparaître un large spectre de la théorie à la pratique : théoriciens du design et du design graphique (dont Vivien Philizot, Nolwenn Maudet, Anthony Masure et Émeline Brulé, Alain Findeli, Stéphane Vial et David Bihanic), théoriciens et historiens du design graphique (dont Steven Heller et Teal Triggs), des chercheurs en design qui sont allés à la rencontre de praticiens (tels que les étudiants du master 2 Design, Arts, Médias, ou encore Karen Brunel-Lafargue à l'occasion de sa recherche doctorale), mais également des designers qui ont théorisé leur pratique ou contribué à la théorisation des champs du design, design graphique et typographique (dont Anni Albers, Ruedi Baur, Peter Bil'ak, Gerard Unger et Gerrit Noordzij). Ces quelques auteurs rendent compte de la diversité des points

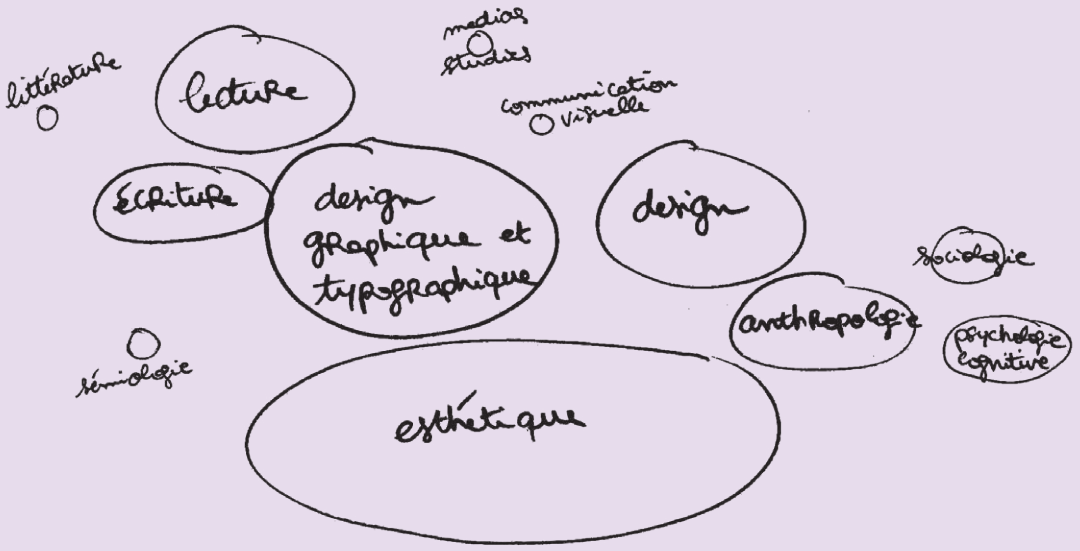
1610 Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 219.

de vue et positionnements que peut adopter une recherche menée dans le champ du design. Notre discipline de rattachement étant l'esthétique, nous avons également formé notre réflexion à partir de celles de philosophes (dont Catherine Chomarat-Ruiz, Pierre-Damien Huyghe, Jean-François Lyotard, Gérard Genette, Luigi Pareyson, Harmut Rosa, Claire Fagnart, Gilles Tiberghien et Jean-Marc Besse). De plus, cette recherche en typographie nous a inévitablement menée à consulter des chercheurs spécialisés dans la lecture (François Richaudeau) et l'écriture (Anne-Marie Christin). Par ailleurs, nous nous sommes appuyée sur plusieurs disciplines de sciences humaines et sociales telles que l'anthropologie avec Tim Ingold, la sociologie (Richard Sennett) voire même la psychologie cognitive (Donald Norman, Pierre Rabardel et Lev Vygotski). Enfin, d'autres disciplines ont été convoquées dans une moindre mesure. D'une part, nous nous sommes référée à des articles ancrés dans des disciplines aux dénominations anglo-saxonnes souvent convoquées dans le cadre d'une recherche en design graphique : les *media studies* (Matthew Kirschenbaum) et la communication visuelle (Nicholas Qyll). D'autre part, nous avons consulté des auteurs issus de la sémiologie (Christian Vandendorpe, Bernard Darras) ou encore de la littérature (Paul Valéry). La discipline la plus surprenante dans cette recherche reste la géographie (Roger Brunet), à laquelle nous avons emprunté un outil que nous avons mobilisé. Cette liste nous paraît mettre en évidence que la recherche en design s'enrichit de la diversité de points de vue issus de ce champ ou de
886. différentes disciplines scientifiques.

Concernant la recherche en design plus précisément, la dernière partie de cette thèse nous a permis d'affirmer notre positionnement quant à la recherche en design. Tout d'abord, nous défendons une recherche par la pratique qui ne relève pas pour autant d'une recherche-projet. Cette position nous paraît plus ouverte et laisse ainsi la place à une part de pratique du design au sein de la recherche qui ne prenne pas pour autant la forme d'un projet. Notre second positionnement porte plutôt sur le manuscrit de thèse : une thèse se doit d'être propositionnelle, tant dans son contenu que dans sa forme. Cet enjeu concerne plus largement ce qui est donné à voir et à lire d'une recherche doctorale. Sur ce point, nous défendons qu'une recherche excède le texte qui en résulte. D'après nous, une importance majeure doit être accordée aux matériaux de la recherche (documents produits au cours de la recherche, annexes, récolte de données, iconographie, etc.)

Cette prise de position va de pair avec notre idée selon laquelle chaque chercheur a une manière singulière de mener sa recherche. Dans notre cas, il s'agit notamment d'un besoin de sortir de l'ordinateur afin de trouver un rapport direct et tangible aux outils que nous mobilisons : nous avons par exemple rempli nos feuilles d'analyse à la main, imprimé les listes de praticiens afin d'effectuer des regroupements, ou encore cartographié les praticiens avec notre propre écriture manuscrite. De plus, la grande place accordée aux schémas et cartes mentales met en évidence que nous pensons par l'écrit, et plus précisément grâce à notre écriture manuscrite. En effet, les cartes mentales se sont avérées être des outils de première importance pour mener, organiser ou clarifier notre réflexion. Nous avons également souligné dans la dernière partie de cette thèse que notre part pratique s'est principalement appuyée sur l'écrit.

Figure 886. Champs et disciplines convoqués dans la thèse.



Ce point nous mène à aborder la question des outils que nous avons utilisés. C'est surtout la construction de nos propres outils qui apparaît comme un apport méthodologique. Tout d'abord, nous avons établi une grille d'analyse d'image qui permet notamment d'évaluer le degré de lisibilité et de linéarité du texte d'un objet graphique. Bien que perfectible, elle nous paraît constituer une base réexploitable par d'autres chercheurs. De même, la méthode que nous avons adoptée et les outils utilisés pour constituer (et restituer) notre base d'images des travaux de David Carson peut également être appropriée par nos pairs.

Plus encore, l'exercice cartographique que nous avons mené dans la partie II.2 constitue d'après nous le principal apport méthodologique de notre recherche. Nous avons montré que ce n'est pas tant la cartographie qui en résulte qui constitue un résultat probant, que l'acte cartographique lui-même. En effet, cet exercice cartographique nous a permis de mener une réflexion sur notre sujet et a soulevé des questionnements fertiles. De plus, il a été l'occasion de nous interroger sur la manière de donner à voir un paysage des praticiens de la lettre. Ainsi, ce n'est pas tant que résultat lui-même que l'exercice qui apparaît comme une contribution à cette recherche. Nous avons pu établir que ce sont ce que les praticiens *font*, les activités qu'ils pratiquent, qui permettent de cartographier les praticiens de la lettre. Par ailleurs, nous avons dès le départ projeté deux usages de cet outil cartographique : tant visualiser nos données (les termes de praticiens de la lettre) que permettre d'en récolter de nouvelles. Nous avons pu constater que notre outil n'a pas été mobilisé pour répondre à l'objectif qui avait nécessité sa construction (c'est-à-dire déterminer les praticiens à rencontrer), mais qu'il s'est par contre avéré précieux pour récolter des données au cours des entretiens. Plus que la position des praticiens sur la cartographie, ce sont surtout les discussions qui se sont ouvertes grâce à ce support graphique qui nous paraissent de premier intérêt. Ainsi, ce ne sont pas tant nos cartographies qui constituent un apport exploitable, que le fond de cartographie en tant qu'outil pour situer la pratique d'un praticien.

Pour terminer sur les apports méthodologiques, nous souhaiterions insister sur la complémentarité des différentes méthodologies que nous avons employées au cours de notre recherche. Nous avons parfois abouti à des résultats qui se recoupaient avec des méthodologies différentes : la confirmation de certains résultats par une autre méthodologie nous permet d'autant plus de les soutenir. Certains liens nous paraissent évidents au terme de cette étude, notamment en ce qui concerne le point de la pratique. En effet, nous avons énoncé en introduction que les parties I.4 et II.4 se faisaient écho : il s'agissait de définir la pratique de l'opacité typographique, tant par l'analyse de la manière de faire de notre cas d'étude que par celle des propos des praticiens que nous avons rencontrés à l'occasion des entretiens. À titre d'exemple, la notion de plaisir revient dans les deux moments : David Carson revendique un plaisir du faire et un rapport passionnel au design, et nous y voyons désormais un lien avec une pratique résonante. Pour illustrer la complémentarité des méthodologies qui permet de soutenir nos résultats, nous pouvons citer la question de l'expérimentation, qui traverse les trois moments de notre recherche : nous l'identifions au moment de l'analyse de la manière de faire de David Carson, nous

la confirmons comme critère de définition dans la seconde partie en nous référant à nos entretiens, ce qui nous mène dans la troisième partie à aborder la distinction entre typographie expérimentale et typographie opaque.

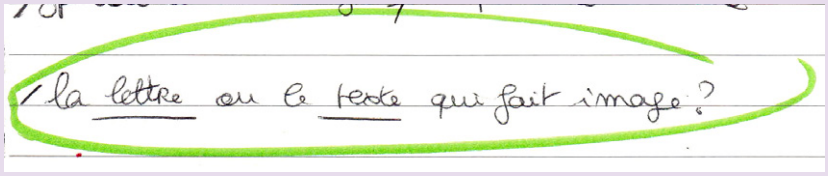
Un autre point a traversé notre recherche dès ses prémices : la question de l'échelle. En effet, nous avons dès le début eu l'intuition qu'il fallait clarifier si l'opacité opérait à l'échelle de la lettre ou à celle du texte. Ce questionnement est présent dans nos carnets de recherche dès notre projet de doctorat, alors même que la notion d'opacité n'était pas encore verbalisée et nommée. Le fait de prendre pour cas d'étude David Carson au début de notre recherche, c'est-à-dire un designer graphique, pourrait induire que nous nous situons à l'échelle du texte. Cependant, nous distinguons l'échelle du texte de l'échelle de la lettre dès la construction de notre grille d'analyse. Ce questionnement a ensuite été frontalement formulé en ouverture de notre seconde grande partie de recherche. Cependant, nous ne pouvons que noter que nous ne sommes pas parvenue à y apporter une réponse, délaissant petit à petit cette question d'échelle pour nous tourner vers les praticiens et le rapport qu'ils entretiennent au texte et à la lettre. Par la suite, nous utilisons d'ailleurs l'expression « praticiens de la *lettre* » pour qualifier notre liste, notre cartographie, et même les praticiens que nous avons rencontrés. Nous ne l'entendons non pas au sens d'une circonscription de notre sujet, mais plutôt comme une ouverture : les praticiens de la lettre peuvent avoir affaire à plusieurs lettres, c'est-à-dire au mot et au texte. Enfin, lorsque nous investissons l'hypothèse de la parenté iconique de l'écriture mise en relief par l'opacité typographique, nous avançons tant des éléments concernant la définition de la forme des lettres que l'organisation spatiale de ces lettres à l'échelle de la composition d'un texte. De plus, nous avons pu observer que les praticiens que nous avons rencontrés opèrent des allers-retours entre les échelles du texte et de la lettre, du dessin de caractère à son utilisation dans une composition graphique. Par conséquent,

887.
888.
889.
890.
891.

nous apportons désormais une réponse à cette question laissée en suspens : l'opacité typographique opère tant à l'échelle du texte, de la lettre, qu'à l'intersection entre les deux.

Figures 887. 888. 889. 890. 891. Extraits de carnets de notes : récurrence des questionnements sur l'échelle de l'opacité.

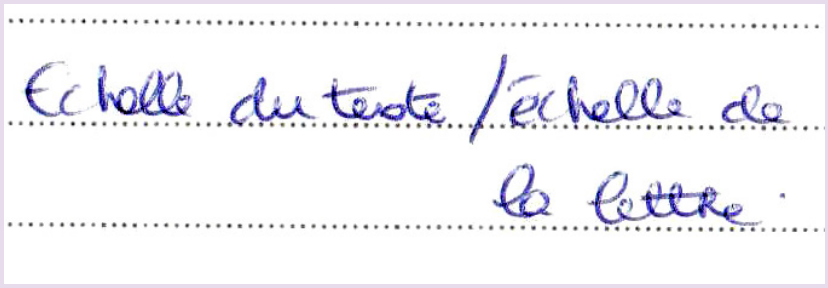
887.



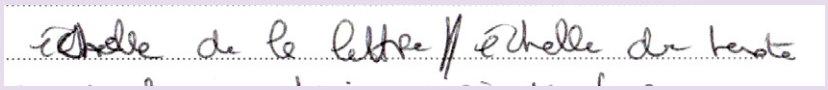
888.



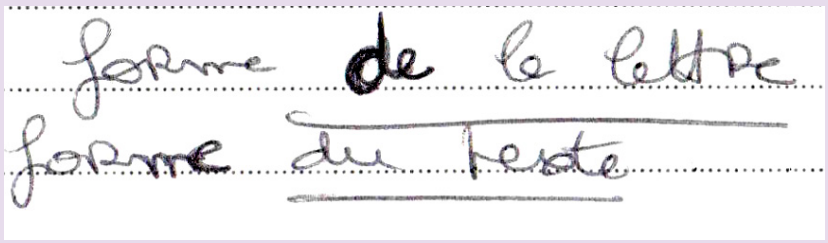
889.



890.



891.



Définition de l'opacité typographique

Au terme de ce moment, nous sommes en mesure d'énoncer une définition de l'opacité typographique, en suivant pas à pas les étapes qui nous ont permis de la former. Nous avons commencé par esquisser une définition par opposition à la typographie transparente : **l'opacité typographique interroge l'exigence de lisibilité et tend plutôt à désautomatiser la lecture, bien que cette désautomatisation ne soit pas toujours effective.** En effet, nos analyses des travaux de David Carson ont mis en évidence que la compréhension du sens est *in fine* possible car la lecture semble pouvoir s'effectuer dans la plupart des cas : elle n'est donc pas tant désautomatisée que nous le supposions. Cependant, l'opacité typographique vise tout de même à s'interposer entre le lecteur et le texte, voire à lui demander un effort. **Cette suspension du lecteur dans le *regarder* permet au texte et à la lettre de s'autonomiser en tant que formes plastiques à part entière.**

Plus précisément, nous avons pu établir le fonctionnement de l'opacité typographique et définir sa fonction. **Si la fonction communicationnelle peut tout de même s'accomplir, la fonction esthétique est celle qui est prioritairement visée par le praticien de la typographie opaque.** Les relations entre *voir*, *lire* et *regarder* ont mis en évidence que le passage du voir au lire s'effectue par l'automatisation et le confort de lecture. Au contraire, l'opacité typographique apparaît comme une forme inhabituelle du texte ou de la lettre qui intrigue, rompt l'automatisation, et suspend ainsi le lecteur dans le *voir*. Plus que de voir, l'attention portée à l'objet invite le lecteur à *regarder* le texte et la lettre, et ainsi en faire l'expérience esthétique. Nous avons dès lors conclu que cette suspension dans l'expérience esthétique est similaire à celle qui est opérée dans un contexte d'exposition : il s'agit dans les deux cas d'une attention propre à la relation esthétique, c'est-à-dire d'une attention centrée sur la forme, la matérialité, et les qualités plastiques. Cette attention est également intentionnelle : c'est en ce point que nous fondons la distinction entre *voir* (qui est inhérent à l'acte de lecture) et *regarder*, qui est le

mode de regard à l'œuvre face à une opacification de la typographie. La définition de la relation esthétique de Gérard Genette[1611] nous a permis de fonder notre définition de la fonction esthétique. Il définit la relation esthétique comme une attention esthétique conjuguée à une appréciation, et précise que cette relation esthétique n'est pas le propre des œuvres d'art. Il s'agit d'après nous de cette relation que le lecteur entretient avec la typographie opaque : nous venons de montrer le type d'attention à l'œuvre, et la notion d'appréciation nous conduit à repérer deux réactions possibles face à l'opacité typographique. Le cas d'un déplaisir correspond d'après nous à un blocage de la part du lecteur, qui se détourne du texte en le qualifiant d'illisible. Dans le cas contraire d'un plaisir éprouvé par le lecteur, il est suspendu dans le *regarder* et peut éventuellement aboutir au processus de lecture. Plus encore, nous avons formé notre définition de la fonction esthétique par rapport à la définition de la relation artistique de Gérard Genette. En effet, il pose que lorsque l'on ajoute à la relation esthétique le critère de l'intention (c'est-à-dire que le lecteur émet l'hypothèse d'une intention esthétique de la part du concepteur), le récepteur est alors dans une relation artistique. En nous dissociant de sa pensée, nous proposons plutôt que le critère intentionnel permet d'aboutir à une fonction esthétique : le designer peut avoir l'intention que son récepteur entre dans une relation esthétique avec l'objet qu'il conçoit. Dès lors, comment rendre saillante cette fonction constituante[1612] ? Nous posons que cette fonction est induite par le designer et les choix qu'il opère. Face à la pluralité de fonctions possibles, l'utilisateur d'un objet choisit grâce à des indices. Nous avons ici convoqué le concept d'affordance[1613] de Donald Norman selon lequel la forme de l'objet et la manière dont il est conçu doivent permettre de comprendre comment il fonctionne. Si l'affordance est une relation, ce sont plutôt les signifiants qui nous intéressent en premier lieu : en tant que propriétés définies par le designer, les signifiants apparaissent comme des indices de la fonction constituante qu'il envisage. Les choix effectués par le designer lors de la conception influent donc sur le choix de fonction de l'utilisateur face à un objet. Dans ce contexte, nous posons que **l'opacité typographique est un signifiant de la fonction esthétique : la forme graphique du texte et de la**

1611 Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, *op. cit.*

1612 Rabardel, Pierre, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, *op. cit.*, p. 133.

1613 Norman, Donald, *The Design of Everyday Things*, *op. cit.*, p. 41.

lettre suggère au récepteur d'entrer moins dans une activité de lecture que d'abord dans une relation esthétique.

Notons que si l'opacité typographique indique une fonction esthétique au récepteur, il peut tout de même choisir la fonction communicationnelle : le designer ne peut qu'orienter ce choix de fonction au moyen d'indices. Plus qu'une question de remises en cause formelles, le concept d'opacité typographique vise surtout à induire une certaine relation entre le texte, la lettre et leur récepteur.

Du point de vue formel, nos analyses esthétiques ont permis d'identifier quelques **moyens employés pour opacifier la typographie** : l'hétérogénéité des styles de caractères, la fragmentation, la fusion, la remise en cause de l'orientation du texte, le jeu sur les espaces entre le matériau textuel (approches et espaces augmentées, réduites ou irrégulières) et la superposition. Ces moyens ne se veulent ni exhaustifs ni restrictifs : il ne s'agit simplement que de constats, qui constituent un premier repérage des moyens graphiques qui peuvent être utilisés pour opacifier la typographie. Par contre, nous avons pu constater que l'opacité typographique vise à rendre saillante la parenté iconique de l'écriture, restituée comme acte de tracé et d'inscription. Nous sommes arrivée à cette conclusion à l'issue d'une réflexion portant sur les actes d'écrire et dessiner. Tentant de qualifier les rapports que les praticiens de la typographie opaque entretiennent avec la lettre au moyen de ces deux activités, nous nous sommes explicitement inscrite dans le sillage d'Anne-Marie Christin. Tout d'abord, nous avons constaté que les activités d'écriture et de dessin étaient toutes deux des activités de tracé et d'inscription. Nous nous sommes alors demandée comment les distinguer dans le cas où les signes tracés sont des signes linguistiques. Nous avons avancé que les gestes et, plus précisément, le degré de contrôle sur le mouvement permettant de définir la forme, était un critère opérant. Nous avons émis l'hypothèse que le dessin supposait un plus grand contrôle, alors que l'écriture était plus fluide. Or, nous avons vu que la pratique de la typographie opaque relève de cette fluidité, c'est-à-dire que la forme n'est pas prédéterminée mais n'advient qu'en faisant. Nous avons postulé que l'opacité typographique visait à rendre saillante la fluidité de l'écriture manuscrite. Mais nous avons constaté que la typographie même, en tant que procédé technique, était plutôt en rupture qu'en filiation avec l'écriture manuscrite. Constant une triple perte – de

la main, du geste et de la fluidité de l'écriture – nous avons conclu à un éloignement de la typographie vis-à-vis de l'acte d'inscription et de tracé, que l'opacité typographique entendrait pallier. Pour résumer, étudier les activités d'écriture et de dessin nous a menée à révéler **un objectif de la typographie opaque : rendre saillante parenté iconique de l'écriture en tant qu'acte d'inscription et de tracé. De plus, nous avons identifié deux moyens éventuellement mis en place pour y parvenir. D'une part, l'opacité typographique peut tenter de rendre saillante la fluidité de l'écriture manuscrite en mettant en évidence le ductus, en restituant une forme de fluidité ou une imperfection qualitative inhérente à la main. D'autre part, le second moyen concerne la spatialisation des signes sur le support : il s'agit de remettre en cause la linéarité, en faveur d'un jeu plus libre avec l'espace d'inscription qui se matérialise par une disposition spatiale moins homogène et régulière que contrastée.** Ce second moyen, d'ordre spatial, rejoint d'après nous les premiers moyens que nous avons précédemment identifiés : la réduction ou l'irrégularité des approches et des espaces, la fragmentation, la fusion ou la superposition des caractères, ou encore la remise en cause de l'orientation du texte. L'hétérogénéité des styles de caractères correspond également à ce jeu spatial, étant donné que chaque caractère possède des caractéristiques qui lui sont propres (hauteur d'œil, approches, ouvertures des contreformes etc.).

Le point central de définition de l'opacité typographique porte sur la pratique du design graphique et typographique, que nous pouvons énoncer en cinq points. Tout d'abord, nous avons vu que la pratique de l'opacité typographique ne relève pas d'un projet de design où des étapes sont déterminées de la conception à la réalisation, ni d'une interprétation de l'hylémorphisme selon laquelle la forme et la matière seraient dissociées. Bien plutôt, **la pratique de la typographie opaque relève d'un processus fluide**, qui correspond au concept de formativité de Luigi Pareyson[1614]

1614 Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, *op. cit.*

et à la définition du faire de Tim Ingold[1615] : la forme n'advient qu'en faisant, et ne peut donc pas être anticipée ni prédéterminée en amont. Cette fluidité du processus permet des découvertes formelles : il s'agit donc par exemple de laisser advenir les accidents, se baser sur son intuition, ou encore adopter une pratique spontanée. Dans cette perspective, le praticien accorde davantage d'importance au processus lui-même qu'aux formes qui en résultent.

Le second point de définition de la pratique de l'opacité typographique est qu'elle est expérimentale. En cela, elle comporte une part relative de prise de risques étant donné que le résultat de **l'expérimentation** ne peut être anticipé : cette non-anticipation des résultats rejoint le point précédent. Dès lors, il apparaît que l'expérimentation est plutôt favorisée par une abstraction des finalités utilitaires. De plus, elle est également favorisée par une posture d'amateur conjuguée à une attitude vis-à-vis des règles et conventions, en réaction à une forme de conservatisme. Cette pratique expérimentale met en évidence un intérêt davantage centré sur le processus que sur la forme qui en résulte. En effet, le protocole établi permet au praticien d'effectuer un retour réflexif sur sa démarche, et d'évaluer les formes produites en regard de ce protocole. Cette primauté du processus sur la forme produite est le critère qui nous a permis de différencier la typographie opaque de la typographie expérimentale. En effet, l'importance du critère de l'expérimentation nous a menée à nous demander quelle serait la différence entre la typographie opaque et la typographie expérimentale, qui possèdent de nombreux points communs. Nous avons établi que cette différence se situe dans l'objectif de l'expérimentation : il apparaît que la typographie expérimentale est avant tout une recherche formelle qui vise la découverte de « nouvelles » formes, bien souvent extravagantes graphiquement (ou du moins au parti pris graphique très affirmé). Cependant, nous n'avons pas décelé cette recherche formelle au cours de notre étude de la typographie opaque. Dès lors, nous en avons conclu que la typographie opaque relève moins de la typographie expérimentale que d'expérimentations typographiques, que nous distinguons dans l'importance accordée au processus : il importe davantage que les formes qui en sont issues. Cette distinction nous a permis d'envisager plusieurs degrés d'opacification de la typographie, dont la typographie

1615 Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, *op. cit.*

expérimentale ne serait qu'un extrême. De plus, elle a permis de soutenir que l'opacité typographique ne va pas obligatoirement de pair avec un parti pris graphique fort et affirmé, et peut davantage opérer en subtilité. Ainsi, ce ne sont pas nécessairement les formes extravagantes qui redirigent l'attention du récepteur, mais des formes qui rompent avec l'habitude. Plus que la question du parti pris graphique, c'est plutôt la notion de contraste qui est alors déterminante.

Le troisième point de définition de la pratique de l'opacité typographique est celui de **l'attitude critique**. Moins qu'une critique de la société et du système capitaliste, le praticien adopte surtout une attitude critique au cours même de sa pratique, en interrogeant les conventions établies dans le champ du design. Il s'agit alors pour le praticien de dépasser la réponse stricte à une commande, afin de la considérer comme une occasion de questionner les champs du design graphique et typographique de manière plus générale. Dans cette perspective, l'opacité typographique apparaît comme une réflexion portée sur la plasticité et la matérialité typographique, qui n'est pas propre à un projet ou un contexte spécifiques. De plus, cette posture interrogative peut éventuellement mener à une remise en cause des conventions établies. Nous considérons alors que l'attitude critique va de pair avec une pratique réflexive : il s'agit d'un moment de recul qui permet au praticien de penser sa pratique. En effet, nous pouvons constater que plusieurs des praticiens que nous avons rencontrés ont formalisé leur pensée à l'occasion d'une activité de recherche : nos échanges avec Morgane Vantorre, Clara Carpentier et Clément Cases se sont notamment appuyés sur leurs mémoires de master, Charlotte Attal a rédigé un projet de doctorat, et Rémi Forte et Simon Renaud sont tous deux en train de mener une recherche doctorale. **L'expérimentation et l'attitude critique se rejoignent donc d'après nous sur la part réflexive de la pratique, ainsi que sur la posture nécessairement interrogative.**

Nous avons remarqué que le choix effectué par le praticien d'adopter une attitude critique et une pratique réflexive entend répondre à sa quête de résonance[1616], c'est-à-dire un mode de relation au monde qualitatif. Le **concept de résonance d'Harmut Rosa** constitue donc le quatrième point de définition de la pratique de l'opacité typographique. Nous avons d'abord mis en évidence que la typographie opaque est une expérience de résonance pour le récepteur en nous appuyant sur les quatre critères énoncés par Harmut Rosa. Dans un premier temps, l'opacité typographique interpelle le récepteur car nous avons vu qu'elle l'intriguait. Face à l'interpellation, l'efficacité personnelle peut être traduite par la suspension du récepteur dans le *regarder*, qui permet le déplacement de son attention vers les qualités plastiques. Il y a bien une assimilation – c'est-à-dire transformation – car l'opacité typographique invite le lecteur à entrer dans une autre relation avec le texte et la lettre. Enfin, l'indisponibilité est rendue saillante par le fait que l'opacité typographique s'interpose entre le lecteur et le sens du texte, en lui demandant un effort pour accéder au sens linguistique. Mais plus encore, nous avons changé de point de vue pour établir que la pratique de l'opacité typographique constitue une expérience de résonance pour le praticien. En effet, nous avons montré que le praticien est en quête de résonance dans sa vie professionnelle, et que c'est pour cette raison qu'il adopte une attitude critique et une pratique réflexive. À titre d'exemple, un temps suffisant dédié à la réflexion apparaît comme une source de satisfaction personnelle pour le praticien. **C'est dans cette attitude adoptée par quête de résonance que nous situons la pratique de l'opacité typographique.**

Enfin, le dernier point de définition de la pratique de l'opacité typographique va de pair avec la résonance : il s'agit des **points communs que possède cette pratique avec la pratique artisanale.** Tout d'abord, il apparaît que la pratique de l'opacité typographique suggère un **plaisir du faire**, qui peut aller jusqu'à un rapport passionnel. Cette recherche d'un plaisir éprouvé par le praticien au cours de sa pratique rejoint le point précédent de la résonance. Le second point de concordance avec la pratique artisanale est le fait de **considérer le texte et la lettre comme de véritables matériaux** : considérés en eux-mêmes et

1616 Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*

non en vue d'une fin (de lecture par exemple), les expérimentations visent alors à en déceler ou souligner les potentialités plastiques. Le dernier point de concordance entre la pratique de l'opacité typographique et la pratique artisanale est un **rapport au faire direct**, concret, sensible et tangible – voire éventuellement physique. Pour terminer, notre part pratique a mis en évidence que nous avons entretenu un rapport très étroit au texte au cours de sa mise en forme : les choix sont étroitement liés au contenu et chaque mot, ligne, paragraphe sont traités comme des cas particuliers. Ce rapport au matériau textuel relève d'une forme de soin, relation qui est d'après nous également à l'œuvre dans le cas d'une pratique artisanale. Sans parvenir à démontrer que la pratique de la typographie opaque relève bien de l'artisanat, nous mettons ici en relief les points de concordance de ces deux pratiques.

Au-delà de qualifier la pratique de l'opacité typographique, nous avons pu conclure que **ces praticiens ont une pratique hybride, entre le graphisme et la typographie**. La difficulté des praticiens à définir leur pratique au cours de nos entretiens en constitue le premier indice. Plus encore, lorsque nous les avons interrogés sur les liens entre le graphisme et la typographie, il est apparu que les deux champs étaient poreux tout en étant distincts. Enfin, nous avons pu constater que les praticiens de l'opacité typographique effectuent plusieurs aller-retours entre l'échelle de la lettre et l'échelle du texte lors de la conception de caractère. De même, ces praticiens ont souvent des pratiques qui relèvent à la fois de la définition de la forme du caractère et de la composition du texte. Dès lors, ils effectuent également des aller-retours entre le dessin de caractère et la composition graphique afin d'équilibrer leur parti pris. Ces éléments nous permettent de confirmer que la pratique de l'opacité typographique se situe dans un champ à l'intersection entre le graphisme et la typographie. **Ce terrain fertile pour l'opacité typographique, à l'intersection des deux champs, reste encore à définir : il s'agit là d'une ouverture stimulante pour la recherche en design graphique et typographique.**

Au terme de cette définition, nous souhaiterions mettre en évidence une évolution de la manière dont nous l'avons formée, ce qui nous permettra d'énoncer la thèse que nous soutenons au terme de cette recherche. Au départ, et dès l'introduction de notre sujet de

recherche, nous posons que nous entendons former un concept équivalent à celui de la typographie transparente : les premiers éléments de définition se sont donc constitués par comparaison et opposition à ce concept. Cependant, nous pouvons identifier un moment à partir duquel nous commençons à former notre concept de manière autonome : à partir des critères de l'attitude critique et de la résonance (partie II.1.4). Cette indépendance prise vis-à-vis du concept de typographie transparente est saisissante lorsque nous regardons les occurrences de l'expression « typographie transparente » : alors que nous la nommons 70 fois jusqu'à cette partie II.1.4, elle n'apparaît plus que 8 fois par la suite ! Cette manière de définir notre concept va d'après nous de pair avec les termes que nous employons pour le nommer : si nous favorisons l'expression « typographie opaque » au début de notre recherche, le titre que porte notre thèse fait bien figurer les termes « opacité typographique ». Plus encore, nous avançons l'expression « processus d'opacification » dans la dernière partie de notre recherche. Cette question terminologique accompagne d'après nous un changement de point de vue sur notre sujet, nous menant à la thèse que nous soutenons :

il ne s'agit pas tant d'une stricte opposition entre typographie transparente et typographie opaque, comme s'il fallait relever de l'une ou de l'autre, mais plutôt du spectre qui s'ouvre entre les deux. Nous soutenons alors qu'il existe plusieurs degrés d'opacité de la typographie, ouvrant la voie à une opacification graduelle.

Cette idée est déjà d'après nous sous-jacente dès les analyses esthétiques des travaux de David Carson. En effet, la construction de notre grille d'analyse à fait apparaître des degrés de lisibilité et des degrés de linéarité. Nous avons donc bien l'intuition de plusieurs degrés de désautomatisation de la lecture. Nous l'avons même explicité dans les interprétations que nous avons données des différents degrés de lisibilité : nous écrivons que « la typographie s'opacifie[1617] » lorsque la reconnaissance s'effectue après un temps long. Enfin, cette intuition de plusieurs degrés d'opacité a été confirmée au cours de la dernière partie de cette recherche. En effet, nous avons tenté de montrer par la pratique que la typographie opaque ne va pas nécessairement de pair avec un parti graphique très affirmé, et qu'elle pouvait plutôt se matérialiser par des interventions subtiles. Cette hypothèse nous permet de soutenir qu'il existe bien plusieurs degrés d'opacité, au lieu d'une stricte opposition entre typographie transparente et opaque.

Figure 892. Définition de l'opacité typographique.

1617 Partie I.2.2.

la typographie opaque



opère à l'échelle du texte, de la lettre et à l'intersection entre les deux.

se situe dans un champ à l'intersection du design graphique et de la typographie

dépasse l'opposition avec la typographie transparente pour ouvrir un spectre entre les deux

est une expérience de résonance pour le récepteur

possède trois points communs avec la pratique artisanale : le plaisir du faire, chercher à dévier

est favorisée par des pratiques hybrides

est un processus d'opacification

Répond à la quête de résonance du designer

les potentialités du matériau typographique, et un rapport direct au faire

possède plusieurs degrés

est une pratique réflexive

interroge et questionne les règles et conventions du champ du design graphique et typographique

ne va pas nécessairement de pair avec un fort parti pris graphique ou des formes extravagantes

est une posture interrogative

est favorisée par une posture d'amateur

est une pratique expérimentale

ne relève pas de la typographie expérimentale mais d'expérimentations typographiques

est une attitude critique

repose sur un processus fluide

porte davantage son intérêt sur le processus plutôt que sur les formes qui en résultent

s'oppose à la prétendue neutralité du designer

est spontanée

lisibilité

Réponse à la question de recherche

Maintenant que nous avons défini l'opacité typographique, nous proposons de répondre ouvertement à notre question de recherche. Nous avons vu que ce n'est pas une mais plusieurs questions qui nous ont permis de définir notre concept. Au cours de notre avancée, nous nous sommes notamment demandée : dans quelle mesure la lecture est-elle désautomatisée par l'opacité ? est-ce que la fonction esthétique qu'elle vise ne suppose pas une manière de faire adéquate ? qui sont les praticiens de la typographie opaque et quels rapports entretiennent-ils avec la lettre ? la pratique de la typographie opaque est-elle artisanale ? en quoi la typographie opaque se distingue-t-elle de la typographie expérimentale ? va-t-elle nécessairement de pair avec un parti pris graphique très affirmé ? Ces questionnements apparus au cours de notre recherche nous ont permis de former la définition de notre concept pas à pas. Néanmoins, nous avons bel et bien posé une question de recherche initiale fédératrice : **l'opacité du texte et de la lettre ne permet-elle pas de reconfigurer le champ du design (typo)graphique ?** Au-delà de répondre par l'affirmative, il convient surtout de préciser en quoi tient cette reconfiguration. Pour répondre à cette question, nous dépassons la définition de l'opacité typographique formée progressivement au fil des moments de notre recherche et des points de vue adoptés, afin d'embrasser une posture plus transversale quant à notre sujet. Nous définissons qu'une reconfiguration est une la réorganisation d'éléments déjà préexistants. Puisqu'il s'agit de configurer d'une autre manière des éléments entre eux, notre réponse porte sur des rapports et des relations. Ainsi, nous affirmons que le concept d'opacité typographique – tel que nous l'avons défini – reconfigure le champ du design (typo)graphique, et ce en trois points.

Tout d'abord, l'opacité typographique reconfigure le rapport entretenu avec les objets graphiques. Le rapport du récepteur aux objets graphiques se trouve modifié, car l'opacité typographique suppose une certaine posture : celle d'être ouverte à une relation différente au texte. En effet, nous avons vu dans que David Carson supposait une ouverture de la part du lectorat auquel les magazines qu'il a dirigés s'adressaient. De même, nous avons nous-même présupposé au cours de notre pratique que les lecteurs de notre manuscrit de thèse, compte-tenu du sujet, auraient une sensibilité au design graphique et typographique. **Cette prédisposition à dépasser une relation de lecture avec le texte va d'après nous de pair avec l'accoutumance des lecteurs à des formes de texte inhabituelles.** En effet, rappelons que nous avons modulé les résultats des analyses esthétiques des travaux de David Carson par rapport à ce critère : si nos résultats montrent que la

lecture n'est pas tant désautomatisée, c'est certainement parce qu'une chercheuse en design graphique et typographique est davantage familière avec des formes de texte qui s'affranchissent des conventions. Ainsi, nous avançons que **des yeux plus aguerris seront davantage ouverts à l'expérience esthétique que propose l'opacité typographique.** Pour tout lecteur, nous avons mis en évidence que deux réactions étaient possibles face à l'opacité de la typographie : ou bien se détourner du texte face à un blocage trop important, ou bien porter une attention esthétique (voire aboutir au processus de lecture après avoir éventuellement fourni un effort relatif). Ces deux choix cristallisent d'ailleurs le critère de l'efficacité personnelle du concept de résonance : afin d'entrer dans une relation de résonance avec un objet (axe vertical de résonance[1618]), il faut non seulement qu'il interpelle (touche, intrigue) le récepteur, mais également que ce récepteur ait une réponse émotionnelle à cette sollicitation. Il s'agit donc d'un choix qui est opéré de la part du récepteur : il décide du type de relation dans laquelle il souhaite entrer avec l'objet graphique.

De plus, nous avons vu avec Gérard Genette que l'attention esthétique est bien un type d'attention intentionnelle portée à un objet : il s'agit d'une manière de rentrer en rapport avec cet objet, choisie par le récepteur. Son propos vise à démontrer que la relation esthétique est bien une *relation* entre un objet et un sujet, et ne dépend donc pas de qualités propres à l'objet. De même, l'affordance de Donald Norman est également un concept qui permet de décrire une relation. Nous avons vu que bien qu'une fonction constituante soit projetée par un designer, elle lui échappe en partie car l'utilisateur choisit la fonction (constituante ou constituée) de l'objet. Dans cette perspective, le designer ne peut que donner des indices (les signifiants) à l'utilisateur pour diriger son choix vers la fonction projetée : l'opacité typographique apparaît ici comme un indice orientant le récepteur vers une fonction esthétique. **Nous souhaitons donc insister sur le fait que l'opacité typographique reconfigure la relation du récepteur aux objets graphiques : elle l'invite à entrer dans une relation esthétique avec l'objet, et oriente**

1618 Rosa, Harmut, *Remèdes à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, *op. cit.*, p. 93-94.

la fonction esthétique. Plus encore, cette relation se veut qualitative, puisque nous avons vu que l'opacité typographique relève d'une relation de résonance telle que la définit Harmut Rosa. Il y a bien assimilation (troisième critère de la résonance) car l'opacité typographique invite le lecteur à entrer dans une autre relation avec le texte et la lettre que la lecture.

Au-delà de la relation des récepteurs aux objets graphiques, l'opacité typographique reconfigure le rapport au temps : qu'il s'agisse du point de vue du récepteur ou de celui du praticien, l'opacité typographique implique un rapport au temps étiré, allongé. Ce rapport au temps est présent à travers une intuition dès l'analyse des travaux de David Carson : nous définissons le degré de lisibilité en partie en fonction du temps d'identification (des lettres, des mots, des phrases puis du sens). Nous avons amplement démontré que la temporalité de lecture se trouve modifiée : il s'agit d'étirer le moment du voir, de suspendre le lecteur dans ce voir pour l'inciter à regarder. La notion d'intrigue de Jean-François Lyotard, que nous avons convoquée pour qualifier le rapport du lecteur à l'opacité typographique, est également définie par le rapport au temps qu'elle instaure : elle « arrête l'œil[1619] » et « stoppe[1620] » le regard : le champ lexical montre qu'il s'agit bien de freiner, de décélérer notre rapport aux objets graphiques. **Ce rapport au temps ralenti se retrouve également du côté de la pratique de la typographie opaque et dans le temps accordé à la conception.** La notion de temporalité a été abordée par les entretiens des étudiants de master 2 Design, Arts, Médias menés auprès de designers[1621] : il apparaît une forme de résistance à l'accélération, au profit d'un allongement du temps dédié à la conception. En effet, ces entretiens mettent en évidence un lien explicite entre le temps accordé au projet et sa qualité : une temporalité plus longue permettrait justement à une pratique réflexive de se mettre en place. Nous avons nous-même

1619 Lyotard, Jean-François, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *art. cit.*, p. VII.

1620 *Ibidem*, p. VIII.

1621 Chomarat-Ruiz, Catherine (dir)., *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *op. cit.*

éprouvé l'allongement du temps au cours de notre pratique : le rapport étroit au texte a impliqué un temps conséquent accordé à chaque maquette. **Ainsi, l'opacité typographique apparaît comme un temps non seulement ralenti, mais surtout un rapport au temps de qualité.**

En dernier lieu, l'opacité typographique reconfigure le rapport du praticien à sa pratique du design. En effet, nous pouvons observer que notre propos dépasse parfois le champ du design graphique et typographique pour s'ouvrir plus largement à la pratique du design de manière générale : les passages sur la pratique critique ou la pratique artisanale peuvent l'illustrer. Le design a longtemps été défini comme une pratique du projet – selon le *disegno* italien – mais nous avons démontré que la pratique de la typographie opaque ne correspondait pas à cette manière de pratiquer le design. Il nous semble que notre recherche met en évidence que la définition du design n'est pas univoque et demande à être plus subtilement modulée[1622] : la pratique du design peut prendre des formes plus diverses que la traditionnelle articulation du dessin au dessein. En tentant de distinguer plusieurs pratiques du design graphique pour situer celle de l'opacité typographique, nous avons mis en évidence que **plusieurs pratiques du design cohabitent**. Au-delà de repérer deux pratiques qui semblent difficiles à concilier (une pratique qui adhère voire participe au système capitaliste et une autre considérée comme davantage éthique), c'est tout un éventail de manières de pratiquer et d'envisager la pratique du design que nous avons traversé. Certaines postures nous paraissent d'ailleurs historiquement situées voire dépassées (la vision techniciste de l'infographiste en agence de communication ou encore la figure du graphiste auteur), mais notre recherche met en évidence le dépassement de l'unicité de la pratique du design. Cette conclusion peut notamment être tirée de notre tentative de distinguer la pratique du graphisme de celle du design graphique : bien que nous n'y soyons pas parvenue, le déroulé de notre démonstration a traversé les différents points de vue sur la pratique de ce champ. Au-delà de ce moment, notre liste des praticiens de la lettre ainsi que leur cartographie constituent d'après

1622 Voir par exemple Fétro, Sophie (dir.), *Les Arts de faire – Acte 2 : Design du peu et pratiques ordinaires*, *Revue Design, Arts, Médias*, 12.2021, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/issues/design-du-peu-pratiques-ordinaires, consulté le 08.09.2023.

nous un apport aux champs du design graphique et typographique. **Cet effort de distinction et de clarification des définitions des termes utilisés pour qualifier les praticiens de la lettre met en évidence ici encore la diversité et la richesse des pratiques de la lettre. D'une part, la définition du concept d'opacité typographique suggère que cette diversité des pratiques peut être unifiée par l'appartenance à un champ qui se trouve à l'intersection entre le design graphique et typographique. D'autre part, l'opacité typographique induit surtout un rapport à la pratique qualitatif.** Nous avons pu constater au cours de notre pratique que nous entretenions un rapport si étroit au texte qu'il relevait du soin. Plus largement, nous avons montré que la pratique de l'opacité typographique relève du concept de résonance d'Harmut Rosa (axe diagonal de résonance). Ce concept nous a permis de formaliser une idée déjà sous-jacente dans l'analyse de la manière de faire de David Carson à travers les notions de plaisir, de rapport passionnel au design graphique et d'une forme d'accomplissement personnel.

Limites et nouveau point de départ

Après avoir énoncé les apports de notre recherche à travers une définition unifiée du concept d'opacité typographique et par les trois points selon lesquels ce concept reconfigure le champ du design (typo)graphique, nous proposons d'exposer les limites de cette présente recherche.

La première limite se situe dans la mise en forme de notre manuscrit de thèse. Il nous apparaît rétrospectivement que nous aurions pu davantage pousser l'expérimentation de l'opacification typographique, notamment avec une part de pratique plus prolifique. En effet, nous n'avons pas testé tous les moyens identifiés pour opacifier la typographie (bien que cette identification de moyens ne soit ni restrictive ni exhaustive) : nous avons surtout expérimenté l'hétérogénéité des styles de caractères plutôt que la spatialisation du matériau textuel. De plus, nous avons noté au cours de notre retour réflexif que l'expérimentation n'a été que relative : si notre processus global a bien relevé de la fluidité, chaque choix au cours des maquettes n'a pas toujours été expérimental. Bien plutôt, la multiplicité des facteurs à concilier nous a invitée à prendre plusieurs décisions en raison des contraintes (techniques, contextuelles, auto-imposées) du cadre de notre pratique. Par ailleurs, nous estimons que nous aurions pu être plus radicale dans les formes produites et les choix effectués. Si nous avons souhaité démontrer que l'opacité typographique n'allait pas forcément de pair avec un parti pris graphique trop affirmé et extravagant, l'opacification que nous avons mise en place est peut-être trop subtile. En somme, nous aurions pu nous situer davantage au milieu de notre gradation, en adoptant un degré supplémentaire d'opacification. À cet égard, nous nous demandons si nous avons tant interrogé les conventions du manuscrit de thèse que ce que nous avions projeté. Nous avons vu que l'opacification de la typographie advenait lorsqu'elle entrait en rupture avec une forme à laquelle le lecteur est habitué. Néanmoins, il semblerait qu'il faille ici distinguer deux échelles. À l'échelle du texte de notre manuscrit, l'hétérogénéité des styles de caractères implique bien des contrastes avec la forme majoritairement employée pour le composer – le caractère *Spitzkant* en corps 10 points avec un interlignage de 15 points – c'est-à-dire à laquelle le lecteur de notre manuscrit s'habitue. Cependant, à l'échelle des conventions du manuscrit de thèse, la mise en forme de notre texte n'est pas tant inhabituelle. Ainsi, nous estimons que nous aurions pu prendre davantage de distance avec la forme du manuscrit de thèse à laquelle nous sommes habitués par convention. Nous avons plutôt mis en place de petites surprises graphiques qui rompent la monotonie du texte : il s'est donc plutôt agit de créer des contrastes que de remettre en cause des conventions à proprement parler. Ce contraste entre les caractères apparaît dès lors comme l'un des premiers degrés d'opacification. S'il y a bien eu intention et tentative d'interroger les conventions, peut-être la mise en œuvre effective ne peut-elle pas être qualifiée de totale réussite.

Une seconde limite est apparue avec cette dernière partie de notre recherche : l'abstraction partielle du contexte des objets dans les parties précédentes. La partie pratique a mis en évidence une reprise en compte du contexte des objets, dont nous avons plutôt fait

abstraction dans les première et seconde parties de cette recherche. Au contraire, notre dernière partie remet au premier plan la question du contexte : nous avons longuement exposé le contexte et le cadre de notre pratique dans la partie III.1, et nous avons également noté en partie III.3 que certains choix n'étaient pas tant expérimentaux qu'opérés en raison de contraintes ou de facteurs qui dépendaient de ce contexte. Cette mise en évidence du contexte de notre pratique souligne que nous avions jusqu'alors plutôt abstrait les finalités utilitaires des objets graphiques. Une grande partie de notre étude apparaît désormais comme une vision quelque peu idéalisée de l'opacité typographique, qui s'apparente à une pratique personnelle en retrait par rapport à des préoccupations professionnelles et/ou des finalités utilitaires. Ce point de vue a peut-être été orienté par le choix et l'analyse de notre cas d'étude, étant donné que les propos de David Carson suggèrent qu'il ne considère pas tant le design graphique comme une activité professionnelle que comme une passion, bien que les deux ne soient pas inconciliables. Notre vision relativement idéalisée de l'opacité typographique la présente alors comme une pratique quelque peu détachée de la réalité du métier. En effet, même au cours de notre rencontre avec les praticiens de la typographie opaque, nous n'avons pas orienté nos discussions sur les points précis des contextes de production et d'utilisation des objets. Bien que nous ayons pris appui sur des travaux en particulier pour formuler nos questions, nous avons abordé des questions plutôt théoriques que pratiques sur leur travail, stimulant la part réflexive de leur pratique.

Ce manque étant identifié, il nous paraît désormais primordial d'orienter la suite de nos recherches sur les objets et leur contexte. En effet, nous pourrions penser que le concept d'opacité typographique s'applique prioritairement à des objets graphiques dont le volume de texte est réduit. Cependant, nous avons bien investi le contexte de l'édition (et d'une édition conséquente du manuscrit de thèse) par la pratique. Si Beatrice Warde a formé son concept de typographie transparente pour le contexte spécifique de l'édition, nous avons souhaité montrer qu'il n'y avait pas de contexte (dé)favorable à l'opacification de la typographie. La thèse de plusieurs degrés d'opacité ou d'une opacification graduelle permet justement de dépasser la question du contexte. Par contre, il nous apparaît qu'un certain type d'objet relève systématiquement de l'opacité typographique : les spécimens typographiques. Ces objets graphiques – généralement éditoriaux – visent à présenter un caractère typographique. Par nature, ils mettent donc en exergue les qualités plastiques et matérielles d'une famille de caractères. De plus, le caractère est déployé à plusieurs échelles : tant celle de la lettre avec la présentation du set de caractères, qu'à différentes échelles de textes pour présenter les usages possibles. Enfin, l'étude de ces objets nous inviterait à explorer la question économique : il s'agit à l'origine d'un objet promotionnel, dont l'objectif est de présenter mais surtout de faire vendre un caractère typographique, dès lors considéré comme un produit. Or, nous n'avons pas encore abordé le rapport que l'opacité typographique entretient avec le statut de marchandise : si notre recherche apparente pour l'instant l'opacité typographique à des productions détachées de préoccupations économiques, ce nouveau point de vue nous inviterait notamment à aborder la question du statut des objets graphiques, de leur contexte de production et de diffusion. L'étude spécifique des spécimens typographiques à travers le prisme du concept d'opacité typographique apparaît donc comme le développement futur de cette recherche.

Bibliographie.

Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], disponible sur https://www.cnrtl.fr/, consulté le 03.08.2024.

Dictionnaire *Larousse*, [en ligne], disponible sur https://www.larousse.fr/, consulté le 03.08.2024.

Dictionnaire *Le Robert*, [en ligne], disponible sur https://www.lerobert.com/, consulté le 03.08.2024.

Hochuli, Jost, *L'abécédaire d'un typographe*, Paris, B42, 2015.

Livingston, Alan, Livingston, Isabella, *Dictionnaire du graphisme*, Paris, Thames & Hudson, 1998.

Théorie et pratique du design

Albers, Anni, *En tissant, en créant*, Paris, Flammarion, 2021.

Auziol, Brigitte, *Exposer le design : formes et intentions*, Avignon, Avignon Université, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, 2019, [en ligne], disponible sur https://hal.science/tel-02443813v1/file/2019_AuziolBThèseExposerleDesign2volumes.pdf, consulté le 24.08.2024.

Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *Le design et ses pratiques (volet 1). Questions de temps*, *Design, Arts, Médias,* 02.2023, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/words/le-design-et-ses-pratiques-volet-1-questions-de-temps, consulté le 21.02.2024.

Chomarat-Ruiz, Catherine, « Critique de design », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/readers/critique-du-design, consulté le 21.02.2024.

Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 1*), notes de séminaire de recherche, 2022, [en ligne], disponible sur https://hal.science/hal-03939065v2, consulté le 08.02.2024.

Chomarat-Ruiz, Catherine, *Vers une théorie critique du design (2022-2023, semestre 2)*, notes de séminaire de recherche, 2022, [en ligne], disponible sur https://hal.science/hal-04150542v1, consulté le 15.02.2024.

DAM, Collectif, « Matérialité », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/readers/materialite, consulté le 03.08.2024.

Darras, Bernard, Findeli, Alain (dirs.), *Design : savoir et faire. Savoir pour mieux faire et faire pour mieux savoir*, Nîmes, Lucie éditions, 2014.

Fétro, Sophie (dir.), *Les Arts de faire – Acte 2 : Design du peu et pratiques ordinaires*, *Revue Design, Arts, Médias,* 12.2021, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/issues/design-du-peu-pratiques-ordinaires, consulté le 08.09.2023.

Flusser, Vilém, *Petite philosophie du design*, Paris, Circé, 2002.

Focillon, Henri, « Les formes dans la matière », *La vie des formes*, [1934], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, p. 49-53.

Huyghe, Pierre-Damien, « De la mécanisation au design », *Azimuts*, n° 39, 2013, p. 149-176, disponible en ligne sur https://revue-azimuts.fr/numeros/39/de-la-mecanisation-au-design, consulté le 15.11.2023.

Huyghe, Pierre-Damien, « La condition économique du design », conférences prononcées dans le cadre du séminaire *Changer d'échelle* organisé par l'isdaT de Toulouse, 2020, disponible en ligne sur https://soundcloud.com/user-564808106/sets/la-condition-economique-du-design-conferences-de-pierre-damien-huyghe, consulté le 16.11.2023.

Huyghe, Pierre-Damien, *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus*, Belval, éditions Circé, 1999.

Morris, William, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, traduit de l'anglais par Francis Guévremont, Paris, Payot & Rivages, 2013.

Morris, William, *L'art et l'artisanat*, traduit de l'anglais par Thierry Gillybœuf, Paris, Payot & Rivages, 2011.

Munari, Bruno, *L'art du design*, Paris, Pyramyd, 2012.

Pesce, Gaetano, *Réinventer le monde sensible*, Paris, Buchet Chastel, 2017.

Potter, Norman, *Qu'est-ce qu'un designer : objets. lieux. messages.*, [1969], traduit de l'anglais par Gilles Rouffineau et Damien Suboticki, Paris, B42, 2018.

Rawsthorn, Alice, *Design as an Attitude*, Genève, JRP Éditions et Dijon, Les Presses du Réel, 2020.

Recherche en design

Aubois-Liogier, Valentin, Baudoin, Natalia, Voillot, Marion, « La recherche par la pratique », podcast *Design en Recherche*, épisode n°4, 17.01.2023, [en ligne], disponible sur https://designenrecherche.org/actions/podcast-4-la-recherche-par-la-pratique/, consulté le 26.04.2024.

Azimuts, n° 40-41, 2014.

Azimuts, n°33, 2009.

Bonsiepe, Gui, « *The Uneasy Relationship between Design and Design Research* », dans Michel, Ralf (dir.), *Design research Now : Essays and Selected Projects*, Bâle, Birkhäuser, 2007.

Brulé, Émeline, Masure, Anthony, « Le design de la recherche : conventions et déplacements du doctorat en design », *Sciences du design*, n°1, 2015, p. 58-67, disponible en ligne sur https://www.cairn.info/revue-sciences-du-design-2015-1-page-58.htm, consulté le 19.04.2024.

Chomarat-Ruiz, Catherine (dir.), *De l'atelier au labo. Inventer la recherche en design*, Paris, Hermann, 2018.

Cross, Nigel, « *Designerly ways of knowing : design discipline versus design science* », *Design studies*, vol. 17, n°3, 2001, p. 49-55.

Davis, Meredith, « *Why Do We Need Doctoral Study in Design ?* », *International Journal of Design*, vol. 2, n°3, 2008, p. 1-9.

Findeli, Alain, « La recherche-projet et la question de recherche : essai de clarification conceptuelle », *Sciences du design*, n°1, 2015, p. 45-57.

Findeli, Alain, « Entretien/Alain Findeli, Université de Montréal. Les perspectives de recherche en design », *Mode de recherche*, Paris, n°1, janvier 2004, p. 7-10.

Findeli, Alain, « La recherche-projet : une méthode pour la recherche en design », communication au *Symposium de recherche sur le design* à la HGK de Bâle, les 13.05.2004 et 14.05.2004, disponible en ligne sur http://projekt.unimes.fr/files/2014/04/Findeli.2005.Recherche-projet.pdf, consulté le 09.01.2020.

Findeli, Alain, Coste, Anne, « De la recherche-création à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *Lieux Communs*, n°10, 2007, p. 139-161.

Frayling, Christopher, « *Research in Art and Design* », *RCA Research Papers*, I, vol. 1, 1993/1994.

Helfand, Jessica, « *Method Designing: The Paradox of Modern Design Education* », *Design Observer*, mis en ligne le 23.05.2005, [en ligne], disponible sur https://designobserver.com/feature/method-designing-the-paradox-of-modern-design-education/3387, consulté le 02.04.2020. Reproduit dans Bierut, Michael, Drenttel, William, Heller, Steven, *Looking Closer n°5*, New York, Allworth Press, 2006, p. 11-13.

Huyghe, Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, Design*, Paris, B42, 2017.

Margolin Victor, « *Doctoral Education in Design: Problem and Prospects* », *Design Issues*, vol. 26, n°3, 2010, p. 70-78.

Sciences du design, n°1, « Quelle science du design ? », 2015.

Histoire, théorie, pratique du design graphique

Histoire

Buquet, Benoît, *Art & design graphique : essai d'histoire visuelle, 1950-1970*, T. 1, « Fragments d'Europe », Paris, Pyramyd, 2015.

Chancogne, Thierry, *Histoire du graphisme avant la modernité en trois temps et cinq mouvements – Premier temps. Avant l'écriture – Premier mouvement. Muthôs*, Le Havre, Franciscopolis éditions, 2018.

Darricau, Stéphane, *Culture graphique, une perspective : de Gutenberg à nos jours*, Paris, Pyramyd, 2014.

Fiell, Charlotte, Fiell, Peter, *Graphic Design for the 21st Century*, Köln, Taschen, 2005.

Hollis, Richard, *Le graphisme : de 1890 à nos jours*, Londres, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2002.

Jubert, Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005.

Müller, Jens, Wiedemann, Julius (éds.), *The History of Graphic Design. Vol 2. 1960 – today*, Köln, Taschen, 2018.

Weill, Alain, *Le Design graphique*, Paris, Gallimard, 2003.

Wlassikoff, Michel, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Les Arts décoratifs/Dominique Carré, 2008.

Théorie

Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, Paris, Pyramyd, 2011.

Aucompte, Yann, « "*Doing nothing as a valid design decision*": le tournant documentaire des pratiques critiques en design graphique », Actes du colloque *Le discours critique en art & en design. Pratiques et enjeux contemporains*, Saint-Étienne, Fabelio, ESADSE, Cité du design, 2022, p. 142-147.

Aucompte, Yann, Darricau, Stéphane, « Quelques effets sur la pratique de la traduction d'un concept : le *déconstructivisme* graphique depuis les années 1980 », *Appareil*, n°24, « Traduction & Design », 2022, [en ligne], disponible sur https://journals.openedition.org/appareil/4249, consulté le 24.08.2024.

Aucompte, Yann, Darricau, Stéphane, *La Querelle de la déconstruction. Un débat philosophique dans le design graphique ?*, Monlet, T&P Publishing, 2023.

Aucompte, Yann, *La diversité éthique des pratiques de graphisme France au tournant du XXIe siècle*, Saint-Denis, Université Paris 8, thèse de doctorat en sciences et technologies des arts, arts plastiques et photographie, 2022.

Baur, Ruedi, *101 mots du design graphique à l'usage de tous*, Paris, Archibooks + Sautereau Éditeur, 2013.

Brunel, Karen, *Le designer graphique et le sens de la responsabilité. Étude descriptive de la modélisation morale du praticien*, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, thèse de doctorat en Arts et Sciences de l'Art, option design, 2018, [en ligne], disponible sur https://ecm.univ-paris1.fr/nuxeo/site/esupversions/48d69764-5842-402c-b5bd-e12a520f1656, consulté le 31.08.2024.

Burdick, Anne, « *What has writing got to do with design ?* », *Eye*, n°9, vol. 3, 1993, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/opinion/article/what-has-writing-got-to-do-with-design, consulté le 02.04.2020.

Dalla Mura, Maddalena, « *The Designer as... Interview with Steven Mc Carthy* », *Graphic Design, Exhibition Context, Curatorial Practices*, mis en ligne le 16.11.2013, [en ligne], disponible sur http://graphic-design-exhibiting-curating.unibz.it/2013/11/16/the-designer-as-interview-with-steven-mccarthy/, consulté le 18.06.2020.

De Smet, Catherine, Baldinger, André (dirs.), *Design graphiquet: les formes de l'histoire*, Paris, B42 et CNAP, 2017.

De Smet, Catherine, *Pour une critique du design graphique*, Paris, B42, 2020.

Dore, Silvia, *Co-création et nouvelles manières de faire projet en design graphique au XXIe siècle portées par une logique pragmatique de l'action*, mémoire de master, mention design, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2020.

Garland, Ken, « *First Things First* », [1964], *Emigre*, n°51, 1999, disponible en ligne sur https://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0051, consulté le 24.08.2024.

Graphisme en France, n°20, 2014, disponible en ligne sur https://www.cnap.fr/n%C2%B020-graphisme-en-france-2014, consulté le 24.08.2024.

Graphisme en France, n°24, « Exposer le design graphique », 2018, disponible en ligne sur https://www.cnap.fr/graphisme-en-france-n%C2%B024-exposer-le-design-graphique-2018, consulté le 08.08.2024.

Graphisme en France, n°26, « Écrire le design graphique », 2020, disponible en ligne sur https://www.cnap.fr/graphisme-en-france/ecrire-le-design-graphique, consulté le 17.01.2022.

Graphisme en France, n°28, « Création, outils, recherche », 2022, disponible en ligne sur https://www.cnap.fr/actualites/graphisme-en-france/revues/ndeg28-graphisme-en-france-creation-outils-recherche-2022, consulté le 08.08.2024.

Guiral, Catherine, Dupeyrat Jérôme, Domingues, Brice (dirs.), *L'écartelage, ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*, Paris, B42, 2013.

Heller, Steven, « *The Cult of the Ugly* », *Eye*, n°9, vol. 3, 1993, disponible en ligne sur https://www.typotheque.com/articles/cult_of_the_ugly, consulté le 27.03.2020.

Johnson, Michael, « *Me, myself and I* », *Creative Review*, mis en ligne le 01.01.2009, [en ligne], disponible sur https://www.creativereview.co.uk/me-myself-and-i/, consulté le 17.12.2019.

Keedy Jeffery, « *Graphic designers probably won't read this...but* », dans VanderLans, Rudy, Licko, Zuzana, *Emigre: Graphic Design into the Digital Realm*, Londres, Booth-Clibborn, 1993, disponible en ligne sur https://www.emigre.com/Essays/Emigre/Graphicdesignersprobablywontreadthisbut, consulté le 02.04.2020.

Lantenois, Annick (dir.), *Design... graphique ? Acte des journées d'étude organisées par l'École régionale des beaux-arts de Valence les 17-18 novembre 2000*, Valence, École Régionale des Beaux-Arts de Valence, 2002.

Lantenois, Annick, *Le Vertige du funambule. Le design graphique, entre économie et morale*, Paris, B42 et Saint-Étienne, Cité du design, 2010.

Lupton, Ellen, « *The academy of deconstructed design* », *Eye*, n°3, vol. 1, 1991, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-academy-of-deconstructed-design, consulté le 03.04.2020.

Lupton, Ellen, « *The Designer as Producer* », dans Heller, Steven, *The Education of a Graphic Designer*, New York, Allworth Press, 2015, p. 214-219, disponible en ligne sur http://elupton.com/, consulté le 18.02.2025.

Lyotard, Jean-François, « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », préface au catalogue de l'exposition *Vive les graphistes : Petit inventaire du graphisme français*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. IV-XV.

Maudet, Nolwenn, *Designing Design Tools*, Université Paris-Saclay, thèse de doctorat en Sciences et Technologies de l'Information et de la Communication, 2017, [en ligne], disponible sur https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01827014v2, consulté le 07.04.2020.

Mc Carthy, Steven, « *Designer-Authored Histories: Graphic Design at Goldstein Museum of Design* », *Design Issues*, vol. 27, n°1, 2011, p. 720.

Mc Carthy, Steven, *The Designer As Author, Producer, Activist, Entrepreneur, Curator and Collaborator*, Amsterdam, BIS Publishers, 2013.

Mc Koy, Katherine, « *Graphic Design: Sources of Meaning in Word and Image* », *Word and Image*, vol. 4, n°1, 1988, p. 116-130.

Mc Koy, Katherine, « *Rethinking Modernism, Revising Functionalism* », dans Bierut, Michael, Drenttel William, Heller, Steven, Holland, Dk (dirs.), *Looking Closer : Critical Writings on Graphic Design*, New York, Allworth Press, 1994.

Mc Koy, Katherine, « *The New discourse* », *Design Quaterly*, n°148, 1990.

Mc Luhan, Marshall, Fiore, Quentin, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

Mc Luhan, Marshall, *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, [1962], traduit de l'anglais par Jean Paré, Paris, Gallimard, 2017.

Miller, Abbott, « *What did you do in the design studio today, daddy ?* », *Eye*, n°22, vol. 6, 1996, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/opinion/article/what-did-you-do-in-the-design-studio-today-daddy, consulté le 29.10.2019.

Mills, Mike, « *The (layered) vision thing* », *Eye*, n°8, vol. 2, 1993, disponible en ligne sur https://www.eyemagazine.com/opinion/article/the-layered-vision-thing, consulté le 09.10.2019

Philizot, Vivien, « Traduire "design graphique". Réflexions sur l'épistémologie d'une discipline », *Appareil*, n°24, « Traduction & Design », 2022, [en ligne], disponible sur https://journals.openedition.org/appareil/4380, consulté le 16.01.2023.

Philizot, Vivien, « *When is graphic design ?* Quelques remarques nominalistes sur la définition d'une discipline », *Tombolo*, mis en ligne le 30.09.2014, [en ligne], disponible sur https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/when-is-grahic-design-quelques-remarques-nominalistes-sur-la-definition-dune-discipline-2/, consulté le 24.08.2024.

Poynor, Rick, « *Out of the studio: graphic design history and visual studies* », [2011], dans De Bondt, Sarah, De Smet, Catherine, *Graphic design: history in the writing (1983-2011*), Londres, Occasional Papers, 2012, p. 282-293.

Swanson, Gunnar, « *Letter to Emigre Magazine* », *Emigre*, n°31, 1994, disponible en ligne sur https://www.gunnarswanson.com/writing/UglyLetter.pdf, consulté le 08.04.2020

Triggs, Teal, Atzmon, Leslie (éds.), *The Graphic Design Reader*, Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019.

Vienne, Véronique, « Le frisson cognitif », *Ink*, n°4, mai 2009, disponible en ligne sur http://www.veroniquevienne.com/article/le-frisson-cognitif, 29.07.2019

Vienne, Véronique, « *The Weight of the Ink* », conférence prononcée dans le cadre du congrès de l'ATypI, Paris, le 10.05.2023, disponible en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=oTyQz7-L8-U, consulté le 18.11.2023.

Walters, John L., « *Beyond the canon* », *Eye*, n°68, vol. 17, 2008, disponible en ligne sur www.eyemagazine.com/feature/article/beyond-the-canon, consulté le 20.10.2019.

Warde, Beatrice, « *The Crystal Goblet, or Why Printing Should Be Invisible* », dans *The Crystal Goblet. Sixteen essays on Typography*, Londres, The Sylvan Press, 1954. Un extrait a été reproduit et traduit dans Warde, Beatrice, « Le verre de cristal ou la typographie invisible », [1930], Armstrong, Helen, *Le graphisme en textes, lectures indispensables*, Paris, Pyramyd, 2011, p. 39-43.

Wild, Lorraine, « *The Macramé of Resistance* », *Emigre*, n° 47, 1998, p. 15-23, disponible en ligne sur https://www.emigre.com/assets/file/pdfMagazine/Emigre47Macrame.pdf, consulté le 18.11.2023.

Recherche en design graphique

Bennett, Audrey (dir.), *Design studies : theory and research in graphic design*, New York, Princeton Architectural Press, 2006.

Graphisme en France, n°22, « Recherche, design graphique et typographique, un état des lieux », 2016, disponible en ligne sur https://www.cnap.fr/n%C2%B022-graphisme-en-france-recherche-design-graphique-et-typographique-un-etat-des-lieux-2016, consulté le 08.08.2024.

Harland, Robert, « *Graphic Design Research : a cause for the concerned* », conférence prononcée dans le cadre du congrès *Design as a catalyst for change* de la *Design Research Society*, 2018 disponible en ligne sur https://repository.lboro.ac.uk/articles/Graphic_design_research_a_cause_for_the_concerned/9332669, consulté le 07.01.2020.

Harland, Robert, « *Seeking to build Graphic Theory from Graphic Design Research* », dans Rodgers, Paul A., Yee, Joyce (éds.), *The Routledge Companion to Design Research*, Abingdon, Routledge, 2015, p. 87-97, disponible en ligne sur https://repository.lboro.ac.uk/articles/Seeking_to_build_graphic_design_theory_from_graphic_design_research/9336017, consulté le 07.01.2020.

Heller, Steven, *The Education of a Graphic Designer*, [1998], New York, Allworth Press, 2015.

Lupton, Ellen, Miller, Abbott, *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*, Londres, Phaidon, 1999.

Swanson, Gunnar, « *Graphic Design Education as a Liberal Art: Design and Knowledge in the University and the "Real World"* », *Design Issues*, vol. 10, n°11, printemps 1994, p. 53-63. Reproduit dans Heller, Steven, *The Education of a Graphic Designer*, [1998], New York, Allworth Press, 2005, p. 22-32.

Swanson, Gunnar, « *Liberal Arts and Graphic Design: Six Cautionary Question* », [2004], dans Heller, Steven, *The Education of a Graphic Designer*, [1998], New York, Allworth Press, 2005, p. 33-37.

Van der Velden, Daniel, « *Research and Destroy : Graphic Design as Investigation* », [2006], dans Blauvelt, Andrew, *Graphic Design : Now in Production*, Minneapolis, Walker Art Center, 2012, p. 16-18.

Walker, Sue, « *Research in Graphic Design* », *The Design Journal*, n°20, vol. 5, 2017, p. 549-559.

Pratique

Ambrose, Gavin, Harris, Paul, *Les fondamentaux du graphisme*, Paris, Pyramyd, 2010.

Brody, Neville, Wonzencroft, Jon, *Fuse 1-20 From invention to antimmater : Twenty years of Fuse*, Köln, Taschen, 2012.

De Smet, Catherine, Fraenkel, Béatrice, *Études sur le collectif Grapus, 1970-1990... entretiens et archives*, Paris, B42, 2016.

Gastaut, Amélie, *Roman Cieslewicz. La fabrique des images*, catalogue de l'exposition au Musée des Arts Décoratifs, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2018.

Gomez-Palacio, Bryony, Vit, Armin, *Anthologie du graphisme. Le guide de référence des pratiques et de l'histoire du graphisme*, Paris, Pyramyd, 2010.

Graphic Matter, podcast, [en ligne], disponible sur https://podcast.ausha.co/graphic-matter, consulté le 03.08.2024.

Heller, Steven, *De Merz à Emigre et au-delà : graphisme et magazines d'avant-garde au XX^e siècle*, Paris, Phaidon, 2005.

La fabrique de Fanette Mellier : entretiens avec Alexandre Dimos, Francine Foulquier et Victor Guégan, Paris, B42, 2021.

Lupton, Ellen, *Mixing Messages. Graphic Design in Contemporary Culture*, New York, Cooper-Hewitt National Museum of Design et Princeton Architectural Press, 1996.

Poynor, Rick, *Design without boundaries*, Londres, Booth-Clibborn editions, 1998.

Poynor, Rick, *Transgression : graphisme et postmodernisme*, Paris, Pyramyd, 2003.

Remechido, Céline, Lamy, Émilie, Mahdadi, Marie-Anaya (éds.), *Petit manuel de graphisme*, Paris, Pyramyd, 2012.

Twemlow, Alice, *À quoi sert le graphisme ?*, Paris, Pyramyd, 2007.

David Carson

Compte Instagram de David Carson @davidcarsondesigner, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/davidcarsondesigner/, consulté le 24.08.2024.

Site internet de David Carson, [en ligne], disponible sur https://www.davidcarsondesign.com/, consulté le 24.08.2024.

Monographies et ouvrages

Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight : grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997.

Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995.

Carson, David, Meggs, Philip B., *Fotografiks*, Londres, Laurence King, 1999.

Carson, David, *nucollage.001*, Burlington, Hula Publishing, 2019.

Carson, David, *Trek. David Carson recent werk*, Corte Madera, Gingko Press, 2005.

Mc Luhan, Marshall, Carson, David, *The book of probes*, Corte Madera, Gingko Press, 2003.

Scott Jarrett, Marvin, Kuipers, Dean, *Ray Gun : Out of Control*, Londres, Booth-Clibborn editions, 1997.

Scott Jarrett, Marvin, Kuipers, Dean, *Ray Gun: The Bible of Music and Style*, New York, Rizzoli, 2019.

Articles

Berger, Warren, « *What makes David Carson tick ?* », *Affiche*, n°14, 1995.

Bierut, Michael, « *Print's finale has been postponed* », *Eye*, n°20, vol. 5, 1996, disponible en ligne sur https://www.eyemagazine.com/feature/article/prints-finale-has-been-postponed, consulté le 18.02.2025.

Burgoyne, Patrick, « *Carson Goes Swiss* », *Creative Review*, mis en ligne le 04.09. 2017, [en ligne], disponible sur https://www.creativereview.co.uk/carson-goes-swiss/?nocache=true&login_errors%5B0%5D=ad_gateway_api&_lsnonce=8ff6fee12b&rememberme=1, consulté le 17.12.2019.

Burgoyne, Patrick, « *Twenty-five years of Laurence King Publishing* », *Creative Review*, mis en ligne le 21.09.2016, [en ligne], disponible sur https://www.creativereview.co.uk/twenty-five-years-laurence-king/, consulté le 17.12.2019.

Burgoyne, Patrick, « *Where is David Carson* », *Creative Review*, avril 2004, p. 46-49.

Carson, David, « *Why a bird signs* », *Print*, n°20.3, automne 2016, p. 64-69.

Clark, Joe, « *"Illegible" David Carson cannot* not *communicate* », *Globe and Mail*, 1995, version revue mise en ligne le 19.03.2007, [en ligne], disponible sur https://joeclark.org/design/davidcarson.html, consulté le 04.10.2019.

« *Popular lies about graphic design* », *Creative Review*, mis en ligne le 01.12.2012, [en ligne], disponible sur https://www.creativereview.co.uk/popular-lies-about-graphic-design/, consulté le 17.12.2019.

Dress Code, « *All For a Few Good Waves* », vidéo mise en ligne le 19.04.2016, [en ligne], disponible sur https://www.stashmedia.tv/david-carson-all-good-waves/, consulté le 03.12.2019.

FitzGerald, Kenneth, « *Skilling Saws and Absorbent Catalogs* », *Emigre*, n°48, 1998, disponible en ligne sur https://www.emigre.com/Essays/Magazine/SkillingSawsandAbsorbentCatalogs, consulté le 26.10.2019.

Heller, Steven, « *Counter Beach Culture* », *Print*, n°69.2, printemps 2015, p. 32-34.

Jacobs, Karrie, « *Franklin the myth-maker* », *Eye*, n°4, vol. 1, 1991, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/review/article/franklin-the-myth-maker, consulté le 07.10.2019.

Kirschenbaum, Matthew G., « *The Other End of Print : David Carson, Graphic Design, and the Aesthetics of Media* », contribution au colloque *Media in transition*, Massachusetts Institute of Technology, 8-10 octobre 1999, disponible en ligne sur http://web.mit.edu/m-i-t/articles/index_kirschenbaum.html, consulté le 28.10.2019.

Kleinpeter, John R. « *Form Over Function for David Carson: From Controversy to Acclaim* », *Design Principles and Practices : An International Journal*, vol. 3, n° 3, 2009, p. 479-488.

Kleinpeter, John R., « *Typographic Innovation and Negative Criticism : A Retrospective from Gutenberg to Carson* », *Design Principles and Practices: An International Journal*, vol. 4, n°3, 2010, p. 193-205.

Losowsky, Andrew, « *Scribble and strum* », *Eye*, n°76, vol. 19, 2010, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/feature/article/scribble-and-strum, consulté le 20.10.2019.

Lucas, Gavin, « *Offset 2010 : Carson, Dadich, Farrow and Wyman* », *Creative Review*, mis en ligne le 04.10.2010, [en ligne], disponible sur https://www.creativereview.co.uk/offset-2010-carson-dadich-farrow-and-wyman/?nocache=true&adfesuccess=1, consulté le 17.12.2019.

Lupton, Ellen, notice biographique de David Carson, mise en ligne le 08.09.2014, [en ligne], disponible sur https://aiga.org/medalist-david-carson, consulté le 30.10.20190

Miller, Meg, « *The Production Company Making Film Stars Out of Graphic Design Greats* », *AIGA Eye on Design*, mis en ligne le 09.05.2018, [en ligne], disponible sur https://eyeondesign.aiga.org/the-production-company-making-film-stars-out-of-graphic-design-greats/, consulté le 12.12.2019.

Morley, Madeleine, « *What Happens When a Famous Designer Goes Wayyy Off the Grid ; A taste of island life with AIGA Medalist David Carson* », *AIGA Eye on Design*, mis en ligne le 02.05.2016, [en ligne], disponible sur https://eyeondesign.aiga.org/what-happens-when-a-famous-designer-goes-wayyy-off-the-grid/, consulté le 12.12.2019.

O'Reilly, John, « *Visual journalism: magazines and technology* », *Eye*, n°36, vol. 4, 1994, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/feature/article/visual-journalism-magazines-and-technology, consulté le 29.10.2019.

Parrinder, Monika, « *The myth of genius* » *Eye*, n°38, vol. 8, 2000, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-myth-of-genius, consulté le 25.10.2019.

Patton, Phil, « *A New Breed Of Designer* », *Wired*, mis en ligne le 01.01.1993, [en ligne], disponible sur https://www.wired.com/1993/01/a-new-breed-of-designer/, consulté le 30.10.2019.

Plagens, Peter, « *The Font of Youth* », *Newsweek*, mis en ligne le 25.02.1996, [en ligne], disponible sur https://www.newsweek.com/font-youth-180030, consulté le 25.10.2019.

Poynor, Rick, « Alternatif à dessein ? », dans *La loi du plus fort. La société de l'image*, Paris, Pyramyd, 2001, p. 48-54.

Poynor, Rick, « *Between the Lines* », *Print*, n°69.4, automne 2015, p. 80-81.

Poynor, Rick, « *Surface wreckage* », *Eye*, n°34, vol. 9, 1999, disponible en ligne sur www.eyemagazine.com/feature/article/surface-wreckage, consulté le 20.10.2019.

Roberts, Lucienne, « *Read me! Literacy in graphic design* », *Eye*, n°37, vol. 10, 2000, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/feature/article/read-me-literacy-in-graphic-design, consulté le 20.10.2019.

Shaughnessy Adrian, « *Who cares if you read ?* », *Eye*, n°99, vol. 25, 2019, disponible en ligne sur https://www.eyemagazine.com/review/article/who-cares-if-you-read, consulté le 24.08.2024.

Vandendorpe, Christian, « Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson », *Communication et langages*, vol. 137, n°1, 2003, p. 4-24, disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2003_num_137_1_3216, consulté le 24.08.2024.

VanderLans, Rudy, « *Graphic Design and the Next Big Thing* », *Emigre*, n°39, 1996, p. 6-11, disponible en ligne sur https://www.emigre.com/Essays/Magazine/GraphicDesignandtheNextBigThing, consulté le 07.10.2019.

VanderLans, Rudy, « *Interview with Neil Feineman, Editor of Raygun* », *Emigre*, n°24, 1992, p. 6-11, disponible en ligne sur https://www.emigre.com/assets/file/pdfMagazine/Emigre24Feineman.pdf, consulté le 12.12.2019.

Williams, Owen, « *Mondo magazines* », *Eye*, n°4, vol. 1, 1991, disponible en ligne sur www.eyemagazine.com/feature/article/mondo-magazines, consulté le 07.10.2019.

Interviews

Adobe Creative Cloud, « *Live from OFF with David Carson* », interview de Rufus Deuchler à l'occasion de OFF! à Barcelone, diffusé en direct le 27.04.2019, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=-YauapsQpcA, consulté le 06.12.2019.

B-Change, « *I Do Not Get Creative Blocks – Interview with David Carson* », interview par Tarun Shyam, mise en ligne le 28.06.2015, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=EUtKxA1Obxc, consulté le 03.12.2019

Butler, Andy, « *interview with graphic designer David Carson* », *Designboom*, mis en ligne le 22.09.2014, [en ligne], disponible sur https://www.designboom.com/design/interview-with-graphic-designer-david-carson-09-22-2013/, consulté le 30.10.2019.

Future London Academy, « *David Carson on Typography, Graphic Design and How Not to Lose Passion With Expérience* », video mise en ligne le 22.02.2018, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=zdDiN2R1mLw, consulté le 03.12. 2019.

Golsing, Emily, « *Anti-grid Design Icon David Carson Says Computers Make you Lazy + Indie Magzines Needs to Liven Up* », *AIGA Eye on Design*, mis en ligne le 12.08.2019, [en ligne], disponible sur https://eyeondesign.aiga.org/anti-grid-icon-david-carson-on-why-computers-make-you-lazy-and-indie-mag-design-needs-to-liven-up/, consulté le 30.10.2019.

Interview de Londres, 26.02.1997, Royal Trafalgar Thistle Hotel, Whitcomb Street, Angleterre, dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *2nd sight*: *grafik design after the end of print*, Londres, Laurence King, 1997, non paginé.

Interview de Venise, 22.01.1995, Hôtel Pensione Accademia, Venise, Italie, dans Carson, David, Blackwell, Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Londres, Laurence King, 1995, non paginé.

Mente Magazine, « *David Carson – Intuition as a tool* », interview filmée, par Maria Ana Ventura, mise en ligne le 05.02.2015, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=q3D_GItk5IE&list=TLPQMDMxMjIwMTlhkbyHcN91FA&index=2, consulté le 03.12.2019.

Quark Software, « *David Carson – A designer's story* », interview filmée mise en ligne le 05.09.2012, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=jW2H-gmUl6c, consulté le 03.12.2019.

Quark Software, « *David Carson – MacUser Interview* », interview par Adam Banks du MacUser Magazine, mise en ligne le 05.09.2012, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=DB21F7iIIRk, consulté le 03.12.2019.

Quark Software, « *David Carson – Techniques in Design* », vidéo mise en ligne le 05.09.2012, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=f1pQTuJfUi8, consulté le 03.12.2019.

Quark Software, « *David Carson discusses computers, design and the future...* », interview filmée mise en ligne le 05.09.2012, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=_AiHi0cG6to, consulté le 06.12.2019.

Schulz, Bettina, « *David Carson – Designing on the wild side* », *novum*, mis en ligne en juin 2014, [en ligne], disponible sur https://novum.graphics/en/history/detail/david-carson-designing-on-the-wild-side/, consulté le 30.10.2019.

TYPO International Desgin Talks, « *TYPO Berlin Video Podcast : David* », mis en ligne le 01.06.2010, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=Kq6kly-C-Bo, consulté le 02.12.2019.

Westgate, Aaron, « *An interview with David Carson* », *Layers Magazine*, mis en ligne le 08.11.2007, [en ligne], disponible sur https://layersmagazine.com/an-interview-with-david-carson.html, consulté le 30.10.2019.

Conférences

« *David Carson teaches graphic design* », *David Carson's MasterClass*, mis en ligne en avril 2021, [en ligne], disponible sur https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design, consulté le 19.05.2021.

Carson, David, conférence TED « Design et Découverte », février 2003, Monterey (Californie), transcription traduite de l'anglais par François Paetzold, [en ligne], disponible sur https://www.ted.com/talks/david_carson_design_and_discovery/up-next?language=fr, consulté le 02.12.2019.

CreativeMornings HQ, « *David Carson : Global Design Rebel* », conférence filmée à Oslo le 20.05.2014 par Johan Grönskog, mise en ligne le 07.10.2014, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=MfN4BBoOhMc, consulté le 03.12.2019.

Quark Software, « *David Carson – The Rules of Graphic Design* », conférence mise en ligne le 05.09.2012, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=ttdDGnmDbBw, consulté le 03.12.2019.

Autres vidéos

Adgully, « *David Carson – Graphic Designer – David Carson Design USA* », conversation filmée mise en ligne le 21.09.2019, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=-YauapsQpcA, consulté le 06.12.2019.

AIGA Design, « *David Carson : 2014 AIGA Medalist* », vidéo mise en ligne le 16.03.2016, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=Hq-pt_yEEVc, consulté le 06.12.2019.

Album Surf, « *David Carson x Album Surf* », vidéo mise en ligne le 07.06.2018, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=U4eKkfcc0gM, consulté le 03.12.2019.

Saddoris, Jeffery, « *New Collages From Iconic Graphic Designer David Carson* », vidéo mise en ligne le 19.08.2019, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=3IzgzdI9GwI, consulté le 03.12.2019.

Skillshare, « *Trailer : Creating Typographic Art Inspired by Sound with David Carson on skillshare.com* », vidéo mise en ligne le 18.09.2013, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=djyIU2mGQrs, consulté le 03.12.2019.

The Drum, « *Keeping the Human Touch in Graphic Design According to David Carson* », vidéo mise en ligne le 12.07.2018, [en ligne], disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=lnUxTFCfDgs, consulté le 03.12.2019.

Praticiens rencontrés

Amy Jones

Compte Instagram d'Amy Jones @studiojenesie, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/studiojonesie/, consulté le 08.08.2024.

Site internet d'Amy Jones, [en ligne], disponible sur https://studio.jonesie.fr/, consulté le 27.05.2023.

Anton Moglia

Catalogue des caractères d'Anton Moglia, [en ligne], disponible sur https://anton.moglia.fr/fonts/, consulté le 17.07.2024.

Compte Instagram d'Anton Moglia @anton.moglia, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/anton.moglia/, consulté le 08.08.2024.

Site internet d'Anton Moglia, [en ligne], disponible sur https://anton.moglia.fr/, consulté le 17.07.2024.

Charlotte Attal

« Nourrir le design graphique : transmission féministes et décoloniales », conférence organisée par Élise Goutagny de l'association Design en Recherche, visioconférence, le 10.05.2021, [en ligne], disponible sur https://designenrecherche.org/actions/nourrir-le-design-graphique-transmission-feministes-et-decoloniales/, consulté le 03.05.2023.

Compte Instagram de Charlotte Attal @charlotte_attal, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/charlotte_attal/, consulté le 08.08.2024.

Compte Instagram dédié au projet *Kitaba* @kitaba_atelier, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/kitaba_atelier/, consulté le 03.08.2024.

Site internet de Charlotte Attal, [en ligne], disponible sur https://www.charlotteattal.com/, consulté le 28.05.2023.

Site des Ateliers Médicis, [en ligne], disponible sur https://www.ateliersmedicis.fr/le-reseau/projet/tras-kreyol-20610, consulté le 28.05.2023.

Clara Carpentier

Carpentier, Clara, « *Learning from the Bronx* : expérience de l'écriture », conférence prononcée lors de la 9e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *I draw the line*. Le geste manuscrit d'écriture », le 09.11.2022 au Campus Fonderie de l'image.

Carpentier, Clara, *Écrire contre : graffitis et contestation graphique*, mémoire de Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués, mention design typographique, Paris, École Estienne, 2021.

Compte Instagram de Clara Carpentier @carpentier.clara, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/carpentier.clara/?hl=fr, consulté le 27.05.2023.

Clément Cases

Cases, Clément, « *Bad Printing* », présentation à l'occasion de la 11e édition des Puces Typo, 2021, [en ligne], disponible sur https://pucestypo.campusfonderiedelimage.org/#clement-cases, consulté le 24.05.2023.

Cases, Clément, *La revalorisation du graphisme par l'objet imprimé*, mémoire de master design, parcours design graphique, communication et édition, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2019, disponible en ligne sur https://dante.univ-tlse2.fr/s/fr/item/7916, consulté le 25.05.2023.

Compte Instagram de Clément Cases @salade.tomate.cornichon, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/salade.tomate.cornichon/, consulté le 24.05.2023.

Site internet de Clément Cases, [en ligne], disponible sur https://www.clementcases.com/, consulté le 24.05.2023.

Morgane Vantorre

Compte Instagram de Morgane Vantorre @gagane_, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/gagane_/, consulté le 08.08.2024.

Hondré, Agathe, Ungerer, Laurent, Vantorre, Morgane, John, Raphaël, « Notre Dame, continuer l'histoire » conférence prononcée dans le cadre du congrès de l'ATypI, Paris, le 10.05.2023, disponible en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Nx4ai4h4yn0, consulté le 18.06.2024.

Site internet de Morgane Vantorre, [en ligne], disponible sur http://morganevantorre.com/, consulté le 02.05.2023.

Vantorre, Morgane, « *The Shape of my Journey. From the first glimmer to my type (he)art* », conférence prononcée dans le cadre de TMX Tipografía México, le 24.11.2024, disponible en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=fttAodVnqew&list=PL7VCaZbcWE9LqFMZ9uVpmGE-BImqPSeIr&index=13, consulté le 24.06.2024.

Vantorre, Morgane, *Espace typographique, terrain de jeu*, mémoire de Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués, mention design typographique, Paris, École Estienne, 2021.

Pierre di Sciullo

Chamaret, Sandra, Gineste, Julien, *Pierre di Sciullo : l'après-midi d'un phonème*, Paris, -zeug, 2019.

Compte Instagram de Pierre di Sciullo @pierredisciullo, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/pierredisciullo/, consulté le 08.08.2024.

Cozzolino, Francesca (dir.), *La création en actes, enquête autour d'une exposition de Pierre di Sciullo*, Art Book Magazine, coll. « literal », 2020.

Di Sciullo, Pierre, « Au-delà de l'illisible », présentation à la 6e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *Let it Read* », le 14.11.2019 au Campus Fonderie de l'image.

Di Sciullo, Pierre, « La publication “Qui ? Résiste” : aventures typographiques », présentation prononcée dans le cadre des rencontres de Lure, le 21.08.1995. L'édition de l'année 1995 était intitulée « Le temps Presse. Les métiers graphiques et les mutations de la presse ». Voir la chronologie des rencontres de Lure, [en ligne], disponible sur https://chronologie.delure.org/1986-1995/1995-le-temps-presse#le-programme-en-texte, consulté le 25.06.2024.

Di Sciullo, Pierre, *L'Or de la Fougue,* Paris, éditions Adespote, 2019.

Di Sicullo, Pierre, « *Quantange – Introduction and Across Illegibility* », *Emigre*, n°18, « *Type-site* », 1991, disponible en ligne sur https://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0018&targPic=lfa_emigre_0018_001.jpg, consulté le 01.07.2024.

Pierre di Sciullo, Paris, Pyramyd, coll. « Design & Designers », 2006.

Qui ? Résiste, n°14, « Fasilitasion général' », 2021.

Site internet de Pierre di Sciullo, [en ligne], disponible sur http://www.quiresiste.com/encours.php?lang=fr, consulté le 06.06.2023.

Rémi Forte

Bothorel, Marion, « Rémi Forte. Épanouissement personnel », *Étapes*, n° 240, novembre-décembre 2017, p. 166-169.

Compte Instagram de Rémi Forte @rmfrt, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/rmfrt/?hl=fr, consulté le 29.05.2023.

Forte, Rémi, « *Experimenting is above all a process* », *Slanted*, n°40, « *Experimental Type* », automne-hiver 2022/2023, p. 260-267.

Forte, Rémi, « Programme poétique, système typographique », conférence prononcée lors de la 6e édition du colloque *Fonts & Faces*, intitulée « *Let it Read* », le 14.11.2019 au Campus Fonderie de l'image.

Forte, Rémi, « Programme poétique, système typographique », présentation prononcée dans le cadre des rencontres de Lure, 2022. L'édition de l'année 2022 était intitulée « Révolution/évolution. Générations humaines, techniques et [typo]graphiques – 70 ans ». Voir la chronologie des rencontres de Lure, [en ligne], disponible sur https://chronologie.delure.org/2010-2022/revolution-evolution, consulté le 25.06.2024.

Présentation des projets de Rémi Forte sur le site de l'ANRT, [en ligne], disponible sur https://anrt-nancy.fr/fr/projets/programme-poetique-systeme-typographique/filter:projets-etudiant, consulté le 20.06.2024.

Simon Renaud

Blog de Simon Renaud *Language as Symbols*, [en ligne], disponible sur http://languagesassymbols.com/, consulté le 31.05.2023.

Compte Instagram de Simon Renaud @smnrnd, [en ligne], disponible sur https://www.instagram.com/smnrnd/, consulté le 08.08.2024.

Site internet de Simon Renaud, [en ligne], disponible sur http://simonrenaud.fr/, consulté le 30.05.2023.

Typographie, écriture, édition

Aïn, Alexandra, *La typographie à l'ère postmoderne*, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, 2018, [en ligne], disponible sur https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02002050, consulté le 17.09.2019.

Bil'ak, Peter, « À la recherche d'une théorie générale du dessin de caractères », *Marie Louise*, n°1, octobre 2006, disponible en ligne sur https://www.typotheque.com/articles/a-la-recherche-dune-theorie-generale-du-dessin-de-caracteres, consulté le 18.02.2025.

Bil'ak, Peter, « *Beauty and Ugliness in Type design* », *Typothèque*, mis en ligne en septembre 2012, [en ligne], disponible sur https://www.typotheque.com/articles/beauty_and_ugliness_in_type_design, consulté le 27.03.2020.

Bil'ak, Peter, « *Experimental Typography. Whatever that means* », *Items*, n°1, 2005, disponible en ligne sur https://www.typotheque.com/articles/experimental_typography_whatever_that_means, consulté le 27.03.2020.

Bil'ak, Peter, « *What is Typography?* », *CAP&Design*, mai 2007, [en ligne], disponible sur https://www.typotheque.com/articles/what_is_typography, consulté le 27.03.2020.

Blackwell, Lewis, *Typo du 20e siècle*, Flammarion, Paris, 2004.

Blanchard, Gérard, *Pour une sémiologie de la typographie*, Andenne, R. Magermans, Rencontres Internationales de Lure et École régionale des Beaux-Arts de Besançon, 1979.

Blume, Héloïse, *Jamais lien sans l'autre. La ligature, une étreinte typographique*, mémoire de DNSEP en design graphique, Paris, École Nationale Supérieure de Arts Décoratifs, 2023, [en ligne], disponible sur https://www.memo-dg.fr/memoire.php?nom=jamais-lien-sans-l-autre-la-ligature-une-etreinte-typographique, consulté le 18.06.2024.

Bringhurst, Robert, *Principes élémentaires de la typographie. Une histoire des styles*, traduit de l'anglais par Perrine Chambon, Paris, B42, 2023.

Brun, Antoine, *Ainsi, fonte fonte fonte. Bilan sur la production de lettre typographique contemporaine*, mémoire de DNSEP en design graphique, Paris, École Nationale Supérieure de Arts Décoratifs, 2023, [en ligne], disponible sur https://www.memo-dg.fr/memoire.php?nom=ainsi-fonte-fonte-fonte, consulté le 18.06.2024.

Burke, Christopher, *Gerard Unger : life in letters*, Amsterdam, Uitgeverij de Buitekant, 2021.

Buschinger, Philippe, « Pour un design verbal », *Pratiques et médiations, réflexion sur l'art*, n° 13, 2002.

Centre d'étude et de recherche typographiques (éds.), *De plomb, d'encre et de lumière : essai sur la typographie et la communication écrite*, Paris, Imprimerie Nationale, 1982.

Chancogne, Thierry, Dupeyrat, Jérôme, « De l'amour des livres de l'amour », conversation dans *Monozukuri, formes d'impressions et Monozukuri, formes et surfaces d'impression*, catalogue des expositions, Nevers, Tombolo Presses, 2013.

Chancogne, Thierry, *Le gobelet de cristal*, Nevers, Tombolo Presses, 2021.

Christin, Anne-Marie (dir.), *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001.

Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, [1995], Paris, Flammarion, 2009.

Colmard, Laurette, *Le lire et le voir. Étude des mécanismes sémiotiques impliqués dans la perception, la création et la promotion des caractères typographiques*, mémoire de master Expertise en sémiologie et communication, Paris, Université Paris Descartes, 2018.

Dégeilh, Sébastien, « Matérialité de la lettre », *Azimuts*, n°35, 2010, p. S01-S15.

Duplan, Pierre, *Pour une sémiologie de la lettre,* Meolans-Revel, Atelier Perrousseaux, 2007.

Emigre, n°15, « *Do You Read me ?* », 1990, disponible en ligne sur https://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_emigre_0015&LFAPics=Yes, consulté le 24.08.2024.

Farrelly, Liz, « *Make each letter speak out loud* », *Eye*, n°75, vol. 19, 2010, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/feature/article/make-each-letter-speak-out-loud, consulté le 09.10.2019.

Fawcett-Tang, Roger, *New Book Design*, Londres, Laurence King, 2004.

Flécheux, Juliette, *Dossier Scriptorium de Toulouse*, Paris, Éditions 205, 2022.

Harmsen, Lars, Misiak, Marian (éds.), *Support Independent Type. The New culture of type specimens*, Karlsruhe, Slanted Editions, 2020.

Heller, Steven, « *Can the RuleBreaking Font Designers of Three Decades Ago Still Break Rules ?* », *The Atlantic*, mis en ligne le 08.11.2012, [en ligne], disponible sur https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/11/can-the-rule-breaking-font-designers-of-three-decades-ago-still-break-rules/264958/, consulté le 24.08.2024.

Heller, Steven, « *The Legibility Wars of the '80s and '90s* », *Print*, mis en ligne le 05.12.2016, [en ligne], disponible sur https://www.printmag.com/typography/legibility-wars-translation-typography/, consulté le 27.03.2020.

Heller, Steven, « *Why invent new fonts ?* », *The Atlantic*, mis en ligne le 19.06.2014, [en ligne], disponible sur https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/why-invent-new-fonts/373057/, consulté le 27.03.2020.

Heller, Steven, « *Writing Is Design, Too* », *The Atlantic*, mis en ligne le 26.07.2012, [en ligne], disponible sur https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/07/writing-is-design-too/260342/, consulté le 27.03.2020.

Heller, Steven, Talarico, Lita, *Free-hand New Typography Sketchbooks*, Londres, Thames & Hudson, 2018.

Heller, Steven, Talarico, Lita, *Typography Sketchbooks*, Londres, Thames & Hudson, 2011.

Hendel, Richard, *On book design*, New Haven, Yale University Press, 1998.

Hochuli, Jost, *Le détail en typographie : La lettre, l'interlettrage, le mot, l'espacement, la ligne, l'interlignage, la colonne*, traduit de l'allemand par Victor Guégan et Pierre Malherbet, Paris, B42, 2010.

Keedy, Jeffery, « *The rules of typography according to crackpots/experts* », *Eye*, n°11, vol. 3, 1993, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-rules-of-typography-according-to-crackpotsexp, consulté le 02.04.2020.

King, Emily, « *New Faces (Typographic History in the Context of Broader Design Historical Models)* », *Typothèque*, mis en ligne le 23.01.2005, [en ligne], disponible sur https://www.typotheque.com/articles/new_faces_typographic_history_in_the_context_of_broader_design_historical_models, consulté le 02.04.2020.

Kinross, Robin, *La typographie moderne. Un essai d'histoire critique*, [2012], traduit de l'anglais par Amarante Szidon, Paris, B42, 2019.

Knebusch, Jérôme, Huot-Marchand, Thomas, Kirchstetter, Christelle (dirs.), *Gotico-Antiqua, proto-romain, hybride – Caractères du XV^e siècle entre gothique et romain*, Nancy, École Nationale Supérieure d'Art de Nancy et Dijon, Les Presses du réel, 2021.

Lapacherie, Jean-Gérard, Lehmann, Anna, « *Typographic Characters: Tension Between Text and Drawing* », *Yale French Studies*, n°84, 1994, p. 63-77.

Lesiewicz, Sophie, *Le « livre (typo)graphique », 1890 à nos jours : un objet littéraire et éditorial innommé. Identification critique et pratique*, Université Paris-Saclay, thèse de doctorat en histoire de l'art, 2019.

Lettres Mobiles, podcast [en ligne], disponible sur https://anton.moglia.fr/podcast/, consulté le 17.07.2024.

Lommen, Matthieu, *Le livre des livres : graphisme des livres au fil du temps*, Paris, Pyramyd, 2012.

Lupton, Ellen, « *Fluid Mechanics: Typographic Design Now* », dans Albrecht, Donald, Holt, Steven, Lupton, Ellen, *Design Culture Now : National Design Triennial*, New York, Princeton Architectural Press et Cooper-Hewitt National Design Museum, 2000, disponible en ligne sur https://www.typotheque.com/articles/fluid_mechanics_typographic_design_now, consulté le 03.04.2020.

Lupton, Ellen, « *The Birth of the User* », dans *Thinking with Type : A Critical Guide for Designers, Writers, Editors and Students*, New York, Princeton Architectural Press, 2004, p. 73-75, disponible en ligne sur https://www.aiga.org/the-birth-of-the-user, consulté le 03.04.2020.

Lupton, Ellen, « *The Making of Typographic Man* », dans Blauvelt, Andrew, Lupton, Ellen (dirs.), *Graphic Design : Now in Production*, Minneapolis, Walker Art Center, 2012, p. 112-114, disponible en ligne sur https://www.academia.edu/44034522/The_Making_of_Typographic_Man, consulté le 24.08.2024.

Lupton, Ellen, « *The Science of Typography* », *Print*, n°57, 2003, disponible en ligne sur https://www.typotheque.com/articles/the_science_of_typography, consulté le 03.04.2020.

Massin, *La lettre et l'image : la figuration dans l'alphabet latin du VIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1993.

Médiavilla, Claude, *Calligraphie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996.

Mermoz, Gérard, « Le corps du texte : pour une théorie multifonctionnelle de la typographie », *Communication et langages*, n°105, 1995, p.105-115, disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1995_num_105_1_2619, consulté le 01.04.2020.

Milon, Alain, Perelman, Marc, *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

Morison, Stanley, *First Principles of Typography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936.

Morison, Stanley, *On Type Designs Past and Present*, Londres, Ernest Benn, 1962.

Noordzij, Gerrit, *Le trait. Une théorie de l'écriture*, [1982], traduit du néerlandais par Fernand Baudin, Paris, Ypsilon, coll. « Bibliothèque typographique », 2010.

Perrousseaux, Yves, collection *Histoire de l'écriture typographique*, La Fresquière, Ateliers Perrousseaux, 2005-2016.

Poynor, Rick, Booth-Clibborn, Edward (éds.), *Typography now: the next wave*, Londres, Booth-Clibborn editions, 1991.

Richaudeau, François, « Vers une typographie foisonnante », *Communication et langages*, n°31, 1976, p. 43-54, disponible en ligne sur https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4319, consulté le 09.04.2020.

Richaudeau, François, *La lisibilité*, [1962], Paris, Denoël, 1969.

Rock, Michael, « *Beyond Typography* », *Eye*, n°15, vol. 4, 1994, disponible en ligne sur www.eyemagazine.com/feature/article/beyond-typography, consulté le 04.10.2019.

Shaw, Paul, « *Decriminalizing Typography: Declaring an End to the War on "Type Crimes"* », *Print Magazine*, mis en ligne le 31.08.2016, [en ligne], disponible sur https://www.printmag.com/typography/decriminalizing-typography-type-crimes/, consulté le 08.04.2020.

Souchier, Emmanuël, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n°6, 1998, p. 137-145.

Souchier, Emmanuël, « Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie », *Cahiers GUTenberg*, n°46-47, 2006, p. 69-98, disponible en ligne sur http://www.numdam.org/item/CG_2006___46-47_69_0/, consulté le 27.04.2023.

Spencer, Herbert, *The Visible Word*, Londres, Royal College of Art, 1968.

Triggs, Teal, « *New languages and noisy texts* », *Eye,* n°11, vol. 3, 1993, disponible en ligne sur http://www.eyemagazine.com/review/article/new-languages-and-noisy-texts, consulté le 09.04.2020.

Triggs, Teal, *La typographie expérimentale*, traduit de l'anglais par Isabelle Mennesson et Jean-François Allain, Paris, Thames & Hudson, 2004.

Tschichold, Jan, *Livre et typographie : essais choisis,* [1994], traduit de l'allemand par Nicole Casanova, Paris, éditions Allia, 2011.

Unger, Gerard, *Pendant la lecture*, Paris, B42, 2015.

Unger, Gerard, *Theory of Type Design*, Rotterdam, nai010, 2018.

Valéry, Paul, « Les deux vertus d'un livre », *Arts et Métiers Graphiques*, n °1, 1927, p. 3-8, disponible en ligne sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692810h/f17.item, consulté le 24.08.2024.

Van Blokland, Peter, « *The Future of Typography* », *Design Observer*, mis en ligne le 14.04.2016, [en ligne], disponible sur https://designobserver.com/feature/the-future-of-typography/39206, consulté le 09.04.2020.

Vandendorpe, Christian, « La lecture entre automatisation et déchiffrement », dans Saint-Jacques, Denis (dir.), *L'Acte de lecture*, Québec, Nuit Blanche, 1994, p. 213-228.

Ward, Craig, « *You can't make people read, but you can make them want to* », *Creative Review*, mis en ligne le 17.05.2009, [en ligne], disponible sur https://www.creativereview.co.uk/you-cant-make-people-read-but-you-can-make-them-want-to/, consulté le 17.12.2019.

Weingart, Wolfgang, « *How can one make swiss typography ?* », [1972], *Octavo*, n°4, 1987. Reproduit dans Bierut, Michael, Helfand, Jessica, Heller, Steven, Poynor, Rick (dirs..), *Looking Closer 3 : Classic Writings on Graphic Design*, New York, Allworth Press, 1999, p. 219-237.

Wlassikoff, Michel, « Divertissements typographiques : des épreuves de caractères aux spécimens animés », *Back Office*, n°4, 2021, p. 98-118.

Sélection de revues

Étapes, n°251, « Typographie », septembre-octobre 2019.

Étapes, n°269, « Usages typographiques », septembre-octobre 2022.

Graphê, voir le site de la revue, [en ligne], disponible sur https://typo-graphe.com/revues/, consulté le 24.08.2024.

Graphisme en France, n°16, « Typographie », 2009-2010, disponible en ligne sur https://www.cnap.fr/xvie-%C3%A9dition, consulté le 08.08.2024.

Graphisme en France, n°25, « Typographie : transmission, création, variation », 2019, disponible en ligne sur https://www.cnap.fr/node/115907, consulté le 08.08.2024.

Ink, n°4, mai 2000.

Le Signe Design, n°2, « *A typographic Issue* », octobre 2021.

Remix, 01, « À la ligne », actes de la 9e édition du Printemps de la typographie, 2019, disponible en ligne sur https://remix.ecole-estienne.net/#revues-a-la-ligne, consulté le 08.08.2024.

Remix, 02, « Sortir du rang », actes de la 10e édition du Printemps de la typographie, 2021, disponible en ligne sur https://remix.ecole-estienne.net/#revues-sortir-du-rang, consulté le 08.08.2024.

Remix, 03, « Écrire à la main », actes de la 11e édition du Printemps de la typographie, 2023, disponible en ligne sur https://remix.ecole-estienne.net/#revues-ecrire-a-la-main, consulté le 08.08.2024.

Slanted, n°40, « *Experimental Type* », automne-hiver 2022/2023.

Esthétique et philosophie

Danto, Arthur, *Après la fin de l'art*, [1992], traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, éditions du Seuil, 1996.

Danto, Arthur, *Ce qu'est l'art*, [2013], traduit de l'anglais par Séverine Weiss, Paris, Post-éditions, 2019.

Danto, Arthur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, [1981], traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, éditions du Seuil, 1989.

Dickie, George, « *Defining art* », *American Philosophical Quaterly*, vol. 6, n°3, 1969, p. 253-256.

Fagnart, Claire, *La critique d'art*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

Formis, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, éditions du Seuil, 1997.

Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, [1978], traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1992.

Hume, David, « De la norme du goût », [1757], *Essais esthétiques*, traduit par Renée Bouveresse, Paris, Vrin, Flammarion, 2000, p. 123-149.

Lorries, Danielle (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.

Pareyson, Luigi, *Conversations sur l'esthétique*, traduit de l'italien par Gilles Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992.

Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité*, [1988], traduit de l'italien par Gilles Tiberghien, Paris, éditions rue d'Ulm, 2007.

Rosa, Harmut, *Accélérons la résonance ! Pour une éducation en Anthropocène. Entretien avec Nathanaël Wallenhorst*, Paris, éditions Le Pommier, 2022.

Rosa, Harmut, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2012.

Rosa, Harmut, *Remèdes à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2020.

Rosa, Harmut, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2010.

Rosa, Harmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au mond*e, Paris, La Découverte, 2018.

Von Uexküll, Jacob, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Payot et Rivages, 2010.

Anthropologie, ethnologie, sociologie

Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, traduit de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, éditions Dehors, 2017.

Ingold, Tim, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Bruxelles, éditions Zones Sensibles, 2013.

Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, [2007], traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, éditions Zones Sensibles, 2013.

Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la Parole*, [1964], T. 1, « Technique et langage », Paris, Albin Michel, 1975.

Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la Parole*, [1964], T. 2, « La mémoire et les rythmes », Paris, Albin Michel, 1991.

Sennett, Richard, *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2009.

Psychologie cognitive

Gibson, James Jerome, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt (HMH), 1979.

Norman, Donald, *The Design of Everyday Things*, [1988], édition revue et augmentée, New York, Basic Books, 2013.

Rabardel, Pierre, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, Paris, Armand Colin, 1995, disponible en ligne sur https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01017462, consulté le 18.07.2022.

Vygotsky, Lev Semionovitch, « La méthode instrumentale en psychologie », [1930], dans Schneuwly, Bernard, Bronckart, Jean-Paul (éds.), *Vygotsky aujourd'hui*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1997.

Vygotsky, Lev Semionovitch, *Pensée et langage*, [1934], Paris, éditions sociales, 1985.

Cartographie

Besse, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », dans Laboulais, Isabelle (dir.), *Les usages des cartes (XVII^e^ – XIX^e^ siècle) : Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, disponible en ligne sur https://books.openedition.org/pus/13318, consulté le 24.02.2023.

Besse, Jean-Marc, Tiberghien, Gilles (dirs.), *Opérations cartographiques*, Arles, Versailles, Marseille, Actes Sud, ENSP, 2017.

Brunet, Roger, *La carte, mode d'emploi*, Paris, Fayard/Reclus, 1987.

Tiberghien, Gilles, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2020.

Publications personnelles

Moussinet Margaux, « La typographie opaque : quel rapport au faire ? », *Revue Design, Arts, Médias*, 12.2023, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/issues/matiere-materiau-x-medium-des-controverses-fecondes/la-typographie-opaque-quel-rapport-au-faire, consulté le 06.01.2024.

Moussinet, Margaux, « Caractère », *Design in translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/glossary/caractere, consulté le 03.08.2024.

Moussinet, Margaux, « Collage », *Design in translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/glossary/collage, consulté le 03.08.2024.

Moussinet, Margaux, « Graphisme », *Design in translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/glossary/graphisme, consulté le 03.08.2024.

Moussinet, Margaux, « *New Wave* », *Design in translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/glossary/new-wave, consulté le 02.03.2022.

Moussinet, Margaux, « Les collages de David Carson : design du peu, ou peu de design ? », dans Fétro, Sophie (dir.), *Les Arts de faire – Acte 2 : Design du peu et pratiques ordinaires*, *Revue Design, Arts, Médias,* 12.2021, [en ligne], disponible sur https://journal.dampress.org/issues/design-du-peu-pratiques-ordinaires/les-collages-de-david-carson-design-du-peu-ou-peu-de-design, consulté le 08.09.2023.

Moussinet, Margaux, « Typographie invisible », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/glossary/typographie-invisible, consulté le 22.07.2024.

Moussinet, Margaux, « Typographie », *Design in Translation*, [en ligne], disponible sur https://dit.dampress.org/glossary/typographie, consulté le 01.05.2023.

Moussinet, Margaux, *Les livres de graphistes : des livres ? Toujours des livres ? Rien que des livres ?*, mémoire de master Design, Arts, Médias, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2019, [en ligne], disponible sur https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02323606, consulté le 22.07.2024.

Glossaire illustré.

Alternates : terme technique qui désigne plusieurs formes pour un même caractère. L'utilisateur peut ainsi varier la forme d'un même caractère en choisissant parmi les différentes versions alternatives proposées.

a ɑ

g g g

k k

Approches : espaces avant et après chaque caractère.

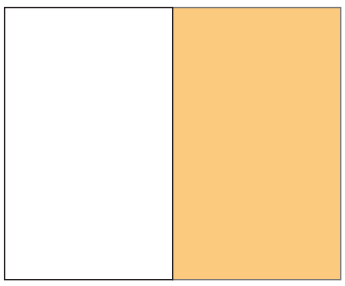
opacité

Ascendante : partie verticale de certains caractères, qui dépasse au-dessus de la hauteur d'x.

typo x

Bas-de-casse : terme technique qui désigne la forme minuscule d'un caractère.

a ᴀ A



Belle page : page de droite.

Capitale : forme d'un caractère par opposition à la forme minuscule, que l'on désigne par abus de langage par « majuscule ». La majuscule désigne une capitale uniquement lorsqu'elle est en début de phrase ou de mot.

a ᴀ A

Caractère de labeur : caractère conçu pour être utilisé dans un paragraphe de texte, ou une quantité de texte conséquente. Il est généralement utilisé dans un petit corps.

distinction entre
les typographies de labeur
et les typographies de titrage

Caractère de titrage : caractère conçu pour être utilisé dans un titre, en plus gros corps que le caractère de labeur.

distinction entre
les typographies de labeur
et les typographies de titrage



Casse typographique : mobilier où sont rangés les caractères mobiles.

Chasse : largeur d'un caractère, comprenant ses espaces vitaux et approches.

opacité

Contrastes entre pleins et déliés : différence entre la partie la plus fine et la plus épaisse d'un caractère.

Contreforme : espace blanc à l'intérieur du caractère. Ce terme désigne aussi par extension les espaces autour du caractère.

typographie

Corps de caractère : taille d'un caractère.

corps 12 points typographie

corps 18 points typographie

corps 24 points typographie

Crénage : ajustement de l'espacement entre deux caractères particuliers.

Délié : partie la plus fine d'un caractère (par opposition au plein).

opacité

Descendante : partie verticale de certains caractères, qui dépasse en-dessous de la hauteur d'x.



Diacritiques : caractères qui possèdent un signe ajouté, et qui forment par là-même un nouveau caractère : par exemple les caractères accentués ou la cédille du « c ».

Dos carré-collé : type de reliure qui consiste à assembler les feuillets avec de la colle (à froid ou à chaud) sur le dos.

À l'occasion de notre intervention à la journée d'étude « Étudier les choses – une liste ouverte », nous nous sommes interrogée sur la « chose » que nous étudions. Il nous est alors apparu que la présente recherche doctorale étudiait une « chose » qui n'existait pas encore : un concept que nous entendons faire advenir par cette thèse. Plusieurs années de recherches auront été nécessaires avant de parvenir à verbaliser et nommer le concept que nous entendons former : celui d'opacité typographique.

Drapeau : ligne verticale formée par les lignes de texte lorsqu'elles ont des longueurs différentes (alignées à droite, à gauche ou centrées).

Ductus : gestes effectués pour tracer les lettres.

Empattements : terminaisons aux pieds des fûts. La forme des empattements ou leur absence sont des éléments caractéristiques des différentes familles de caractères.



Familles de caractères : moyens de distinguer et regrouper les différents caractères en fonction de leurs caractéristiques.

Antique : famille de caractères de la classification Thibaudeau, caractérisée par l'absence d'empattements.



Didot : famille de caractères de la classification Thibaudeau, caractérisée par des empattements rectangulaires et de forts contrastes entre les pleins et les déliés.



Égyptienne : famille de caractères de la classification Thibaudeau, caractérisée par des empattements rectangulaires.

Elzévir : famille de caractères de la classification Thibaudeau, caractérisée par des empattements triangulaires.

Fracture : famille de caractères de la classification Vox-ATyPI, qui correspond aux lettres gothiques.

Incises : famille de caractères de la classification Thibaudeau, caractérisée par des fûts évasés.

Inclassables : autres familles de caractères, dont les caractéristiques peuvent être très diverses.

Scriptes : famille de caractères de la classification Vox-ATyPI, caractérisée par l'imitation de l'écriture courante ou de formes calligraphiques.

Techniques : caractères issus d'expérimentations techniques.

Folio : numéro de page.

Fonderie : entreprise de création, conception et diffusion de caractères.

Fût : partie verticale d'un caractère.

Goutte : terminaison arrondie d'un caractère.

Clarendon

Garamond

Blonde Fraktur

Infini

Dead History

Mistral

Lo-Res 22 narrow

opacité

typographie

Graisse : épaisseur des traits d'un caractère. Une famille de caractères comporte généralement plusieurs styles définis par les graisses.

Light Tongari
Semilight Tongari
Regular Tongari
Medium Tongari
Bold Tongari
Extrabold Tongari
Black Tongari

Hauteur d'x : hauteur des caractères sans leurs ascendantes/descendantes (tel qu'un x par exemple).

typo x

Interlignage : espacement entre les lignes de texte, calculée entre les lignes de pieds des caractères.

opacité
typographique

Interpolation : terme technique qui désigne l'évolution des caractères en fonction des graisses. Par exemple, la graisse *regular* peut être une interpolation entre la graisse *light* et la *bold*.

Italique : style de caractère dont la structure est oblique, par opposition au romain.

opacité
typographique

Jambage : terme technique qui désigne les descendantes.

Lézarde : espacement trop important entre deux mots ou entre deux caractères.

À l'occasion de notre intervention à la journée d'étude « Étudier les choses – une liste ouverte », nous nous sommes interrogée sur la « chose » que nous étudions. Il nous est alors apparu que la présente recherche doctorale étudiait une « chose » qui n'existait pas encore : un concept que nous entendons faire advenir par cette thèse. Plusieurs années de recherches auront été nécessaires avant de parvenir à verbaliser et nommer le concept que nous entendons former : celui d'opacité typographique.

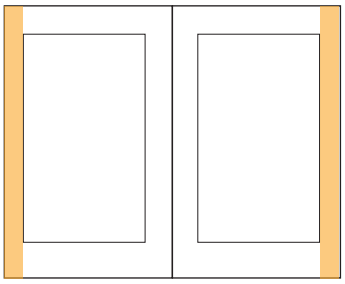
Ligature : fusion de plusieurs lettres en un seul signe.

activité

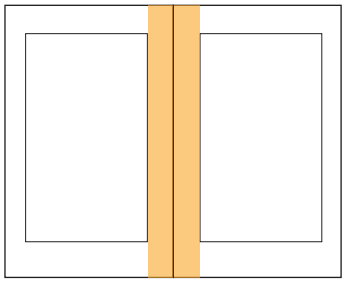
Ligne de pied : ligne imaginaire où reposent les caractères et qui garantit leur alignement. Il s'agit de la ligne à partir de laquelle est calculée la hauteur d'x.

typo x

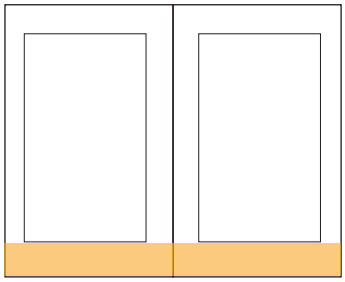
Marge de grand fond : espace blanc extérieur entre la page et le bloc de texte.



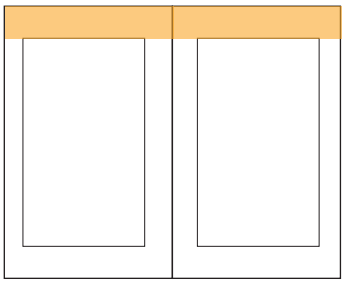
Marge de petit fond : espace blanc intérieur entre la page et le bloc de texte.



Marge de pied : espace blanc en-dessous du bloc de texte.



Marge de tête : espace blanc au-dessus du bloc de texte.



Monochasse : style de caractères dont la chasse de tous les caractères est identique.

Gaisyr mono

Gaisyr

Panse : partie du caractère qui renferme une contreforme.

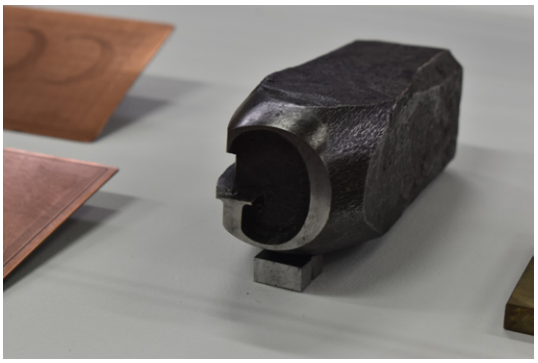
typographie

Petites capitales : capitales dont la hauteur équivaut à la hauteur d'x. Ces caractères ont la forme des capitales, tout en ayant la hauteur des bas-de-casse.

a A A

Plein : partie la plus épaisse d'un caractère (par opposition au délié).

opacité



Poinçon : pièce de métal où est gravé un caractère, servant à laisser son empreinte. La matrice correspond à la marque créée en creux en frappant un poinçon, servant de moule pour couler les caractères mobiles.

Point : unité de mesure du corps typographique.

Reliure en spirale : type de reliure qui consiste à perforer les feuillets pour y insérer un anneau en forme de spirale.

Revival : Anglicisme qui désigne le redessin d'un caractère déjà existant, pour l'adapter à de nouvelles techniques.

Romain : style de caractère, par opposition à l'italique.

opacité
typographique

Stencil : anglicisme qui désigne un caractère dont les formes sont adaptées au pochoir. Les contreformes sont donc ouvertes.

Pensum

Style de caractère : variante typographique au sein d'une même famille. Une famille de caractère peut par exemple posséder un style de labeur et un style de titrage, plusieurs graisses etc.

Texte ferré à droite : toutes les lignes du texte sont alignées verticalement à droite.

À l'occasion de notre intervention à la journée d'étude « Étudier les choses – une liste ouverte », nous nous sommes interrogée sur la « chose » que nous étudions. Il nous est alors apparu que la présente recherche doctorale étudiait une « chose » qui n'existait pas encore : un concept que nous entendons faire advenir par cette thèse. Plusieurs années de recherches auront été nécessaires avant de parvenir à verbaliser et nommer le concept que nous entendons former : celui d'opacité typographique.

Texte ferré à gauche : toutes les lignes du texte sont alignées verticalement à gauche.

À l'occasion de notre intervention à la journée d'étude « Étudier les choses – une liste ouverte », nous nous sommes interrogée sur la « chose » que nous étudions. Il nous est alors apparu que la présente recherche doctorale étudiait une « chose » qui n'existait pas encore : un concept que nous entendons faire advenir par cette thèse. Plusieurs années de recherches auront été nécessaires avant de parvenir à verbaliser et nommer le concept que nous entendons former : celui d'opacité typographique.

Texte justifié : lignes ferrées à droite et à gauche : toutes les lignes ont la même longueur.

À l'occasion de notre intervention à la journée d'étude « Étudier les choses – une liste ouverte », nous nous sommes interrogée sur la « chose » que nous étudions. Il nous est alors apparu que la présente recherche doctorale étudiait une « chose » qui n'existait pas encore : un concept que nous entendons faire advenir par cette thèse. Plusieurs années de recherches auront été nécessaires avant de parvenir à verbaliser et nommer le concept que nous entendons former : celui d'opacité typographique.

Titres courants : rappel de titres en haut ou en bas d'une page.

Unicode : système de standard informatique qui permet d'encoder les caractères de différents systèmes d'écriture.

Index des noms propres.

Aicher Otl (1922-1991) : designer graphique allemand et co-fondateur de l'école d'Ulm.

Albers Anni (1899-1994) : designer textile et enseignante au *Black Mountain College*.

Alberti Leon Battista (1404-1472) : philosophe humaniste et mathématicien, théoricien de la perspective.

Ambrose Gavin : designer graphique américain contemporain.

Anderson Peter (1970-) : designer graphique et artiste américain.

Andreev Andre : réalisateur américain contemporain. Il a notamment réalisé un film sur les médaillés de l'AIGA.

Armstrong Helen : designer graphique, enseignante et théoricienne du design graphique américaine contemporaine.

Atelier Bulk : atelier d'impression spécialisé dans le façonnage haut de gamme.

Atelier de Création Graphique : atelier de graphistes fondé par Pierre Bernard en 1989 dans la continuité du groupe Grapus.

Ateliers populaires : collectifs formés dans les écoles d'art à l'occasion des évènements de mai 1968.

Attal Charlotte : designer graphique, artiste et pédagogue. Elle est l'une des praticiennes que nous avons rencontré pour un entretien dans le cadre de cette thèse. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.3, vol. 2, p. 353.

Aubois-Liogier Valentin : designer, doctorant en design à l'université de Tours, normalien et membre de l'association Design en Recherche. Sa recherche doctorale s'intitule *Accepter le changement ? Relation des usagers et acteurs aux projets et dispositifs de recyclage agricole des urines humaines*.

Aucompte Yann : docteur en esthétique, science et technologies des arts de l'Université Paris 8 et membre du collectif Arts, Transitions, Écologies. Sa thèse est intitulée *La diversité éthique des pratiques du graphisme en France au tournant du XXIe siècle*.

Auziol Brigitte : designer et docteure en science de l'information et de la communication de l'Université d'Avignon. Sa thèse est intitulée *Exposer le design : formes et intentions*.

Bade Josse (1461-1535) : imprimeur et libraire français.

Baines Phil : designer graphique britannique contemporain et enseignant au *Central Saint Martins College of Art and Design*.

Bankov Peter : graphiste biélorusse contemporain.

Barnbrook Jonathan (1966-) : graphiste et dessinateur de caractères britannique.

Baskerville John (1706-1775) : imprimeur et typographe anglais.

Bassas Vila Javier : philosophe et traducteur espagnol contemporain.

Baudoin Natalia : designer, doctorante en design à l'Université Paris Sciences & Lettres et membre de l'association Design en Recherche. Sa recherche doctorale s'intitule *Design convergent, bricologies symbiotiques.*

Baudrillard Jean (1929-2007) : philosophe et sociologue français.

Baur Ruedi (1956-) : designer franco-suisse contemporain.

Bayer Herbert (1900-1958) : peintre et graphiste autrichien, professeur au Bauhaus.

Bell Nick (1965-) : designer britannique.

Benjamin Walter (1892-1940) : philosophe et historien de l'art allemand.

Bergson Henri (1859-1941) : philosophe français.

Bernard Pierre (1942-2015) : graphiste français, membre du collectif Grapus et fondateur de l'Atelier de Création Graphique.

Besse Jean-Marc : philosophe et historien français contemporain.

Bieder René : dessinateur de caractères allemand contemporain.

Bierut Michael : designer graphique et critique du design graphique américain contemporain.

Bihanic David (1977-) : designer français, chercheur en design et maître de conférence habilité à diriger des recherches à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Bil'ak Peter (1973-): designer graphique et dessinateur de caractères tchécoslovaque. Fondateur de la fonderie Typotheque.

Blackwell Lewis (1958-) : journaliste, et éditeur britannique, ancien éditeur de *Creative Review*.

Blauvelt Andrew (1964-) : designer contemporain, théoricien du design graphique et commissaire d'exposition au *Walker Art Center* de Minneapolis.

Blume Héloïse : designer graphique et étudiante à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris.

Boelts Jackson : artiste américain contemporain.

Boivin Diane : directrice artistique, graphiste et typographe française contemporaine.

Bonsiepe Gui (1934-) : designer allemand et enseignant à l'école d'Ulm.

Boudon Julie : architecte d'intérieur française contemporaine.

Bouvet Michel (1955-) : graphiste et affichiste français.

Brody Neville (1957-) : graphiste britannique, directeur artistique de *Fuse*, *The Face* et *Arena*.

Brulé Émeline : docteure en sciences de l'information et de la communication de l'Institut Polytechnique de Paris. Sa thèse s'intitule *Comprendre les expériences scolaires des enfants déficients visuels en France : approche mixte par l'ethnographie et le design*.

Brunel-Lafargue Karen : designer et enseignante-chercheuse à l'Université de Nîmes.

Brunet Roger (1931-) : géographe français.

Bubbles Barney (1942-1983) : graphiste britannique.

Buquet Benoît : maître de conférence en histoire de l'art à l'Université de Tours.

Burgoyne Patrick : éditeur de *Creative Review*.

Burroughs William (1914-1997) : écrivain et artiste américian.

Bye Bye Binary : collective franco-belge et atelier de création typographique contemporain dont les recherches portent notamment sur l'écriture inclusive.

Byrne David (1952-) : musicien et cinéaste américain.

CalArts : *California Institute of the Arts*, école de design américaine.

Carpentier Clara : designer graphique, créatrice de caractères et calligraphe. Elle est l'une des praticiennes que nous avons rencontré pour un entretien dans le cadre de cette thèse. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.9, vol. 2, p. 617.

Carson David (1954-) : designer graphique américain et ancien surfeur professionnel.

Cases Clément : designer graphique, spécialiste de l'impression et dessinateur de caractères. Il est l'un des praticiens que nous avons rencontré pour un entretien dans le cadre de cette thèse. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.4, vol. 2, p. 379.

Cassandre (1901-1968) : né Adolphe Jean-Marie Mouron, affichiste français.

Chandler Raymond (1888-1959) : écrivain américain.

Chomarat-Ruiz Catherine (1965-) : philosophe, professeure des universités en théorie du design à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent actuellement sur la théorie critique du design.

Christin Anne-Marie (1942-2014) : professeure émérite à l'université Paris-Diderot, fondatrice du Centre d'étude de l'écriture et de l'image, spécialiste de l'histoire de l'écriture.

Chwast Seymour (1931-) : graphiste et illustrateur américain, fondateur du Push Pin Studios avec Milton Glaser.

Cieslewicz Roman (1930-1996) : graphiste polonais.

Clark Joe : journaliste américain.

Cooper Union : école de design américaine.

Coste Anne : architecte, historienne et professeure à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble

Countach studio : studio de design « graphico-spatial » français, piloté par Malak Mebkhout et Fabien Saura.

Covert Dan : réalisateur américain contemporain. Il a notamment réalisé un film sur les médaillés de l'AIGA.

Cranbrook Academy of Arts : école d'art américaine.

Crantz Martin (XV^e siècle) : imprimeur et libraire français.

Croce Benedetto (1866-1952) : philosophe, historien et homme politique italien.

Crouwel Wim (1928-2019) : graphiste et typographe néerlandais.

Danto Arthur Coleman (1924-2013) : philosophe et critique d'art américain.

Darras Bernard : esthéticien et sémioticien français, professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Darricau Stéphane : professeur agrégé d'arts appliqués, chercheur et théoricien du design graphique.

De Bergame Gasparin (1360-1431) : linguiste et humaniste italien.

De Certeau Michel (1925-1986) : philosophe et historien français.

De Smet Catherine (1959-) : historienne du design graphique française, professeure des universités à l'Université Paris 8.

Deck Barry (1962-) : designer graphique et typographe américain

Decoux Sophie : designer graphique française contemporaine.

Deleuze Gilles (1925-1995) : philosophe français.

Design en Recherche : réseau de doctorants et jeunes docteurs en design français.

Dewey John (1859-1952) : philosophe américain, pilier du courant pragmatiste.

Di Sciullo Pierre (1961-) : graphiste et dessinateur de caractères français. Il est l'un des praticiens que nous avons rencontré pour un entretien dans le cadre de cette thèse. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.7, vol. 2, p. 527.

Dickie George (1926-2020) : philosophe et critique d'art américain.

Dooley Michael : directeur artistique américain contemporain.

Einstein Albert (1879-1955) : physicien théoricien.

Elbaz Stéphane : designer graphique et dessinateur de caractères français.

Emigre : revue et fonderie américaine fondée par Rudy Vanderlans et Zuzana Licko en 1984.

Emilio Paolo (1455-1480) : humaniste italien.

Étienne Tristan : graphiste et « dessinateur en lettres » sous le pseudonyme Jack Usine.

Excoffon Roger (1910-1983) : graphiste et dessinateur de caractères français.

Fagnart Claire : maîtresse de conférences en arts plastiques à l'Université Paris 8.

Feineman Neil : ancien éditeur de *Beach Culture*.

Fella Ed (1938-) : graphiste américain.

Ferry Brian (1945-) : chanteur et musicien américain.

Fétro Sophie : designer française, chercheuse et maîtresse de conférence en design à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Fiell Charlotte (1965-) : designer et critique du design britannique.

Fiell Peter (1958-) : critique du design britannique.

Fincker Julien : directeur artistique et créateur de caractères français contemporain.

Findeli Alain : théoricien du design franco-canadien, professeur à l'Université de Montréal et professeur émérite à l'Université de Nîmes.

Fiore Quentin (1920-2019) : designer graphique américain, spécialisé dans l'édition.

FitzGerald Kenneth : designer, artiste et critique du design américain. Enseignant à la *Old Dominion University*.

Formes Vives : atelier de graphisme français formé par Nicolas Filloque, Adrien Zammit et Geoffroy Pithon.

Formis Barbara : maîtresse de conférences en esthétique à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Forte Rémi : designer graphique et typographique, artiste, poète et doctorant en design l'Université Paris 8. Sa recherche doctorale s'intitule *Programme poétique, système typographique*. Il est l'un des praticiens que nous avons rencontré pour un entretien dans le cadre de cette thèse. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.5, vol. 2, p. 417.

Fraenkel Béatrice (1951-) : linguiste, directrice d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, spécialisée en anthropologie de l'écriture.

François André (1915-2005) : peintre, illustrateur et affichiste français.

Frappier Tallulah : designer graphique, doctorante en design et sciences politiques à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne et membre de l'association Design en Recherche. Sa recherche doctorale s'intitule *La plateforme numérique de débat comme objet de design : objet, espace, graphisme et procédure*.

Frascara Jorge : chercheur en communication visuelle design graphique, professeur émérite à l'Université d'Alberta.

Frayling Christopher (1946-) : historien et critique de cinéma britannique. Professeur émérite au *Royal College of Art*.

Frej David : directeur artistique américain, en charge du département de design graphique à la *Cranbrook Academy of Arts* dans les années 1980.

Friburger Michael : imprimeur et libraire français du XV^e^ siècle.

Frutiger Adrian (1928-2015) : dessinateur de caractères suisse.

Fuse : revue et fonderie fondée par Neville Brody et Jon Wozencroft en 1991.

Fust Johann (1400-1466) : marchand et imprimeur allemand, associé de Johannes Gutenberg.

Garamont Claude (1510-1561) : graveur de poinçons français.

Garland Ken (1929-2021) : designer graphique britannique, auteur du manifeste *First Things First*.

Garnier Philippe : écrivain, journaliste et éditeur français contemporain.

Garrett Malcolm (1956-) : designer graphique et directeur artistique britannique.

Gastaut Amélie : conservatrice et commissaire d'exposition au Musée des Arts Décoratifs de Paris.

Gatault François : designer et directeur artistique français contemporain.

Gavin Lucas : journaliste et éditeur britannique. Il a notamment travaillé pour *Creative Review*.

Genette Gérard (1930-2018) : philosophe et théoricien de la littérature français.

Gering Ulrich (1430-1510) : imprimeur et libraire français.

Ghnassia Flora : designer française contemporaine.

Gibson James Jerome (1904-1979) : psychologue américain spécialisé dans la perception visuelle.

Glaser Milton (1929-2020) : designer graphique américain, fondateur du Push Pin Studios avec Seymour Chwast.

Golsing Emily : journaliste et éditrice américaine spécialisée dans l'art et le design.

Golsorkhi Masoud : éditeur et directeur artistique du magazine britannique *Tank*.

Gomez-Palacio Bryony : designer graphique américaine contemporaine.

Goodman Nelson (1906-1998) : philosophe américain, professeur à Harvard.

Goutagny Élise : docteure en art et sciences de l'art de l'Université Paris 8 et membre de l'association Design en Recherche. Sa thèse s'intitule *Les recueillant·es : pratiques graphiques féministes en France (2012-2022)*.

Graphisme en France : revue française éditée par le Centre National des Arts Plastiques.

Grapus : collectif de graphistes français, fondé à l'origine par Gérard Paris-Clavel, Pierre Bernard et François Miehe en 1970.

Greiman April (1948-) : artiste et designer graphique américaine. Elle dirigé le département de communication visuelle de la *California Institute of the Arts* à la fin des années 1970.

Grignani Franco (1908-1999) : designer et artiste italien.

Gromala Diane (1960-) : designer graphique américaine et enseignante à la *Simon Fraser University School of Interactive Arts and Technology*.

Gutenberg Johannes (1398-1468) : imprimeur allemand, à l'origine de l'impression à caractères mobiles en Europe.

Hagmann Sibylle (1965-) : designer et typographe suisse et enseignante à la *University of Houston School of Art*.

Hales Robert : designer graphique et réalisateur de clips musicaux américain. Il a été le directeur artistique de *Raygun* après David Carson (à partir de 1995).

Hanzer Elias : dessinateur de caractères contemporain.

Harb Fabian : designer graphique et dessinateur de caractère suisse contemporain. Il dirige la fonderie abc Dinamo.

Harris Paul : journaliste britannique spécialisé en graphisme.

Hartz Samuel (1912-1995) : graphiste et dessinateur de caractères américain.

Hawkhead John (1947-) : graphiste et enseignant à l'Université d'Otago en Nouvelle-Zélande.

Haycock Makela Laurie (1956-) : graphiste américaine. Elle a dirigé le département de design à la *Cranbrook Academy of Arts* dans les années 1990.

Hayez Sébastien : graphiste puis dessinateur de caractères français. Il a également enseigné les arts plastiques et fait partie de l'équipe de la fonderie Velvetyne.

Heartfield John (1891-1968) : graphiste allemand.

Heller Steven (1950-) : directeur artistique, journaliste, critique et théoricien du design graphique américain

Helmo : atelier de graphisme français formé par le duo Thomas Couderc et Clément Vauchez.

Hendel Richard : designer de livres et directeur artistiques de diverses presses universitaires américaines.

Hollis Richard : graphiste freelance britannique. Il a été imprimeur, directeur artistique, directeur de fabrication et enseignant.

Hua Rui : designer chinois contemporain exerçant à Paris.

Hume David (1711-1776) : philosophe écossais.

Huyghe Pierre-Damien (1952-) : philosophe et esthéticien français, professeur émérite en esthétique à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Imbert Clémence : historienne du design graphique et enseignante à la HEAD Genève.

Ingold Tim (1948-) : anthropologue britannique.

Ionesco Eugène (1909-1994) : dramaturge roumano-français, représentant du théâtre de l'absurde.

Jacobs Karrie : éditrice, rédactrice et journaliste américaine contemporaine, spécialisée en architecture.

Jarrett Marvin Scott : réalisateur américain, éditeur de *Raygun* au lancement du magazine en 1992.

Jones Amy : illustratrice et artiste. Elle est l'une des praticiennes que nous avons rencontré pour un entretien dans le cadre de cette thèse. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.8, vol. 2, p. 589.

Jones Terry (1945-) : designer graphique, photographe et directeur artistique britannique, fondateur et éditeur du magazine *i-D*.

Joseph Manuel (1965-) : écrivain français.

Jubert Roxane : designer graphique et typographe française contemporaine, chercheuse et enseignante à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris.

Juvin Océane : designer graphique et typographique française contemporaine, spécialisée en didactique visuelle. Chercheuse à l'Atelier National de Recherche Typographique de Nancy.

Kalman Tibor (1949-1999) : designer graphique et directeur artistique américain. Il a notamment dirigé le magazine *Colors*.

Kao John (1950-) : conseiller en stratégies économiques américain et professeur à Harvard.

Keedy Jeffery (1957-) : designer graphique et dessinateur de caractères américain.

King Laurence : éditeur américain contemporain, fondateur de la maison d'édition éponyme.

Kirschenbaum Matthew : chercheur en *digital studies* américain, professeur à l'Université du Maryland.

Kittler Friedrich (1943-2011) : historien de la littérature et chercheur en théorie des médias allemand.

Klee Paul (1879-1940) : peintre et artiste allemand.

Koening Julian (1921-2014) : concepteur et rédacteur américain, collaborateur du directeur artistique Helmut Krone.

Kondratenko Alexander : designer russe contemporain.

Krone Helmut (1925-1996) : directeur artistique américain, collaborateur de Julian Koening.

Kuipers Dean (1964-) : journaliste et rédacteur américain. Il a remplacé Neil Feineman à l'édition de *Beach Culture*.

Lantenois Annick : docteure en histoire de l'art spécialisée en histoire et théorie du design graphique, enseignante à l'école régionale des Beaux-Arts de Valence.

Laporte Susan (1965-) : designer graphique américaine et professeure de communication visuelle au *College for Creative Studies*.

Lardent Victor (1905-1968) : designer graphique et typographe britannique. Il a également été dessinateur au *Times*.

Leiris Michel (1901-1990) : écrivain, poète et critique d'art français.

Leroi-Gourhan André (1911-1986) : ethnologue et archéologue français.

Libeskind Daniel (1946-) : architecte américain.

Licko Zuzana (1961-) : dessinatrice de caractères américaine, co-fondatrice du magazine *Emigre* et de la fonderie éponyme.

Lissitzky El (1890-1941) : né Lazar Markovitch Lissitzky, artiste et designer russe.

Livingston Alan : ancien doyen de la *Faculty of Art & Design de Central Lancashire* (Grande-Bretagne), aujourd'hui principal du *Falmouth College of Arts* (Grande-Bretagne).

Livingston Isabella : enseignante en histoire du graphisme au *Falmouth College of Arts* (Grande-Bretagne).

Lou Lu : designer chinoise contemporaine.

Lubalin Herb (1918-1981) : graphiste et directeur artisique américain.

Lupton Ellen (1963) : graphiste, commissaire d'exposition et théoricienne du design graphique américaine.

Lutz Hans-Rudolf (1939-1998) : graphiste et typographe suisse.

Lyotard Jean-François (1924-1998) : philosophe post-structuraliste français.

MacLean Bonnie (1949-) : artiste et graphiste psychédélique américaine.

Makela Peter Scott (1960-1999) : graphiste et dessinateur de caractères américain.

Mallarmé Stéphane (1842-1898) : poète et critique d'art français.

Martin Pérez Ariel : directeur artistique, illustrateur et designer typographique espagnol contemporain.

Massin Robert (1925-2020) : graphiste, illustrateur et typographe français.

Masure Anthony : chercheur en design, professeur et responsable de la recherche à la HEAD Genève.

Maudet Nolwenn : designer d'interaction, chercheuse en design et maîtresse de conférences à l'Université de Strasbourg.

Mc Carthy Steven : designer, artiste et critique d'art américain, professeur émérite à la *Stanford University*.

Mc Koy Katherine (1945-) : designer graphique américaine, ancienne directrice du département de design graphique à la *Cranbrook Academy of Arts*.

Mc Luhan Marshall (1911-1980) : philosophe, professeur de la littérature et théoricien de la communication canadien. Pionnier des études sur les médias.

Médiavilla Claude (1947-) : calligraphe et dessinateur de caractères français.

Medina Pablo (1970-) : designer graphique et typographe américain et enseignant à la *Parsons School of Design*.

Meggs Philip (1942-2002) : designer graphique américain. Enseignant et historien du design.

Mellier Fanette (1977-) : graphiste française contemporaine.

Mentelin Johannes (1410-1478) : imprimeur et typographe allemand.

Meseguer Laura (1968-) : designer typographique et dessinatrice de caractères espagnole contemporaine.

Millot Philippe (1968-) : designer graphique et typographe français et enseignant à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris.

Minard Céline (1969-) : écrivaine française.

Moglia Anton : designer graphique, typographe et dessinateur de caractères français. Il est l'un des praticiens que nous avons rencontré pour un entretien dans le cadre de cette thèse. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.2, vol. 2, p. 309.

Moholy-Nagy László (1895-1946) : artiste, photographe et théoricien de la photographie américain

Monjou Marc : philosophe et sémioticien, enseignant à l'École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne.

Morison Stanley (1889-1967) : typographe britannique. Il a notamment travaillé à la fonderie Monotype.

Morley Madeleine : rédactrice américaine pour la plateforme *AIGA Eye on Design*.

Morris William (1834-1896) : designer textile, imprimeur, artiste, architecte et écrivain britannique, représentant du mouvement *Arts & Craft*.

Moscoso Victor (1936-) : illustrateur et graphiste psychédélique américain.

Motz Isabel : designer graphique allemande contemporaine.

Mourier Eric (1939-2022) : lithographe, designer graphique et dessinateur de caractères danois.

Müller-Brockmann Josef (1914-1996) : designer graphique suisse.

Najbrt Aleš (1962-) : né Michael Horsham, designer graphique tchèque.

Noordzij Gerrit (1931-2022) : typographe et dessinateur de caractères néerlandais.

Norman Donald (1935-) : ancien ingénieur, psychologue cognitiviste américain et professeur émérite en sciences cognitives de l'Université de Californie à San Diego.

Nugue Sandrine (1985-) : designer typographique et dessinatrice de caractères française contemporaine.

O'Reilly John : ingénieur américain contemporain spécialisé dans le développement de logiciels informatiques.

Oulipo : OUvroir de LIttérature POtentielle : groupe de recherche littéraire.

Pança Sancho : personnage fictif du roman Don Quichotte.

Pareyson Luigi (1918-1991) : philosophe italien.

Parrinder Monika : consultante, enseignante et chercheuse en design britannique.

Patton Phil (1952-2015) : journaliste, enseignant et commissaire d'expositions américain.

Pavlovitch Tchékhov Anton (1860-1904) : écrivain et dramaturge russe.

Perry Mark (1957-) : écrivain, musicien et éditeur de fanzine britannique.

Pesce Gaetano (1939-2024) : designer, architecte et artiste italien.

Philizot Vivien (1977-) : designer graphique, chercheur en design graphique et maître de conférences habilité à diriger des recherches à l'Université de Starsbourg.

Plagens Peter (1941-) : artiste, écrivain et critique d'art américain.

Porter Mark : directeur artistique américain. Il a notamment dirigé *The Guardian*.

Poynor Rick : théoricien du design graphique, de la typographie et de la culture visuelle américain contemporain.

Priez Julien : designer typographique et calligraphe français contemporain.

Push Pin Studio : studio de graphisme et d'illustration formé en 1954 par le duo Seymour Chwast et Milton Glaser.

Quarez Michel (1938-2021) : peintre et affichiste français.

Queneau Raymond (1903-1976) : romancier, poète et dramaturge français.

Qui ? Résiste : revue fondée en 1983 par Pierre di Sciullo pour y diffuser ses recherches graphiques et typographiques.

Qyll Nicholas : professeur en communication visuelle à la l'Université Technologique de Mittelhessen (Giessen, Allemagne).

Ra Bouk : designer typographique et dessinateur de caractères coréen contemporain.

Rabardel Pierre (1945-2021) : enseignant et chercheur en psychologie et en ergonomie français.

Rand Paul (1914-1996) : designer graphique américain, promoteur du Style International.

Rawsthorn Alice (1958-) : critique d'art et du design britannique.

Reid Jamie (1947-2023) : graphiste et artiste britannique.

Renaud Simon : design graphique, designer typographique, enseignant, doctorant en design à l'Université Technologique de Compiègne et membre de l'association Design en Recherche. Sa recherche doctorale s'intitule *Manifestations graphiques de nos présences numériques*. Il est l'un des praticiens que nous avons rencontré pour un entretien dans le cadre de cette thèse. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.6, vol. 2, p. 469.

Renner Paul (1878-1956) : graphiste, typographe et dessinateur de caractères allemand.

Richaudeau François (1920-2012) : éditeur et chercheur spécialisé dans la lecture et du lien entre la lisibilité et la typographie.

Rigaud Émilie (1985-) : dessinatrice de caractères française contemporaine.

Robert Yves (1960-) : directeur du Centre National des Arts Plastiques de 2015 à 2019.

Roberts Lucienne : graphiste britannique contemporaine.

Robial Étienne (1945-) : éditeur de bandes dessinées, graphiste et directeur artistique français contemporain.

Rock Michael : designer graphique américain contemporain.

Rodrigues Ryan Lee Luis (1980-) : étudiant au *Zimbabwe Institute of Vgital Arts* dans les années 2000.

Rodtchenko Aleksandr (1891-1956) : artiste photographe et graphiste russe.

Rosa Harmut (1965-) : sociologue et philosophe allemand, professeur à l'Université Friedrich-Schiller d'Iéna.

Royer Marine : designer, chercheuse et maîtresse de conférences en design et sciences sociales à l'Université de Nîmes.

Ruder Emil (1914-1970) : typographe suisse.

Ruskin John (1819-1900) : écrivain et critique d'art britannique.

Sagoff Mark (1941-2023) : philosophe et esthéticien américain.

Salonen Liisa (1949-) : designer graphique américaine contemporaine.

Salvaggio Matthieu : dessinateur de caractères français contemporain et fondateur de la fonderie Blaze Type.

Sambot Clara : dessinatrice de caractères belge contemporaine. Membre de la collective Bye Bye Binary.

Sander Loïc : designer graphique et designer typographique contemporain.

Sandqvist Gertrud (1995-2007) : critique d'art et professeur à la *Malmö Art Academy* en Suède.

Sang-Soo Ahn (1952-) : typographe et designer graphique sud coréen.

Sarris Andrew (1928-2012) : critique de cinéma américain.

Savoie Alice (1984-) : dessinatrice de caractères française contemporaine, enseignante et chercheuse en histoire de la typographie.

Schmerber Quentin : designer typographique et dessinateur de caractères contemporain.

Schweizer Mathias (1974-) : graphiste français contemporain.

Schwitters Kurt (1887-1948) : artiste allemand, membre du groupe Dada.

Scott Brown Denise (1931-) : architecte urbaniste américaine.

Sennett Richard (1943-) : sociologue et historien américain.

Slimbach Robert (1956-) : dessinateur de caractères américain. Il a travaillé pour la fonderie *International Typeface Corporation* puis pour l'entreprise Adobe.

Smith Crafton Marilyn : professeure émérite de l'*Appalachian State University*.

Sourriau Etienne (1892-1979) : philosophe et esthéticien français.

Sozeau Bastien : designer graphique, directeur artistique et dessinateur de caractères contemporain.

Strabon (-63 av. J.-C.-23 ap. J.-C.) : géographe et historien grec.

Studio Blue : studio de design graphique américain formé par le duo Cheryl Towler Weese et Kathy Fredrickson.

Swift Ian : artiste britannique.

Syndicat : studio de design graphique fondé en 2012 par Sacha Léopold et François Havegeer.

Talarico Lita : graphiste américaine contemporaine et enseignante à la *School of Visual Arts* de New York.

Thévoz Michel (1936-) : philosophe, conservateur et historien de l'art.

Thibaudeau Francis (1860-1925) : typographe français. Il a notamment travaillé pour la fonderie Deberny & Peignot.

Thompson Bradbury (1911-1995) : designer graphique et directeur artistique américain.

Thomsen Nils : designer typographique et dessinateur de caractères contemporain. Co-fondateur de la fonderie TypeMates.

Tiberghien Gilles (1953-) : philosophe français, maître de conférence à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Tomaszewski Henryk (1914-2005) : graphiste polonais.

Towler Weese Cheryl (1964-) : designer graphique américaine.

Triggs Teal : historienne et critique du design britannique, professeure de design graphique et doyenne adjointe de la *School of Communication du Royal College of Art* à Londres.

Truchot Pierre : philosophe et esthéticien français contemporain.

Tschichold Jan (1902-1974) : designer graphique et typographe allemand.

Twemlow Alice : critique du design graphique et enseignante britannique.

Unger Gerard (1942-2018) : typographe et dessinateur de caractères néerlandais.

Valéry Paul (1871-1945) : écrivain, poète et philosophe français.

Vandendorpe Christian (1943-) : chercheur canadien en sémiotique et rhétorique, spécialisé dans les théories de la lecture. Professeur émérite de l'Université d'Ottawa.

VanderLans Rudy (1955-) : designer graphique néerlandais, co-fondateur du magazine *Emigre* et de la fonderie éponyme.

Vantorre Morgane : designer graphique, dessinatrice de caractères et calligraphe. Elle est l'une des praticiennes que nous avons rencontré pour un entretien dans le cadre de cette thèse. Voir la retranscription de l'entretien en annexe 5.1, vol. 2, p. 269.

Vasari Giorgio (1511-1574) : peintre et architecte italien.

Vela Sophie : designer graphique contemporaine spécialisée dans l'édition. Membre de la collective Bye Bye Binary.

Venezky Martin (1957-) : artiste, photographe et designer graphique américain, enseignant au *California College of the Arts* de San Francisco.

Venturi Robert (1925-2018) : architecte américain.

Vergèce Ange (1509-1569) : calligraphe de François Ier.

Vial Stéphane (1975-) : philosophe et chercheur en design français, professeur à l'Université du Québec à Montréal.

Vienne Véronique : directrice artistique, rédactrice et éditrice contemporaine.

Viénot Jacques (1893-1959) : designer français, fondateur de l'Institut d'Esthétique Industrielle.

Vignelli Massimo (1931-2014) : designer graphique italien, promoteur du Style International.

Vit Armin : designer graphique américain contemporain.

Vogl Stefanie : directrice artistique, designer graphique et typographe contemporaine.

Voillot Marion : architecte, designer, docteure en sciences cognitives, psychologie, linguistique et philosophie de la pensée de l'Université Paris-Cité et membre de l'association design en recherche. Sa thèse est intitulée *Le corps au cœur de l'apprentissage grâce au numérique : exploration d'un nouveau paradigme pour l'éduction à la petite enfance*.

Völker Sven : artiste et designer graphique contemporain allemand et enseignant à la *University of Applied Sciences* de Postdam.

Von Uexküll Jacob (1864-1944) : biologiste et philosophe allemand.

Vox Maximilien (1894-1974) : éditeur, critique d'art, graveur, dessinateur de caractères et théoricien et historien de la lettre français.

Vygotsky Lev Semionovitch (1896-1934) : psychologue soviétique, spécialisé dans la psychologie du développement.

Wago-lala Mélissa : *set designer* et directrice artistique française contemporaine.

Walters David : architecte urbaniste américain. Il a été le directeur du design de *ARTnews*.

Ward Craig (1943-) : designer, typographe et directeur artistique britannique.

Warde Beatrice (1900-1969) : typographe américaine et ambassadrice de la fonderie Monotype

Weill Alain (1946-) : collectionneur et critique d'art français, spécialiste de l'affiche.

Weingart Wolfgang (1941-2021) : graphiste allemand et enseignant à la *Allgemeine Gewerberschule* de Bâle.

Widmer Jean (1929-) : designer graphique suisse. A contribué à la diffusion du Style International en France.

Williams Owen : designer graphique britannique contemporain.

Wilson Wes (1937-2020) : affichiste américain, représentant du courant psychédélique.

Wlassikoff Michel (1951-) : historien du graphisme et de la typographie français.

Worthington Michael (1966-) : designer graphique américain contemporain. Enseignant au *California Institute of the Arts*.

Wozencroft Jon (1958-) : graphiste britannique, co-fondateur de la revue *Fuse* avec Neville Brody.

Zask Catherine (1961-) : artiste, graphiste et typographe française contemporaine.

Table des matières.

Introduction 21
Origine et construction du sujet de recherche 21
Objectifs et question de recherche 27
Hypothèses et méthodologies 28
Plan détaillé 30

Partie I. Un gain esthétique 43
I.1. David Carson en contexte 45
I.1.1. L'opacification typographique : contextualisation et définition 45
La typographie transparente : définition et enjeux 45
Premières remises en causes formelles et contexte culturel (années 1950-1970) 50
L'arrivée de l'ordinateur : l'ouverture du champ des possibles (années 1980-1990) 58
Définition de l'opacité de la typographie 61
I.1.2. Présentation du cas d'étude 70
David Carson : l'*outsider* 70
Premiers travaux : les magazines 78
Lectorat et culture visuelle : un contexte favorable 90
La communication interrogée 95
«Fait par» David Carson 104
S'interposer 112
I.2. Analyses des travaux de David Carson 117
I.2.1. En amont : objectifs et constitution du corpus 117
Objectifs 117
Corpus 118
I.2.2. En pratique : construction de la grille d'analyse et utilisation 126
Construction de la grille 126
Utilisation de la grille et limites 131
I.2.3. Avant les résultats : le positionnement 135
Annexes 1. Analyse des travaux de David Carson vol. 2, p. 9
I.2.4. Résultats quant à la désautomatisation de la lecture 140
Annexes 2. Statistiques du degré de lisibilité par catégories vol. 2, p. 195
I.2.5. Synthèse des moyens employés 148
Degré de linéarité 148
Annexes 3. Statistiques du degré de linéarité par catégories vol. 2, p. 207
Autres moyens employés 152
I.3. De la fonction communicationnelle à la fonction esthétique 165
I.3.1. Voir-lire-regarder 165
La lecture contient l'acte de voir 165
Passer du voir au lire et du lire au regarder : le rôle de l'automatisation 168
Formes typographiques (in)habituelles 180
Le lecteur suspendu dans le voir : une question de mise au point 185
Déplacer l'attention vers une expérience esthétique 188
Une posture similaire à celle adoptée dans le contexte d'exposition 194

I.3.2. Fonction esthétique de la typographie opaque 201
La relation esthétique n'est pas spécifique aux œuvres d'art 202
L'appréciation esthétique : plaisir et/ou déplaisir face à la typographie opaque 203
Restituer la place du sujet dans la relation esthétique 205
Relation esthétique ou relation artistique : le facteur intentionnel 208
Relation artistique ou fonction esthétique : attentions primaire et secondaire 213
La typographie opaque possède à la fois une fonction de communication et une fonction esthétique 219
Comment déceler que la fonction principale est la fonction esthétique ? 223
I.4. Manière de faire de David Carson 237
I.4.1. Subjectivité, expression personnelle et passion au cœur de la pratique 238
Le designer graphique n'est pas neutre 238
L'expression personnelle comme compétence propre au designer 240
Un rapport passionnel au design et le plaisir du faire 245
I.4.2. Être spontané 250
Une pratique manuelle et physique 250
Une composition affranchie des grilles 254
I.4.3. L'œil et l'intuition comme outils 261
La pratique de collecte 261
Faire confiance à l'intuition 266
I.4.4. L'expérimentation comme méthode 272
Une expérimentation décomplexée 272
Des outils qui favorisent l'expérimentation 275
Le processus expérimental 276
I.4.5. Un processus fluide 282
Être réceptif à la surprise et à l'inattendu 282
Formativité 284
Faire 290
Point d'arrivée et point de départ 300

Partie II. Une reconfiguration du champ (typo)graphique 307
II.1. L'opacité typographique à l'échelle du texte relève du graphisme 309
II.1.1. Design graphique ou graphisme ? Terminologies et filiations historiques 309
Un problème spécifiquement français 310
Selon les définitions usuelles, le design graphique n'existe pas 315
Antécédence du graphisme, en filiation directe avec les arts graphiques 317
L'industrialisation : du graphisme au design graphique 319
Production de masse : un critère déterminant 321
II.1.2. Graphiste et designer graphique : rôles et éthiques 326
Le graphiste technicien exécutant 326
Structures et relations au commanditaire 329
Éthique et responsabilité 333
II.1.3. Graphisme d'auteur et graphisme d'utilité publique : enjeux 337
Quitter l'asservissement à la publicité et au capitalisme 337
Quitter la position d'exécutant 340
Autonomie et production de contenu 342
S'engager politiquement et socialement 345

II.1.4. Une pratique critique 351
Deux sens du terme critique 351
Premier sens du terme : une critique de la société et du système capitaliste 353
Premier sens du terme : une critique basée sur une hiérarchie de valeurs 356
Premier sens du terme : un designer tiraillé 359
La résonance comme solution 364
Le designer en quête de résonance 368
Second sens du terme : une attitude critique qui dépasse la commande 373
Une attitude critique qui interroge les fondements du design graphique 377
Une pratique réflexive résonante 379
La critique comme moteur de la théorisation de la pratique 383
Qu'en est-il de la typographie ? 386
II.2. Une multiplicité de praticiens de la lettre 391
II.2.1. Établir une liste de praticiens de la lettre 392
Point de départ 392
Classer 397
Traduire 403
Re-classer 409
Prendre du recul pour affiner progressivement 415
II.2.2. Utiliser la cartographie comme outil 428
L'acte cartographique : élaborer une représentation 429
La cartographie en tant qu'outil pour le chercheur 433
II.2.3. Cartographier les praticiens de la lettre 439
Premières recherches d'organisation des praticiens de la lettre 439
Nouvelle liste des praticiens de la lettre 452
Annexes 4. Analyses spatiales des premières versions de cartographies vol. 2, p.215
Conclusions tirées des premières versions et nouveaux principes fixés 462
Vers les cartographies retenues 470
Usages de l'outil cartographique 490
II.2.4. Rencontrer les praticiens de la lettre 503
Le choix des praticiens 503
Questionnements et points de discussion 509
Annexes 5. Entretiens avec les praticiens de la lettre vol. 2, p. 265
Les résultats sur le premier point : les terminologies 514
Les résultats sur le second point : la distinction entre graphisme et typographie 522
Les résultats obtenus avec l'outil cartographique 539
II.3. Identifier les rapports des praticiens aux actes d'inscriptions 549
II.3.1. Écrire et dessiner : deux activités qui consistent à tracer des lignes 549
Restituer la parenté iconique de l'écriture 551
Écrire et dessiner : comment les distinguer ? 556
Le contrôle du geste 562
II.3.2. Typographie et écriture manuscrite : filiation ou rupture ? 577
Rapports entre la typographie et la main 577
Rapports entre la typographie et l'écriture 580

II.3.3. Une rupture qui implique une triple perte 590
Perte de l'imperfection qualitative inhérente à la main 590
Perte du geste 593
Perte de la fluidité de l'écriture 595
Perte de l'écriture en tant qu'acte d'inscription et de tracé 598
II.3.4. Rendre saillante la qualité iconique de l'écriture par la spatialisation sur le support 602
Le support comme condition 602
Spatialisation des signes sur le support : une nécessaire linéarité ? 605
Remise en cause de la linéarité 610
Jeux de spatialisation 614
II.4. Identifier les rapports des praticiens à la lettre par leur rapport au faire 625
II.4.1. Une pratique basée sur l'expérimentation 625
Contextes propices à l'expérimentation 626
Un résultat que l'on ne peut pas anticiper 630
Un non-fétichisme de la forme au profit du processus 633
Retour réflexif sur le processus 635
II.4.2. Une attitude critique 637
L'expérimentation favorisée par une posture d'amateur 637
Amateur *vs* conservateur 643
Questionner les règles : une posture interrogative 650
II.4.3. Un artisanat typographique ? 659
La plasticité et la matérialité comme priorités 659
Le texte et la lettre comme matériaux 662
Un rapport direct au faire 664
Le critère de la main : dépasser la question de l'outil 667
Une décélération face à l'industrialisation ? 671
La pratique artisanale comme expérience de résonance ? 675
Nouveau point d'arrivée et nouveau point de départ 684

Partie III. Tester le concept d'opacité typographique 693
III.1. Positionnements 695
III.1.1. Objectifs et hypothèse 695
Objectifs 695
Hypothèse 696
Méthode 708
III.1.2. Positionnement de la pratique au sein de la recherche 710
Une recherche par le design… 710
… Sans pour autant être une recherche-projet 713
Une pratique qui n'est pas ancrée dans un terrain de recherche 717
Pratique = projet ? 720
Toute recherche possède une part de pratique 723
III.1.3. Le contexte académique du manuscrit de thèse 727
Choix du contexte et nature de la production 727
Parti pris graphique 728
Conventions et normes des thèses en design 731
Prises de positions personnelles quant au manuscrit 735
Brief synthétique 741

III.2. Mise en œuvre de la pratique 745
III.2.1. Déroulé du processus 745
Mise en objet et premiers constats 745
Le choix tant délicat qu'attendu des typographies : premiers critères 750
Parti pris esthétique 764
Rapports entre texte et images : intégrer les images dans le corps de texte ? 767
Rapports entre texte et images : évolution de la grille et composition 773
Choix final de typographies 777
Nouvelles informations techniques et remise en cause de choix 780
Prendre en compte la diversité des contenus 780
Annexes et matériaux de la recherche 783
Retour différé et moment de pause 790
Reprise et mise au point 791
Ajustements 793
Distinguer les natures de textes par les traitements typographiques 797
Un volume principal, un volume d'annexes, et une adaptation pour le format pdf 801
Doutes, conseils et dernières maquette 803
III.2.2. Synthèse des choix effectués 810
Pour des raisons techniques et pour le confort de consultation 810
Pour donner à voir la pensée et guider dans le manuscrit 811
Pour donner une place importante à la recherche 813
Pour opacifier la typographie 815
III.3. Retour sur la démarche 817
III.3.1. Analyse du déroulé de la pratique 817
Fluidité du processus 817
Des couches successives 818
III.3.2. L'écrit au sein de la pratique 823
Supports du projet 823
Rapports entre l'écrit et le faire 826
III.3.3. Une pratique expérimentale ? 835
Points de définition de la pratique de la typographie opaque 835
Part d'expérimentation dans l'ensemble du processus 836
Quand arrêter l'expérimentation ? 838
III.3.4. Les maquettes comme échantillons 840
Statut des maquettes 840
Prévisualisation 843
Point d'arrivée de ce moment 845

Conclusion générale 853
Apports méthodologiques 853
Définition de l'opacité typographique 859
Réponse à la question de recherche 870
Limites et nouveau point de départ 875

Bibliographie 879
Glossaire illustré 903
Index des noms propres 913
Table des matières 931

opacité typographique
design graphique
typographie
texte
lettre
lisibilité
matérialité
pratique du design

Si Beatrice Warde affirmait au début du XX^{e} siècle que la typographie devait être transparente afin de ne pas s'interposer entre le lecteur et le sens d'un texte, la transparence de la lettre et l'exigence de lisibilité ont depuis été questionnées par les designers graphique et typographique. Partant de ce constat, cette recherche vise à former un concept équivalent à la transparence de la typographie : l'opacité typographique. Nous entendons le définir comme une autonomie du texte et de la lettre vis-à-vis de leur rôle linguistique, afin qu'ils s'accomplissent en tant que formes plastiques à part entières. Pour ce faire, cette recherche est guidée par la question suivante : l'opacité du texte et de la lettre ne permet-elle pas de reconfigurer le champ du design (typo)graphique ?

Cette recherche se base sur l'analyse d'objets et de pratiques graphiques afin de former un concept : il s'agit d'interroger les champs du design graphique et typographique à partir de l'esthétique comme discipline d'ancrage. La question formulée nous permet de définir l'opacité typographique selon plusieurs points de vue. Tout d'abord, le travail et la manière de faire de David Carson nous servent de cas d'étude afin de définir notre concept du point de vue de la réception et de la conception. L'analyse esthétique de ses travaux nous permet également de définir la fonction de l'opacité typographique. Puis, nous dépassons la méthodologie du cas d'étude afin de compléter notre définition du point de vue de la pratique, avec des entretiens menés auprès de praticiens de la lettre contemporains. Enfin, nous testons nous-même le concept d'opacité typographique au sein de la mise en pages et en objet de notre manuscrit de thèse. Ces différentes méthodologies nous amènent à conclure que l'opacité typographique n'est pas en stricte opposition avec la transparence, mais qu'il existe plusieurs degrés d'opacification.