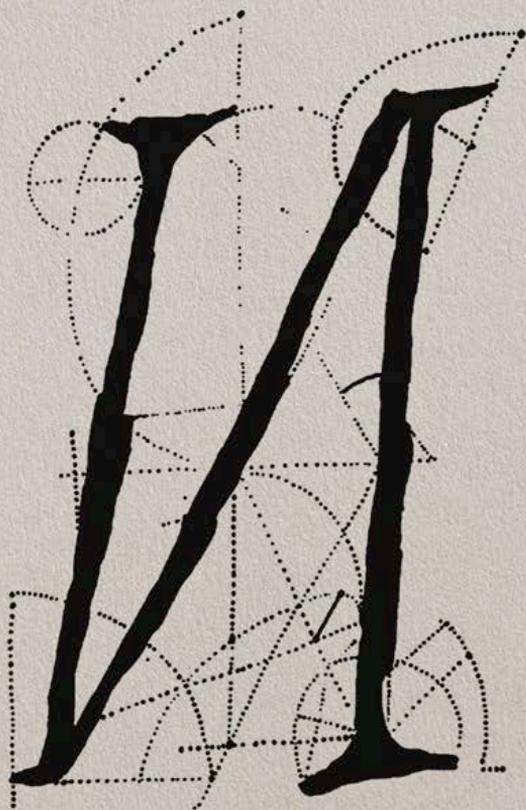


NICOLAS TAFFIN
TYPOTHÉRAPIE



QUESTIONS DE DESIGN
C&F ÉDITIONS

Nicolas Taffin est typographe et éditeur,
cofondateur de C&F éditions avec Hervé Le Crosnier.
Il exerce dans les champs culturel et scientifique
et se partage entre les images et les lettres depuis
ses études de philosophie.
Membre de l'équipe ex|situ inria, Nicolas Taffin a été
enseignant associé au Master édition de l'université
Caen-Normandie. Il a dirigé le design des applications
chez Internet Memory Research et a présidé les
Rencontres internationales de Lure de 2006 à 2014.
Son blog : <https://polylogue.org>.

Typothérapie

Le design chez C&F éditions

Fred Turner

Le cercle démocratique. Le design multimédia de la Seconde Guerre mondiale aux années psychédéliques

ISBN 978-2-915825-64-0 – novembre 2016

Catalogue complet : <https://cfeditions.com>

Ce projet a bénéficié d'un soutien de la DRAC de Normandie
et de la Région Normandie au titre du FADEL Normandie.



Ouvrage publié sous licence édition équitable
(<https://edition-equitable.org>).

ISBN 978-2-37662-053-2

Collection **Questions de design** – ISSN en cours

C&F éditions, janvier 2023

35 C rue des Rosiers, 14000 Caen.

Nicolas Taffin

Typothérapie

Fragments d'une amitié typographique

Préface de Michel Melot

Questions de design

C&F éditions

Table des matières

Préface de Michel Melot	6
Présentation	12
Bref dialogue	17
Essais typothérapeutiques	19
Une question typographique : la philosophie	21
La publication comme typothérapie	35
Machinations	54
Typologies : 1. Grains de sens	71
Typologies : 2. La règle et le compas	80
Typologies : 3. Ouvertures hermétiques	87
Typologies : 4. Plainte de la typographie	96
Typologies : 5. L'Odysée	104
Typothérapie, une théorie imaginaire de l'écriture typographique	121
La revanche de Gutenberg	135
Varia	143
Correspondances	145
Les yeux dans le blanc	147
Turbulences dans les nuages	149
Les illusions de la source unique	158
Notes d'e-lecture	174
En amateur	193
Le lieu propice	198

Rencontres	203
La vie n'est pas une creative suite	205
La conscience typographique	211
Ce que sont devenues les Rencontres de Lure	215
L'esprit de la lettre, commentaire à deux plumes	218
Le rêve de l'écran	222
Les pieds dans la marge	225
Corps neuf, une introduction	229
Gutenberg mort ou vif	234
Pages blanches	245
François Richaudeau, homme-livre	247
Yves Perrousseau n'est plus	250
Hommage à Jacques Monnier-Raball	253
Guetteur, Jean-Paul Martin	255
Sans Jobs	258
La typote, le marchand & le lexicographe	264
Remerciements	271

Préface

Michel Melot

Lorsque j'ai connu Nicolas Taffin au début des années 2000, il me semblait que la typographie avait du plomb dans l'aile. Nicolas animait les Rencontres de Lure, dont j'imaginai les «compagnons» comme le dernier carré des combattants pour la lettre, alors qu'on ne parlait que de l'image. Les résistants se battaient. Je fus invité aux Rencontres de Lure pour présenter mon projet d'ouvrage sur le livre, qui n'était alors qu'un texte à la recherche d'illustrations, comme d'un ornement. Nicolas Taffin, cette année-là fut porté malade mais de son lit, garni de livres, il nous envoyait des photos de livres dispersés, prises à la diable. Pour illustrer mon *Livre*, je refusais de republier les images plates de la double page de livres ouverts, secs, secs, secs, comme des harengs saurs. Pendant un temps mort des conférences, on présenta ces diapos de Nicolas, pour boucher le trou. Auditeur appliqué, je demeurai dans la salle avec

quelques curieux et ce fut un coup de foudre. Ces images montrant des livres dans tous les sens, chamboulés, étaient telles que je les voulais : vifs ou morts au champ de bataille. Sitôt à Paris, je fis la connaissance du malade et lui donnai mon manuscrit, qu'il approuva et nous voilà partis à quatre : l'éditeur, Jean-Claude Béhar, l'auteur, l'illustrateur et la maquettiste Patricia Chapuis. Nous étions en panne de titre : «le livre, cet inconnu» ou «le livre mode d'emploi» étaient des formules éculées, et de mois en mois, la maquettiste (qui n'a pas son mot à dire sur le contenu), fatiguée de nos tergiversations, avait fait un joli montage autour de l'éventail que fait une reliure, au niveau de la tranchefile, épousant le dos du livre et répondant graphiquement au logo de l'éditeur en forme d'œil. Pour clore le débat, Patricia Chapuis avait conservé la virgule dans l'attente d'un titre définitif. Le titre du livre devenait donc : «Livre,». Nous avons trouvé! La reliure ouverte en forme de virgule semblait faire sourire le livre, incertain de son avenir, enroulé entre des mots et des images.

Membre actif de l'association Gens d'Images, symétrique pour l'image de celle des Lursiens, j'étais du côté des images, mais convaincu que l'écriture est une forme d'image et l'image une sorte d'écriture. Dans la longue histoire du livre, l'image et la lettre se sont toujours opposées, et le combat avait tourné clairement au profit de l'image. L'imprimerie de l'écriture n'a rien trouvé de mieux que Gutenberg, alors que l'image a appris la lithographie, le pantographe, la photographie, l'art abstrait, le cinéma la télévision et le scanner. La photocomposition, en photographiant chaque lettre, pulvérisait la typographie. Depuis l'explosion de l'imprimé provoquée par l'informatique entre 1970 et 1990, nous sommes tous devenus des éditeurs. Dans la nanosphère, rien ne distingue une lettre d'une image. Alors que l'on n'a rien trouvé de mieux qu'une ligne de caractères pour représenter la chaîne chromosomique, le rappel que fait Nicolas Taffin à Lucrèce n'est pas un anachronisme :

l'assimilation de la lettre à une molécule, est toujours d'actualité. Taffin nous fait comprendre combien, avec les mégapixels, les alphabets en streaming et la génération automatique des calligrammes, il serait temps de mettre nos écritures à l'heure.

Avant d'apprendre à lire, il faudrait apprendre à voir. L'écriture est visible et c'est ce premier obstacle que Nicolas Taffin nous aide à franchir au long de ses essais sur la typographie. Il nous montre l'importance de la forme des lettres auxquelles doivent être «en direct» substitués les sons de la voix. La lecture est d'abord un aperçu global de la page, de ses formes mais aussi de ses «contreformes» que le typographe doit aligner comme un jardinier organise ses parterres, avec des alignements, des hauteurs et des espacements équilibrés, pour offrir un ensemble harmonieux qui va permettre une lecture. Taffin insiste sur l'importance de la relecture, où la typographie permet de rectifier les erreurs (qu'il nous invite à distinguer des fautes), et les corruptions du texte et de la page en général. Sans ces soins, l'écriture et la lecture se portent mal. À ce malaise dans la typographie, Taffin propose une thérapie.

Il y parvient par plusieurs chemins : des *essais* d'abord, interventions à Lure ou ailleurs, commençant par cet exercice de la publication, obligé depuis la fin du manuscrit. La lettre n'est pas qu'une image : elle parle, et, comme la parole, elle s'enchaîne. Elle parle *malgré Dieu* dirait Jean Genet. Pas seule, mais dans un espace qui la fait résonner dans une chaîne qui remonte à la voix (et c'est sans doute pourquoi les polices de caractères sont aussi sensibles que nos cordes vocales). Comme la voix ou la couleur, la typographie a des harmoniques. Taffin nous les fait entendre et mesurer. On «*entre en typographie*» écrit-il. S'ouvre alors un monde qui n'est pas seulement de l'espace mais aussi du son et du rêve. Comme si la typographie n'était pas justiciable de notre droit.

La typographie échappe au système métrique selon un étalonnage inventé comme celui de l'horlogerie, qui a résisté à la

Révolution française. Son unité de mesure est le « point » typographique, aussi insaisissable que la « ligne » horlogère qui règle les mouvements minuscules de nos montres. Il fut inventé par un Carme de Toulouse, Sébastien Truchet (1657-1729), mathématicien – entre autres – auteur d’une méthode pour faire une infinité de dessins (1722) qui devrait figurer parmi les ancêtres de la création assistée par ordinateur. Certains imprimeurs ont inventé leur propre mesure, comme Fournier (0,3585 mm) ou Didot. Le point pica (0,3514 mm) a prévalu, me dit-on, après 1886, mais l’Imprimerie nationale (0,3987 mm) a gardé le sien et les Anglais gardent le leur. Le marché international des traitements de texte a dû faire, au sens propre, la « police », avec le DTP (Desktop Publishing Point), sans pour autant se ranger dans le système métrique en conservant le système duodécimal (un DTP mesure 1/16^e du pouce anglais, lui-même valant 12 points pica). Les horlogers ont de leur côté conservé la ligne (2,26 mm) comme unité de mesure pour faire avancer les heures. La mesure mécanique du temps et la mesure de l’écriture, vivent dans un monde artificiel qui est une invention humaine. Ce n’est pas la seule dictature qui s’imposait à l’imprimeur. Une autre dimension est indispensable : ce que l’imprimeur appelle la « hauteur en papier » qui assure la parfaite planéité de la surface d’impression, tant du relief du caractère que de la feuille réceptrice. Toute différence de hauteur entre les caractères – fut-elle de quelques microns – condamne à l’illisibilité. À défaut d’épaisseur, la composition chimique du papier ou de l’encre fait le tri entre la voix et le silence (généralement le noir et le blanc). Il est donc nécessaire de vérifier que toutes les parties en surface des caractères sont lisibles, sous peine de taches, de bavures, de grisaille ou de vides. La partie visible et alignée du caractère constitue son « œil ». Sans lui, le texte ou l’image trébuchent, le lecteur bégaie ou devient aveugle. L’imprimeur devra vérifier cette égalité des chances et, au besoin, la

corriger par des prothèses, cales minuscules, qu'il faudra saisir avec des petites pinces dites «brucelles». Son outillage est alors celui d'un dentiste qui doit assurer la parfaite adhérence des deux mâchoires. Le prote qui compose la page à l'envers est à la fois chirurgien, cordonnier, orfèvre et mécanicien. On ne l'appelle pas artiste car ce n'est là que la part technique de son travail. Sa partie esthétique, déterminant la beauté de l'ensemble, met en jeu les qualités d'un couturier, d'un mosaïste ou d'un architecte.

Une telle précision mérite bien un regard qui, Nicolas Taffin, nous le rappelle, si furtif soit-il, est indispensable à notre pensée. Elle est le résultat des calculs de savants mathématiciens, physiciens, architectes, philosophes, astronomes et médecins qui, depuis Dürer et Léonard de Vinci, jusqu'aux innombrables graphistes continuent d'inventer des alphabets tant qu'il y aura des langues, des climats, des marques et des personnes. Loin de s'épuiser, ils se multiplient. Pour supporter leurs assauts, la typographie doit être «en pleine forme». De sa robustesse et de sa souplesse dépend le secret que chacun a dans sa tête lorsqu'il lit. «*La belle architecture est la souveraine beauté des livres*», écrit André Suarès dans *L'art du livre*, «*Ce grand art de la typographie est le plus proche confident de l'intelligence*».

L'édition imprimée est sauvée et se porte à merveille. Les Rencontres de Lure font florès. Ses programmes mangent à tous les râteliers sans vergogne; on peut voir l'imprimerie pêcher tantôt dans la cuvette des lettres, tantôt dans le bassin des images. Qu'il marche à l'alphabet ou à la figure, l'écran s'anime et surfe sur la vague. Mais pour que ce monde de représentations tienne debout, il lui faut un support, un équilibre, un polygone de sustentation. Il lui faut joindre la vue à la parole. François Weil m'a naguère demandé de diriger un numéro spécial de *Graphê* (organe confidentiel de la typo) sur le sujet du silence. Je découvris que le silence typographique,

l'intervalle entre deux lettres, n'est pas le blanc ni le vide, mais un espace appartenant aux deux mondes et qui est aussi un antidote pour la lettre, dévorée par l'image ; il faut «aérer» les textes, dit-on. Donc la lettre respire. Vivre dans l'image est certes plaisant. On s'y baigne, on y nage, on y vole, on s'y vautre, mais nul ne sait où elle s'arrête ni même où elle va. On peut aussi y perdre pied. Il faut, au bout d'un certain temps, aborder sur de la terre ferme. La page, l'affiche, le tableau, le rouleau ou la stèle, espaces réguliers, confinés, infranchissables, orientés, côte à côte, face-à-face, nul n'y échappe. C'est comme ça. Notre corps n'est liquide que dans les rêves. Voilà pourquoi le titre que Nicolas Taffin a donné à son essai n'est pas un jeu de mots. Dans cette étrange maladie de l'écriture que l'humanité a contractée voilà plusieurs milliers d'années, le mot est le vaccin de l'image. Et si parfois nous nous lâchons, en dessinant, en chantant ou en dansant, la typographie, quelque part, nous tient la main.



Adolph Menzel (1815-1905), *Lit défait* (1846), Cabinet des estampes du musée d'État de Berlin, licence CC BY-NC-SA.

Présentation

J'ai commencé à m'intéresser vraiment à la typographie il y a un peu plus de trente ans, et jusqu'à présent je n'ai jamais lâché cet objet de pratique, de pensée et d'affection. Je ne suis pas un expert – il y en a de bien plus affirmés – ni un amateur – au sens où je n'ai pas de collection. J'en suis, je crois, un simple ami. Comme de la sagesse, le philosophe se dit l'ami. J'en suis assez proche, je l'aime pour ses qualités, j'essaie de lui rendre service, et je me réjouis de tout ce qu'elle apporte au monde.

Cette découverte s'est faite à une période charnière : au moment où la typographie a beaucoup changé, avec le numérique, la compression de la chaîne des métiers graphiques, la popularisation de ses savoirs, longtemps transmis dans l'oralité du compagnonnage. Elle s'est incroyablement vivifiée, à cette source numérique, elle qui avait traversé déjà plus de cinq cents ans. Elle est devenue aussi un objet d'étude, d'histoire, de pensée critique bien moins marginal que lors des décennies précédentes.

Depuis, l'ampleur du phénomène numérique et son impact dans tous les domaines, a amené les intellectuels à s'y pencher. Il y a eu l'impulsion de la médiologie pour surmonter l'opposition entre la culture et la technique. Et le design est progressivement devenu un champ de recherche. Il y a eu aussi l'éclosion des sciences de l'information et de la communication, puis les humanités numériques, qui ont apporté une pléiade de contributions précieuses. Mon histoire commence tout

juste avant cela, quand il était encore difficile de convaincre des philosophes de l'université que nous avions là un objet de pensée riche et pertinent.

Du côté des praticiens, graphistes, compositeurs, dessinateurs de caractères, un besoin de réapprentissage puis de réflexion s'est manifesté autour de l'activité graphique, des outils numériques, des réseaux. Des revues indépendantes, des cycles de conférences, et puis des groupements de recherche autour, par exemple, des logiciels libres ou d'outils alternatifs de composition ont émergé. Les graphistes ont assumé de plus en plus l'activité intellectuelle qui était la leur, en propre, surmontant un certain complexe d'infériorité qui n'est pas sans cause, nous le verrons plus loin.

Ces années de mutation, je les ai traversées à la fois comme observateur critique, de par ma formation initiale de philosophe, et comme praticien, de par mes activités de graphiste et d'éditeur, mais aussi en curieux pas toujours sérieux, un peu approximatif. J'ai surtout eu la chance déterminante de pouvoir réunir ces deux chemins séparés au carrefour des Rencontres internationales de Lure, véritable université populaire dédiée à la typographie dans sa dimension culturelle. Un phénomène inouï qui dure depuis 1952. Cela a fait de moi une sorte de lobbyiste, activiste complice – après d'autres – de cette réunification par la rencontre de la pratique et de la pensée.

J'ai longtemps cru que m'occuper des Rencontres, activité bénévole si chronophage, dans une période difficile de l'association (qui vivait elle aussi une transition), finissait par m'empêcher de rechercher, d'écrire et qu'il fallait que je les quitte pour retrouver un goût et une activité de recherche. C'était évidemment une récrimination injuste. Du point de vue du temps, ce n'était pas faux car, durant quinze années, l'essentiel a été pour moi de fabriquer (ou de maintenir, tout le monde n'aura pas le même avis là-dessus) un événement situé dans l'éphémère et dans l'oralité, de lui redonner vie, de le

mettre en contact avec la jeunesse. Mais ce n'est pas totalement vrai non plus, car je retrouve ici des jalons, des fragments, des traces qui, ajustés correctement, montrent quand même un cheminement. Et presque a contrario de mon inquiétude, je constate rétrospectivement à quel point Lure marque de son empreinte les textes réunis ici.

Il manquera des causeries perdues, improvisées avec quelques notes mal écrites le matin tôt, quelques heures avant même de parler sous la charpente encore fraîche de la Chancellerie. Mais il reste suffisamment je pense, pour cerner un propos sur la typographie qui ne se veut ni technique, ni historique, ni commercial, mais plutôt analytique, herméneutique et... éthique. Car la typographie dévoile beaucoup à qui veut bien la regarder, d'abord.

Parallèlement, c'est un chemin personnel qui s'est fait, le titre de ce recueil veut le souligner. J'ai essayé de m'exprimer en m'éloignant de la forme académique, des jargons, à investir davantage le propos, à exposer ou à risquer une part de moi-même en misant un peu plus au fil du temps, mais en perdant toute scientificité. C'est évidemment un risque, celui de l'échec, de l'imposture. Pour moi ce long cheminement est une typothérapie, celle qui m'a appris à voir une part d'invisible, à m'y loger, à respecter des choses ténues, les silences, à apprendre à manipuler le temps qui se loge dans l'espace, par le jeu unique des correspondances qui se déroule dans la typographie, et à essayer de comprendre une part de l'idéologie transmise par la typographie, l'humanisme aux multiples facettes qu'elle véhicule depuis la Renaissance, au moment où elle est confrontée à l'idéologie dominante, écrasante, de la communication, ou plus précisément d'en construire un *aggiornamento* plutôt personnel.

Du rationnel, de l'imaginaire, de l'inconscient, de l'intime, ensemble. Les textes réunis ici ont été révisés entre 2016 et aujourd'hui. Je les ai assemblés non pas chronologiquement

mais en quatre parties : des essais plus personnels, d'autres plus factuels, du pur Lure, des témoignages amicaux. Certains semblent datés et j'ai eu du mal à me décider à les présenter. Pourtant, à la réflexion j'ai pensé qu'ils pouvaient porter témoignage d'un cheminement de pensée (les textes s'éclairant parfois les uns les autres, ou approfondissant certains aspects évoqués un peu rapidement dans d'autres) mais surtout de l'évolution faramineuse que la typographie a connue à la fin du xx^e siècle. J'ai aussi voulu conserver quelques hommages, car écrire, c'est souvent écrire pour les proches, cette activité se rémunérant le plus souvent en reconnaissance symbolique et amicale. Encore une histoire d'amitié.

Juin 2022.

Bref dialogue

Fragment rédigé en 2003 et abandonné dans une boîte à chaussures numérique.

«Les perdants, comme les autodidactes, ont toujours des connaissances plus vastes que les gagnants, pour gagner, il faut savoir une seule chose et ne pas perdre son temps à les connaître toutes.»

Umberto Eco, *Numéro zéro*, Grasset, 2015.

[...]

— Sérentype : Il me souvenait en parcourant cette nouvelle publication, cher Typosophe, que nous avons précédemment formulé l'hypothèse selon laquelle la typographie serait source inépuisable et muse avérée de la curiosité.

— Typosophe : Cette dernière étant bien entendu à ranger selon vous parmi les qualités de l'intelligence...

— Sérentype : Point d'ironie, je vous prie ! En serait-il autrement, quand la curiosité ouvre le regard sur ce que l'attention soutenue ne décèlerait pas même – elle qui ne sait trouver que là où l'on cherche et non point découvrir où l'on n'attendait point ?

— Typosophe : Et de même que le papillon qui parcourt toutes fleurs indistinctement s’y épuise et s’éteint avant le jour sans avoir su botaniser, la variété n’alimente point la sûre connaissance, ma chère.

— Sérentype : La typographie, regardée comme une composition invisible et seulement intelligible à la conscience, ressemble fort à ces particules dont les matérialistes disent qu’elles composent, puis décomposent, toute chose. Il faut trouver un rai de lumière où se poster pour les apercevoir dans leurs moments de liberté.

— Typosophe : Mais vous admettez de la sorte que par le même regard la typographie peut soudain perdre toute sa signification. Car pour lire enfin il faut lier et non décomposer, et c’est l’auteur qui fait le livre et non le typographe ! Où irait donc cette typographie émancipée de la sage domination du sens ?

— Sérentype : Patience mon cher, les chemins qu’elle trace sont nombreux qui dessinent de merveilleux parcours parmi les sciences, les lettres et les arts... Le champ traversé en serait comparable à cet univers dont on a dit je crois qu’il est un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part.

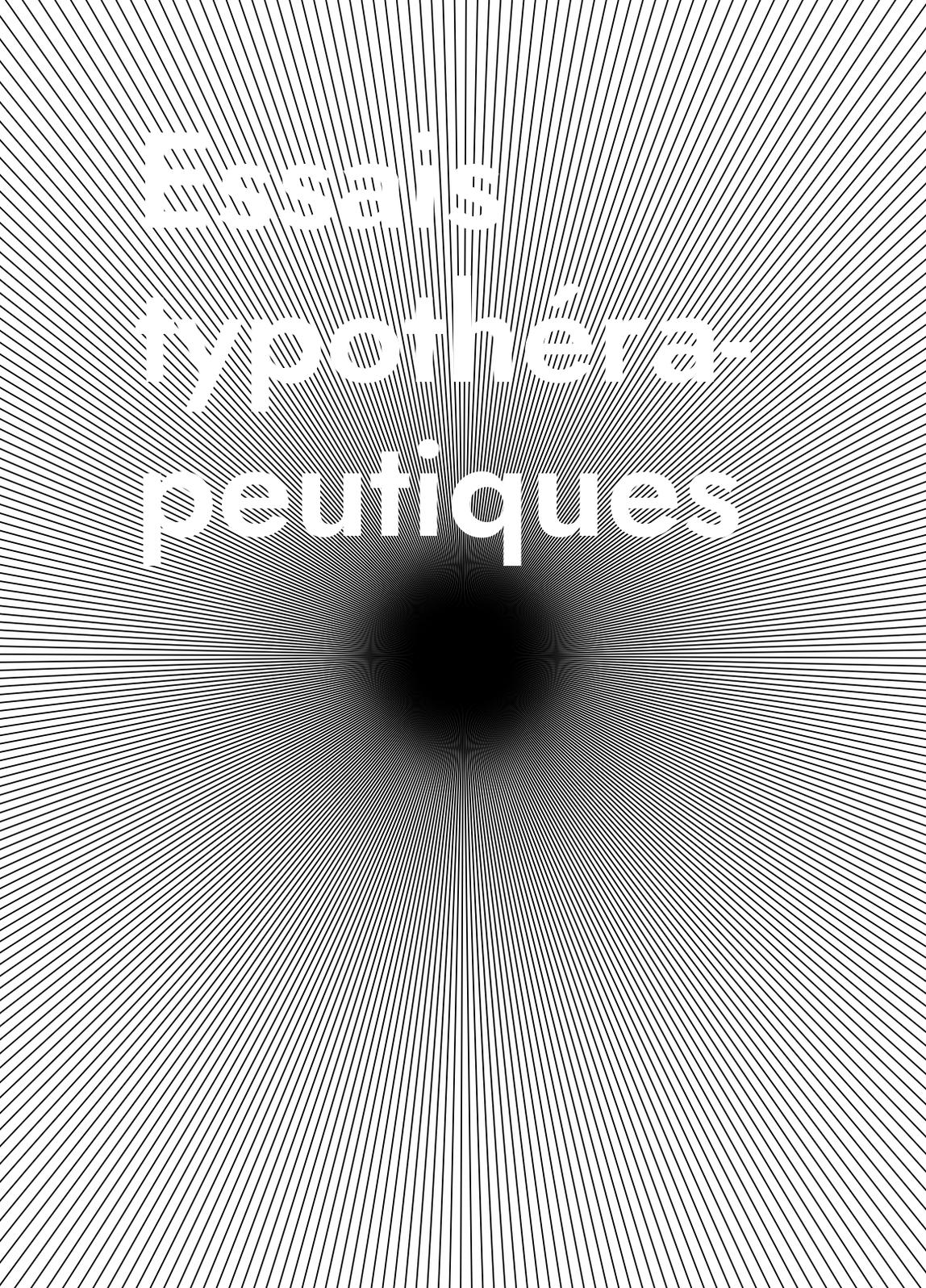
— Typosophe : Bien que je ne saisisse pas ce qu’un tel cercle aurait de circulaire, je dois admettre que cela y ressemblerait en effet. Il nous faudra donc revenir questionner l’objet avec vigilance.

— Sérentype : Sans relâche, cher Typosophe, car ne pas tirer toutes les satisfactions du commencement permet de continuer.

— Typosophe : Je crains alors qu’il ne nous faille tourner quelques pages de plus.

— Sérentype : N’êtes-vous point en train de devenir curieux ?

[...]



Essais
hypothétiques
peutiques

2023

2023

2023

Une question typographique : la philosophie

Ce texte fut rédigé pour ma première intervention aux Rencontres internationales de Lure en 1998 (« Voyage au cœur de la pub »), et publié dans la première version des actes en ligne du site internet de l'association. Ayant cité plusieurs fois Gérard Blanchard dans mon DEA de philosophie sur la typographie, je le lui avais posté un exemplaire, par courtoisie. Contrairement à mon attente, il m'appela immédiatement et me donna rendez-vous à Lurs dès l'été. Je ne l'y rencontrai jamais, car il mourut cet été-là, pendant les rencontres qu'il animait, et n'avait pu rejoindre.

L'inversion peut-être inattendue des termes dans ce titre voudrait avant tout témoigner du fait que la philosophie est réellement mise en jeu dans la typographie. Le corpus, incarnation imprimée du discours philosophique dans notre histoire intellectuelle, nous invite à penser que l'esprit philosophique ne saurait aborder la typographie, sa propre chair, comme un objet ordinaire. Encore faudrait-il qu'il admette la graphie comme déterminante dans le monde des idées, c'est-à-dire renonce provisoirement à ses habitudes de lecture.

Car si la publication imprimée est une manifestation usuelle de cette discipline qui ne cesse de se relire elle-même, le statut de cette manifestation en est pourtant comme refoulé. Quant à la publicité, qui constitue le thème de ces rencontres,

elle accroîtrait encore la gêne du philosophe par son inauthenticité, alors même qu'elle pourrait aussi éclairer la question typographique. Il semble en bref que nous ne sommes pas dans le champ habituel d'une dignité «philosophique»¹.

Je vous propose, dans le temps qui nous est accordé, d'observer le dédain philosophique pour la typographie ainsi que son rejet franc et complet de la publicité, qui ont progressivement bâti un impensé, ceci autour de trois questions :

1. Sur quoi l'ignorance de la typographie se fonde-t-elle ?
2. Que risque-t-on ainsi de manquer et comment aborder cet objet qui n'en est pas un ?
3. Quels sont les enjeux de la question typographique ?

1. Sur quoi l'ignorance de la typographie se fonde-t-elle ?

Le philosophe préfère l'original à la copie. Il conçoit l'écrit comme une représentation du mot, mot qui est lui-même déjà une représentation de l'idée. L'écriture est doublement éloignée de son modèle. Ainsi, depuis Platon², l'écriture est considérée par la philosophie occidentale comme secondaire dans l'ordre de la raison, du *logos*. Dans ces conditions, la typographie, qui s'efforce elle-même à sa naissance d'imiter l'écriture des copistes, serait à son tour secondaire dans l'ordre de l'écriture, de troisième rang dans l'ordre du discours et de quatrième dans l'ordre des idées. La typographie est donc bien éloignée du monde des idées... Méfiance, donc.

En ce qui concerne l'écriture, la conception dominante est celle de la supériorité de l'écriture alphabétique sur toutes les autres, produit de ce que Derrida appelle dans *De la grammatologie* le *logocentrisme*³. Prétendue phonétique et conventionnelle, l'alphabétique est la «moins pire» des écritures. L'alphabet est phonétique, économe et abstrait; il laisse la place au sens sans introduire de perturbation, de bruit. Et il a

le surcroît d'élégance de mettre en œuvre un nombre très réduit de signes.

Dialogue, discours, maïeutique, les philosophes valorisent l'oralité, tout en lisant le plus clair de leur temps. Le sens l'emporte sur la matière, l'image acoustique est encore la plus fugace et l'alphabet s'en approche. L'écriture «philosophique», donc, est abstraite et conventionnelle, car n'importe quel signe peut y représenter un son, c'est une question de convention : il suffit de se mettre d'accord. C'est à cette condition qu'elle devient acceptable, comme le montre Hegel dans son *Encyclopédie*, avant même la linguistique de Saussure⁴. Cela nous permet au passage d'illustrer le double sens de la représentation, qui est à la fois une image et un remplacement de son objet.

Mais on pourrait tout de suite remarquer deux choses importantes :

La première est qu'avec l'alphabet, l'univers infini du savoir est renvoyé à une poignée de signes. «*L'algorithme est la forme adulte du langage*» écrit Maurice Merleau-Ponty dans *La Prose du monde*⁵. Et ce faisant tout devient calculable. Il est en effet aisé de calculer la totalité des combinaisons possibles de 26 lettres, même s'il est difficile de la réaliser. Cette



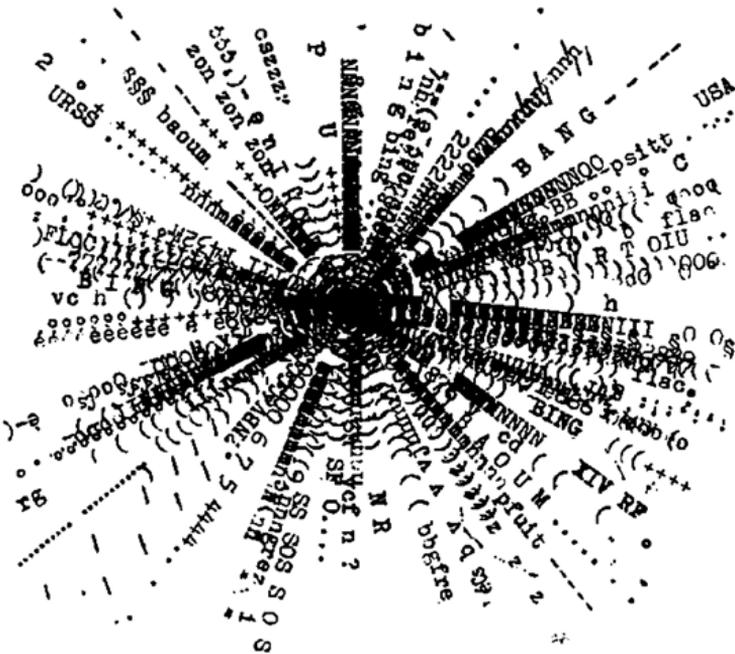
combinatoire enferme le macrocosme dans un microcosme. En écrivant, nous entrons dans un système clos qui nous précède et nous suit. Cette situation décrite par Borges avec *La Bibliothèque de Babel* qui renferme dans ses livres l'ensemble des discours passés, présents et à venir⁶.

C'est pourquoi le philosophe nous renvoie sans cesse au monde autonome des idées, que le langage ne peut contenir. Il nous dit que le sens est ailleurs. C'est un peu la formulation de l'impératif auquel le typographe devra se soumettre : respecter la supériorité de l'auteur, celui qui sait faire descendre les idées de leur monde pour les coucher sur le papier.

La seconde remarque que l'on peut faire est que la typographie semble justement réifier et systématiser, cette conception analytique de l'écriture. La casse du typographe contient l'alphabet de plomb. Ces atomes de la matière lisible que sont les caractères. Ils sont classés dans leurs cassetins comme le sont les atomes par Mendeleïev⁷.

La typographie, c'est l'atomisme appliqué au discours qui nous invite à penser dans la tradition matérialiste pour échapper à l'idéalisme. Comment ?

Que nous dit le rapprochement de l'écriture avec l'atome suggéré par la typographie ? Démocrite, Épicure, Lucrèce ne connaissaient pas la typographie, mais ils n'étaient pas non plus dotés de microscopes ou de moyens de valider l'atomisme. Le raisonnement est logique. C'est bien de l'écriture que Lucrèce part pour expliquer l'idée fondatrice de l'atomisme⁸. Le discours écrit se décompose en lettres et se compose comme la matière en éléments simples, les atomes, des éléments minuscules que l'on peut agencer, retourner, des éléments invisibles. La clé de la pensée atomiste, c'est l'invisibilité : l'abstraction obligée. Permettez-nous d'emprunter le même chemin dans l'autre sens.



René Fauconnet *RF.22.301*, 1961.

Car c'est tout aussi vrai : la lettre imprimée est invisible. Non seulement il faut une loupe à qui veut vraiment en regarder le dessin, mais plus fondamentalement, elle n'est pas faite pour être regardée, et bien pour être lue. La visibilité et la lisibilité sont comme des pôles. C'est l'un ou l'autre, il faut choisir. Nous avons choisi de séparer les images en deux : celles à lire et celles à regarder. Cela nous conduit à interroger un autre typographe, le graveur de types (ou dessinateur de caractères). Dans la perspective tragique que nous avons dessinée, il est bien étonnant de constater que le graveur crée, travaille et retravaille sans relâche l'unique véhicule d'une parole toujours déjà lue.

Mais il va nous sortir de cette pesanteur, car il nous rappelle aussi que l'élément n'est jamais élémentaire. Comme l'atome, la lettre échappe en partie à son concept par sa forme. L'élément incline à l'association, il a son « caractère ». C'est le *clinamen* de Lucrèce⁹, qui est à la source de la vie et empêche les atomes de pleuvoir sans fin, parallèlement les uns aux autres, sans jamais se rencontrer. C'est aussi ce qui fait que le caractère typographique est conçu en fonction de l'autre, de celui qui s'en approchera. Et aussi du lecteur, de la distance de ses yeux, etc. Il est paradoxal et quantique. Un caractère trop visible deviendrait illisible; sa forme le fait donc disparaître, elle l'article autour du blanc, du vide, avec l'autre.

D'une certaine manière, la théorie atomiste exprime le sens de la matière, et non le sens contre la matière. Ce sens c'est celui d'une certaine liberté. Le hasard créateur contre le déterminisme. Ce rapprochement lettre-atome nous rappelle que le sens peut prendre comme la vie, et aussi du coup qu'il est plus fragile qu'il ne semble. Comme la vie, il vient et s'en va, une idée fondamentale de l'atomisme : les atomes s'associent, mais aussi se séparent un jour pour aller vivre une autre vie. « *Le plus beau des poèmes n'est jamais qu'un alphabet en désordre* »¹⁰ : la page, pleine de sens, se dissoudra en signes à ranger dans la casse. Les caractères calés dans la forme pouvant même, à l'occasion d'une chute, se désarticuler et former ce qu'on appelait un « pâté », tas de signes dénué de sens. Mort, maladie, cataclysme, que l'on trouve évoqués à la fin du *De la Nature*. Henri Michaux, qui joue des signes, et crée des formes, affirme : « *Mon plaisir est de faire venir, de faire apparaître, puis de faire disparaître.* »¹¹ Le chaos terminal n'est pas exclu, l'entropie peut l'emporter.

2. Que risque-t-on ainsi de manquer et comment aborder cet objet qui n'en est pas un ?

C'est l'impératif catégorique de lisibilité qui a obligé le dessinateur-graveur à inventer ces formes qui savent disparaître que sont les caractères typographiques. C'est inouï dans l'histoire de l'art, songez-y : un dessin qui une fois achevé ne se voit plus. Le lecteur lit les mots et non les lettres. L'œil ne distingue pas les atomes mais la silhouette des mots formés.

La typographie était pourtant dès sa naissance en contradiction avec la calligraphie qu'elle tentait d'imiter. Séquence analytique et mécanique, elle s'opposait largement au *ductus* calligraphique fait de mouvement. Typo c'est frapper (τύπτω).

La typographie substitue à ce mouvement lié un rythme syncopé. De même que le silence joue un rôle essentiel dans la création d'un rythme en marquant les impulsions qu'il sépare, le rythme typographique est formé d'empreintes et de blancs, rythme de la mise en page, des marges, des interlignages, des interlettrages. La gravure est comme la sculpture : non pas un ajout mais un retrait de matière. C'est le blanc qui circule dans et autour des caractères, qui constitue leur forme, comme le formulaient Adrian Frutiger ou Raymond Gid¹². C'est aussi pourquoi le changement de support du papier vers l'écran constitue aujourd'hui un problème pour la typographie : le blanc de l'écran cathodique n'a pas la même nature que celui du papier. Il n'est pas destiné à conserver, mais à afficher, il n'est pas réfléchissant mais lumineux, il n'est pas couché mais vertical, etc. C'est le blanc numérique qui est différent, pas les signes¹³.

Le caractère idéal disparaît à l'instant même où le regard glisse sur lui. Il laisse place au mot, car c'est le mot que le regard du lecteur attend, qu'il guette et trouve. Le typographe a saisi la

valeur idéographique du regard. Il a ajouté la dimension du temps à celle de l'espace. Il a redonné à cet alphabet analytique et abstrait qu'il ne faisait qu'épeler une valeur synthétique.

On voit par là que ce n'est pas uniquement la signification qui doit importer dans un regard porté sur la lettre. C'est avant tout sa nature graphique. L'illisible est tout aussi présent que le lisible dans le caractère typographique¹⁴. Cette tension est toujours à retravailler, à équilibrer, à perfectionner, elle explique la vitalité de la création typographique depuis cinq siècles.

À côté du sens, il existe bien une autonomie de l'écriture, une valeur idéographique qui balaie la question de sa secondarité. C'est pour cela que la typographie est progressivement sortie des livres, qu'elle s'est redressée, comme l'écrivait Walter Benjamin en 1928 dans *Sens unique*¹⁵. Livre, mais aussi journal, affiche, signal, ce sont la vie et la puissance de l'écriture qui justifient son implication et son contrôle par le pouvoir politique, ainsi que sa manipulation par la publicité. Le rythme et la composition se sont débridés : « *C'est un peu des idéogrammes que j'essaie de faire quand je crée des affiches* », écrit Savignac dans *Affichiste*¹⁶.

L'espace typographique s'est également débridé aux dépens de l'écriture alphabétique chère aux philosophes : « *[l'alphabet] semble être un système bien appauvri en regard de la flexibilité visuelle/verbale que propose l'idéogramme. 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* », écrit Anne-Marie Christin¹⁷. Dans un éclair de génie, la publicité a su opérer la recréation typographique d'une écriture magique, performative, où le mot et la chose fusionnaient à nouveau dans une condensation idéographique. Image et langage réconciliés faisaient de leurs objets des forces agissantes.

Pourtant, la publicité n'échappe pas à l'histoire. Alors qu'elle avait réussi à transformer les mots en images (en contribuant financièrement à la vie des graphistes et typographes

bien plus abondamment que l'édition ne le fit), elle tendait parallèlement à transformer les images en mots. Mots manipulateurs d'un discours idéologique. La publicité constituait son savoir avec l'aide de la sémiotique, fixait le sens des images pour fonder son pouvoir¹⁸.

Nous nous retrouvons là face à notre troisième question :

3. Quels sont les enjeux de la question typographique ?

Cette question implique bien entendu une certaine conception de la philosophie, de son essence et de son rôle : schématiquement, la philosophie est, au sein même de nos représentations (scientifiques, politiques, économiques, artistiques), ce fragment du discours qui se détache et se retourne : la critique. La critique fait bien partie de nos représentations, mais elle est en même temps différente, réflexive, fragmentée, distanciée. Elle nous permet d'échapper à l'identification. C'est un travail pour la conscience. Or il faut insister sur deux aspects qui situent cette discussion dans une *crise* contemporaine de la critique.

Premièrement, nous assistons, contrairement à l'idée de prétendue fin des idéologies, à une unification sans précédent de la représentation en un système complexe, mais bien « *unidimensionnel* », pour emprunter à Herbert Marcuse¹⁹, qui se protège comme jamais auparavant de la critique, souvent par le moyen de la récupération. La complexification de la sphère politico-économique, l'hégémonie du discours technique et scientifique et l'unidimensionalité de la conscience abasourdie par la consommation des biens et de la culture ainsi que par l'unification des moyens de communication nous placent face à un danger, une véritable crise de la conscience critique. Il faut communiquer, il n'y a plus de place pour la création, personnelle et libre, de signes.

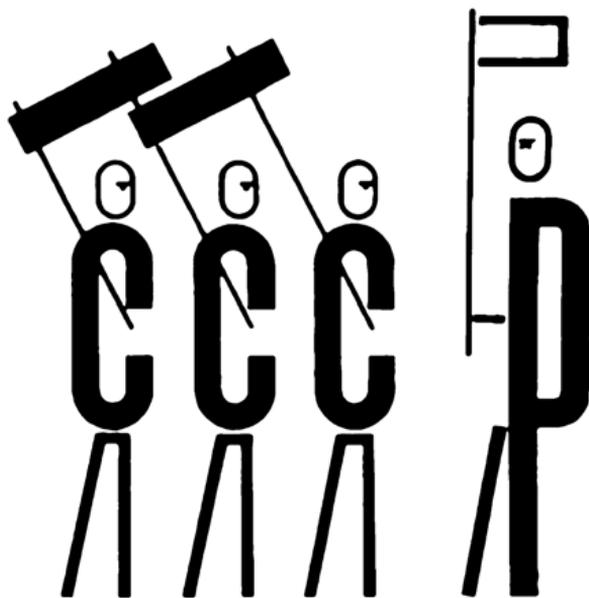
Deuxièmement, la philosophie pourrait se trouver incapable d'assumer sa vocation critique. Elle s'enferme dans le discours et renonce à une certaine superficialité, comme dirait Nietzsche, c'est-à-dire à une pensée de son mode de présentation, de sa surface d'inscription, de son être-au-monde et donc de sa relation à la conscience. L'enjeu de la réflexion sur l'idée de trace, de diffusion, de composition, de création des signes n'est pourtant pas une nouveauté. Walter Benjamin, par exemple, avait dans les années 1920 et 1930, pendant qu'Husserl déplorait la crise de la conscience européenne, remarquablement formulé cette urgence pour la critique à penser une expression irrécupérable et destructive. Il se demandait, dans une formule provocatrice : «*Quand ira-t-on jusqu'à écrire des livres comme des catalogues ?*»

Il ne s'agit pas de mimer la communication ni de communiquer davantage la philosophie ; il s'agit d'assimiler une dimension typographique, d'inventer une aire de liberté au sein de notre tout-puissant système de représentation, liberté de conscience et d'expression qui, sur le modèle idéographique, se débarrasserait du destin qui pèse sur les signes. Faire violence au langage et à la communication pour laisser une place à l'autre, à son interprétation, quitte à prendre le risque de forger son mode d'expression, son langage²⁰. L'allégorie, l'essence profondément graphique de l'écriture que nous avons essayé de cerner, est un début de réponse face à l'urgence à repenser le livre, l'écrit philosophique. L'interprétation, l'herméneutique mettent en œuvre des boucles critiques qui nous rappellent la dimension humaniste de ce travail et nous ramènent à la naissance de l'imprimerie, lorsque traduction, citation, critique formaient le quotidien des humanistes. Elles pointent la liaison intime des besoins philosophiques et de l'intensité typographique.

Pour conclure, ces quelques questions pourraient aussi simplement faire office d'une introduction à l'illisible (malgré

mes efforts). La représentation, c'est le lisible. C'est notre lecture du monde. Si la philosophie a longtemps cherché la fiabilité du signe, et l'idéologie recherché son efficacité, la typographie, tout en servant les deux, a su préserver et peaufiner une autre dimension des signes, illisible, insignifiante, inefficace. Poétique. C'est peut-être cette dimension qui pourrait constituer une planche de salut pour la critique aujourd'hui, qui nous permettrait de réapprendre à interpréter.

Je pense pouvoir ainsi inviter à un travail réunissant philosophes et graphistes sur le lieu d'une rencontre dont le risque principal est peut-être de finir par n'être ni l'un, ni l'autre. Et pourquoi pas? Cela constitue en tout cas un programme par nature ouvert à la participation et à la critique...



Composition de El Lissitzky, *Basic Calculus*, 1928.

Notes

1. Cette remarque devrait être atténuée par le fait que depuis les années 1990, le design et la technologie ont progressivement suscité et l'intérêt et la critique philosophiques. Cependant j'ai pu recueillir des témoignages du fait qu'en 2015 encore, on résiste à accueillir la critique du design en section 17 (section philosophie du CNU – <https://www.galaxie.enseignementsup-recherche.gouv.fr/ensup/pdf/qualification/sections.pdf>).
2. Platon, *Phèdre*, 275,e.
3. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, 1967.
4. «*Il s'ensuit qu'apprendre à lire et à écrire une écriture alphabétique doit être regardé comme un moyen de culture infini que l'on n'apprécie pas assez parce que l'esprit s'éloignant du concret sensible, dirige son attention sur le moment le plus formel, le mot sonore et ses éléments abstraits.*» *Encyclopédie*, § 454.
5. Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard, 1969, p. 8.
6. Jorge Luis Borges, *La Bibliothèque de Babel*, in *Fictions*, (1944), Gallimard, 1983.
7. Classification périodique des éléments (1869) de Dmitri Ivanovitch Mendeleïev.
8. «*Réfléchis dans nos vers même tu vois nombre de lettres communes à nombre de mots, et cependant ces vers, ces mots, est-ce qu'ils ne sont pas différents par le sens et par le son? Tel est le pouvoir des lettres quand seulement l'ordre en est changé! Mais les principes du monde apportent incomparablement plus d'éléments à la création des êtres et à leur variété infinie.*» Lucrèce, *De la Nature*, I, 824-830.
9. «*Sans cet écart, tous, comme des gouttes de pluie, ne cesseraient de tomber à travers le vide immense il n'y aurait point lieu à rencontres, à chocs, et jamais la nature n'eût pu rien créer.*» Lucrèce, *De la Nature*, II, 220-224.

10. Cette citation attribuée à Jean Cocteau semble apocryphe, il en existe une variante : « *Un chef-d'œuvre de la littérature n'est jamais qu'un dictionnaire en désordre.* »
11. Henri Michaux, *Émergences résurgences*, Skira, 1993.
12. « *À nous, typographes, le silence est gratuit : il est feuille blanche et paix des yeux. Aussi bien notre métier est-il de préserver la blancheur autant que de la vaincre.* » Raymond Gid, *Célébration de la lettre*.
13. Les fontes variables finiront par bouleverser cette réflexion.
14. Comme le montre Anne-Marie Christin dans son ouvrage *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, 1995.
15. Walter Benjamin, *Sens Unique*, aphorisme expert comptable assermenté 1928, Paris, Maurice Nadeau, 1970.
16. Raymond Savignac, *Affichiste*, Robert Laffont, 1975.
17. Anne-Marie Christin, *op. cit.*
18. Une prétention conceptuelle qui exaspère Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, les éditions de Minuit, 1991.
19. Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Le Seuil, 1968.
20. « *La mort de l'interprétation, c'est de croire qu'il y a des signes, des signes qui existent premièrement, originellement, réellement, comme des marques cohérentes, pertinentes et systématiques [...] L'herméneutique et la sémiologie sont deux farouches ennemies.* » Michel Foucault, « Nietzsche, Freud, Marx » in *Nietzsche*, Cahiers de Royaumont, Minuit, 1988.

Colophon

Cet ouvrage est composé en HTML et selon la spécification CSS pour les médias paginés, avec l'aide de PagedJS et de logiciels libres. Il a bénéficié de la relecture d'André – *œil de lynx* – Sintzoff.

Les polices utilisées sont le Jost de Owen Earl, un revival numérique du Futura de Paul Renner – <https://indestructibletype.com> (licence SIL), et le Source Serif, de Frank Grießhammer, suivant une inspiration de Pierre Simon Fournier (licence SIL). La couverture est composée en Millimetre de Jérémy Landes (licence SIL) – <http://studiotriple.fr/>.

Imprimé sur les papiers Arena Bulk Natural 100 g et Materica Clay (FSC).

ISBN 978-2-37662-053-2

Achévé d'imprimer en janvier 2023
par Présence Graphique à Monts (37)

Dépôt légal janvier 2023

Illustration de couverture :

Saul Steinberg, Untitled, c. 1949-54. Ink on paper, 13 ½ x 11 5/8 in.

Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

© The Saul Steinberg Foundation, ADAGP (2022).

NICOLAS TAFFIN

TYPOTHÉRAPIE

« C'est ainsi que j'appris tout ce qui concernait l'empatement des caractères, les espaces entre les différents groupes de lettres, les détails qui font la beauté d'une typographie. C'était un art ancré dans le passé, une subtile esthétique qui échappait à la science. J'étais fasciné. » – Steve Jobs.

Il existe des designers qui se logent dans l'invisible avec bonheur. Dans ce recueil de textes personnels, philosophiques ou techniques, Nicolas Taffin ouvre notre regard et nous invite à observer les pages autant que nous les lisons. Entre paradoxes et traditions, il révèle avec humour et précision la typographie comme un espace unique, intime et amical. Un espace de soin.

Préfacé par Michel Melot.

Ce projet a bénéficié d'un soutien de la DRAC de Normandie
et de la Région Normandie au titre du FADEL Normandie.



25€ – imprimé en France
ISBN 978-2-37662-053-2
<https://cfeditions.com>



9 782376 620532 >