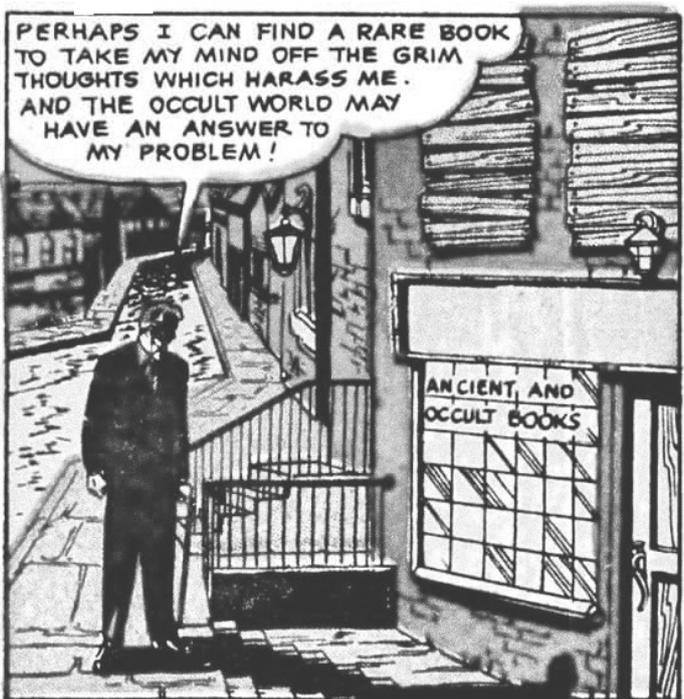




La
typographie
a pris la
mauvaise
pillule



Il faudrait raser la table*mais la typographie a**pris la mauvaise**pilule*

Article

B

Dans ce que nous pourrions considérer comme son adolescence, la typographie du XVI^e siècle a merdé en décidant, sûre d'elle, de décliner la pilule rouge qu'on lui proposait. Issue d'un mariage pourtant prometteur – d'un côté cette vieille et étrange créature qu'est l'écriture et de l'autre l'honnête artisanat qu'est la gravure – on aurait pu croire que le bouillonnement de la mère aurait trouvé dans l'efficacité du père, un catalyseur à même de donner un art d'une profondeur amplement méritée. Mais les chemins empruntés ne sont que très rarement ceux que l'on espère, et aujourd'hui tout porte à croire qu'une bête dort, derrière des barreaux de plombs constamment entretenus par effet revival.

La Renaissance est une période étonnante dans laquelle l'ésotérisme arrive, tout autant que d'autres disciplines plus rationnelles, à trouver un épanouissement dans la méthode scientifique. Des systèmes complexes comme ceux de John Dee touchent du doigt des trésors d'expériences que de nombreux poètes et philosophes auraient été prêts à payer de leur vie. Dans ces aventures mystiques qui depuis toujours existent, sont notre héritage, nous définissent plus profondément que nous le voudrions, et qui ont toujours exercé leur influence sur la société via des strates inférieures, l'écriture occupe le rôle d'un formidable outil d'exploration de contrées hautement illogiques.

Cependant, passé la Renaissance et révolution industrielle oblige, l'irrationnel devient gênant. Jugé comme encombrant dans notre manière de réfléchir, il est par-dessus le marché (qui est en train de lentement tout infecter)

vraiment peu efficace. C'est l'avènement d'un nouveau dieu, ce démon de misère qui sublime la cupidité d'une manière totalement inédite. Le Commerce Mondial naissant, adoré par tous les marchands du temple, ne demande alors en échange d'argent, de gloire et de territoire, un seul sacrifice : celui de notre propension à l'irrationnel. *Nothing you gonna miss, right?*

Une caractéristique principale du capitalisme, c'est d'absorber ses ennemis pour les faire travailler à son compte. Difficile alors de ne pas voir très tôt dans l'histoire de la typographie, ce phénomène qui commence par attaquer ce qui lui semble être ses opposants les plus puissants: la langue et l'écriture, toutes deux ayant le pouvoir dans un claquement de doigt de faire voler en éclat les plus viles illusions, menaçant les hautes sphères d'amener à tous instants ses lecteurs vers un possible état de révolution. Le XIXe siècle a été alors l'incubateur d'une typographie effervescente, certes, mais monopolisée autoritairement par la communication. En étant actionnaire majoritaire de l'industrie des lettres, elle forgea sans opposant une ligne de conduite à suivre qui sembla très vite aller de soi. Elle subsiste sûrement encore aujourd'hui sous une forme nouvelle, même dans les modèles indépendants, continuant à servir les mêmes intérêts. C'est selon ses termes qu'en 1929, Paul Renner voit ses alternates passer à la poubelle¹, et c'est cette ligne de conduite qui tente de nous faire oublier que la forme de l'écriture humaine n'a pas le droit de batifoler en dehors de ses terres.

Galvanisée par l'époque moderne et sa diffusion exponentielle, la typographie a suivi à ce moment-là les aspirations communes, qui lui semblaient œuvrer pour le bien commun. Elle devait faire preuve d'adaptation, naviguer vers les machines qu'on lui imposait sans broncher, être lisible et aller au plus simple, danser avec les mathématiques un tango infini. Analysée, démembrée, effilée. Conscients de la force du texte, les modernes en font leur arme de pointe, tout doucement transformée en petite machine fonctionnelle, graissée à l'huile de coude de personnes entreprenantes, pour que plus que jamais elle se définisse comme l'outil parfait des lumières, des garants du savoir, de la foi scientifique et de la vérité. Une science zététypographique.

Depuis, l'eau à coulé sous les fonts. Entre années 1920 et les années 2020,

des expériences typographiques ont sciemment tenté de se placer en porte-à-faux de cet héritage. Mais l'ont-elles vraiment fait en dehors de ce contrat diabolique dans lequel s'empêtre la forme de notre écriture depuis tant d'années ? Qui a étudié l'histoire des caractères, sait ce qui se cache derrière le masque de ce que nous appelons notre écriture, de loin bien plus profond et bien plus riche que la dernière version grotesque et botoxisée d'*Helvetica Now* 2. Qui vit au XXI^e siècle constate qu'il est impossible de définir la typographie comme une simple émanation mécanique de l'écriture. Elle est l'écriture même dans un processus de mutation, dans son fluide d'évolution, qui ne demande qu'à être distillé de manière inattendue.

Nos caractères sont des casses de Pandore. Aussi ancienne et intangible que moteur, la force qui réside en elles dépasse de loin l'aspect utilitariste que l'on voudrait seulement lui prêter. L'écriture compte, mais aussi raconte. Ses gouffres sont abyssaux et ses frontières faites pour toujours nous surprendre. Peu sont ceux qui n'ont pas eu peur d'y partir en voyage et les peintures d'Henri Michaux 3 sont le témoin d'un portrait des lettres dont le poids n'a d'égal que les grands anciens de Lovecraft. Elles sont usines de pouvoir et leur inclusion dans notre expérience du réel nous dote d'une capacité qui, bien que forte étonnante, nous paraît aujourd'hui naturelle. Nous les considérons de la même façon, qu'elles donnent à lire les plus grandes aventures ou la liste des composants d'un rouleau de papier toilette.

Alors... si, clairvoyante, la typographie avait pressenti cette direction et décidé d'emprunter un chemin différent ? Si, quand on a commencé à lui foutre une chemise et une cravate, elle avait répondu «non merci, je préfère manger des champignons magiques avec mes copines les sorcières» ? Si elle avait pris le parti de l'indéfinition plutôt que celui de la définition (et pour fêter ça, un bon écartèlement des classifications serait de la plus grande classe, non) ? Dans ce monde en *upside-down*, on pourrait dire : «Bye bye Alde start-up nation Manuce, bonjour Francesco Rambo Griffò». À base de bonnes fontes qui du bout de leurs poinçons, peuvent prendre la vie. 4

Les écrivains le savent, les textes peuvent être des méandres labyrinthiques, des fables de sphinx qui sans pitié nous prennent à revers, des mondes qui n'ont que faire des paradigmes dans lesquels nous, nous évoluons. Com-

ment se peut-il alors, que de tels prodiges s'incarnent pour la plupart dans des corps de caractères aussi terre à terre ? Si les lettres ont un corps, force est de constater qu'on leur refuse la transcendance. Qu'est-ce que la typographie au-delà de ce qu'elle est, voilà la panacée auquel s'attaquerait un punk Griffien contemporain, qui internaliserait le fait qu'il designe un des outils humains les plus fantastiques, magie d'un cortège de signes consciemment organisés, au moins vieux de 6000 ans, et intimement lié au langage, créature mythique avec 100 000 balais au compteur.

C'est une histoire qui remonte au XVIIe siècle et qui n'apparaît jamais dans aucun livre sur la typographie, qui a ouvert la voie à cette réflexion.

Remarqué par Borges et Eco, il s'agit d'un projet porté par John Wilkins, évêque et scientifique anglais, membre haut placé de la *Royal Society*, présent dès sa formation et tout premier secrétaire. Dans un monde en pleine extension et de plus en plus quantifiable, où chaque jour de nouvelles langues sont découvertes, Wilkins souhaite se lancer de manière rigoureuse dans une aventure dont il n'est pas le précurseur : inventer une langue et un alphabet universels.

Ce qui rend cependant ce projet unique, c'est qu'il y est associé un autre grand nom, Joseph Moxon, qui taillera en plomb typographique ce que Wilkins nomme avec une humilité certaine, son *real alphabet*. Moxon n'est pas inconnu à ceux versés dans l'histoire typographique, puisqu'il est la première personne à avoir couché dans un ouvrage imprimé la définition de ce qu'est un typographe, ainsi qu'une description complète du processus de création d'une fonte.

« Par typographe, je n'entends pas imprimeur, ainsi qu'il est communément admis ; pas plus que le Dr. Dee ne soutient d'un charpentier ou un maçon est un architecte. Par typographe j'entends celui, qui, par son propre jugement, par un solide raisonnement intérieur, a la faculté de précéder à des travaux manuels et opérations physique en relation avec la typographie, de la conception à la fabrication, ou de diriger d'autres hommes à cette fin. » *Mechanick Exercises*, 1703. Londres.

Ce paragraphe, hormis la si belle incursion du personnage de John Dee qui grave pour toujours dans le papier le fait qu'un occultiste est cité dans la pre-

mière définition d'un typographe (*zbam!*), décrit cette profession comme celle de quelqu'un qui par son propre jugement et un solide raisonnement intérieur, dirige l'acte de créer et utiliser la forme des lettres. Si avec les post-modernes, l'idée qu'un typographe puisse avoir le status d'auteur à quelque peu changé l'archétype du dessinateur de lettre, il reste encore la plupart du temps héritier d'un fort passé d'ingénieur, ouvrier ultra-pointu là pour régler les problèmes. Or, ici, il n'est pas l'ingénieur qui est convoqué mais l'architecte qui au contraire de l'ingénieur (qui voit des problèmes, les résout, et voit la typographie pour ce qu'elle est), possède en plus la faculté de voir la typographie au-delà de ce qu'elle est, et d'orchestrer ses moyens pour faire en sorte que ce non existant prenne vie.

Bref. En 1662, John Wilkins décide de se lancer dans ce vaste projet de construction d'une langage et d'une écriture associée. Il aurait pu faire comme Dee et demander aux anges de bien vouloir lui donner les clefs du langage adamique, mais il préfère le pouvoir de la science, à même de donner naissance à quelque chose de parfait, par raisonnement logique. Selon lui, les langues naturelles manquent d'efficacité, et l'incursion de la pensée scientifique permettrait de modeler un langage selon de nouvelles dispositions. Si avec le recul nous savons aujourd'hui que ce travail ne pouvait qu'échouer (une langue qui ne naît pas de locuteurs, n'est-elle autre chose qu'une coquille vide ?), il s'en dégage l'aura fascinante des entreprises dantesques d'invention, propre aux contemporains Elfique et Klingon. Le projet n'a de scientifique que ses espérances, cependant son envergure est hypnotique. Alors qu'en 1666 il perd une partie de son travail lors du grand incendie de Londres, il sort deux ans plus tard *An Essay Towards a Real Character, and a Philosophical Language*, synthèse de sa quête en 670 pages.

L'idée de Wilkins est de créer une nouvelle fonction à la langue, de la doter d'une nouvelle capacité. Il souhaite créer un langage auto descriptif, une langue qui serait aussi, dans sa structure, une encyclopédie du monde qu'elle décrit. Il souhaite que ceux qui maîtrisent ce dialecte puissent, au premier coup d'œil, comprendre ce que le mot désigne, en avoir une définition, rien que par sa construction et sa forme.

Cette idée nécessite cependant de Wilkins qu'il commence par classer toute

chose de ce monde en un grand organigramme. Il se fera aider dans cette tâche par d'autres scientifiques, qui n'arrêteront pas de se disputer avec lui tant il les force à suivre ce qu'il a en tête plutôt que de laisser des experts de chaque domaine classer leur discipline selon les dernières découvertes en date. Tout finira par se retrouver alors trié en catégories, sous-catégories et sous-sous-catégorie (Dans son vocabulaire : des *tables* qui se divisent en *différences*, elles-mêmes subdivisées en neuf *espèces*). «Saumon» par exemple, se classe dans la *table* des poissons, la *différence* des poissons de rivière et l'*espèce* des poissons de rivières à chaire rouge. 5

À chaque partie et sous-parties, il associe une syllabe ou une lettre. La table des poissons commence par «Za». Tout mot commençant par «Za» est donc à coup sûr un poisson. La sous-partie «de rivière» est associée à la consonne «n» et la sous sous partie «à chaire rouge» est associée à la lettre «a». Une personne versée dans l'apprentissage de cette langue et qui aurait appris que le mot Zana signifie Saumon saurait tout en même temps que le saumon est un poisson de rivière à chaire rouge.

Il y a 40 grandes catégories (puis 9 différences, et 9 espèces), allant de «Militaire» à «Spirituel» en passant par «Métaux». Les sous-catégories sont toutes aussi arbitraires (et parfois ne vont pas jusqu'à 9), les «Roches» sont par exemple divisées en vulgaire (silex, gravier, ardoise), concrétions moyennement prisées (marbre, ambre, corail), précieuses (perle, opale), plus transparentes (améthyste, saphir) et terrestres non solubles (charbon, ocre et arsenic). Aussi clair que du Didi non ? 6

Côté écriture, chaque mot de ce système est de la même façon composé de trois signes. Un qui désigne sa table, un pour sa différence, et un pour son espèce. 7 Originalité, les mots se construisent par le centre, c'est-à-dire que le signe de la grande catégorie est au milieu du terme et on y accroche à gauche le signe de la sous-catégorie et à droite celui de la sous-sous catégorie. 8 Ensuite, par un jeu d'accents complexe, Wilkins construit à partir de ces mots simples des versions adjectives, adverbiales, antonymiques ou encore plurielles. Le système dans son entièreté étant trop laborieux à décrire ici, vous pouvez vous en faire une idée en allant fouiller des pages 385 à 434 son ouvrage.

Joseph Moxon a donc taillé un poinçon pour chacun de ces signes. Le sentiment à la lecture du livre est assez étrange. Contrairement à un langage inventé gravé (comme on peut en avoir dans *Champfleury* par exemple, avec les caractères chaldéens 9 et utopiques) qui lisserait l'aspect visuel des paragraphes, on peut voir apparaître ici et là des décalages entre les lettres, preuve de leur facture typographique. 10 Leur design joue la carte d'une simplicité mesurée. Construits autour d'une ligne centrale, les mots contrastent avec la sécheresse catégoriste de l'entreprise. On a l'impression de se retrouver devant une cohorte talismans, une ribambelle de petites créatures qui confèrent aux textes composés une aura mystique excitante. Le texte se retrouve nu de la rigueur académique présente dans le reste de l'ouvrage, pour d'un coup devenir une jungle fourmillante, une danse de sigils et de lucioles diacritiques.

Mais résistons à nous laisser hypnotiser par les formes, et ne passons pas trop de temps à analyser la pertinence du projet de Wilkins et Moxon pour tenter de tirer un enseignement utile vis-à-vis de ce que devrait être une écriture. Que reste-t-il au-delà de l'envie totalitaire d'établissement d'une langue et d'une écriture commune ? Ce qui semble intéressant ici c'est qu'on doit supposer qu'une telle entreprise ne soit pas simplement le fait de la fantaisie de leurs auteurs. Au-delà de ça, elle est la marque de résurgences d'une intuition que la forme de l'écriture peut être plus que ce qu'elle n'est. Le *grand remplacement* de l'alphabet latin par des glyphes sortis de nulle part est teint d'une naïveté qui nous paraît aujourd'hui évidente, mais nous montre que très tôt, par la main de Moxon, la typographie ne ferme pas la porte à des sentiers inconnus.

Si depuis quelques siècles l'italique nous permet par un simple dessin d'invoquer à sa lecture, au plus profond de nous, la conscience d'une voix extérieure ou d'une langue étrangère, un imprimeur du XVe siècle n'aurait-il pas ri à l'idée de la faisabilité d'une telle fonction de texte ? De la même façon, un lecteur chinois voit dans chacun de ses mots, la concaténation de plusieurs autres. Cela ne lui donne-t-il pas une conscience de lecture tout à fait différente de la nôtre ? 11 Cela est-il si différent de Wilkins qui postule la possibilité de lire un mot et d'en comprendre la définition d'un coup d'œil ? Si son projet, dans son fond et sa forme, est à côté de la plaque, il né d'une

envie irrépressible que nous devrions essayer d'écouter afin d'enfin nous perdre une bonne fois pour toute.

L'impasse dans laquelle se trouve la typographie contemporaine, et finalement, la forme contemporaine de l'écriture humaine, est qu'elle est pour l'instant, bien plus un lieu de mesure qu'un lieu de démesure. Les dessinateurs de caractère sont héritiers d'une philosophie de résolution des problèmes, là où ils pourraient, au contraire, en créer. Nous devrions multiplier les questions dont l'issue semble très incertaine, et faire de la forme de l'écriture un lieu d'indéfinition, non pas un lieu de définition. Aussi contre-intuitif que cela puisse paraître.

Grâce la rigueur ingénierale jusque-là ambiante, d'importants paramètres ont d'ors et déjà été identifiés. Des mouvements ont conduit des générations de dessinateurs à se suivre à la ribambelle, et si parfois de beaux caractères ont brillé comme des bijoux, la grande majorité continue à révéler dogmatiquement une tradition qui l'empêche de grandir. En 1582, les anges permettaient à John Dee de créer l'alphabet Enochien. La même année, Granjon terminait la taille d'un set de plombs Cyriliques. Il me semble que la typographie gagnerait à se penser entre ces deux extrêmes, plutôt qu'entre Vier5 et le Din. 12

Il nous faut maintenant que vienne l'heure de poètes, celle des manipulateurs d'abstraction, toujours en mouvement, insensibles aux règles. Nous devons étendre, bien plus étendre, ce qu'est ce qui constitue notre toile de travail, au point de finir par la voir vibrer, bégayer d'idées nouvelles. Il faut que le dessin de caractère devienne un art au point que certaines personnes soient prêtes à sacrifier leur santé mentale pour la faire avancer, et penser la typographie une fois pour toute de manière holistique.

L'écriture, dans son fond et sa forme, est un lieu de pouvoir. Sa dogmification centralise ces pouvoirs et il est nécessaire de devenir lucide sur qui en profite, pour prendre la mesure de l'extrême nécessité de contre-pouvoirs. Pour grandir, l'art typographique gagnerait à se déconstruire pour honnêtement laisser apparaître les biais de son histoire, les rapports de dominations qu'il instaure entre les cultures, ou dans ses implications sociologiques. Chaque dessinateur est responsable vis-à-vis de tous les hommes, à son

échelle, du développement de notre écriture.

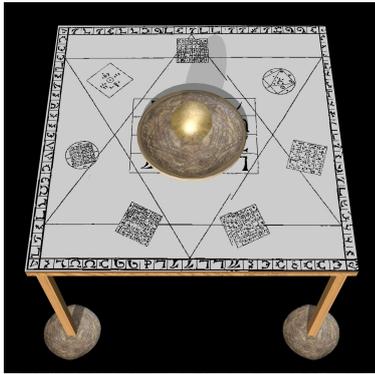
Cependant, les maîtres s'arrangent toujours pour pouvoir tirer le collier quand le chien fait mine de n'en faire qu'à sa tête. Aujourd'hui, la précarité des métiers de dessinateur de caractère (surtout les indépendants, certaines fonderies depuis longtemps profitent d'une belle rentabilité) est une des cordes qui rappelle à l'ordre ceux qui voudraient avoir l'audace de faire un caractère qui ne se vend pas. De leurs côtés, les graphistes sont ligotés par des logiciels qui leur disent ce que devrait ou ne devrait pas en être leur utilisation. Nous nous laissons inconsciemment limiter dans la manipulation de ce qui est la forme solide du médium originel.

Et si, comme nous le disions juste avant, nous reprenions pour nous ces armes qui depuis trop longtemps nous ont été volées ? Il est certain qu'aujourd'hui, personne ne sait encore quelles étranges capacités nous gagnerions.

- o. Voir l'article un peu plus bas dans lequel nous traitons du système Enochien
1. En 1929, Paul Renner proposa de nouvelles formes pour les minuscules, d'une manière beaucoup moins bourrine que ses collègues du Bauhaus. Mais faute d'intérêt pécunier, la fonderie fera passer ces glyphes à la trappe.
2. *Helvetica Now* est l'enième redessin d'un caractère de 1957 depuis surutilisé, l'*Helvetica*.
3. Parfois par l'intermédiaire de drogues, mais pas que, Michaux passa toute sa vie à grater langue et écriture au sang, laissant apparaître des territoires incertains.
4. Au XVIe, après un litige entre Manuce et Griffio à propos de qui avait le droit d'exploiter les plombs de l'*italique* (Manuce les avaient commandés, Griffio taillés), ce dernier partit de Venise, pour finir condamné à mort après avoir tué son gendre avec un poinçon typographique.
5. Une partie de la taxonomie du système de Wilkins.
6. Une pierre, moyennement rare, transparente.
7. On peut voir ici toutes les correspondances.
8. Un notre père assez funky
9. Pour plus d'information sur cet alphabet esotérique, voir [ce court article](#) de Spartakus FreeMann
10. Quelques accros ici et là.

11. Certaines associations sont plus poétiques que d'autres
12. Un pays, deux ambiances

Iconographie:



0 .1



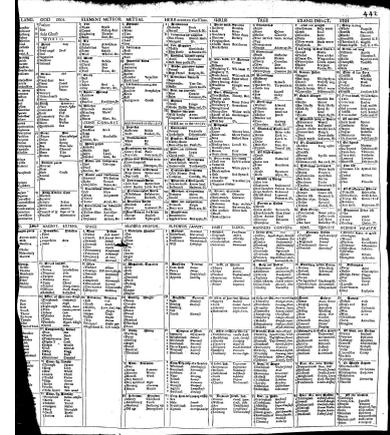
.2



.3



.4



.5

Transparency: either
 Brittle; || whether natural, or factitious.
 4 CRYSTAL -ine.
 4 GLASS, Vitriſie.
 Fiſſil, into Flakes, || either greater, or leſſer.
 SSELENITE, Maſcovia glaß, Iſinglaß, Sparr.

.6

General	+	Exanguious	+	Spiritual	+
Rel. mixed	+	Filh	+	Corporeal	+
Rel. of Action	+	Bird	+	Motion	+
Discourſe	+	Beaſt	+	Operation	+
God	+	Peculiar	+		
World	+	General	+	Oecon.	+
Element	+	Magnitude	+	Polif.	+
Stone	+	Space	+	Proviſ.	+
Metal	+	Meaſure	+	Civil	+
Flower	+	Power Nat.	+	Judicial	+
Leaf	+	Habit	+	Military	+
Seed-veſſel	+	Manners	+	Naval	+
Shrub	+	Quality fenſible	+	Eccleſ.	+
Tree	+	(Diſeaſe)	+		

The Differences are to be affixed unto that end which is on the left ſide of the Character, according to this order:
 1 2 3 4 5 6 7 8 9

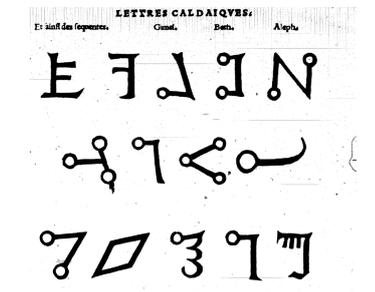
The Species ſhould be affixed at the other end of the Character according to the like order.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9

6.7

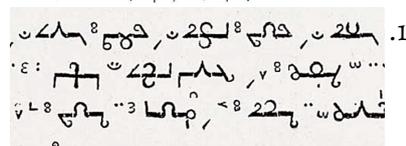
GET OUT OF THE ETHNOGRAPHICAL BOXES, WITH A VISUAL INTERPRETATION OF THEM IN THE MARGIN.

The Lords Prayer.

.8



.9



.11

CAC BRETIGNY
 NOIRANNO
 ASY NOTION
 Capitalism
 FBI
 CONNE CONGR
 CAPIDIA
 ME
 CAC BRETIGNY

"DIN is the magical word for all measurable things in Germany."

.12

Conjonction

est un
recueil
de textes
mêlant magie
& design

·
Chaque saison, ou éon,
tient en une phrase, fait d'un titre global
et de ceux des articles qui le construisent.

Ce texte est composé en Alegreya.

Merci à Juan Pablo del Peral pour
l'avoir gravé comme
on grave un CD.

www
conjonction
org

