

# La typographie expérimentale entre la lettre et le sens

Par Jacques G. Ruelland

*Si vous voulez passer à la postérité, laissez des écrits qu'on lira  
ou faites en sorte qu'on veuille lire vos accomplissements.*

Benjamin Franklin

Depuis la fonte de types en plomb et la fabrication de la presse à imprimer par Gutenberg vers 1440, les procédés d'impression ont connu de nombreuses transformations. Au XXe siècle, les journaux disposaient de presses offset modernes à grands tirages. En 1980, l'informatique enterrait la typographie. Aujourd'hui, le numérique remplace tout cela.

Mais parallèlement à ces progrès techniques, un secteur des arts graphiques a toujours favorisé la culture par le design de caractères d'imprimerie et l'étude de la transmission des idées en agissant simultanément sur les plans, de la vision et de la pensée : c'est la typographie expérimentale, à savoir la « création d'une nouvelle police de caractères » et l'« utilisation de celle-ci dans la mise en page, ce qui remet en cause la relation typographe/lecteur, suscitant une renégociation constante du processus de communication suivant un schéma qui va du nouveau et du non familier à l'habituel » (Triggs 2004, 8). La typographie expérimentale est donc le legs des concepteurs-fondeurs de caractères de la Renaissance : Alde Manuce, Garamont, Didot, etc.

Après le poème graphique *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Mallarmé, 1897) et *les Calligrammes* (Apollinaire, 1918), la recherche graphique s'est mondialisée. En 1963, Robert Massin réinterprétait *La Cantatrice chauve* d'Ionesco en attribuant, dans le livret, une police différente à chaque acteur. De 1984 à 2005, le magazine californien *Emigre* constituait un forum de discussion pour graphistes avant-gardistes.

Le caractère typographique est un signifiant polymorphe : il ne signifie pas la même chose pour tout le monde. L'historien

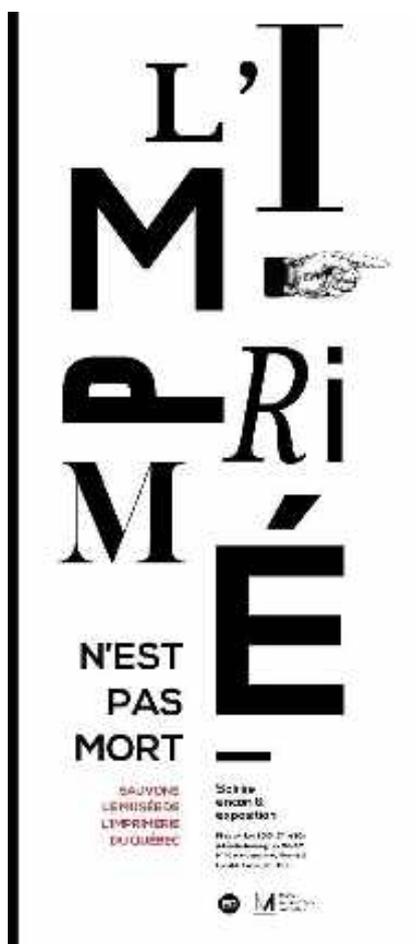


Figure : « L'imprimé n'est pas mort ». Affiche du Musée de l'Imprimerie du Québec, conçue par l'École du Design de l'UQAM. Le concepteur de cette affiche délirait-il ? Mais non ! Il s'agit du produit de la recherche en typographie instrumentale

va y voir un style, une époque, une histoire qui a traversé les siècles : c'est son historicité. Le typographe va le considérer comme une pièce, un morceau de bois ou de plomb typographique de tel corps, de tel style, avec ses caractéristiques techniques figées dans le temps : c'est son ontologie. Mais l'artiste ne va y déceler, en premier lieu, pragmatiquement, qu'un morceau de matière, puis, en second lieu, les multiples discours qu'il pourrait y greffer pour lui donner un sens au sein d'une œuvre d'art qu'il entame à l'instant : c'est son herméneutique. Il interprète ainsi l'objet qu'il a devant lui.

Dans le milieu universitaire, l'interprétation est l'orientation de la recherche : on part d'une hypothèse et on bâtit une thèse que l'on défend. Dans le milieu muséal, l'interprétation consiste à rendre l'objet accessible au public en lui faisant dire ce que l'on veut qu'il dise dans le cadre discursif d'une exposition. John Hospers oppose ainsi deux attitudes : l'attitude esthétique, ou la « façon esthétique de regarder le monde », s'oppose généralement à l'attitude pratique, qui ne concerne que l'utilité de l'objet en question (Hospers 1973, 397). Dans ce contexte, le designer fera du type en bois ou en plomb le point de départ du discours qu'il veut tenir et qui se traduira concrètement par la création artistique d'un nouveau design, un nouveau caractère adapté au nouveau message que veut transmettre l'œuvre. Son discours imaginaire et créatif est analogue à celui d'un commissaire qui dispose d'une collection d'objets à mettre en scène pour constituer une exposition. C'est pourquoi l'un et l'autre prennent grand soin à choisir le caractère à partir duquel chacun d'eux va créer son œuvre, l'exposition pour l'un, le design graphique pour l'autre. En outre, cette démarche prend du temps, car une « observation soutenue demeure le seul moyen de comprendre comment les artistes éclairent l'existence humaine. [...] C'est seulement en s'arrêtant devant une œuvre que le spectateur pourra pénétrer dans son monde et y voyager » (Cork 2010, 6-7). Et ce laps de temps de réflexion est d'autant plus long et ardu que l'œuvre est peu signifiante : il est plus facile d'interpréter un tableau de Vinci qu'un caractère en bois !

Mais « comment l'esprit vient-il aux objets ? » questionne André Michel (2013, 5). Il faut ici redéfinir la relation typographe/lecteur. Entre l'objet (type) et le lecteur (spectateur) se trouve l'interprète, le typographe-designer. Mais la dialectique qui les anime en les unissant n'est pas celle d'un contexte sociopolitique. Alors que la dialectique marxiste suppose que thèse et antithèse sont signifiantes et engendrent nécessairement une synthèse signifiante, « la pierre n'a pas d'autre espoir que d'être pierre. Mais de collaborer elle s'assemble et devient temple » (Saint-Exupéry, 1948). La pierre et le caractère ont le sens que leur donne le muséologue-artiste-designer graphique. C'est par l'interprétation que s'installe la dialectique – dont la synthèse pose problème lorsqu'elle est équivoque ou incompréhensible au lecteur-spectateur-visiteur d'exposition.

Par cette caractéristique, la dialectique herméneutique dépasse la dialectique sociopolitique. Elle donne à l'objet un pouvoir suggestif puissant et unique qui libère l'imagination de l'artiste ou du designer, lui assure la liberté d'inspiration dont il a besoin pour créer. Le type, aussi insignifiant qu'une pierre, « s'oppose alors au signifié, qui est mobile ; il est lié sans

renvoyer pour autant simplement à un signifié », selon Serge Leclair (cité dans Angenot 1979, 118). La caractérisation de la dialectique herméneutique repose sur la distinction qu'établit Lacan entre la réalité, qui doit être démontrée, et le réel, qui s'affiche comme un donné, ainsi que l'explique Barthes (1987, 519) – ces deux concepts étant hétérogènes. L'expérience typographique consiste à dépasser ce clivage entre réel et réalité, entre la pierre peu inspirante et son discours au sein d'une exposition, entre le caractère en bois et le sens d'un texte, en donnant une signification a priori (au sens kantien) au caractère, avant même de l'interpréter et d'en tirer un discours qui formera un texte, une affiche ou une exposition.

L'École de design de l'UQAM tente depuis 1974 de transmettre des messages des plus subtils. Partenaire du Petit Musée de l'Impression (maintenant Musée de l'Imprimerie du Québec, MIQ) depuis 2010, cette école multiplie les expériences comme celle qui a consisté, en 2011, à demander à des tandems d'étudiants en graphisme de « traduire » en affiche des textes « inspirants » portant sur l'imprimerie. Le texte que j'avais proposé, « Le bois Hermès », fut choisi par trois tandems d'étudiants. Voici ce texte :

Véritable Hermès de la Renaissance, le bois est un puissant messenger de la pensée. Lorsqu'un caractère de bois est choisi par le typographe, ce n'est pas pour jouer le rôle d'une nature morte ; c'est au contraire pour réifier les pensées les plus profondes de l'être humain.

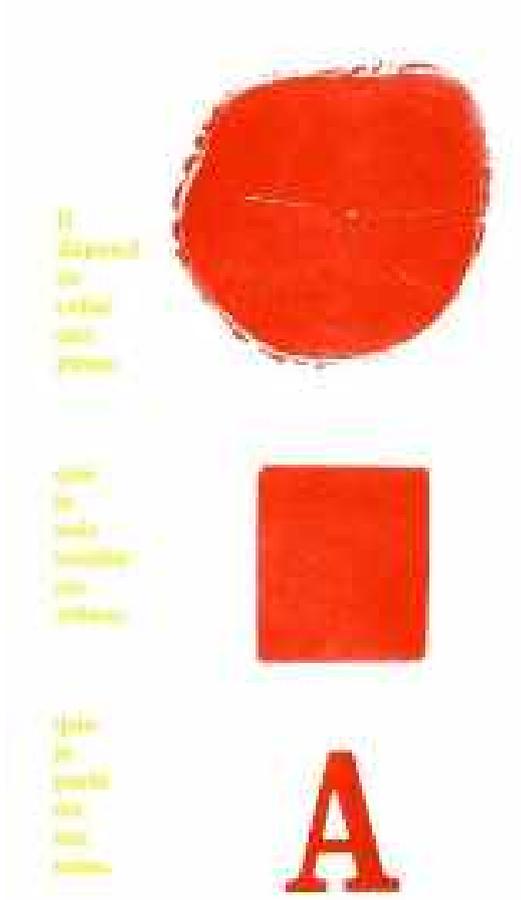
Le caractère de bois, taillé dans les arbres les plus durs, le merisier, le chêne, le hêtre, tel Hermès transmet les idées des dieux aux hommes.

À travers le caractère ne passe pas seulement la cogitation individuelle ; c'est toute la pensée collective, la culture, la civilisation que reçoit le lecteur. Grâce à son art, le typographe n'est pas que le vil répétiteur de la pensée d'autrui ; il est d'abord l'Hermès de tout le savoir humain.

À l'instar du plomb typographique, le bois peut aussi bien servir à composer une déclaration de guerre qu'une lettre d'amour, à prêcher l'espoir au lieu de montrer le malheur. Valéry l'écrivait bien en caractères de pierre sur le frontispice du Palais de Chaillot en 1937 : « Il dépend de celui qui passe que je sois tombe ou trésor ; que je parle ou me taise ; ceci ne tient qu'à toi ; ami, n'entre pas sans désir. » Pourquoi ne pas l'écrire en bois ?

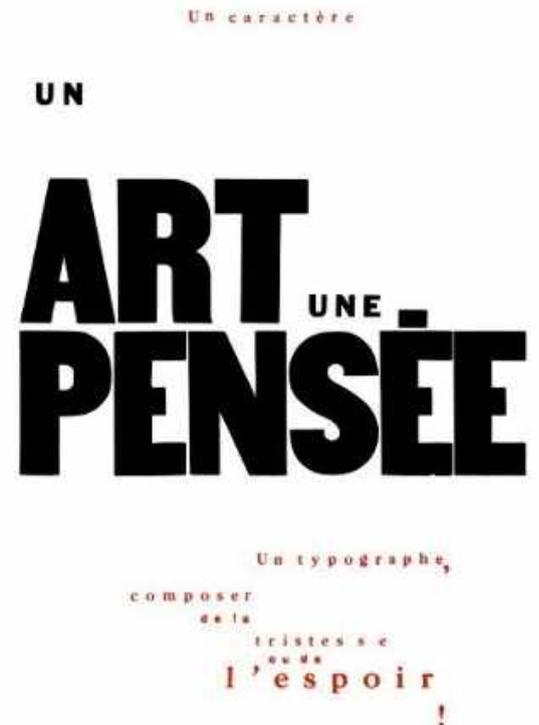
Les affiches réalisées par les étudiants de l'UQAM à l'aide de caractères typographiques sont des œuvres graphiques étonnantes, pleines de significations. Les étudiants avaient sélectionné l'une ou l'autre partie de mon texte qui les avait intéressés et l'avaient retranscrite en y mêlant leurs émotions à l'aide des seuls caractères typographiques qu'ils avaient choisis parmi toutes les polices du Musée de l'Imprimerie. Le choix des couleurs est également significatif. Ces affiches montrent bien que le choix des types est crucial au départ d'une interprétation herméneutique dans le domaine du design graphique. Un caractère **Arial**, par exemple, ne « parle » pas comme un caractère Times ; un caractère gras **Arial** ne parle pas comme un caractère ordinaire **Arial** ou un maigre **Arial**. Un caractère romain est bien distinct d'un caractère *italique*, etc. Mais plus encore lorsque le caractère est doté d'un sens préalable,

qui ne peut que stimuler l'interprétation que l'étudiant va faire de son œuvre lorsqu'il la créera avec des caractères typographiques seulement. Voici ces trois affiches telles qu'elles ont été éditées dans un petit ouvrage collectif (2011), ainsi que mon texte « Le bois Hermès » :



« Le bois », affiche no 9, de Gabrielle Lamontagne-Bluteau et Nadine Brunet, inspirée du texte « Le bois Hermès », de Jacques G. Ruelland. Collectif *La Typographie d'art à la rencontre de l'Histoire...* p. 46.

« Un art, une pensée », affiche no 11, d'Éléonore Josset et Laurie Larue, inspirée du texte « *Le bois Hermès* », de Jacques G. Ruelland. Ibid.



« Pourquoi pas ? », affiche no 12, de Vincent Lalonde Dupuy et Thien Nguyen, inspirée du texte « *Le bois Hermès* », de Jacques G. Ruelland. Ibid.



Depuis 2007, le Laboratoire de muséologie et d'ingénierie de la culture de l'Université Laval et les Départements de muséologie de l'UQAM et de l'Université de Montréal œuvrent afin d'atteindre plus efficacement le lecteur en renouvelant le graphisme. Depuis 2016, le Montreal Book History Group de l'Université McGill étudie l'histoire des graphies et la transmission des pensées par le graphisme – nos collègues anglophones n'étant pas en reste en ce domaine. Le Québec ne brille pas seulement par son expertise en aéronautique, en jeux vidéo ou en intelligence artificielle, mais aussi en typographie expérimentale. Les typoconcepteurs (néologisme que je propose) québécois les plus audacieux participent depuis 2013 au prestigieux Gala Gutenberg, soutenu par l'industrie (imprimeries, journaux, etc.), qui récompense les meilleures productions québécoises en arts graphiques. La typographie n'a pas seulement participé à l'épanouissement de la liberté d'expression au Québec, elle en assure désormais la pérennité grâce à l'expérimentation.

## Biographie

Jacques G. Ruelland, né en Belgique en 1948, a immigré au Canada en 1969. Ancien typographe, B.A. (philo.), M.A. (philo.), M.A. (hist.), M.A. (muséologie), Ph.D. hist. des sciences), il a enseigné la philosophie au Collège Édouard-Montpetit (1979-2010), l'histoire et la muséologie au Département d'histoire de l'université de Montréal (1988-2018). A signé ou co-signé 50 livres (des essais de philosophie, d'histoire et de littérature), environ 150 articles dans des revues arbitrées, deux romans, des nouvelles, des poèmes. Retraité depuis 2018, il commissionne des expositions à caractère historique dans diverses institutions.

## Références

*Angenot, Marc. 1979. Glossaire pratique de la critique contemporaine. Montréal : Hurtubise HMH.*

*Barthes, Roland. 1987. "From Work to Text." Joseph Margolis, ed. Philosophy looks at the Arts. Philadelphia: Temple University Press.*

*Collectif. 2011. La Typographie d'art à la rencontre de l'Histoire. Cours de design graphique de l'Université du Québec à Montréal tenu au Petit Musée de l'impression dirigé par Judith Poirier. Montréal : Petit Musée de l'impression/École de design de l'Université du Québec à Montréal.*

*Cork, Richard. 2010. « Avant-propos », dans : Stephen Farthing, Tout sur l'art. Montréal: Hurtubise.*  
*Hospers, John. 1973. "The Esthetic Attitude." Melvin Rader, ed. A Modern Book of Esthetics. New York: Holt, Rinehart & Wilson.*

*Michel, André. 2013. « Avant-propos », dans : Guy Sioui Durand, L'Esprit des objets. Mont-Saint-Hilaire : La Maison amérindienne.*

*De Saint-Exupéry, Antoine. 1948. Citadelle. Paris : Gallimard.*

*Triggs, Teal. 2004. La Typographie expérimentale. Paris : Thames & Hudson*