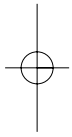
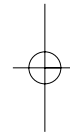


THÉORIE
PRATIQUE
MÉDIATION



ÉCRITURES



Philippe Buschinger
Anne-Françoise Penders
Andrée Chauvinad

Pour un design verbal

Philippe Buschinger

Dans une conférence de 1973, intitulée programmatiquement *scepticisme linguistique* (1), Eugen Gomringer, l'un des pères de la poésie concrète, relate au sujet de Paul Klee une anecdote qu'il veut symptomatique de l'évolution de notre société au cours du vingtième siècle où la surabondance de paroles a fini selon lui par induire chez nos contemporains une indifférence ainsi qu'une méfiance grandissante vis-à-vis du langage: « au cours d'une réunion des maîtres du Bauhaus, Paul Klee serait devenu de plus en plus taciturne, au point de ne donner finalement plus aucune réponse. Interrogé sur la raison de son silence, il aurait, au lieu de répondre, lu le texte imprimé sur un paquet de cigarettes qui se trouvait par hasard devant lui. Cette situation se serait du reste reproduite régulièrement » (2). Gomringer poursuit en extrapolant, faisant ainsi remarquer que « la logorrhée ambiante ne s'est pas réduite depuis l'époque de Klee et que nous aurions vraisemblablement encore davantage de raisons aujourd'hui de lire un quelconque texte tiré d'un quelconque objet imprimé que nous trouverions à portée de main, plutôt que de donner la bonne réponse, celle qu'on attend de nous - mais laquelle est-ce au juste? » (3).

Si l'on peut assurément considérer le geste de Klee d'un point de vue purement anecdotique, comme une façon pour Klee de signifier à ses camarades du Bauhaus qu'il est temps d'arrêter de se perdre dans les méandres limoneux d'une discussion vaine, on peut aussi extrapoler, comme y invite du reste Gomringer et, forçant l'interprétation, l'envisager, pourquoi non, comme un koan du Bouddhisme Zen, mouvement spirituel de pensée dont Gomringer s'est revendiqué ailleurs (4). L'enjeu en pourrait être alors, par exemple et plus positivement, de promouvoir un

acte de perception permettant d'accéder à l'ordinaire immédiat en le transcendant conjointement.

Selon cette extrapolation forcée qui dépasse évidemment, on l'aura compris, la situation anecdotique vécue par Klee et relatée par Gomringer (ni Klee ni Gomringer ne l'ont certainement envisagée de cette façon), le geste de Klee, consistant à prélever au hasard un élément à portée de main dans la réalité environnante, en l'occurrence une pièce ordinaire d'écriture imprimée, reviendrait à indiquer en quelque sorte que tout est déjà là, ou, plus modestement, qu'un rien mérite d'être perçu. Il deviendrait ainsi possible de voir dans ce geste performatif qui oppose aux mots vides de la communication courante ou générale d'autres mots, tout aussi vides, tirés d'un quotidien utilitaire ou publicitaire auquel d'habitude on ne prête guère attention, plus qu'un simple expédient exhibant la vacuité de toute communication.

On pourrait y voir une proposition d'un autre type, salvatrice en l'occurrence, selon laquelle se manifeste une qualité de ces mots ordinaires susceptible de leur conférer un statut différent, auquel on pourra vouloir se raccrocher si l'on souhaite par exemple sortir du *scepticisme linguistique*. Il s'agit de leur qualité résolument extralinguistique d'objet plastique. Échappant pour ainsi dire à la continuité verbale profuse, qui génère à plus ou moins court terme, selon le terme de Gomringer, une sorte d'« aphasie sémantique » (5), tout devenant indifféremment interchangeable, ces mots ordinaires se détachent de leur contexte d'appartenance d'origine, la langue, et, selon un basculement qualitatif, s'impriment littéralement dans celui, intrinsèquement spatial et objectal, de l'écriture.

Ce basculement qualitatif fait ainsi taire un temps la langue, lui soustrayant du même coup les propriétés essentielles qu'elle tient de sa qualité de véhicule sonore, à savoir la linéarité et la continuité. La faisant accéder à l'espace physique de son inscription sur un support, il induit un autre type de perception qui est de l'ordre de la transversalité et du discontinu, tous ses éléments étant en permanence co-présents sur ce support, distribués selon des intervalles définis, les maintenant à distance les uns des autres tout en leur garantissant conjointement une potentialité de relations les uns avec les autres. Parallèlement, il lui assure un statut durable, lié à une assurance, celle d'une matérialité perpétuellement palpable, car assignée à résidence. En placardant la langue sur son site d'ancrage et en la rendant ainsi disponible, à portée de main ou, plus exactement, à portée d'œil, l'écriture crée un *objet linguistique plastique* dont la propriété de s'afficher sur un espace-écran lui fait adhérer de fait aux principes de structuration et de composition de cet espace-écran. Il se

fond littéralement dans cet espace avec lequel il ne fait plus qu'un tout indissociable de formes et de contreformes.

L'espace-écran, révélé de fait par cette qualité plastique de l'écriture, se présente dès lors comme un espace ouvert qui devient l'espace critique d'observation et de confrontation dans lequel le récepteur est à même de puiser les différents éléments qui le font accéder au sens. Ce sens, le récepteur est désormais physiquement en mesure de le constituer sans intermédiaire en vertu de ses seules compétences et facultés de perception.

L'écriture construit ainsi un espace objectif et objectal de réception au sein duquel la langue, passant du domaine de l'oreille à celui de l'œil, tombe sous le contrôle exclusif de qui la perçoit matériellement et subjectivement. S'ouvre en elle comme un support d'investigation dont la gestion est entièrement la responsabilité de celui qui l'appréhende. Tout pouvant y faire sens, pour la simple raison que tout peut littéralement s'y voir, il se joue dans cet espace de liberté par excellence un spectacle dont le spectateur, le récepteur qui en a la charge individuellement, décide en effet à chaque fois et à tout moment quel en est le déroulement. Celui-ci crée littéralement son propre parcours visuel, saisissant ainsi des éléments qui, dès lors qu'il les appréhende, deviennent pour lui des événements. Ce faisant, et suivant la logique intraitable d'après laquelle il ne peut physiquement se concentrer sur tel phénomène et conjointement sur tel autre, logique d'après laquelle donc il perçoit une chose en laissant une autre chose inaperçue, il néglige de fait d'autres éléments, ce qui ne l'empêchera pas éventuellement de les envisager ultérieurement, lors d'une prochaine confrontation. Ainsi, de parcours en parcours, de confrontation en confrontation, s'établissent progressivement les modalités de sa réception selon lesquelles le sens se constitue sur un plan résolument individuel.

L'écriture se présente par conséquent au récepteur comme un terrain d'exploration dans lequel celui-ci a la possibilité de faire personnellement et concrètement l'expérience de la constitution du sens. Confronté à un espace qu'il interroge, il appréhende l'organisation interne de ses modalités matérielles et met ainsi en jeu des dispositifs de réception dépassant largement les modes propres à l'organisation purement langagière qui sont le plus souvent linéaires, progressifs et, par voie de conséquence, après basculement dans un registre d'ordre fictionnel, essentiellement narratifs.

Dans l'écriture, la langue est véritablement transcendée par l'espace de sa présentation qui lui impose du même coup ses propriétés intrinsèques constitutives. La spatialisation de la langue, par laquelle l'espace

de l'écriture investit totalement la langue, permet d'offrir à son récepteur la possibilité d'une perception multimodale. La sélection et l'appropriation des éléments peut se faire dans tous les sens et sous tous les angles à la fois, sans parcours obligé, sans celui, notamment, d'une linéarité de type discursif.

S'il n'y a en soi, dans l'espace de l'écriture, ni début ni fin, il n'y a également aucune direction qui puisse être privilégiée a priori. On peut en effet parcourir cet espace à la verticale, à l'horizontale, arpenter les différentes diagonales, ou procéder encore par des prélèvements ponctuels et répétés qui ne suivent aucune ligne prédéfinie. On peut également l'appréhender dans ce qui serait sa profondeur et, l'envisageant, pourquoi non, selon une perspective somme toute de type archéologique, découvrir progressivement l'ensemble des couches successives qui établissent de fait comme un espace sédimenté.

Il est entendu, bien sûr, qu'il s'agit là d'un expédient heuristique, puisque la succession ou la superposition envisagée ne correspond ici qu'à la reconstruction a posteriori d'un état de fait au travers de sa seule réception. Il n'y a, du reste, qu'un pas à faire pour établir sur un plan théorique que la relation entre cette reconstruction réceptive en aval et une possible construction créative en amont est de l'ordre de la congruence, dans la mesure où les conditions de possibilité de cette relation sont à trouver respectivement dans les deux systèmes d'expression mis à contribution dans l'écriture, à savoir le système d'expression linguistique et le système d'expression plastique. On pourra faire ce pas à l'occasion.

Selon cette dernière perspective archéologique donc, une même portion d'écrit peut être prise comme l'agrégat d'une conjonction cumulative.

Par conjonction cumulative, on peut entendre en l'occurrence deux choses différentes :

La première relève à dire vrai encore de la dimension linguistique à laquelle l'écriture donne cependant une profondeur particulière : il s'agit du cas de figure où sous une même portion d'écrit peut s'en cacher et, du coup, s'en découvrir une autre.

Ce procédé est exploité notamment dans la Poésie Visuelle, poésie dont l'enjeu consiste à réaliser devant l'œil du spectateur une structure visuelle. Le spectateur peut ainsi être invité dans ce type de poésie à isoler dans une portion d'écrit une sorte de sous-portion d'écrit, faisant apparaître, par exemple, dans le cas le plus simple, un mot enfoui dans un autre.

Dans un poème/flip-book (6) de l'américain Emmett Williams de 1973 qui s'égrène sur le recto de 40 pages, on peut ainsi observer comment, au fil de ces 40 pages de 39 lignes que l'on tourne et qui constituent la trame visuelle globale de l'œuvre, un mot préalablement insoupçonné envahit le cœur d'un autre au point de le terrasser littéralement. Dans le mot SOLDIER, il y a en effet, visuellement et donc potentiellement activable, le mot DIE. Emmett Williams choisit d'en tirer parti et, le révélant, établit un dispositif visuel simple qui vise à laisser proliférer, dans une colonne bleue de SOLDIER une colonne rouge de DIE grossissant de ligne en ligne, page après page.

Qu'il eût été possible de faire apparaître un autre mot, tout aussi probant, dans la structure de départ – dans le mot SOLDIER, il y a en effet également le mot OLD, et l'on peut imaginer que sa mise en relief graphique obtiendrait un effet sensiblement comparable à celui obtenu par la découverte du mot DIE (7) – révèle simplement l'arbitraire relatif seyant à un auteur, qui, plutôt que de laisser s'épanouir pleinement la structure choisie, cède à ce qu'il peut juger être par exemple l'efficace d'une œuvre, qu'il veut sans doute rentable à court terme, dans le contexte historique immédiat par exemple (celui en l'occurrence de la guerre du Vietnam), et qui, on peut le dire sans gêne, fonctionne du reste de façon satisfaisante ainsi, même si objectivement, on l'admettra sans peine, ce n'est qu'à la moitié de ses potentialités structurales d'origine. Un mot recèle décidément davantage de possibilités que celles dont semble se contenter un auteur.

La deuxième sorte de conjonction cumulative échappe quant à elle totalement à la dimension linguistique puisqu'elle concerne cette fois la qualité plastique de l'écriture. Selon cet angle, une même portion d'écrit peut se déconstruire ou se construire, cela dépend du mode opératoire envisagé, en un ensemble conséquent de paramètres qui relèvent de la typographie quand il s'agit d'un écrit imprimé et de la calligraphie ou, plus modestement et plus généralement, de la chirographie (8) quand il s'agit de l'écriture manuscrite. Je me limiterai ici au premier ensemble de paramètres, à celui, donc, de la typographie qui, dans la mesure où il est circonscrit par l'histoire d'une technique d'impression mécanique fondée sur des types, celle du médium typographique, est peut-être plus aisément identifiable.

On peut décomposer cet ensemble de paramètres typographiques en deux sous-ensembles. Le premier regroupe les paramètres typographiques proprement dits: il s'agit des paramètres relevant du choix, de la forme et du style des caractères typographiques utilisés. Le second relève de ce que j'appellerais la gestion spatiale des formes typographiques ou, plus court encore, la *gestion du blanc*: il s'agit, on l'aura compris, des dispositifs de mise en page des blocs typographiques dans l'espace du support.



Emmet WILLIAMS
"Soldier", 1973

Pour ce qui est des paramètres typographiques relevant du choix, de la forme et du style des caractères, il est possible d'en spécifier les différents types qui, ensemble, constituent la plastique graphique de l'écriture typographique.

Outre bien sûr les différenciations répertoriées en familles de caractères typographiques dans de nombreuses classifications typographiques qui constituent autant de systématiques historiques du médium typographique et qui concernent le style et en facilitent par conséquent censément le choix, on dis-

tingue ainsi également, selon une typologie conçue par Jacques Bertin (9) et reprise ensuite par Gérard Blanchard (10) et François Richaudeau (11), une série de variables visuelles qui sont, cette fois, d'ordre purement plastique et qui se spécifient toutes par de simples oppositions ou variations quant à leur forme, leur orientation, leur valeur, leur taille (selon trois aspects qui sont la hauteur, la largeur et la profondeur), leur grain et leur couleur. On opère respectivement les huit différenciations habituelles suivantes :

- pour la forme : entre capitales et bas de casse,
- pour l'orientation : entre caractères romains et italiques,
- pour la valeur : entre caractères, d'une part, plus ou moins encrés et, d'autre part, plus ou moins gras,
- pour la hauteur : entre caractères de corps plus ou moins gros,
- pour la largeur : entre caractères de chasse plus ou moins importante,
- pour la profondeur : entre caractères en relief ou non, ombrés ou non,
- pour le grain : entre caractères de texture ainsi que de trame plus ou moins fine,
- pour la couleur : entre caractères en noir et en couleur.

Ces différenciations s'adjoignent autrement dit les unes aux autres et leur conjonction cumulative établit une forme plastique à part entière qui n'est autre qu'une forme typographique élémentaire particulière et qui, dès lors, est identifiable comme telle.

Pour ce qui est de la gestion spatiale de cette forme typographique élémentaire particulière, il convient de spécifier plus avant et de distinguer entre deux types de gestion spatiale : la gestion spatiale interne à l'unité-mot et la gestion spatiale externe à l'unité-mot.

La gestion spatiale interne à l'unité-mot recouvre les modalités d'agencement des éléments typographiques individuels - ce qu'on appelle communément les lettres et les signes assimilés tels que les chiffres, les crochets et les signes de ponctuation - en des corps constitués qui font bloc, ce qu'on appelle couramment les mots, et qui, en tant que tels, permettent une appréhension plus ou moins bonne de leur forme globale particulière et respective. Il s'agit ici essentiellement de l'interlettrage qui règle les approches entre les éléments typographiques.

La gestion spatiale externe à l'unité-mot recouvre quant à elle l'ordonnement de ces corps constitués en des blocs de plus grande importance comme la ligne, le paragraphe ou la page. On pense ici respectivement à l'espace entre les mots, à l'interlignage, aux marges qui contribuent à l'ordonnement de ces blocs - ligne, paragraphe, pavé paginal - sur le support d'accueil. Il s'agit en clair du rapport que le blanc, entendu ici au sens

typographique de surface non imprimée, qu'elle soit réellement blanche ou non, entretient avec l'ensemble des caractères imprimés qu'il supporte, du rapport autrement dit entre surfaces imprimées et surfaces non imprimées.

Cette gestion spatiale globale distribue donc les différents éléments de l'écriture typographique selon une mise en espace qui répartit diversement les surfaces imprimées et les surfaces non imprimées. C'est à dire vrai au vu de ce rapport que l'on peut établir définitivement la prédominance du blanc dans ce qui devient dès lors une composition typographique. C'est en effet par rapport au blanc que peut se définir objectivement l'ordonnement global des éléments et c'est à partir de lui que peut se constituer la mise en relation de tous ces éléments entre eux.

Le blanc fait littéralement office de révélateur d'un système structurant qu'on a pu assimiler au principe d'une syntaxe visuelle ou encore spatiale. Ce système se met immédiatement et automatiquement en place, attribuant notamment au positionnement des différents éléments mis à contribution dans l'espace global de leur site d'accueil des valeurs bien définies qui, tout au moins sur le plan plastique, cela ne semble guère faire de doute, sont identifiables en tant que telles : pour faire simple, le haut n'est pas le bas, de même que la périphérie n'est pas le centre et le proche n'est pas le lointain. C'est du blanc, partie intégrante des intervalles qui se trouvent dès lors élevés au rang de générateurs d'énergie, que surgissent les associations, les juxtapositions, les contrastes, les oppositions par lesquelles le *créateur* (12) construit son objet et le récepteur en appréhende quant à lui la constitution.

Cette fonction révélatrice du blanc génère des objets typographiques selon le principe d'une esthétique, à la fois typologique et topographique, qui s'apparente à ce que l'on pourrait appeler dès à présent un *design*, dans le cas présent, puisque le matériau de base dont il est le substrat est la langue, un *design verbal*. Ce terme rend simplement compte de l'instrumentalisation de la typographie dans la constitution d'objets linguistiques plastiques.

L'instrumentalisation en question se fait ainsi davantage selon le mode opératoire du liant que selon le mode du surcroît. Alors que le surcroît aurait conceptuellement pour effet secondaire de permettre éventuellement de différencier ce qui serait l'écrit lui-même de sa présentation matérielle d'un jour, le liant permet pour sa part de coller littéralement l'écrit à l'écrit, de coller en l'occurrence *chaque* écrit à *son* écrit, donnant ainsi corps à une sorte de consubstantialité entre l'écrit et sa présentation matérielle d'un jour. Le liant condense, comprime chaque écrit en un bloc plastique infragmentable et irréductible dont la qualité première est d'être ici et maintenant une totalité objectale entièrement signifiante. Retirer, déplacer ou

altérer dans la conception et, par voie de conséquence et selon un certain sens de la symétrie déjà abordé plus haut, négliger, écarter ou rabaisser dans la réception un seul élément de cette totalité constituée ou prise en compte en change irrémédiablement la nature, la structure et le fonctionnement. Une simple variation dans la conception ou dans la réception établit dès lors un autre écrit, régi par une structuration différente.

Une formulation heureuse, empruntée à l'artiste typographe constructiviste russe El Lissitzky, clarifie l'enjeu de l'écrit typographique du point de vue du *créateur*. Jouant, dans son manifeste *Topographie de la Typographie* de 1923, avec la combinatoire lexicale propre à la langue allemande, El Lissitzky repositionne habilement les éléments simples du mot composé « Schriftsteller », correspondant au mot français « écrivain », pour redéfinir en effet l'écrivain comme un « Schrift-Steller », c'est-à-dire comme un « poseur d'écriture », comme un « poseur d'écrit » (13). Écrire typographiquement, c'est dès lors, pour le *créateur* tel qu'il a été entendu plus haut, utiliser la typographie comme le médium qui, par excellence, permet de « poser son écrit » (14).

Poser un écrit, tel est donc l'enjeu de la typographie. Véritable *design verbal* à la systématique établie, la typographie produit des écrits posés, de telle sorte qu'ils apparaissent toujours comme tels, à savoir comme des écrits posés une fois pour toutes sur leur site. Posés ainsi sur leur site qui les constituent à chaque fois totalement comme des objets à percevoir dans leur intégrité, ils se proposent, par conséquent, tels à qui pourra les percevoir comme tels, en l'occurrence comme des écrits posés une fois pour toutes dans leur unicité inaliénable. Les percevant comme des objets graphiques singuliers, comme des images optiques à la « plastique typographique » (15) particulière, le récepteur, faisant usage de ses sens, en dispose selon son acuité personnelle, à dire vrai essentiellement visuelle, et les établit ainsi à son tour comme des objets réels aux propriétés objectives claires.

On peut faire ici écho au jeu lexical d'El Lissitzky pour saisir l'enjeu de l'écrit typographique du point de vue, cette fois, du récepteur, et proposer ainsi le repositionnement des éléments simples d'un autre mot composé allemand, en l'occurrence du mot « wahrnehmen », qui correspond au mot français « percevoir », pour définir ce que réalise en fin de compte le récepteur quand il se confronte à ce qui lui est proposé. Percevoir, ce serait ainsi, selon ce repositionnement, « wahr-nehmen », à savoir « prendre pour vrai ». Cela reviendrait en quelque sorte à accepter ce qui s'offre à la perception d'abord comme ce que c'est. Ce serait appréhender cet écrit posé sur un site comme un objet réel, comme une présence manifeste, comme une sorte d'ici-et-maintenant graphique aux atours inaltérables.

Une fois que le récepteur aura reconnu cette présence, acquise pour ainsi dire noir sur blanc, d'un objet réel sur son support constitutif et structurant, il pourra s'employer à déchiffrer, à décoder cet écrit unique, résultat réel d'un projet unique, selon ses modalités propres, qui sont celles qui l'ont fait advenir comme tel, en l'occurrence les modalités du système d'expression typographique.

On peut reprendre ici rapidement, à propos de ce système d'expression typographique, l'idée esquissée plus haut selon laquelle on peut construire une relation objective entre reconstruction réceptive et construction créative qui est de l'ordre de la congruence. Dans la mesure où ce système peut être établi aussi clairement qu'on vient de le voir, dans le cadre d'une typologie repérable sans peine qui spécifie ses différentes modalités d'inscription dans un espace topographié respectivement selon des oppositions simples et visibles simplement, on peut en effet partir du principe qu'au travail de constitution typographique en amont répond en aval un travail de déchiffrement typographique.

Quand le *créateur* produit un écrit typographique fini, on peut ainsi considérer qu'il est passé préalablement par une série de choix opératoires concernant d'une part chacune des variables visuelles listées précédemment et d'autre part les diverses configurations spatiales possibles. L'écrit typographique en question ne serait par conséquent que le résultat concret et objectif de ces choix qu'il a opérés en conscience ou, dans le moins favorable des cas, par défaut. Il n'en reste pas moins que l'ensemble de ces choix, qu'ils soient établis consciemment ou non, se traduisent tels quels, concrètement, dans le résultat typographique visible. Ce résultat est dès lors appréhensible et objectivable en tant que tel par tout récepteur, plus particulièrement, bien sûr, par celui qui a la connaissance de l'éventail large des distributions graphiques respectives du système d'expression typographique. Cette connaissance ne semble, toutes proportions gardées, pas spécialement difficile à acquérir, elle correspond en quelque sorte à une *alphabétisation* au sens propre, au sens purement graphique du terme; néanmoins, elle ne fait pas l'objet, comme c'est le cas de la part linguistique dont elle est le substrat, d'un apprentissage systématique dans le cursus de base d'un citoyen moyen ou même dans celui d'un universitaire patenté. On n'enseigne ni à l'école ni à l'université le *design verbal*. On peut le regretter d'autant plus qu'on y trouve là un système d'appréhension objectif qui permet d'envisager les produits de l'écriture typographique, c'est-à-dire l'ensemble de la culture imprimée, sans être embarrassé d'abord par des a priori de nature idéologique. On pourrait aller jusqu'à affirmer qu'en confrontant le récepteur d'une manière aussi systématique à des données

exclusivement matérielles, la typographie le ramène pour ainsi dire sur terre. Paradoxalement – le paradoxe vient précisément de ce que dans la mesure où on semble s’employer à ne pas l’enseigner, on ne préformate pas non plus les modalités de sa réception – elle lui offre une possibilité inespérée dans le contexte général de la communication langagière où l’on tente si souvent de préinduire le sens, en l’occurrence la possibilité d’une grande liberté pour ce qui est de ses modalités de réception, puisqu’il n’a besoin de ne rien faire d’autre, je le répète encore une fois, que de mettre en œuvre ses simples propres facultés de perception.

Le travail de perception qu’initie la réception d’un écrit typographique équivaut autrement dit tout d’abord à un travail de reconnaissance des données objectivement perceptibles disséminées dans le corps de cet écrit *posé* une fois pour toutes. Cet écrit *posé* apparaît, on l’a vu, dans un espace à trois dimensions, incluant, outre les dimensions du plan-surface de l’espace-écran, également la profondeur de type archéologique, dimension latente qui ne se donne qu’après l’examen plus minutieux mettant en scène notamment le jeu des éventualités structurales possibles. Il s’agit donc de repérer ces données, de les identifier, puis de les relier ou de les laisser éparées selon le cas, avant que de passer, dans le plus favorable des cas, sur un autre plan qui est celui de l’interprétation de ces données diversifiées ou convergentes.

L’interprétation peut ainsi se faire, pourquoi non, dans l’esprit d’une mise en relation permanente des deux systèmes d’expression respectifs qui structurent cet objet plastique particulier qu’est l’écrit typographique, en l’occurrence le système d’expression linguistique et le système d’expression typographique. En activant les données respectives relevant de ces deux systèmes, en les faisant jouer les unes avec les autres ou les unes contre les autres, on établit progressivement les modalités d’une réception, la seule en l’occurrence, qui puisse prendre effectivement en compte la réalité mixte de cet objet linguistique plastique à laquelle œuvre le *design verbal*, et qui est en fait propre à toute écriture, a fortiori, bien sûr, si elle est typographique. Ce faisant, on pose conjointement comme préalable à son déroulement, poser le contraire serait outrepassant, l’insuffisance caractérisée de chaque prise en compte instantanée.

Multipliant a priori et avec système les angles d’accès pour faire jouer, on l’a vu, une perception intrinsèquement multimodale, cette approche ne peut en effet permettre d’embrasser d’un coup l’objet pris en compte sous tous ces angles respectivement. Il lui faut donc choisir, et en choisissant, elle consacre en vérité une qualité essentielle de l’écrit qui est sa haute capacité de résistance à l’interprétation. L’écrit s’avère proprement polyparamétrique et polysyntaxique et, en tant que tel, s’il se laisse certes appréhender

sous tous ses différents paramètres et selon ses diverses potentialités relationnelles distinctement, il manifeste néanmoins à chaque fois cette nature profonde, éminemment complexe à transposer intelligiblement, qui se trahit notamment, quoiqu’on fasse, par la persistance déterminée de cette multiplicité et de cette polyvalence garanties notamment par leur visibilité permanente.

En se laissant investir de tous côtés par l’espace qu’il emplit et qui le rend visible, l’écrit ouvre ainsi un espace inconditionnel de liberté qui est en fait celui de l’image. Ordonné ainsi qu’on l’a vu selon les deux principes typographiques simples d’une syntaxe visuelle qui démultiplie a priori les possibilités d’appréhension, à savoir la juxtaposition et la superposition de ses divers éléments constitutifs, cet espace de l’écrit, fait image par le biais de la typographie, se caractérise fondamentalement par l’équivoque. L’ambiguïté est à proprement parler le moteur de cette image dans laquelle se spatiale l’écrit et qu’on peut dès lors définir d’après le terme emprunté à Anne-Marie Christin comme une *image écrite* (16).

Le sens d’une *image écrite*, ne serait-ce que de par la complexité propre à toute image, ne peut être donné d’avance, il est à construire, puis à reconstruire, à l’infini. Il naît et renaît en quelque sorte de l’interrogation continue à laquelle par son biais se soumet le récepteur. Ce processus ne pouvant littéralement s’achever – on vient à dire vrai difficilement à bout d’une image – l’*image écrite*, constitutivement polyparamétrique et polysyntaxique, s’offre comme un terrain d’investigation ouvert où s’exemplifie et où en même temps peut s’expérimenter la fabrication, la constitution du sens.

Quand tout est aussi visible, quand tout est mis ainsi à disposition, tout devient également possible, tout peut donc être envisageable. Rien n’étant véritablement donné au départ, si ce n’est les simples constituants matériels et verbaux tangibles que l’*image écrite* dispose dans son espace topographique balisé par le *design verbal*, le récepteur se doit d’avoir le goût du risque et d’oser construire des hypothèses. Une chose seule est sûre, c’est que ces constructions hypothétiques, pour autant qu’elles appréhendent l’*image écrite* pour ce qu’elle est, à savoir un objet matériel présent ici et maintenant, évacuant clairement son dehors, reposeront toutes sur un principe constitutif simple, celui de l’association, contrainte par l’œil, entre certains de ces éléments constituants.

Partie prenante dans le processus interprétatif en cours, l’œil du récepteur isole donc d’abord de façon volontaire ces éléments, il les confronte ensuite et les agrège pour ainsi dire au sein de *constellations* qu’il crée l’instant de la confrontation, à seule fin, semble-t-il dans ce contexte propédeutique de la constitution du sens, de les interroger.

Il semble relativement entendu que cet espace de l'*image écrite*, que le récepteur envisage à un moment donné sous un certain angle et non sous tel autre au même moment, instituant ainsi telle *constellation* et non telle autre, est un espace de questionnement plus qu'un espace de réponse. Il ne peut en effet être possible de privilégier à terme de façon définitive aucune question, et donc, par conséquent, aucune réponse plutôt qu'une autre. Car d'une part, il ne saurait y avoir de question ni de réponse attendue : on ne peut être sûr d'une image qu'on pose, elle semble toujours vous échapper en dernière analyse, ou, plus exactement, la *dernière* analyse précisément fait qu'elle vous échappe ; d'autre part, la question/réponse éventuellement formulée a pour ainsi dire une date de péremption obligée, elle est valable jusqu'à la prochaine confrontation qui soit la confirmera, soit l'infirmera. Cela semblerait ainsi entériner le mot cité plus haut de Gomringer d'après lequel on ne peut pas savoir au juste quelle est la « bonne réponse ».

On en revient dès lors au geste de Klee que l'on se permettra une fois de plus de décontextualiser. Dans ce contexte-ci, ce geste pourrait ainsi prôner l'interchangeabilité des perceptions. On pourrait alors, par simplification, vouloir dans ce cas donner raison définitivement à Klee.

Que le récepteur, qu'il soit simple spectateur ou critique patenté, travaille à faire ressortir tel point plutôt que tel autre, quelle importance finalement ? L'essentiel est peut-être simplement qu'il ait un œil sur ce qui se passe. Or, c'est précisément son œil qui définit ce qui se passe, dans le cadre d'un processus d'expérimentation qui n'est autre en l'occurrence qu'un processus d'appropriation, de sélection et de constitution des informations préfigurant, pour lui et pour lui seul, la conquête du sens. Ne s'en remettant par conséquent qu'à lui-même, il se convainc lui-même et finira peut-être, dans le plus favorable des cas, par convaincre les autres, aboutissant dès lors à ce qu'on pourrait appeler une intersubjectivité de la réception.

Si en effet l'interchangeabilité des perceptions est en jeu, une perception en vaut donc une autre. Il en va par conséquent de la capacité de persuasion d'un récepteur, surtout s'il est critique, pour faire admettre notamment à d'autres la pertinence de telle perception plutôt que de telle autre. Cette capacité de persuasion gagnerait peut-être en vigueur, c'est une hypothèse théorique qui s'affiche clairement, si elle s'articulait sur les propriétés matérielles de l'*image écrite*, propriétés qui, on l'a suffisamment développé, sont appréhendables objectivement sans qu'on ait besoin a priori d'y adjoindre des informations émanant de son dehors.

Dans le cadre d'une méthodologie soucieuse des autres récepteurs, cette démarche intersubjective pourrait ainsi commencer par pointer la contrainte associative ou constellative que l'on s'est fixée et tenter de l'interroger for-

mellement et matériellement en prenant appui exclusivement sur une part de l'objet pris en compte, celle qu'on s'emploie précisément à circonscrire, en ignorant autrement dit résolument son dehors. Puis on pourrait considérer ce qui se passe dès qu'on pointe cette contrainte, et envisager enfin les questions qui se posent avant d'oser établir les linéaments d'une réponse.

Pour ne pas rester dans les généralités abstraites, je pense utile à présent de terminer sur un exemple concret illustrant la complexité de la réception d'une *image écrite*. Je reprendrai ainsi rapidement le poème/flip-book d'Emmett Williams déjà envisagé plus haut.

Confronté à cette œuvre de Williams, qui relève proprement du *design verbal*, dans la mesure où elle installe un dispositif linguistico-typographique clair et clairement appréhendable par l'œil, on peut ainsi pointer certaines associations. Cela revient ici à questionner différents choix typographiques, faits par le *créateur* et traduits objectivement dans le résultat concret affiché sur la page, en relation avec l'élément linguistique, en l'occurrence le mot anglo-américain *SOLDIER*, qu'ils transposent graphiquement.

Je peux ainsi envisager dans un premier temps certaines considérations formelles et établir sans trop de difficultés, sauf erreur d'appréciation qui ne demande qu'à être corrigée, les points suivants : il s'agit d'un dispositif typographique composé en capitales grasses romaines de corps 16, de chasse normale, sans relief, de texture intense, d'un bleu assez sombre et d'un rouge assez vif par contraste. Le caractère utilisé est du type égyptienne anglaise (selon la classification Thibaudeau) ou mécano (selon la classification Vox-Atypi) : il s'agit vraisemblablement d'un Beton, caractère produit à l'origine en 1931 par Heinrich Jost pour la fonderie Bauer de Francfort sur le Main. Il se caractérise par un empattement à la fois rectangulaire et triangulaire ainsi que par l'uniformité constante du tracé de la lettre, ce qui lui vaut notamment de pouvoir être considéré comme un caractère bâton avec empattement. L'interlettrage est normal, l'interlignage est serré. Le support est une double page de format relativement peu courant, soit 150/200 mm la page. Le dispositif est ordonné en colonne de 39 unités, remplissant la hauteur du format et parallèle à celle-ci. Les deux unités extrêmes de la colonne (la première et la trente-neuvième donc) jouxtent visiblement leur frontière paginale respective, en haut et en bas, confirmant du même coup à la fois l'absence de marges et la prise de possession totale de la double page par le dispositif en colonne. Le dispositif en question apparaît, sur la double page, décentré vers la droite, à environ 23,5 mm du bord droit de la page droite, et il occupe enfin lui-même un espace sensiblement équivalent à celui, resté blanc, qui est à sa droite.

Après ce descriptif un peu circonstancié, qui ne peut s'égrener que linéairement dans son rendu, alors même que ce qu'il s'attache à décrire le plus scrupuleusement et le plus objectivement possible – et il en omet certainement maint aspect encore – donne l'apparence, comme l'image, de s'offrir d'un bloc à la façon d'un instantané graphique, on imagine mieux à présent la difficulté à laquelle doit se confronter tout récepteur qui entend intégrer chacun de ces paramètres, bien visibles pourtant et identifiables, dans une perspective interprétative complète et cohérente. Le récepteur moyen se contentera le plus souvent seulement de quelques éléments, qui lui suffiront généralement pour se faire une idée globale de ce qui semble se jouer pour lui dans ce dispositif. C'est du reste en fonction de ce principe, que l'on pourrait qualifier d'ores et déjà de *principe de reconnaissance raisonnable*, que le *créateur* a pu établir son dispositif, voulant faire reconnaître à coup sûr à son récepteur au moins ces quelques éléments-là.

Si néanmoins il prend goût à un récepteur d'interroger plus avant chacun de ces paramètres, il risque fort d'être surpris, éventuellement déçu, car il ne pourra établir à coup sûr la validité, l'efficace ainsi que l'actualisation de tel tel paramètre ou de telle configuration spatiale vis-à-vis de l'élément linguistique transcrit et mis en espace.

Une question se posera alors vis-à-vis de ce dispositif comme d'ailleurs de tout dispositif: qu'est-ce qui est probant dans le *design verbal* eu égard à un élément linguistique dont il opère la transposition graphique et qu'est-ce qui ne l'est pas? Qu'est-ce qui est périphérique, superflu, redondant et qu'est-ce qui est central, indispensable, économique? En vertu de quoi peut-on autrement dit reconnaître et attribuer à un élément graphique une valeur quelconque qui puisse, de plus, être reconnue raisonnablement?

Il semble en l'occurrence qu'il faille distinguer entre deux types de phénomènes d'appréciation: les phénomènes relevant d'une appréciation formelle et matérielle, et les phénomènes relevant d'une appréciation culturelle.

Pour ce qui est des phénomènes relevant d'une appréciation formelle et matérielle, il semble qu'ils peuvent être accessibles à tous, en l'occurrence à tous ceux qui sont doués d'un sens visuel normal.

On pourra ainsi apprécier, dans l'exemple sollicité, l'expressivité de cette capitale, de ce gras, de ce romain, de cette rigidité uniforme du tracé de la lettre, de cette chasse généreuse du « O », de cette queue tendue du « R », de ce bleu et rouge, ou encore, pris séparément, de ce rouge qui, vu sur la ligne horizontale, semble littéralement tomber par rapport au bleu, actualisant ainsi graphiquement le mot « DIE » qu'il contribue à transposer plastiquement, de ce même rouge enfin qui, selon un autre angle, par son contraste avec le bleu originel du mot et avec le blanc du support, actualise

l'homophone « DYE » correspondant au français « teinture » et « teindre », et, s'autoreprésentant pour ainsi dire, exhibe en l'occurrence cette teinture qui est précisément à l'œuvre et qui teint de rouge à la fois la page et, symboliquement, le bleu.

On pourra apprécier également l'expressivité de cette mise en colonne propre et sans tâche, exhibée par la technique même de la typographie qui, étant une mécanique des types, permet l'éternel retour du même, ainsi que l'expressivité de l'interlignage serré ou encore l'expressivité de la place du dispositif en position ostensiblement dissymétrique qui, d'une part, profite matériellement à son visionnement en tant que folioscope et qui, d'autre part, bénéficie de la dynamique propre à la lecture (de gauche à droite et de haut en bas) qui permet d'induire dans l'œil du récepteur un effet d'avancée à la fois horizontale et verticale.

Autant d'éléments concourant à l'établissement de cette plastique régulière et ordonnée où rien ne dépasse, par le biais de laquelle se transpose objectalement une certaine prestance, une certaine cohésion, une certaine monumentalité même qui actualisent certaines propriétés du soldat, notamment sa propension à exister, à défiler et à mourir en groupe.

On peut alors se poser la question de la rentabilité d'un effet plastique qui paraît ici, dans l'état actuel de la réception formelle et matérielle en cours, véritablement saugrenu. Il s'agit en effet de la variation régulière du type de « R », en l'occurrence dans sa queue, toutes les treize lignes. Les première, quatorzième et vingt-septième lignes, qui occupent néanmoins dans un dispositif de trente-neuf lignes, on le conçoit aisément, une place tout à fait stratégique, promouvant ainsi le chiffre 13, sont dotées d'un « R » à la queue un tantinet convexe, alors que toutes les autres lignes présentent un « R » à la queue qui descend droit à l'oblique. Qu'est-ce que l'opposition convexe/droit qui affecte le « R », génère comme effet direct ou indirect? A-t-on besoin de cet effet-là dans le dispositif qui est par ailleurs assez étoffé? Le périphérique à peine perceptible mérite-t-il d'être considéré? Je me permets de laisser pour l'instant cette question sans réponse.

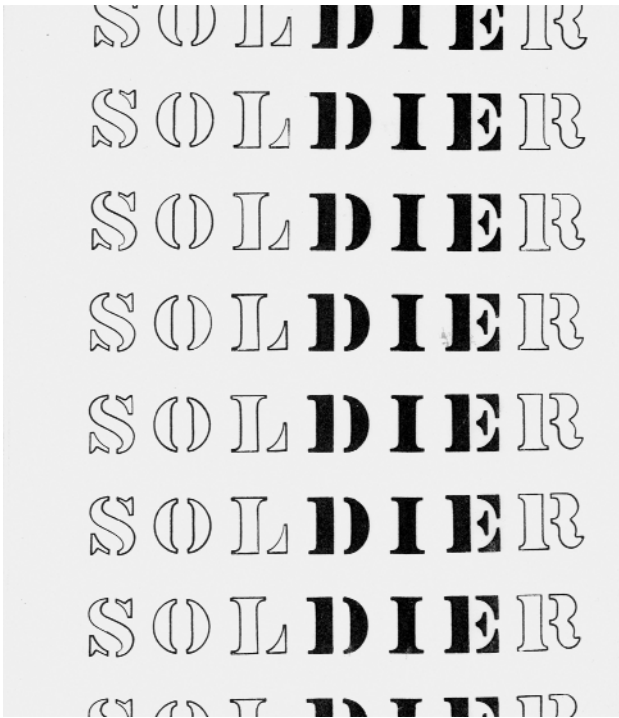
Dans ce domaine des phénomènes relevant d'une appréciation formelle et matérielle, il serait possible de procéder selon une méthode empirique différente qui ferait ressortir sans trop de difficultés ce que cet exemplaire graphique particulier a de spécifique. On pourrait en effet établir des variantes formelles et matérielles qui activeraient d'autres spécifications que celles recensées plus haut, ce qui, à terme, permettrait, par la comparaison systématique, de situer et de valoriser sans doute avec moins d'ambiguïté les caractéristiques formelles et matérielles propres de l'exemplaire particulier qu'on a eu sous les yeux ainsi que leurs effets. Il se trouve que dans

le cas présent de cette œuvre de Williams, il existe une variante antérieure (17) qui, si l'on juge les choses assez rapidement, semble partager avec elle un certain nombre d'éléments communs, ce qui est suffisant par conséquent pour engager ce type de comparaison. Il ne saurait être question de le faire ici pour des questions d'ampleur. Une simple confrontation visuelle des deux objets graphiques permet du reste d'en distinguer assez clairement les enjeux et les effets. La comparaison entre les caractères choisis par exemple peut s'avérer ainsi judicieuse, le caractère-pochoir de la variante générant par ses valeurs plastiques à la fois généreuses et proprement fractionnées une actualisation du mot « SOLDIER » très éloignée de celle qu'on vient d'explicitier. À la concentration et au compactage répondrait ici le fractionnement et la dispersion.

Pour ce qui est des phénomènes relevant d'une appréciation culturelle, ils dépendent, cela semble logique, de la culture du récepteur et, par voie de conséquence, ils mettent en activation directement le principe de reconnaissance raisonnable. De quelle culture, notamment typographique, doit en effet objectivement disposer un récepteur pour percevoir sensément un produit du *design verbal*? Cette question est d'autant plus complexe à traiter qu'elle ne fait l'objet, je le répète, d'aucun enseignement systématique, même dans les écoles spécialisées.

Si l'on peut ainsi, par exemple, reconstruire sans trop de contorsion l'association entre le caractère-pochoir de la variante antérieure et son utilisation relativement fréquente en milieu militaire, association qui appuie donc son emploi dans ce contexte traitant plus ou moins de la sphère militaire, qui pourrait, en revanche, dire avec précision ce que l'utilisation concertée du caractère identifié dans la version du flip-book, sauf erreur, comme un *Beton*, apporte comme valeur culturelle ou historique à l'élément linguistique « SOLDIER » qu'il transpose graphiquement?

Il conviendrait, pour ce faire, que l'on puisse reconstituer tout d'abord le contexte dans lequel ce caractère a émergé et, notamment, trouvé son nom: c'est encore la partie la plus facile, identifiable pour ainsi dire géographiquement et historiquement sous la forme d'un événement plus ou moins ponctuel appuyé notamment par les publicités des fonderies de caractères qui en spécifient les valeurs selon les techniques du marketing et où on en apprend souvent davantage sur l'époque que sur le caractère. Dans une publicité de 1934, tirée d'un magazine spécialisé allemand, qui fait face par ailleurs à une publicité pour le magazine composée dans un caractère gothique de rigueur à l'époque, on peut ainsi lire que le *Beton* est tout simplement « le bel outil », qu'il a « la forme naturelle et noble d'un outil maniable dont la beauté repose sur son utilité absolue » ou encore que « chaque mot y a un effet clair et puissant » (18). Mais il faudrait également en recenser l'ensemble des usages qui



Emmet WILLIAMS
"Soldier", 1970

ont été faits depuis sa conception et sa mise sur le marché de façon à faire ressortir plus ou moins grossièrement les tendances qui seraient susceptibles éventuellement de prédéterminer à l'avenir l'emploi de ce caractère. Cela constitue une entreprise beaucoup plus malaisée et dont on ne peut par ailleurs prévoir à l'avance la rentabilité. Il semble d'ores et déjà vraisemblable de postuler que le bénéfice que l'on en tirerait et qui consisterait donc à construire un rapport d'immédiateté entre un usage antérieur et un usage présent ou à venir, tiendrait de l'autofiction: c'est en quelque sorte par conviction que l'on se convaincrait de ce dont on veut par avance être convaincu. Il est hardi de continuer sur cette voie, et ce d'autant plus que l'idée de transmissibilité directe d'un usage à l'autre, qui peut paraître plausible à première vue, est en fait difficilement justifiable. Si l'on voulait en donner une vision caricaturale, cela reviendrait ainsi à dire, à l'arraché, que les revendications publicitaires affichées, échantillons à l'appui, sous la forme des petits slogans, retranscrits plus haut, définissant leur valeur de lancement et censées par conséquent identifier notamment idéologiquement le caractère lui-même plus que toutes les autres éven-

tuelles qui s'y adjoindraient ultérieurement, cadrent par métonymie parfaitement avec ce que ce caractère transcrit ici, ce qui se défendrait même, pour autant qu'on y emploie une certaine ardeur argumentative qui risquerait néanmoins pour d'aucuns, vu le contexte militaire, de friser la naïveté. Cela reviendrait donc à dire que ce caractère transmettrait par automatisme à tout ce qu'il sert à transcrire les valeurs qui lui auraient été attribuées à la naissance et qui sont, là est peut-être le problème, suffisamment générales pour convenir partout. Cette hypothèse est, pour ce caractère tout du moins, proprement absurde. Elle ne saurait de toute façon honorer le principe de reconnaissance raisonnable dont il a été question plus haut et qui semble constituer une base minimale à partir de laquelle il est possible de construire, dans le plus favorable des cas, une intersubjectivité de la réception.

Car enfin, qui connaît et reconnaît ce caractère, qui connaît et reconnaît ses valeurs de lancement, qui connaît et reconnaît la multiplicité de ses usages successifs? Qui donc sait le lire comme il se doit? Un spécialiste? Mais est-ce à celui-là plus généralement que l'on s'adresse quand on produit une *image écrite* régie par un *design verbal*? Est-ce également à celui-là que l'on pense quand on se fait le critique de ces produits? Il semblerait que non.

Le *design verbal* s'adressant aux initiés comme aux profanes, chaque récepteur est donc capable d'en recevoir les produits, qui sont des *images écrites*, et de percevoir à la mesure de sa sensibilité l'effet plastique qui y est respectivement obtenu relativement à la langue que ces produits transposent spatialement. Abandonnant le terrain d'une certaine objectivité dans sa réception qui le confronte à autant de micro-valeurs graphiques particulières, fondamentalement équivoques, chaque récepteur validera telle micro-valeur plutôt que telle autre et la validera de même dans tel sens plutôt que dans tel autre. Si, comme on l'a vu, le *design verbal* colle l'actualisation de l'écrit à l'écrit tel qu'il se présente sur son site, dans la mesure où il semble y avoir adéquation entre l'écrit typé et situé et le type et le site de son actualisation, cette actualisation ne se fait pas, loin s'en faut, d'une manière univoque. Rendant compte de l'ambiguïté fondamentale d'une langue écrite qui s'ouvre aussi résolument, par le *design verbal*, à sa dimension plastique, elle active bien plus seulement telle valeur graphique et en infère seulement tel surcroît de sens, un sens qui ne se construit qu'au cas par cas et à l'aune de la perception limitée qui la soutient.

Notes

1. Eugen Gomringer: *zweifel an der sprache*, vortrag im rahmen des literatursymposions « zweifel an der sprache », « steirischer herbst » (20. bis 22. oktober 1973), kongresshalle, graz, 21. oktober 1973, in: Eugen Gomringer: *zur sache der konkreten I konkrete poesie*, st. gallen, 1988, erker-verlag, pp. 89-93.
2. *Ibid.*, p. 91.
3. *Ibid.*, p. 91.
4. Eugen Gomringer: *gelebte konstellationen*, in: E.G.: *zur sache der konkreten I konkrete poesie*, *op. cit.*, p. 82.
5. Eugen Gomringer: *zweifel an der sprache*, *op. cit.*, p. 93.
6. Emmett Williams: *SOLDIER*, in: E.W.: *A VALENTINE FOR NOËL, FOUR VARIATIONS ON A SCHEME*, Stuttgart, 1973, Edition Hansjörg Mayer.
7. Je tiens à remercier ici Jean Ricardou qui m'a indiqué cette possibilité lors du Séminaire de Textique de Cerisy-la-Salle de l'année 2000
8. J'emprunte le terme à Jean Ricardou.
9. Jacques Bertin: *Sémiologie graphique*, Paris, 1967, Gauthier-Villars-Mouton.
10. Gérard Blanchard: *Pour une sémiologie de la typographie*, Andenne, 1979, Rémy Magermans Edit.
11. François Richaudeau: *Manuel de Typographie et de Mise en Page*, Paris, 1993, Editions Retz.
12. On peut entendre sous ce terme, et contrairement à un usage largement institutionnalisé, une sorte de collectif de « co-autorage » regroupant, dans le meilleur des cas, l'instigateur proprement dit, son interprète, qui va opérer la transposition dans le médium typographique, et le transpositeur réel de cette transposition, l'opérateur en quelque sorte; de plus en plus, la modernité technologique opère une superposition de ces trois fonctions distinctes historiquement jusqu'à les réunir en une seule et même personne.
13. Cf. El Lissitzky: *Topographie de la Typographie*, reproduit in: *Konstruktivismus und Buchkunst*, Leipzig, 1990, Edition Leipzig, p. 180.
14. Cf. El Lissitzky: *Typographische Tatsachen*, in: *Gutenberg, Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Gutenbergmuseums in Mainz*, Mainz, 1925, Ruppel-Verlag, p. 154.
15. Cf. El Lissitzky: *Topographie de la Typographie*, reproduit in: *Konstruktivismus und Buchkunst*, *op. cit.*, p. 180.
16. Cf. Anne-Marie Christin: *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, 1995, Éditions Flammarion.
17. Emmett Williams: *SOLDIER* (1970), in: *Open Poetry: Four Anthologies of Expanded Poems*, ed. by Ronald Gross, Georges Quasha, New-York, 1973, Simon and Schuster, p. 421-422. Je tiens à remercier ici Jérôme Peignot qui m'a aimablement fourni cette indication bibliographique.
18. in: *Gebrauchsgraphik, International Advertising Art*, hrsg. von H.K.Frenzel, Berlin, Dezember 1934, première page.