

Quelques réflexions sur Pangramme: learning type design

Fail again, fail better

1

Peter Bil'ak, *Designing type systems*, publié pour la première fois sur ilovetypography.com, 2012

2

Autre exemple de développement organique, le caractère *Messine* que présente ici Jérôme Knebusch.

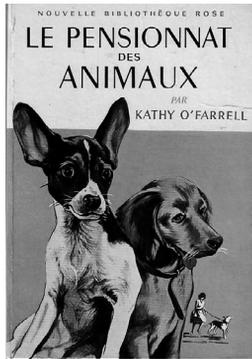
3

Peter Bil'ak, *We don't need new fonts*, 2011. Écrit pour l'éditorial de *8 Faces* magazine, N°3, 2011

4

«Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.» William Beckett, *Worstward Ho* (Cap au pire), Londres, Calder, 1983

Les plis dans la vie



About the lazy dog

1

L'idée de la transparence d'un caractère en faveur de la réception du texte a été développée principalement par Stanley Morison et Beatrice Warde au début du XX^e siècle, avec entre autres le fameux essai *The Crystal Goblet*. Dans le cadre de mes cours, j'aime y opposer à cette idée celle de Wolfgang Weingart: « À quoi sert la lisibilité si elle ne donne pas envie de lire? »

2

« Le paradoxe central du dessin de caractères est que, dans l'immédiat, nous dessinons des formes de lettres, mais celles-ci ne sont pas notre produit. Nous sommes réellement des designers de formes de mots; ce n'est qu'en combinaison que les lettres deviennent de la typographie. » Matthew Carter, *Communicating graphically*, RSA Journal, 1990, librement traduit.

3

Une rapide lecture de ses informations révèle comme livres préférés: Tracy, *Letters of Credit*, Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, Smeijers, *Counterpunch*, Unger, *While you are reading*, Hochuli, *Detail in Typography*, Noordzij, *The Stroke*, Kinross, *Modern Typography*. Pour les designers par priorité: Bram de Does, Roger Excoffon, Adrian Frutiger, Gerard Unger, Matthew Carter, Zuzana Licko.

Metz, dimanche 28 février 2016.

Dans quelques heures s'achève l'appel à candidatures de la première édition de *Pangramme: learning type design*, une exposition internationale de caractères typographiques d'étudiants, qui doit s'ouvrir à l'École supérieure d'art de Lorraine à Metz deux mois plus tard. L'ambition de *Pangramme* est de dresser un panorama actuel de l'apprentissage du type design: chaque école communiquant à son échelle, il est difficile d'avoir une vue d'ensemble sur tout ce qu'il s'y produit. Jérôme Knebusch, à l'initiative de ce projet, a réuni un jury prestigieux, composé d'Andres Tinnes (Allemagne), Alejandro Lo Celso (Argentine), Matthieu Cortat (France), Hans Jurg Hunziker (Suisse), et Gerard Unger (Pays-Bas), qui aura la responsabilité d'examiner les créations et d'attribuer mentions honorables et coups de cœur. Il est tard, et déjà une cinquantaine de dossiers ont été soumis: un chiffre honorable, compte tenu de la relative confidentialité de l'événement, annoncé seulement quelques semaines plus tôt. Dans les dernières heures, le compteur s'affole: des dizaines de mails affluent, portant le total à 194 dossiers déposés, de 25 pays différents. Un tel succès, supérieur aux prévisions les plus optimistes, bouscule l'organisation prévue: il va falloir renforcer l'équipe pour traiter, dans les semaines à venir, toute cette documentation.

La singularité de l'exposition *Pangramme* est de ne présenter que des caractères d'étudiants, dessinés les trois dernières années, et n'ayant jamais été publiés. Son succès reflète l'extraordinaire vitalité de la création de caractères typographiques aujourd'hui, dans les écoles d'art et de design du monde entier: une situation inconcevable ne serait-ce qu'une dizaine d'années auparavant.

Les cursus offrant une spécialisation en type design se sont en effet multipliés. Workshops d'initiation en 1^{er} cycle, Masters spécialisés, 3^e cycles de recherche, de nombreux formats se sont développés, conjuguant différents niveaux d'expertise. Il ne s'agit pas que de formations spécifiques (somme toute assez peu nombreuses), mais aussi de cours ou d'ateliers ponctuels, dans des formations plus généralistes, dans lesquelles la création de caractères typographiques est fréquemment convoquée. C'est une excellente chose que de sensibiliser des étudiants en design graphique à la création de caractères: ce sont deux pratiques certes différentes, mais parfaitement complémentaires. Au terme d'initiations de ce type, certains étudiants peuvent poursuivre dans cette voie (et développer un projet d'alphabet jusqu'à leur diplôme, les exemples sont ici nombreux), et chacun en tirera probablement une meilleure compréhension des formes qu'il manipule au quotidien, ayant appréhendé «de l'intérieur» la structure des caractères typographiques.

Qu'apprend-on en dessinant son premier alphabet?

D'abord, un dessin pur, noir et blanc, où l'attention se porte sur la tension entre vide et plein, forme et contreforme. «Certainement le plus aride de tous les arts», disait Tschichold. Il est difficile de saisir d'emblée l'importance du blanc, de l'espace entre les lettres et à l'intérieur des lettres, qui est absolument déterminant pour l'aspect du caractère. Petit à petit l'œil parvient à juger les courbes, trouver le bon rythme, le juste équilibre.

C'est aussi éprouver la perception de ces formes à différentes échelles: depuis l'extrême niveau de détail offert par la description vectorielle jusqu'à une taille d'affichage ou d'impression parfois très réduites.

C'est enfin, dans le dessin des lettres, des centaines de petites décisions locales, qui doivent former un ensemble cohérent. Un « bel ensemble de lettres » plutôt qu'un « ensemble de belles lettres », selon la formule consacrée d'Eric Gill. Suffisamment de similitudes pour que les signes dégagent une identité commune, mais assez de différences pour éviter les confusions: une dynamique paradoxale, que chaque caractère résout à sa façon.

Pas si simple.

La plupart du temps, cet apprentissage se fait de manière progressive, et le « premier caractère » est le martyr de ces découvertes successives: il connaît souvent mille versions, retours en arrière, abandons ou révélations. Impossible d'anticiper ces épisodes tant on ignore, au début du voyage, de quoi sera fait le chemin. Peter Bil'ak, pour illustrer ce phénomène, emprunte au compositeur Brian Eno la métaphore du jardinier et de l'architecte. Le travail du jardinier s'élabore de manière organique: « nourrir des choses simples vers une plus grande complexité, planter soigneusement les graines et les aider à atteindre leur plein potentiel ». À l'inverse, « un architecte commence traditionnellement par un concept, en développant d'abord l'idée complète, en travaillant de haut en bas ».¹ Il applique un programme dans lequel la plupart des développements sont anticipés – ce qui demande une plus grande expérience, ou, au minimum, d'être déjà passé par là. Ces deux approches se valent; elles correspondent seulement à des dynamiques de travail différentes. Peter Bil'ak, dans le texte cité plus haut, confie par exemple avoir conçu son caractère Fedra comme un jardinier, au fur et à mesure, et le Greta comme un architecte, sur un plan pré-établi.²

Dans l'un comme l'autre des parcours, les écueils sont nombreux.

L'un d'entre eux tient à la spécificité de la création de caractères typographiques, qui, contrairement à la plupart des autres champs du design, peut s'exercer sans aucun commanditaire ni contrainte d'aucune sorte. Le coût de production d'une fonte numérique est aujourd'hui très faible, et sa diffusion guère plus coûteuse: c'est surtout une affaire de temps, au fond. Pris dans ce processus long, et par la fascination de voir apparaître progressivement leur propre caractère, il arrive que l'on perde de vue le point de départ, et surtout la destination de cette création. Or, sans raison d'être ni véritable contexte d'utilisation, un caractère typographique – un de plus – ne pèse pas grand chose.

Un autre travers est de céder à la fascination, un brin obsessionnelle, de façonner un outil complet. Capitales, bas-de-casses, chiffres, ponctuations, puis tous les accents, des ligatures, des petites capitales... On arrive rapidement à des centaines de dessins. Et pourquoi pas d'autres écritures? Les jeux de caractères des fontes numériques sont toujours plus fournis, grâce à toutes sortes de fonctionnalités et l'encodage potentiel de dizaines de milliers de signes (l'Unicode en compte plus de 120 000 à ce jour). Sans parler des familles, dont la taille augmente également: il n'est pas rare de voir aujourd'hui des familles dépasser la centaine de styles, combinant toutes les chasses, graisses, pentes, grades, etc. Là encore, il faut veiller à correctement dimensionner son projet, pour ne pas se perdre dans une prolifération complaisante, faite d'interpolation et d'utopique ubiquité. Sur ce point, les avancées technologiques et les progrès des éditeurs de fontes ne font rien pour calmer les ardeurs expansionnistes des type designers.

Enfin, l'éléphant dans la pièce: comment diable être original, alors qu'il existe déjà tant de fontes? Argument fréquemment entendu, et pas toujours infondé. À ce sujet, le même Peter Bil'ak déclare, dans un court texte un brin provocateur intitulé *We don't need new fonts*: « Many people drawing type today have solid drawing skills, but no desire to advance the field (let alone rebel against it) by creating original solutions. Can we call them type designers? I think not, at least not any more than we can call every fast, accurate typist a writer. Content is at least as important as form, the ideas we express as important as how we express them » [Beaucoup de type designers ont aujourd'hui de solides compétences de dessin, mais aucun désir de faire progresser ce champ (et encore moins se révolter contre lui) en créant des solutions originales. Peut-on les appeler type designers? Je ne pense pas, pas plus que nous ne pouvons considérer qu'un dactylographe, rapide et précis, est un écrivain. Le contenu est au moins aussi important que la forme, les idées que nous exprimons aussi importantes que la façon dont nous les exprimons.]³

Car, bien sûr, on aura toujours besoin de nouvelles fontes. Et il existe de nombreux champs inexplorés, à conquérir: des modèles historiques méconnus à réhabiliter, par exemple, ou encore des types d'écriture peu ou pas transcrites typographiquement. Pour les atteindre, il faut partir à l'aventure, consulter des archives, aller là où d'autres ne sont pas encore allés. Plus proche de nous, même dans la frénésie actuelle autour des emojis existent des questionnements typographiques potentiels.

Pour y parvenir, il faut prendre des risques – mais quels risques, au fond? L'échec est une composante de l'apprentissage, un moteur essentiel, comme dans la célèbre phrase de Beckett citée en titre.⁴ L'échec véritable, au fond, est de ne pas prendre de risques.

Les travaux présentés dans l'exposition et le catalogue *Pangramme* correspondent à un peu plus du quart des dossiers qui ont été envoyés. Les caractères dits « expérimentaux » étaient les plus nombreux, mais aussi les moins « expérimentés »: beaucoup ont été écartés lors de la première sélection. À l'autre extrémité du spectre, ce sont les caractères dits « de labeur » qui comptent le plus d'entrées, suivis par les *revivals* (adaptations de caractères historiques). Des projets qui font preuve d'une plus grande maturité (souvent produits en post-diplôme ou dans des masters spécialisés), mais, parfois, d'un peu moins d'originalité: certains revivals, par exemple, sont des reprises littérales qui manquent d'un véritable point de vue. Dans les caractères de lecture, on note que la grande majorité sont des caractères à empattements, et que parmi eux, les *didones* sont minoritaires. Ceci est sans doute lié à l'apprentissage: on appréhende plus facilement la complexité du dessin de caractères en s'appuyant sur des serifs. La calligraphie est souvent une porte d'entrée pour cerner les principes fondamentaux. Ceci explique peut-être que les *didones*, qui ne relèvent pas d'un rythme calligraphique, soient sous-représentées.

Entre les caractères expérimentaux et les caractères de labeur, toutes les nuances sont possibles: la grande variété des caractères ici présentés défie toute tentative de synthèse. Ils sont probablement, dans leur majorité, des travaux de « jardiniers », des caractères d'apprentissage: pas toujours les premières fontes de leurs auteurs, mais souvent leur premier projet d'envergure. Certains ont été publiés depuis, mais beaucoup, sans doute, resteront inédits: tous, en tout cas, reflètent des parcours remarquables, et promettent un bel avenir à la création de caractères typographiques.

«L'écriture ne parle que du passé que pour l'enterrer.
Elle est un tombeau en ce double sens que, par le même texte,
elle honore et elle élimine.»
Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, 1975

Le pensionnat des animaux de Kathy O'Farrell, petit volume illustré de la Nouvelle bibliothèque rose, était l'un de mes livres préférés. J'ai oublié en quelles circonstances il est apparu dans ma vie d'enfant, mais il ne m'a jamais quitté au fil des déménagements, résistant, en dépit de son très mauvais état – la couverture est détachée du dos, l'intérieur séparé en trois parties, autrefois rafistolées avec du scotch –, il persiste à m'accompagner. Je l'ai lu de nombreuses fois: il raconte l'histoire des cinq enfants de la famille Collins, vivant dans un petit village anglais, et leurs efforts pour recueillir, sauver et nourrir plusieurs animaux. Très vite, ils fondent un club, les Amis des bêtes. La première décision qu'ils prennent, spontanément, est la création d'un insigne, la silhouette stylisée d'un chat: «Vous faites deux ronds pour la tête et le corps, vous y ajoutez deux oreilles, une queue et des moustaches. Rien de plus facile. D'ailleurs nous aurons surtout affaire aux chats.»

Au-delà de l'émouvante puissance de cette action collective, modeste mais porteuse d'égard et d'espérance, j'y capte, relisant, l'indice d'un intérêt futur pour une pratique très ancienne (dessiner, répéter, disposer, partager un signe), bien avant que ne débute un parcours sans réelle vocation, qui s'est inventé au fur et à mesure des possibilités, des opportunités, et des bifurcations.

Lorsque Jérôme Knebusch m'a invité à rédiger un texte lors de la réédition du catalogue *Pangramme: learning type design*, destiné à compléter la *Bibliographie en Images*, composée de couvertures de livres formant une combinatoire parmi tant d'autres au sujet des écritures, de la création de caractères et de la typographie, j'étais confiant, excessivement, dans ma capacité à ébaucher une micro-historiographie de ces objets aux formes multiples – monographie, manuel, recueil, fac-similé, catalogue, conspectus, atlas... Peine perdue, il m'a fallu renoncer à cet essai trop complexe après plusieurs approches insatisfaisantes. Dès lors, je tiens à m'excuser pour l'évocation autobiographique qui s'y substitue; au-delà du témoignage personnel, elle tente de restituer une expérience faite d'activités contiguës, entre enseignement, recherche et édition, dont les livres forment le sillage fidèle.

Au début des années 1990, le Brevet technique supérieur de communication visuelle de l'école Estienne était dépourvu de la moindre initiation historique. C'était comme si, d'entrée de jeu, nos professeurs considéraient l'affaire entendue: nous étions des élèves suffisamment savants pour maîtriser toutes les subtilités des genres et des usages typographiques, ou bien nous devions acquérir sans tarder cette culture par nos propres moyens. Le livre qui nous importait le plus, alors que la publication assistée par ordinateur faisait lentement son entrée, était le catalogue Mecanorma, dans lequel nous sélectionnions et photocopiions des modèles d'alphabets pour nos projets.

Mes lectures commencèrent vraiment dans le cadre plus approprié du Diplôme supérieur d'arts appliqués option Création typographique (ou «DSAA typo»), une formation que le concepteur de caractères Franck Jalleau et le calligraphe Michel Derre venaient de fonder à Estienne, et à laquelle contribuaient certains de ses professeurs, Catherine Ballestero, Jean-Louis Estève et Francis Freisz. Si ce nouveau cursus ne comportait pas de cours d'histoire, l'apport de Catherine fut essentiel pour nous faire comprendre les affinités que pouvaient entretenir littérature, poésie et

typographie. Nous participions également de temps à autre à d'intenses séminaires animés par Gérard Blanchard, esprit constamment ouvert aux ramifications et connexions qui préparait avec ardeur son *Aide au choix de la typo-graphie* et nous abreuvait de références. Durant cette période décisive, quelques livres importants furent publiés tels que *Calligraphie* de Claude Mediavilla et surtout *L'Effet Gutenberg* de Fernand Baudin, dont le dispositif général et l'érudition décloisonnée m'impressionnèrent fortement.

En 1997, en marge de mon emploi de graphiste, je revins à Estienne pour enseigner l'histoire des écritures et de la typographie dans cette même formation, sans trop m'interroger sur la manière de la fabriquer, de la transmettre aux étudiant-e-s: il suffisait d'en être un, à peine plus âgé, à leurs côtés. Explorer la foisonnante bibliothèque de l'école avec l'aide de sa responsable, Anouk Seng, qui m'accorda peu à peu sa confiance, étendit sensiblement notre terrain de jeu et de connaissance; j'y organisais des présentations qui nous permettaient d'apprécier les qualités matérielles et typographiques d'éditions originales d'Alde Manuce, des Estienne, de Fournier le Jeune, de Bodoni, ainsi que d'un très grand nombre de catalogues de fonderies, de spécimens de caractères et de publications telles qu'*Arts et métiers graphiques* ou *Caractère Noël*. Par ailleurs, les lectures se succédèrent, particulièrement celles d'études anglo-saxonnes parmi les plus saillantes (*Printing Types* de D.B. Updike, *The Nymph and the Grot* de James Mosley, *Modern Typography* de Robin Kinross) ou les moins connues (*Five Hundred Years of Book Design* d'Alan Bartram, *Nineteenth century ornamented types and title pages* de Nicolette Gray).

De surcroît, il fut possible de bénéficier d'une visite annuelle à la Réserve des livres rares de la Bibliothèque nationale de France (privilège alors exceptionnel sans devoir justifier d'un travail de recherche universitaire), afin d'y découvrir quelques incunables de Sweynheim et Pannartz ou de Jenson. Nous pouvions aussi consulter une série d'albums ordonnés par siècle et par pays, soit l'ensemble des prises de vues effectuées, à fin de reproduction éditoriale, de pages extraites d'ouvrages de la Réserve. Cette anthologie visuelle, dont chaque volume constituait une ouverture virtuelle, fut très utile pour y saisir au gré des feuilletages toute une variété de styles et d'agencements typographiques.

Effet de résonance, une petite bibliothèque de vulgarisation pouvant faire office de relais de la grande fut mise en chantier, promotion après promotion. Je confiais à chaque personne un thème précis (un graveur de poinçons, un imprimeur, un ouvrage) ou plus large (un genre éditorial ou graphique, une période) qu'elle transformait en mémoire, de la collecte bibliographique et iconographique à la mise en page, l'impression et le façonnage en quelques exemplaires. Cette initiative a duré huit ou neuf ans. Et puis, je suis parti.

Il y eut aussi des rencontres: celle avec Isabella Checcaglini, thésarde passionnée de Mallarmé dont elle s'efforçait de recomposer et d'imprimer les *Plusieurs sonnets* avec tact et la bienveillante assistance de Jean-Louis Estève au Laboratoire d'expérimentation graphique d'Estienne, fut déterminante. Elle suscita la création en 2007 de la Bibliothèque typographique, à l'issue d'un mémorable colloque multidisciplinaire à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine, intitulé *Le livre et ses desseins*. Cette collection qu'elle accueillit au sein de sa jeune maison, Ypsilon Éditeur, nous motiva à publier, avec la complicité de Pauline Nuñez, des traductions d'ouvrages de Gerrit Noordzij, d'Eric Gill, de Robert Bringhurst, de Cyrus Highsmith, ainsi que plusieurs études et essais collaboratifs sur des créateurs et des caractères. Ce fut une aventure joyeuse, et difficile.

Parallèlement, mon cheminement s'est poursuivi à l'École supérieure d'art et de design d'Amiens, grâce à Patrick Doan, ancien DSAA typo devenu enseignant, et Barbara Dennys, directrice. Nous y avons entrepris un certain nombre d'actions, notamment la création d'un fonds de documentation spécialisé dont la croissance est assurée par des dons et des achats, sous la houlette efficace de Peggy Letuppe. En cours de catalogage, il est accessible aux étudiant-e-s de chaque formation (Diplôme national d'art, Diplôme national supérieur d'expression plastique, Post-diplôme Typographie & Langage), alimentant des sessions thématiques, des projets associant histoire et pratique, et des travaux de recherches. Nous espérons ainsi graduellement aménager des paliers d'apprentissage vers cette littérature à facettes, délicate à appréhender sans y percer des accès, des passages.

Avec le soutien de l'école, j'ai pu m'engager en 2010 dans une thèse doctorale au Department of Typography & Graphic communication de l'université de Reading. Ce travail, provoqué par les études de Jeanne Veyrin-Forrer et André Jammes sur les caractères et les livres de la famille Didot, concerne les origines et le développement des caractères «modernes» en France et en Grande-Bretagne, de la fin du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle. Il a considérablement transformé mon rapport à la discipline, étant donné l'immense diversité des ressources matérielles nécessaires à son élaboration pendant quatre ans, disséminées dans plusieurs bibliothèques, archives, collections publiques et privées, ou heureusement numérisées et accessibles en ligne, comme sur Gallica. Les échanges fréquents avec l'équipe des superviseurs, et surtout James Mosley, dont l'exigence de précision et de probité, la fougue à pointer dans les études solidement établies les erreurs, les approximations, les affirmations empreintes de mauvaise foi, m'ont entraîné à mieux lire et regarder, à déceler et lier les traces éparses, négligées qui déclenchent l'assemblage du sens et le «démontage impie de la fiction» historique. Néanmoins, même achevée, défendue, rangée sur un rayonnage, vouée à l'oubli comme à la consultation sporadique, une thèse n'est pas un livre, tout au plus sa promesse suspendue, ou bien un dépôt de configurations mobiles, une plateforme idéale pour l'envoi d'essais, vers des revues ou des recueils.

En vingt-cinq ans, des lieux, des moyens, des situations se sont déployés pour redynamiser une pédagogie de la typographie, ici et ailleurs. À l'ère d'Internet, d'une accessibilité aux savoirs jusqu'alors inédite dans son ampleur et sa vitesse, des sites, des blogs, des forums, des réseaux sociaux participent à l'approvisionnement de cette pédagogie au quotidien. Et des livres continuent de paraître, balisant résolument les états d'un apprendre infini – fétiches, golems, garde-fous.

Comment enseigner

Comment enseigner le type design est une question qui me préoccupe depuis 2008 à l'École Supérieure d'Art de Lorraine à Metz. Différentes méthodes ont été testées au fil des années, d'abord au sein d'un atelier consacré au design graphique et à la typographie, puis en tant que atelier spécifique. Bien que les points de départ puissent différer, la finalité est commune: la création d'un alphabet destiné à être utilisé sur un ordinateur, c'est à dire un fichier de fonte comportant des majuscules, des minuscules, quelques signes de ponctuation et parfois des chiffres qui à l'aide d'un clavier permettent la saisie de textes entiers. Un système merveilleusement efficace, dont je ne cesse de m'étonner.

Méthodes, approches, enjeux

La méthode pour y parvenir est simple: dessiner un mot composé d'une première lettre en capitales suivi de minuscules. Il est question de définir les proportions, la modulation et le contraste à l'aide de quelques signes distinctifs. Cette recherche sur l'identité du caractère intègre des réflexions sur son futur contexte et est enrichie d'une recherche référencielle. Ce n'est qu'une fois cette identité est définie que l'étudiant passe à la numérisation et à la production de la fonte. Ce que «transportent» les lettres, leur esprit, est primordial. La production et les aspects techniques sont secondaires, mais développées.

Parmi les différents points de départ, on peut distinguer entre des approches graphiques (caractères vus) et typographiques (caractères davantage lus). Ce sont les approches ludiques, modulaires et les *revivals* de caractères existants qui ont donnés le plus rapidement des résultats satisfaisants. Les deux garantissent une cohérence dès le départ, l'un à l'aide de géométrie élémentaire, l'autre à l'aide d'une source historique. Une autre approche, plus instable, consiste à prendre la calligraphie comme point de départ. Elle nécessite beaucoup plus de temps, mais me semble plus riche. Dans la plupart des cas, c'est la calligraphie humanistique qui est proposée (telle que Johnston, Tschichold et Noordzij l'ont définie dans une forme simplifiée, proche des formes typographiques), mais des modèles basés sur une plume pointue ou plus historiques (écriture Caroline, onciale ou des styles gothiques) peuvent également constituer des points de départ. L'enjeu consiste à s'émanciper de l'écriture pour aller vers des formes typographiques, tout en veillant à la cohérence entre les signes dont la calligraphie est un garant. Cette approche me semble plus vivante et elle peut s'orienter vers de nombreux projets, aussi éloignés que cela puisse sembler avec pour exemple des linéales géométriques. Je vois des distinctions fondamentales à opérer entre la compréhension de la lettre écrite (*Writing, Calligraphy*), dessinée (*Lettering*) et typographique (*Type*). L'enjeu est de comprendre la relation qu'entretiennent écriture et typographie, et que la typographie est une *machine* qui, depuis ses débuts, juxtapose des espaces rectangulaires dans lesquels figurent des formes, des formes qui créent des lignes, des lignes qui créent des textes. Et ces textes peuvent être incarnés par d'innombrables voix et intonations typographiques rendant le langage visible, solide, pour reprendre les mots de Bringhurst.

Un cas particulier

Un cas particulier d'enseignement du type design est mené à Metz avec le projet *Messine* qui a pour but le développement d'une famille de caractères pour les besoins de l'école. Les méthodes sont similaires mais le projet se distingue par la dynamique supplémentaire apportée par un invité extérieur, l'inscription temporelle dans la (très) longue durée

et par un travail de groupe. Depuis 2011, des ateliers intensifs, d'environ un par an, sont menés en partenariat avec Alejandro Lo Celso. Le travail de groupe, inter-générationnel, demande une méthodologie particulière pour gérer les centaines de dessins d'une famille de caractères grandissante, et qu'il faut achever afin de pouvoir servir à l'école (administration, communication, signalétique, mémoire et projets des étudiants...). Dans le cadre du premier atelier, nous avons par exemple créé les groupes *style, proportions, modulation, contraste, terminaisons, expérimentation*, correspondant à différents détails et notions clés à homogénéiser sur un même dessin. Le travail avait été mené en rapport au *Salon*, publication annuelle qui se situe entre le livre et la revue. Nous avons souhaité souligner cet entre-deux en nous situant stylistiquement entre deux classiques, *Baskerville*, livresque, et *Didot*, plus connoté à la revue. Sur la base d'une première version destinée à des titres (donc davantage vue, et par conséquent plus identitaire), une version texte a été élaborée pour un usage quotidien nommé *Messine Quotidienne*, que vous lisez actuellement. La principale difficulté a été de stabiliser le dessin de la version *Titrage*, mais sans en perdre les qualités expressives. Puis ont été développés le gras et l'italique, ce qui nous a amenés au "problème" d'une seconde voix en typographie. Quelle force, quel geste adopter, quelle inclinaison, quelle relation au romain? Ensuite nous avons élaboré des versions prévues pour de plus grandes tailles, actuellement en cours, telle la signalétique ou pour des affiches, ce qui a orienté le dessin vers une *linéale*, des pictogrammes, ou l'impression en bois.

Pourquoi enseigner

Bien qu'on puisse se réjouir de certains résultats, la question du pourquoi peut se poser. Nombreux sont les caractères existants et nombreuses les difficultés rencontrées lors de leur création. D'abord, ne l'oublions pas, une école d'art est un lieu de liberté qui nous permet de rechercher et d'expérimenter, affranchis des lois du marché. On peut voir dans l'apprentissage du type design aussi une école du regard, ce que l'on y apprend est formateur pour l'œil de tout plasticien. Mais principalement il s'agit de partager une motivation qui ne correspond plus à l'idée qu'on aurait pu se faire encore il y a quelques années d'une pratique obscure et confidentielle. Il n'est plus rare de voir un atelier de création de caractères dans un école d'art, les publications et traductions sont de plus en plus disponibles, des ressources sont à portée de main, en ligne, et les outils numériques sont de plus en plus variés et accessibles. La calligraphie, que je soupçonnais être une pratique trop archaïque, donne non seulement une excellente compréhension à la typographie, mais également un réel plaisir de faire que je constate à chaque fois chez les étudiants.

Néanmoins, le type design reste une pratique complexe, dense. Il exige une maturation qui dépasse le cadre d'un projet mené dans une école d'art. Nombreux sont les pièges tel l'isolement et le cloisonnement – pour l'étudiant tout comme pour l'enseignant. Et, en principe, une fonte est un outil qui est créé en vue d'une utilisation, ce qui fait que l'étudiant doit faire face à deux tâches différentes (type design et typographie, voire design graphique) et qu'il doit développer deux types d'attention particuliers, difficile à réunir dans un même cursus d'études. On peut en conclure: le type design est une pratique trop exclusive.

Oui, ce n'est pas simple. D'autant plus que faire simple revient à produire une certaine invisibilité des signes que la lisibilité exige, mais dont le degré reste à définir puisqu'à l'autre extrémité du spectre, l'expression est tout aussi importante.¹ C'est finalement dans cette tension,

fascinante, que je vois tout l'intérêt d'un travail qui ne semble jamais s'épuiser, se reformulant sans cesse. Alors pour conclure, c'est sans doute *parce que* ce n'est pas simple, *parce que* cela demande du temps que le type design est particulièrement intéressant à étudier et enseigner. «C'est si simple, c'est pour ça que c'est si compliqué» résume (si bien) Paul Rand.

Partager, motivations et doutes

La volonté de partager les questions liées à l'enseignement avait donné lieu à un premier séminaire international intitulé *Let's Type* en 2014. Sur cette base, le projet *Pangramme* a vu le jour deux ans plus tard. La création étudiante semble manquer de visibilité, et seulement une infime partie se voit être publiée. C'était une raison suffisante à nos yeux, aussitôt confirmée par les nombreux dossiers reçus. Mais rapidement une question est apparue: comment exposer le type design?

Comment exposer

On aurait pu laisser le souci de présentation aux participants. Les dossiers de l'appel à candidatures par contre manquaient souvent de soin, critique récurrente du jury, comme si tellement de temps avait été passé sur le dessin des caractères, qu'on en perdait le recul nécessaire. À partir de ce constat, mais surtout afin de proposer un meilleure vue d'ensemble, il a été convenu que les étudiants en charge du design graphique allaient décider d'une forme commune aux projets. Bien qu'il y ait un certain charme dans la décomposition, nous étions d'accord que les présentations des caractères sous forme de set de glyphes ou abécédaires sont peu convaincantes. La forme la plus petite en typographie est davantage le mot que la lettre.² Les pangrammes (tel le fameux *The quick brown fox jumps over the lazy dog*) ont l'avantage de présenter toutes les lettres d'un alphabet, mais n'en disent rien sur les projets. Ce sont finalement des mises en page singulières pour chaque projet qui ont été retenues. Une courte description écrite par chaque participant et composée avec le caractère respectif donne à voir et à lire simultanément. Des références viennent s'y greffer telles des notes de bas de pages sur les panneaux, qui, à l'échelle humaine, permettent un parcours de lecture aléatoire dans l'espace d'exposition.

Nous avons également souhaité souligner l'espace pédagogique des projets, les "écoles" au sens de courants de pensées, en les entourant/ accompagnant par une sélection de livres et manuels publiés durant le XX^e siècle, à commencer par l'emblématique *Unterricht in ornamentaler Schrift* de Larisch et *Writing & Illuminating & Lettering* de Johnston. Ils figurent comme des témoins de leur époque dans l'exposition, sans information supplémentaire, invitant à la découverte. Nombreux sont les points de vues, les dogmes et les contradictions. Nous avons également voulu intégrer à l'exposition les ouvrages et designers de référence des participants, informations que nous avons demandées, mais auxquelles nous avons renoncé faute de trouver une forme pertinente.³

Finalement, le travail accompli, nous avons constaté que malgré sa diversité l'exposition ne pouvait constituer un panorama complet: l'activité semble plus dense que ce que la sélection puisse en dire. Il n'a pas été facile pour le jury de trancher, le niveau étant assez homogène. Des dizaines de projets auraient facilement mérité d'être également sélectionnés. C'est pourquoi nous avons décidé d'inclure dans l'exposition, avec l'accord des participants, l'archive complète de l'appel à candidatures – tous les projets envoyés par les étudiants sous leurs forme originale – sans faire de différence entre projet sélectionné et non-sélectionné. Dans d'épais classeurs, chacun peut faire ici sa sélection, son panorama.

Quelques réflexions sur Pangramme :
learning type design est édité par
l'École supérieure d'art de Lorraine
à l'occasion de la Biennale de design
graphique de Chaumont 2017.
Textes de Thomas Huot-Marchand,
Sébastien Morlighem et Jérôme Knebusch,
composés en *Messine*, mis en page
par Jérôme Knebusch, imprimés par
Imbescheidt à Francfort-sur-le-Main.
ISBN 979-10-90886-06-3

