



N°3 A la lettre

- Vivien Philizot

Le signe typographique et le mythe de la neutralité

Dans le cadre de ses nombreuses recherches sur le dessin de caractères, Adrian Frutiger, un des typographes contemporains les plus productifs, réalise dans les années 1970 une expérience particulièrement intéressante. Il superpose huit caractères romains d'époques différentes parmi les plus utilisés (Garamond, Baskerville, Bodoni, Excelsior, Times, Palatino, Optima et Helvetica) de manière à obtenir une forme commune à l'ensemble des caractères, exempte de tout élément particulier propre au dessin de chaque lettre. En dégagant cette silhouette, Frutiger cherche à mettre en évidence une structure invariante sur laquelle se grefferaient les propriétés stylistiques propres à chaque époque. Il détaille ainsi le fruit de ses recherches dans une série d'articles parus dans la *Revue suisse de l'imprimerie* et repris en 1989 dans un tirage à part intitulé *L'Histoire des antiques* :

La lecture est un processus complexe qui pourrait être décrit de la façon suivante : le lecteur a, incrustée dans son subconscient, une sorte de matrice de la forme de chaque lettre de l'alphabet. Quand il lit, la lettre perçue balaie les matrices, est comparée avec la silhouette correspondante ; est acceptée sans frottement si le signe est similaire, avec résistance si la forme diffère trop. Par la

lecture quotidienne, les matrices se consolident inlassablement et obtiennent un contour précis qui s'inscrit dans les profondeurs du subconscient. Ce sont les écritures classiques qui, en tout premier lieu, ont formé ces matrices ; depuis peu, les Antiques¹ se sont incrustées dans le même schéma. La comparaison avec l'habillement peut être à nouveau appliquée. À l'intérieur, il y a le corps dur, la charpente ou la partie nette de la matrice, autour, il y a le tissu drapé selon le style ou la mode².

On pourrait voir dans cette charpente un produit de l'histoire du caractère typographique occidental, une synthèse, modèle idéal, primitif et universel, stylistiquement neutre. Se posent alors deux types de questions. D'une part, sur la nature même de cette forme élémentaire, et d'autre part, sur son rôle dans l'histoire de la création. Cette matrice est-elle véritablement un produit de l'histoire de la typographie occidentale ? Est-il possible de distinguer de cette manière le style de la structure ? Existe-t-il par ailleurs un type de caractère standard, neutre, dont la forme – degré zéro de la typographie – s'approcherait de la matrice nette dont parle Frutiger ? Il s'agit aussi de comprendre comment ce modèle idéal a pu influencer la création typographique, comment les créateurs de caractères, au cours de l'histoire ont pu imaginer ce type de forme minimale, préférant tantôt s'en approcher le plus possible en dépouillant le caractère de ses éléments contingents, tantôt s'en éloigner en franchissant la frontière ténue entre lisible et visible.

L'enjeu de cette étude est d'analyser la manière dont nous percevons cette matrice, et d'identifier le mythe dont elle fait l'objet à travers le discours sur la neutralité du signe typographique dans la production contemporaine. Dans un premier temps, il va s'agir de comprendre le processus de rationalisation à l'œuvre des débuts de l'imprimerie jusqu'à l'apparition de certaines formes typographiques contemporaines – Helvetica, Univers – et d'étudier de plus près une tradition typographique qui semble s'être construite dans une progressive élimination des traces de sa propre histoire.

¹ Antique est un terme qui, en référence aux écritures lapidaires grecques, désigne les caractères sans empattements dans la classification de Francis Thibaudeau de 1921.

² A. Frutiger, « L'Histoire des Antiques », série d'articles parue dans *la Revue suisse de l'imprimerie* et reprise en tirage à part à l'enseigne de l'École romande des arts graphiques, Lausanne, et société Linotype France, 1989.

Un bref éclairage historique sur la standardisation typographique

La typographie des débuts de l'imprimerie, au service d'un « art d'écrire artificiellement »³, consiste à fixer dans le plomb les lettres manuscrites en usage (Textura à Mayence pour Gutenberg, puis écriture humaniste à Venise pour Jenson), afin de reproduire mécaniquement une forme cursive plus déterminée par les habitudes de lecture que par un *ductus* désormais inutile. Un siècle et demi plus tard, ce facteur, associé à la volonté de normalisation et de « standardisation » des publications royales mise en œuvre par Richelieu⁴, contribue à l'abandon par la commission Jaugeau, dans les gravures sur cuivre exécutées peu avant 1693, de toute référence à l'écriture manuscrite, au profit de formes géométriquement construites. Le caractère dessiné par Grandjean d'après ces gravures représente certainement un des premiers essais de normalisation des formes typographiques⁵. C'est avec Firmin Didot, au tout début du XIX^e siècle, que se poursuit ce travail de rationalisation. Construit plutôt que dessiné, le Didot condense toutes les propriétés constitutives de l'architecture néoclassique. Rigueur, linéarité, l'axe de la lettre est droit et les tracés de construction orthogonaux. Les congés, éléments courbes de liaison entre les verticales et les horizontales, sont supprimés pour laisser la place à des angles droits. Ces derniers attributs disparaissent finalement avec les premiers caractères sans empattements du XIX^e siècle, au moment où le développement de la publicité lié à l'essor économique européen consécutif de la révolution industrielle favorise la création de caractères radicalement différents, destinés à être *vus* plus qu'à être lus. Enfin, cette distinction capitale entre le voir et le lire trouve un siècle plus tard son prolongement direct dans les productions des avant-gardes, qui n'auront plus

³ « *Ars artificialiter scribendi* », selon une formule des années 1440, attribuée à Procope Waldfoghel, et reprise par R. Jubert dans *Graphisme, typographie, histoire*, Flammarion, 2005, p. 38.

⁴ Richelieu crée l'Imprimerie Nationale en 1640, alors installée au Louvre.

⁵ Il conviendrait ici d'analyser de manière diachronique les nombreux « chantiers typographiques » et leurs rapports avec les différents pouvoirs en place, de François I^{er}, à l'origine des caractères grecs de Garamond, à l'imprimerie impériale de Napoléon, pour pleinement comprendre les effets de canonisation des différentes graphies candidates à la postérité.

aucun complexe à s'affranchir de la tradition typographique dont elles vont tout faire pour s'extraire.

Cet aperçu très rapide de la progressive normalisation du signe typographique permet de jeter quelques bases pour comprendre le développement de l'idée de neutralité au XX^e siècle. Le neutre naît d'un rejet. La rationalisation progressive est autant l'objet d'une recherche délibérée que le produit d'un contexte de création typographique qui se radicalise au début du XX^e siècle, et qui ne peut s'appréhender à partir de cette époque sans prendre en compte toute la tradition représentée par les productions du siècle précédent auxquelles il s'oppose et contre lesquelles il se construit. Ces deux points convergents, à savoir l'abandon progressif des propriétés cursives de la lettre et le mécanisme de réaction des avant-gardes envers la tradition de la belle forme, se conjuguent à un troisième et dernier facteur.

Le début du siècle voit se développer en Europe des associations d'artistes et d'industriels se proposant de résoudre les problèmes posés par le design d'objets fabriqués en série. À ces questions, le second Bauhaus, celui de Dessau, répond par une subordination de la forme à la fonction, sacrifiant le décoratif au fonctionnel, tout en satisfaisant à de réelles exigences esthétiques. Les typographes-ingénieurs du second Bauhaus, en s'inscrivant dans cette démarche et dégagés de l'influence expressionniste du Bauhaus de Weimar, vont ainsi produire des caractères qui rempliront toutes les conditions d'accès du signe à une certaine forme de neutralité.

En rejoignant un champ artistique qui a trouvé son autonomie et sa définition au XIX^e siècle, la typographie devient, avec les avant-gardes, un lieu d'expérimentation dont les productions ne sont plus justifiables d'une seule analyse formelle ou historique. Le cas de Bayer traduit cette posture sous forme de paradigme, exemplifiant à merveille la très forte corrélation entre une matrice produite par un contexte historique, qui contribue, du moins sous forme de projet, d'utopie, et donc de vision du monde, à produire ce contexte. La standardisation du signe typographique s'accroît alors à l'extrême.

Les avant-gardes et le cas d'Herbert Bayer

Fortement influencé par László Moholy-Nagy et par les recherches de Walter Porstmann⁶ sur les normes, Herbert Bayer, responsable du département d'imprimerie du Bauhaus de 1925 à 1928, apporte une contribution décisive au développement des linéales⁷ géométriques. Dans son alphabet universel de 1925, celui-ci opère une réduction de la forme des lettres à leurs éléments signifiants. Les signes produits par Bayer, loin d'être le produit d'un unique procédé de simplification trop souvent pris comme invariant de l'identité formelle des productions des avant-gardes, satisfont des critères précis.

Les lettres rondes – a, b, c, d, e, g, n, o, p, q, u – sont construites sur la base d'un cercle toujours identique, auquel les droites apportent une *modalité* qui permet aux signes de se distinguer les uns des autres. La différence de position d'une même verticale à droite ou à gauche de ce module circulaire distingue le d du b par exemple. Dans une perspective structurale, le dessin de la lettre est ainsi déterminé par la place que celle-ci occupe dans le système et par les modalités qui la distinguent des autres. L'élimination des capitales, redondantes, permet de réduire le corpus de signes à un minimum nécessaire à la composition des textes. Cet ensemble de lettres est un alphabet quasi théorique qui formalise pour Bayer des idéaux-types. En supprimant les modulations des caractères sans empattements du XIX^e siècle, Bayer supprime aussi les dernières traces de cursivité témoignant de leurs origines, mettant ainsi fin à un processus de soustraction initié avec le caractère de Grandjean. Cette rupture, loin de représenter la « négation » de 2000 ans d'histoire de l'écriture en Occident – comme l'avance Ladislav Mandel – marque plutôt le début d'une nouvelle approche de la création typographique⁸. Il concentre une histoire qui n'est pas niée, mais absorbée, prolongeant très directement une évolution naturelle du

⁶ L'ingénieur allemand Walter Porstmann, cité par Bayer dans son article, est à l'origine de la création des formats internationaux de papier dans les années 1920, et l'auteur d'une théorie sur les langues et les alphabets.

⁷ Caractères sans empattements, les linéales sont aussi les « antiques » de la classification de Thibaudeau de 1921. J'utiliserai l'une ou l'autre de ces deux acceptions suivant le contexte.

⁸ L. Mandel, *Écritures, miroir des hommes et des sociétés*, Reillanne, Atelier Perrousseaux, 1998.

caractère typographique, dont la référence formelle à l'écriture manuscrite n'a plus aucune raison d'être.

Bayer propose, dans un article de 1926⁹, un schéma représentant une évolution historique de la lettre – en prenant le *a* comme exemple – partant de l'Alpha grec pour aboutir à la septième et dernière étape, à la lettre *a* de son alphabet universel, « la forme la plus exacte » selon la légende. Cette épure, qui tente de se rapprocher au plus juste de la simple fonction du signe, marque la dernière étape d'une histoire procédant par soustractions successives. Elle répond ainsi au prospectus de Marcel Breuer de 1926, illustrant de la même manière l'histoire de l'évolution de la chaise à partir des formes expressives du premier Bauhaus. Breuer cependant va plus loin en ajoutant une étape supplémentaire : la disparition totale de la forme. Un commentaire accompagne cette série d'images :

Un film du Bauhaus qui s'étend sur cinq ans. Auteur : la vie réclamant ses droits. Opérateur : Marcel Breuer qui reconnaît ces droits. C'est chaque année de mieux en mieux. En fin de compte, l'on s'assied sur une colonne d'air élastique.

Les artistes du Bauhaus, dans leur volonté de réduire l'objet à sa seule fonction, iraient jusqu'à le faire disparaître. Théoriquement, le corps devrait se passer de la matière, et le texte de la typographie. Le caractère de Bayer est l'équivalent de cette colonne d'air : un objet invisible dont la seule fonction est de servir l'utilisateur. Cette forme de fonctionnalisme extrême se retrouvera par ailleurs chez Béatrice Warde, qui, dans un essai de 1955, comparera la typographie à un verre en cristal « fait pour révéler plutôt que pour cacher la belle chose qu'il est censé contenir »¹⁰. Le contenant est alors censé s'effacer au profit d'un contenu qu'il s'agit de valoriser. On pensera aussi à cette phrase de John Cage, qui, en observant un orage à travers les fenêtres des Lake Shore Drive

⁹ H. Bayer, « *Versuch einer neuen Schrift* », *Offset* 10/1926, dans Gerd Fleischmann (éd.), *Bauhaus, Drucksachen, Typographie, Reklame*, Stuttgart, Oktagon Verlag, 1995, pp. 25-27.

¹⁰ B. Warde, *The Crystal Goblet or Printing Should Be Invisible*, Cleveland, 1956. Cette métaphore du verre et du vin qu'il contient trahit un point de vue presque élitiste, réservant la compétence typographique aux initiés comme seuls juges de la justesse du choix typographique.

Apartments, construits à Chicago par Mies Van Der Rohe dans les années 1950, fit remarquer « Mies n'a-t-il pas eu une bonne idée d'inventer l'éclair ? »

La disparition de l'objet est cependant moins due à une simple question d'esthétique qu'à une recherche fonctionnelle, éthique. Pour aller plus loin, on peut dire avec Éric Michaud, que les recherches de Bayer marquent un « tournant vers le biologique » :

D'accord avec Moholy-Nagy pour façonner la vie, Gropius était convaincu que la tâche des architectes et des designers était de définir des « formes-types » qui seraient les réponses « standards » répondant à des « besoins-types »¹¹.

Ainsi, cet alphabet universel était censé répondre à des besoins universels, dont la satisfaction dépasserait la fonction principale d'un caractère typographique – être lu – pour influencer sur le comportement des lecteurs :

Et c'était enfin parce qu'il pensait que l'art était capable de façonner « biologiquement » la vie comme une « œuvre totale » et non pas du tout par la « raison et l'intellect » – que Moholy-Nagy pouvait définir l'art comme « l'éducation inconsciente de l'homme »¹².

Le caractère de Bayer n'était de cette manière pas censé figurer le texte, mais bien le *donner à lire*, en disparaissant dans l'acte même de la lecture.

Considérant que la lecture procède de l'identification de la forme des mots plus que de celle des lettres, on peut dire que ces caractères ne répondent cependant que très partiellement à ce programme. Le caractère Futura, dont la topologie est proche des dessins de Bayer, bien que très utilisé, n'est pas d'une grande lisibilité. Il a été démontré que la forme des lettres n'affectait en soi que très peu la vitesse de lecture et le processus de reconnaissance des mots : ces derniers restent dépendants des habitudes du lecteur qui perçoit et mémorise d'autant mieux un signe qu'il lui est familier. Le mot est perçu avant les lettres qui le composent. François Richaudeau subordonne par ailleurs la lettre, le signe au

¹¹ É. Michaud, « Œuvre d'art totale et totalitarisme », dans *l'Œuvre d'art totale*, sous la direction de Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard, 2003, p. 55.

¹² *Ibid.* p. 59.

mot, « super-signe »¹³. Les modalités de perception du signe et le mécanisme discriminant à l'œuvre dans la reconnaissance d'une lettre ont ainsi peu à voir avec le processus de lecture.

La standardisation du signe typographique devrait cependant se poursuivre, aux yeux de Bayer, par celui du langage :

Dès que nous aurons réalisé de nouveaux caractères sur la base de la réorganisation des signes typographiques, il faudra nécessairement réorganiser le langage¹⁴.

Le formatage de la pensée semble proche. Par ailleurs, l'idée d'une matrice transcendant l'histoire conduit à supposer l'existence de formes intemporelles et universelles – une forme d'essentialisme qui est à réinscrire dans le contexte utopique des avant-gardes et de l'arrière-plan idéologique qui les caractérise. Trop radicales, ces formes typographiques vont conduire les successeurs du Bauhaus, et autres typographes et artistes d'après-guerre, à rechercher ailleurs, en puisant dans les derniers caractères sans empattement du XIX^e siècle, comme l'Akzidenz Grotesk, des formes plus nuancées pour objectiver une autre idée de la neutralité, représentée entre autres par deux caractères très légitimes : l'Helvetica et l'Univers.

L'Univers

L'Univers est un caractère initialement conçu par Adrian Frutiger pour le compte de la fonderie Deberny-Peignot. Charles Peignot projette au début des années 1950 de concevoir et de commercialiser un caractère sans serif adapté à la Lumitype, première photocomposeuse utilisée en France. Dès 1954, Frutiger travaille à partir d'esquisses réalisées pendant ses études, pour aboutir à un

¹³ F. Richaudeau, *La Lisibilité*, Paris, Centre d'étude et de promotion de la lecture, 1969.

¹⁴ H. Bayer, « *Versuch einer neuen Schrift* », art. cit.

nouveau caractère, baptisé temporairement Monde, puis Univers en 1957¹⁵. Nouveauté pour l'époque, ce caractère est décliné dans 21 variantes de graisse et de chasse toutes identifiées à l'aide d'un système de numérotation à deux chiffres. La proximité sémantique entre *cet* Univers et l'« Universal » d'Herbert Bayer conduit à s'interroger sur la nature de ces deux caractères et la relation qu'ils entretiennent à presque trente années d'intervalle. Ces caractères ont en commun un nom de baptême sous forme de programme, annonçant clairement un dépassement des particularités liées à l'espace et au temps de la création typographique. Le caractère de Frutiger prend cependant un sens bien plus fort à la lumière de l'expérience initiale que ce dernier réitère à l'aide de ses propres caractères. Dans un entretien avec Roger Chatelain, celui-ci explique :

En superposant les signes, j'ai constaté que ma thèse se révélait exacte : il y a bien un schéma central – le squelette – commun à tous les styles. Il était donc tentant que je fasse cette même expérience avec mes propres caractères. Je l'ai réalisée avec la graisse Médium de chaque style. Il est normal que cette superposition ait fait apparaître un schéma encore plus cohérent que celui obtenu à partir d'écritures dont l'origine est dispersée sur plusieurs décennies. Plus frappant encore est le fait que ce schéma fasse ressortir clairement la silhouette de l'Univers¹⁶ !

Identifié *a posteriori* au « squelette dur » dépouillé des particularités stylistiques propres à chaque caractère, l'Univers subsume l'ensemble des créations de Frutiger, dont il semble être la synthèse parfaite. L'ensemble des caractères ayant servi à réaliser cette expérience venant du même créateur, cette synthèse ne semble pas si surprenante. Le résultat cependant dépasse largement le constat de Frutiger. Il suffit en effet d'examiner sa production typographique dans sa globalité pour se rendre compte de l'impressionnante amplitude citationnelle

¹⁵ Renvoyant par le fait, au caractère Le Monde, dont on pourrait au même titre analyser les effets d'imposition symbolique. Ce caractère a été dessiné par Jean-François Porchez pour le journal éponyme et utilisé pour la première fois en janvier 1995.

¹⁶ A. Frutiger, entretien avec Roger Chatelain, repris dans A. Frutiger, « L'Histoire des Antiques », art. cit.

dont elle témoigne, des écritures cursives romaines¹⁷ aux linéales, en passant par la didone et la mécano du XIX^e siècle. On pourrait presque dire qu'à travers la synthèse de ses propres caractères, Frutiger synthétise, dans le même temps, une bonne partie des formes produites par l'histoire de la typographie occidentale, dont le caractère Univers représenterait d'une certaine manière l'archétype. Plus qu'un consensus, l'Univers serait ce « lieu commun », habité et habitable par tous.

Pour Bayer comme pour Frutiger, il semble possible de distinguer les propriétés essentielles de la lettre de ses propriétés accidentelles (styles, empattements, variantes de formes, etc.). L'essence d'une lettre réside, pour l'un comme pour l'autre, dans un squelette débarrassé d'une charge contingente produite par l'histoire des formes, dont il serait possible (et nécessaire) de se débarrasser. L'évidente nudité de l'antique dépouillée de ses empattements superflus semble alors s'imposer.

Mais la genèse de cet « univers » est contemporaine de celle d'un caractère aux prétentions tout aussi légitimes, à la dimension géographique plus restreinte mais non moins ambitieuse. L'Helvetica réinscrit la Suisse dans l'« univers » du style international dominant en pleine expansion. La Suisse a sa place dans l'univers, mais celui-ci n'est pas trop grand pour la Suisse.

La Suisse

Les productions typographiques en concurrence pour le monopole de la neutralité sont ainsi plus nombreuses qu'il n'y paraît. Bien placée, l'Helvetica, dont la genèse est proche de celle de l'Univers, est certainement le caractère qui cristallise le mieux la neutralité du signe typographique dans l'imaginaire collectif.

Le dessin de l'Helvetica n'a pourtant, à l'époque de sa création à la fin des années 1950, rien de révolutionnaire. Le développement technique des procédés

¹⁷ Frutiger, extrêmement productif, a conçu et réalisé plus de 30 caractères entre 1952 et 2000. Nombre d'entre eux « citent » des caractères historiques, voire des graphies antérieures à l'histoire de l'imprimerie, comme l'Herculanum inspirée des écritures cursives de l'époque romaine.

de composition et l'accroissement de la demande dans le domaine de la communication, elle-même liée à l'expansion après-guerre de l'économie de marché, sont deux facteurs qui poussent les fonderies à commercialiser des familles de caractères destinées à remplacer les « grotesques », très utilisées par les graphistes d'après-guerre et datant pour beaucoup de la fin du XIX^e siècle. L'Akzidenz Grotesk conçue par Berthold vers 1896, est d'ailleurs couramment désignée par le terme « Standard ».

La fonderie suisse Haas lance ainsi en 1957 un caractère nommé Neue Haas Grotesk, mis au point par Max Miedinger et Eduard Hoffmann et s'inscrivant très habilement dans le goût du « standard » de l'époque. Littéralement « Nouvelle Grotesque de la fonderie Haas », ce caractère est rebaptisé en 1960 Helvetica, variante du terme « Helvetia » initialement proposé (*Confederatio Helvetia* étant le nom latin de la Suisse) (**Fig. 7**). Inscrite dans une logique marketing cohérente, l'Helvetica peut désormais personnifier la neutralité suisse.

Axel Langer résume ainsi l'idée commune que l'on se fait sa polyvalence :

[...] celle qui peut servir les riches et les pauvres, qui peut faire de la publicité pour une multinationale et en même temps servir l'enseigne d'un vendeur de kebab, porte peut-être à juste titre le nom d'Helvetica, "l'helvétique" ; elle possède de fait l'une des principales caractéristiques de la Suisse : la neutralité¹⁸.

L'Helvetica fait figure de matériau neutre, à l'image de la page blanche comme point de départ de toute création graphique. Axel Langer poursuit ainsi en faisant remarquer qu'

elle est ce qu'on en fait ! – peu de typographies réagissent avec autant d'indifférence face au talent ou à l'incompétence de leur utilisateur¹⁹.

Le texte devient ainsi un médium à informer, sculpter et modeler, dans les limites des compétences de l'utilisateur, mais aussi et surtout, pourrait-on ajouter,

¹⁸ A. Langer, « *Eine Schrift von ganz unpersönlichem Duktus für den Bedarf von Heute und morgen* », dans *Geschichte einer Schrift, Helvetica Forever*, Lars Müller Publishers, 2008.

¹⁹ *Ibid.*

de sa capacité à s'affranchir de ce caractère quasi imposé. La célèbre maxime « *When in doubt, set in Caslon* »²⁰ au sujet du caractère Caslon, très largement répandu en Angleterre au XVIII^e siècle, pourrait certainement être actualisée par « *When in doubt, set in Helvetica* ». Il conviendrait bien évidemment d'analyser tous les prolongements idéologiques imputables à l'hégémonie de ce caractère, dont l'usage dominant contribue fortement à uniformiser la production contemporaine.

Neutralité et métadiscours

La question de la neutralité est une question de connotation, de références convoquées ou non par le lecteur. La typographie propose en effet autant de connotations qu'il y a de caractères, dont le « style » véhicule un message-cadre, véritable métadiscours accompagnant le texte et se superposant au signe. En règle générale, le message-cadre, en tant qu'il est déterminé par les choix du producteur, donne à celui-ci une parole qui vient se superposer au message. Ce discours est d'ordre rhétorique. En faisant remarquer que les postulats principaux qui sont au principe de la définition de la rhétorique s'appliquent au fonctionnement des structures typographiques, Anne-Marie Christin propose une approche sémiologique des formes typographiques capable de rendre compte des connotations mises en œuvre, avec plus ou moins de maîtrise et de liberté, par des graphistes devenus « interprètes ».

Les interprètes (...) fondent leur travail sur un écart entre la production du texte et sa lecture, entre le manuscrit de l'écrivain et l'ouvrage offert en librairie. Si l'on excepte parmi ces typographes ceux dont l'inspiration est contrainte par des conventions d'éditeur – en général les normes d'une collection – c'est dans les réalisations qu'ils proposent que nous pourrions mettre de nouveau à l'épreuve une conception de la typographie comme système d'effets rhétoriques²¹.

²⁰ Littéralement : « Dans le doute, composez en Caslon ».

²¹ A-M. Christin, « Rhétorique et typographie, la lettre et le sens », *Revue d'esthétique* n°1-2, 1979, p. 301.

De la même manière, Robert Bringhurst rappelle que

la typographie est à la littérature ce que la performance musicale est à la composition : un acte essentiel d'interprétation ouvrant la voie à une infinité d'idées ou d'idioties²².

Les deux alternatives évoquées par Bringhurst rappellent que la composition typographique – et par conséquent la conception même d'un caractère – relève d'une série de choix, de parti-pris. Le débat sur la neutralité typographique se superpose ainsi à la question du degré d'intervention, de la subjectivité d'auteurs choisissant de serrer plus ou moins – à travers la forme du caractère – un contenu avec lequel ils entretiennent des rapports qui peuvent ainsi aller de la trahison totale à la subordination la plus stricte (ce dont les fonctionnalistes zurichoïses se sont fait les spécialistes).

Le neutre – étymologiquement « ni l'un, ni l'autre » – est une abstention, un non-engagement plus qu'un désengagement. En prenant appui sur l'idée saussurienne de paradigme – opposition terme à terme génératrice de sens – Barthes définit le *neutre* comme un troisième terme, une forme d'esquive qui supposerait la suspension du choix, ou plutôt, le choix de ne pas vouloir choisir. Le neutre représente pour Barthes tout ce qui « déjoue le paradigme »²³.

Si cette définition structurale revêt chez lui une dimension éthique, il est cependant possible de la transposer à divers champs de la connaissance. Cette acception semble ainsi se traduire dans le domaine esthétique par une impossible absence de style, un non choix hypothétique produit contre l'ensemble des possibles stylistiques. La neutralité d'un caractère semble se mesurer par l'écart différentiel entre sa forme propre et une matrice idéale trouvant sa définition même dans l'impossibilité qu'il y a à l'atteindre. L'Helvetica ne procède pas du troisième terme décrit par Barthes, mais bien au contraire d'une neutralité feinte qui trahit encore un choix stylistique. La singularité de l'Helvetica est le fait de

²² R. Bringhurst, *The Element of Typographic Style*, Vancouver, Hartley & Marks publishers, quatrième mise à jour de la seconde édition, 2001.

²³ R. Barthes, *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, texte établi par Thomas Clerc, Paris, Seuil Imec, « Traces écrites », 2002.

son caractère tautologique, autoréférentiel. En formulant son absence, le métadiscours est *au sujet* du discours.

Le fonctionnalisme suisse échappe de cette manière au « neutre ». C'est en choisissant ainsi de se taire – de se mettre en retrait – que les fonctionnalistes des années 1950 ont malgré eux réussi à parler très fort. Dans le champ du design graphique, le neutre est un moment du style. Objectif, mais aussi détaché, froid, lisse, consensuel, le neutre de la Suisse fonctionnaliste fait lui-même l'objet de ce qu'il se propose de suspendre : un jugement qui réactualise le paradigme.

Tout l'art conceptuel, travaillant sur le langage comme matériau, vise par ailleurs à réduire la part d'interprétation inhérente à la figuration typographique de l'idée, à son incarnation dans et par le texte. Si les œuvres d'art, selon Joseph Kosuth, sont des propositions analytiques, il convient d'en rendre la substance de manière neutre, sans y ajouter quelque connotation que ce soit. L'art conceptuel investit le vocabulaire typographique technique et administratif, ce qu'Etienne Cliquet appelle, le goût vanille, l'esthétique par défaut²⁴. La forme doit passer inaperçue, mais l'idée a cependant besoin chez Kosuth du texte pour exister. Il faudra aller – avec Ian Wilson – jusqu'à supprimer sa figuration par l'écrit, pour dématérialiser totalement l'œuvre.

C'est en parcourant les productions des artistes conceptuels que l'on peut se faire une autre idée de ce qu'est un caractère neutre. Ainsi, Arakawa, Glenn Ligon et Jasper Johns utilisent-ils des caractères pochoirs. Joseph Kosuth, du texte dactylographié, ou encore la typographie de pages de dictionnaires. Mais si une typologie de la typographie « conceptuelle » pourrait certainement faire l'objet d'une étude à part entière, on remarque une forte utilisation de caractères sans empattements chez Lawrence Weiner, John Baldessari ou encore On Kawara. Dans la brochure accompagnant son caractère, le Neutral, le typographe Kai Bernau se réclame de ce courant conceptuel, en se proposant de réduire les effets d'associations parasites liés à la forme de la lettre :

²⁴ E. Cliquet, « Esthétique par défaut. La beauté parfum vanille », publié sur le site de l'auteur, août 2002. <http://www.teleferique.org/stations/Cliquet/Default/>

Le caractère Neutral se donne pour but de minimiser ces associations et connotations et aspire à devenir un caractère standard pour les artistes conceptuels²⁵.

La question de l'interprétation et de la rhétorique est posée ici avec tout autant d'insistance, nous ramenant une fois de plus à l'Helvetica. Ce caractère serait cette figure impossible, qui, accentuant un métadiscours tout en voulant le réduire, se condamne à hésiter entre deux choix contradictoires : lire un texte ou lire un caractère typographique.

Le mythe du neutre

Il est possible d'aborder le mythe de la neutralité à travers des effets qu'il suscite. C'est dans la France de l'après-guerre, au sud de la frontière de « la bière et du vin », tracée par Gerard Unger²⁶ que l'on voit apparaître les réactions les plus virulentes.

Dans les années 1930 déjà, les fonderies françaises avaient dû se positionner par rapport à la production typographique suisse et allemande. Mais ces prises de position seraient restées ordinairement commerciales si elles ne s'étaient pas accompagnées d'un arrière-plan idéologique débordant largement les questions esthétiques inhérentes à la création typographique. Alors qu'Herbert Bayer avait prôné l'usage exclusif des bas de casse, Cassandre et Peignot répondirent – selon Michel Wlassikoff – par le choix des capitales contre les bas de casse en « idéologisant la majuscule »²⁷. La fonderie Deberny-Peignot, peinant à développer un caractère « majuscule » convaincant, achète cependant les droits du Futura à la fonderie Bayer pour le commercialiser sous le nom d'Europe vers 1930.

²⁵ K. Bernau, *Neutral – the project book*, livret édité à l'occasion d'un projet de diplôme à la Royal Academy of Fine Arts de La Haye, 2005.

²⁶ G. Unger, « La frontière de la bière et du vin », dans *Lettres Françaises*, Paris, ADPF, 1998, p. 6.

²⁷ M. Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2008.

Envisagés dans la perspective des écrits d'Herbert Bayer ou Jan Tschichold, les impératifs marketing se confondent ainsi avec les questions d'orgueil national qui trouvent leur prolongement direct dans les diatribes de Maximilien Vox, puis de Ladislav Mandel après la guerre. Ces derniers, échauffés par les frustrations à l'égard du succès de la typographie suisse et allemande, accompagnées d'un contexte politique ambigu, vont développer une forme de haine du fonctionnalisme, et plus particulièrement de la linéale, qualifiée par Vox d'« alphabet squelette ».

La linéale, dépourvue d'empattements et de modulations, nourrit abondamment le mythe de la standardisation d'une culture uniformisée – une graphie unique – et neutralisée. Ladislav Mandel se fera ainsi le défenseur amer d'une typographie « latine » propre à flatter l'ego des typographes nationaux censés détenir le monopole d'un héritage humaniste, nous préservant du « harcèlement des linéales impersonnelles et tentaculaires »²⁸.

Là où la création suisse des années 1950 et 1960 prolonge et développe les idées du Bauhaus, une partie de la typographie française reste attachée à la tradition du geste et de la calligraphie.

Produit d'une histoire collective, la fiction du neutre se confond avec les enjeux idéologiques des années 1950, à savoir la standardisation des formes liée au développement de la culture de masse. Le processus à l'œuvre dans ce contexte économique trouve, d'après ses détracteurs, sa traduction esthétique dans la recherche d'essences de formes consensuelles débarrassées de leurs propriétés contingentes. L'Helvetica, comparée au jeans, au Coca-Cola (ou même par Erik Spiekerman, à l'air : « C'est comme l'air. Il faut respirer, donc il faut utiliser l'Helvetica »²⁹) cristallise encore les réactions face à l'idéologie dominante qui, de la scène typographique française des années 1930 à aujourd'hui, visent certainement plus ce contexte d'hégémonie économique que des formes de lettres qui auraient pu être complètement différentes.

²⁸ L. Mandel, *Écritures, miroir des hommes et des sociétés*, Reillanne, Atelier Perrousseau, 1998.

²⁹ Erik Spiekerman, interviewé dans le documentaire *Helvetica* de Gary Hustwit, sorti en 2007 pour les 50 ans du caractère.

Le mythe de la neutralité s'objective dans cette figure archétypale qu'est l'Helvetica, forme canonisée d'une graphie autoréférentielle, produit d'un universalisme des formes rendu possible par la spécificité de ses conditions historiques de production. En incarnant les enjeux du paradigme moderniste, l'Helvetica formule l'utopie d'une typographie silencieuse. Centre de gravité influant sur l'espace et le temps de la création, l'Helvetica polarise le champ des producteurs dont la posture n'est cependant pas obligatoirement réductible à ces questions. Composant avec cet héritage, les approches contemporaines prolongent le modernisme par la citation, ou la redéfinition du concept de neutralité.

Les approches contemporaines : des synthèses partielles

L'Unica – caractère né de la synthèse entre l'Helvetica et l'Univers, dont il associe les noms de baptême – opère par exemple une première synthèse des synthèses, en associant une approche de la neutralité à la recherche théorique d'un « centre absolu », neutre parmi le neutre. Il conviendrait d'étudier, afin de prolonger cette étude, les mécanismes qui sont au principe de ces tendances, allant de la citation (Experimental Jetset) à la réactualisation du neutre (Norm, Kai Bernau, François Rappo), en passant par toutes les formes de rejets ou de distinction³⁰. Le Replica de Norm fait partie, au même titre que l'Akkurat de Laurenz Brunner, des caractères contemporains qui s'inscrivent dans cette lignée. L'univers formulé par la typographie moderniste représente le dernier état d'une typographie totale censée répondre à tous les besoins. Ce moment de la création typographique annonce la fin de la période moderne et inaugure une approche qui consiste à déconstruire l'existant, remettre en question la réduction moderniste en interrogeant des aspects fragmentaires plutôt qu'en formulant des réponses totales :

³⁰ Le film *Helvetica* de Gary Hustwit est un témoignage de la diversité des postures adoptées à cet égard.

L'art devait préparer ou annoncer un monde futur – fait remarquer Nicolas Bourriaud – il modélise aujourd'hui des univers possibles. (...) les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste³¹.

La question du neutre se déplace en se posant de manière moins ambitieuse. Wolfgang Weingart, successeur d'Emil Ruder à l'École de Design de Bâle, prépare le post-modernisme et annonce les recherches d'Emigre, April Greiman et Katherine McCoy.

Le récent caractère History de Peter Bil'ak procède de manière inverse. L'History est en fait une gamme de 21 caractères. Le premier est un squelette, une base linéale ayant des proportions de capitale romaine. Les 20 autres sont les accessoires : empattements, graisses, décorations surchargées du XIX^e siècle, etc. qui ne fonctionnent qu'en se superposant au caractère de base. Les possibilités combinatoires sont autant de variantes qui revisitent l'histoire de la typographie. Cet « Univers inversé » répond à Frutiger par la surenchère, démontrant avec ironie que la création typographique peut tout aussi bien procéder d'une soustraction fonctionnaliste que d'une addition des contraires. Ainsi, le neutre est cette forme hypostasiée qui enregistre les tangentes successives projetées pour l'atteindre sans jamais y parvenir. Il faut considérer ces tentatives, du caractère de Grandjean aux typographies soumises à des contraintes comme celle de l'affichage écran et du pixel, comme autant de déclinaisons, de jeux de variations complexes autour de références collectives, « lieux communs » d'une histoire commune constamment revisitée par la création typographique.

³¹ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.