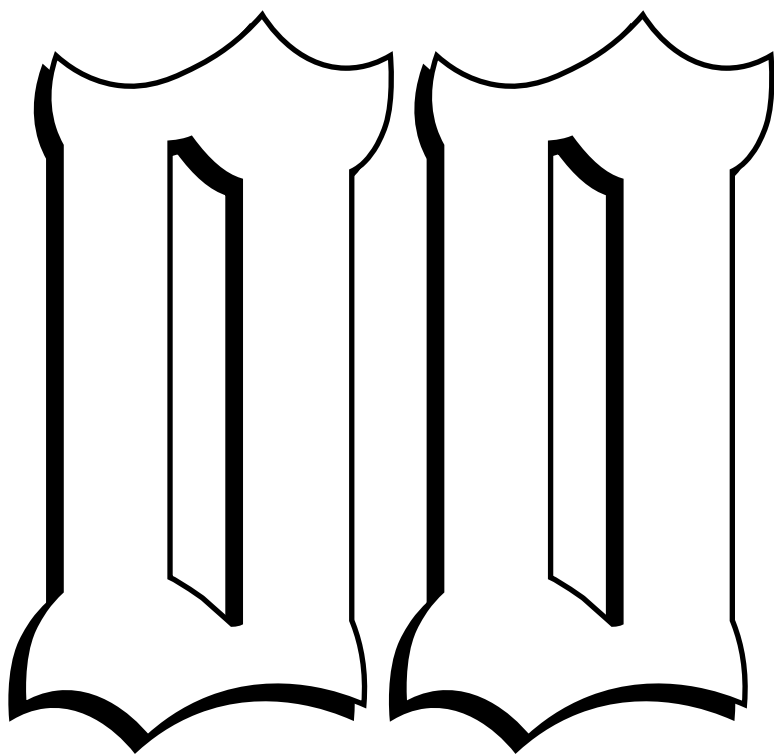




HH HESJRE HH HESJRE

De la typographie de Gutenberg à l'ère numérique

Lyne Alphan

Mémoire de DNSEP

Design Graphique & Numérique

ESAD de Reims 2025 - 2026



I.	<i>Introduction</i>	p.4
II.	<i>La typographie et la lisibilité. Des définitions et règles</i>	p.8
(A)	La naissances des règles typographiques	p.9
(B)	Les conventions typographiques : des normes façonnées pas l'usage	p.19
(C)	Les limites, La rigidité des règles et le besoin d'exploration	p.22
III.	<i>Comment le graphisme postmoderne remet-il en cause ce qui avait été établi auparavant ? Subversions et influences</i>	p.24
(A)	Le postmodernisme et la subversion des règles	p.26
(B)	Pourquoi subvertir les règles : les moyens de subversion typographique	p.32
(C)	Influence du postmodernisme sur la typographie	p.50
IV.	<i>Vers une nouvelle approche de la lisibilité à l'ère numérique</i>	p.58
(A)	De la typographie traditionnelle à expérimentale	p.58
(B)	Effets de la subversion et sa nouvelle esthétique typographique	p.67
(C)	La typographie numérique : une continuité de la transgression	p.78
V.	<i>Conclusion</i>	p.88
VI.	<i>Bibliographie</i>	p.90
VII.	<i>Remerciements</i>	p.92



Introduction

La notion de règles me met mal à l'aise, j'ai le sentiment qu'elles m'empêchent d'être moi-même, qu'elles me privent de ma liberté, et sont une frustration. Elles sont pourtant qu'on le veuille ou non, présentes dans presque tous les domaines, et notamment dans celui de la typographie, qui m'intéresse particulièrement. C'est ce qui m'a poussée, en tant que jeune designer, à les étudier pour comprendre leurs tenants et leurs aboutissants, les contraintes qu'elles nous imposent. j'ai voulu, dans ce mémoire aller à la rencontre de ceux qui ont été, comme moi, désarmés face aux restrictions qu'impose la typographie. Les règles typographiques étant des principes formels et techniques établis, souvent codifiés, qui visent à garantir la lisibilité et l'efficacité de la communication visuelle.

Quel furent le cheminement, le travail des praticiens de la typographie, quelles stratégies ont-ils mis en œuvre pour réussir, malgré des règles imposées, à créer une œuvre qui leur a permis d'être reconnus. Le postmodernisme permet-il une lecture pertinente pour comprendre l'approche de la lisibilité dans le design graphique? Comment leur approche a-t-elle permis l'évolution de l'art de la typographie, en ouvrant le champ à une réinvention de la lisibilité de la forme et du contenu à l'ère numérique.

Dans ce mémoire, j'aimerais mettre en lumière mon intérêt pour la typographie, un domaine régi par des règles rigoureuses et précieuses, que de nombreux praticiens continuent de préserver aujourd'hui, tout en souhaitant mettre en avant parmi eux, ceux qui ont bousculé nos habitudes et ouvert d'autres terrains d'expérimentation, rendant les choses plus accessibles et plus libres.

Je m'intéressais aussi à ces praticiens qui ont fait valoir les règles typographiques et ont mis en avant l'écriture et la lecture ainsi que le questionnement entre les limites de la lisibilité et l'illisibilité. Je chercherai à montrer comment ces approches transgressives ont influencé notre rapport au visible et au lisible dans le design graphique contemporain. structurent notre cerveau et deviennent un automatisme.

Je voudrais montrer comment ces lettres qu'on utilise et surtout qu'on voit quotidiennement, ces lettres s'effacent vite de notre esprit et disparaissent après chaque lecture. J'ai toujours été captivée par les lettres par leur corps, leurs formes, leurs couleurs, leurs inclinaisons, leurs rigidités ... le fait qu'elles soient lisibles et même parfois illisibles. J'aime particulièrement celle qui s'impose à nous en attirant notre œil au point de nous déranger. J'aime voir les lettres s'assembler les unes aux autres et aboutissent à la création d'un ensemble signifiant. Elles m'ont toujours profondément intrigué. Elles nous montrent par là leur utilité comme instruments de communication, d'information, de guide... Elles sont de la même façon que les règles des éléments qui structurent notre cerveau et deviennent un automatisme.

Notre manière de lire et de percevoir m'a toujours questionnée; Notre monde étant aujourd'hui saturé d'informations où l'œil se perd et où la typographie joue un rôle fondamental. J'avoue trouvé un plaisir aux écritures les plus extravagantes dont je ne perçois pas toujours directement le message transmis. Plutôt qu'un message je commence par voir un dessin, une forme, un schéma... comme si j'étais devant un alphabet inconnu. Cette interprétation que je fais de la typographie me pousse à m'interroger sur le fait que volontairement elle écarte d'une typographie simple. J'y vois un rejet de la forme alors même qu'on nous a appris dans nos études à nous y conformer. La manière propre à chacun de modeler une lettre devient une signature, un langage visuel personnel, dépassant la simple écriture. L'écart entre la lisibilité et expressivité pose question : la typographie peut-elle revendiquer sa matérialité et interférer avec le message, comme le suggèrent certaines expérimentations graphiques de nos jours.





Ce mémoire traite principalement de la lecture et de l'écriture en alphabet Latin car c'est celui avec lequel je suis le plus familiarisée et que j'utilise dans mon quotidien.



La typographie et la lisibilité : Des définitions et règles

On pourrait croire que les règles typographiques sont nées d'une nécessité, mais elles sont sûrement l'aboutissement d'une longue conversation entre la main et l'œil, entre le geste calligraphique et une certaine rigueur mécanique. On peut dire que cette rigueur mécanique dans l'écriture fait référence à l'application systématique de règles, de techniques et de proportions dans la composition et la présentation du texte. Cela implique une approche où chaque aspect, que ce soit dans le choix des caractères, de la mise en page, de l'espacement, de la ponctuation ou de la structure, suit une logique méthodique et normée qui est pensée pour garantir la lisibilité et éviter toute ambiguïté.

A La naissance des règles typographiques

1 Johannes Gutenberg (1400 - 1468) est un imprimeur allemand. Universellement connu pour l'invention de la typographie, il a permis l'avènement du livre imprimé et a été l'un des artisans de la révolution culturelle qu'a connue l'Europe à la Renaissance.

Au XVe siècle, l'invention de l'imprimerie par Gutenberg¹ marque un tournant décisif. Ses premiers caractères étaient des gothiques (fig 1), inspirés directement des manuscrits médiévaux. À cette époque, il ne s'agissait pas encore de fixer des règles universelles, mais déjà une logique se met en place : celle d'une reproductibilité, qui nécessite une certaine standardisation. Et déjà, même à cette époque, il y avait des écarts, des détournements, des libertés prises s'appuyant sur les règles. Les marges, les ornements, la disposition changeaient selon les ateliers.

On imagine Gutenberg comme l'incarnation de la rigueur, mais lui-même, par la nécessité et par le geste, participait à une forme d'adaptation, presque d'invention constante. Et déjà, même à cette époque, il y avait des écarts, des détournements, des libertés prises s'appuyant sur les règles. Les marges, les ornements, la disposition changeaient selon les ateliers. On imagine Gutenberg comme l'incarnation de la rigueur, mais lui-même, par la nécessité et par le geste, participait à une forme d'adaptation, presque d'invention constante.



(fig 1) Johannes Gutenberg, page de la Bible, ca. 1455. Imprimé sur vélin, source : BnF Paris.

À la Renaissance (fin XV^e et XVI^e siècle), s'est produit une rupture avec le gothique et le développement des caractères romains. Cette transition du gothique au romain est déjà une première grande réécriture des règles : l'obsession devient la lisibilité et la clarté.

On invente même l'italique, pensé pour condenser l'espace et rendre la lecture plus rapide et plus pratique. C'est comme si, déjà, les typographes de la Renaissance comprenaient que la lettre n'est pas un simple ornement mais un outil de savoir. Et quand je regarde ces choix historiques, je me dis qu'ils annoncent déjà ce qui deviendra le cœur du modernisme : l'idée que la typographie doit d'abord être au service de la pensée.

Après cette révolution humaniste, il faut attendre le XVIII^e siècle, celui des Lumières, pour voir apparaître une nouvelle étape dans l'évolution des règles typographiques. Dans ce contexte d'effervescence intellectuelle, où la diffusion du savoir et la rationalité sont au centre des préoccupations, la typographie devient le terrain d'une quête de perfection. C'est ici qu'intervient John Baskerville², figure emblématique de cette période. Ses caractères, aux contrastes marqués et aux formes élégantes, traduisent une volonté d'allier beauté et lisibilité, rigueur et raffinement. Baskerville incarne cette obsession de la « belle lettre » (*fig 2*) : une lettre claire, proportionnée, mais aussi empreinte de prestige. On peut penser que ceux qui aujourd'hui déconstruisent la typographie, est-ce qu'ils ne prolongent pas finalement, sa quête d'expressivité ? Certes, ils subvertissent les règles, mais toujours avec une ambition esthétique et fonctionnelle en ne cherchant plus seulement la lisibilité classique, mais aussi la perturbation du regard.

² John Baskerville (1706 - 1775) est connu pour son activité d'industriel du papier, de découpage, ou de papier mâché, mais c'est surtout son activité d'imprimeur et de typographe qui l'ont rendu célèbre.

Baskerville a marqué le XVIII^e siècle par son exigence et son élégance. Mais cette recherche d'équilibre entre beauté et lisibilité ne reste pas sans héritiers. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'autres typographes vont reprendre ce désir de clarté et de raffinement, mais en le poussant beaucoup plus loin, jusqu'à atteindre une radicalité nouvelle.



(fig 2) John Baskerville, *Baskerville*, source image libre de droit, 1757.

³ *Firmin Didot (1764 - 1836) est un imprimeur, éditeur, créateur de caractères typographiques et homme politique français.*

⁴ *Giambattista Bodoni (1740 - 1813) est un graveur, imprimeur et typographe actif en Italie.*

C'est le cas de Firmin Didot³ en France et de Giambattista Bodoni⁴ en Italie, qui deviennent des figures majeures de cette nouvelle esthétique. Leurs caractères, aux contrastes extrêmes entre pleins et déliés, aux traits d'une précision presque géométrique, incarnent une volonté de pureté et de rigueur absolue. Là où Baskerville cherchait encore une forme de fluidité sensible, *Didot (fig 3)* et *Bodoni (fig 4)* installent une typographie plus froide, plus rationnelle, presque mathématique.

Leur radicalité est sublime mais presque inhumaine. C'est pourtant peut-être cette rigueur absolue qui a pu permettre de tenter une démarche inverse : celle de casser la géométrie, de briser la perfection, pour redonner une intensité sensible à la lettre.



(fig 3) Giambattista Bodoni, *Bodoni*, 1798, source : image libre de droit.



(fig 4) Firmin Didot, *Didot*, vers 1784, spécimen typographique.

Arrive la révolution industrielle du XIXe siècle là où les règles typographiques se formalisent véritablement. La multiplication des supports imprimés, l'essor de la presse et de la publicité exigent de nouvelles normes. L'invention des manuels typographiques systématise la pratique. Un exemple concret est celui de Martin-Dominique Fertel, imprimeur de Saint-Omer, qui publie en 1723 son *Science pratique de l'imprimerie*. Ce manuel, l'un des premiers du genre, détaille les règles de composition, de mise en page, de justification, de marges. Il ne s'agit plus seulement de créer de belles lettres, mais de codifier l'ensemble de la pratique typographique. Avec Martin-Dominique Fertel, la typographie devient un système normatif.

Les règles s'inscrivent alors dans une logique industrielle : produire vite, produire clair, produire lisible. Les affiches, les journaux, les livres doivent toucher un public de plus en plus large. La lisibilité n'est plus un luxe humaniste ou une quête esthétique, c'est une exigence sociale. Une exigence qui, même si elle est louable a imposé une rigidité provoquant chez les créateurs, le non moins louable besoin de subvertir pour innover.

⁵ Jan Tschichold est un typographe allemand, c'est un dessinateur de caractères, maquettiste, enseignant et écrivain.

L'avènement du modernisme marque un autre tournant au XXe siècle. Le Bauhaus, puis Jan Tschichold⁵ avec *Die Neue Typographie* (1928), imposent une nouvelle logique : la typographie doit être fonctionnelle, neutre, transparente. Fini l'ornement, place à la clarté absolue. La règle devient : « la forme suit la fonction ». En voulant briser les conventions, Tschichold propose une nouvelle norme. Il y a là une attitude paradoxale qui est le cœur même de mon travail : Comment réinventer une lisibilité en échappant aux carcans des règles.

⁶ Beatrice Warde (1900 – 1969), historienne et théoricienne de la typographie passionnée par la calligraphie, ayant côtoyé de grands typographes, elle est connue pour ses nombreux écrits sur la typographie et la culture de l'imprimé.

La typographe Beatrice Warde⁶ (fig 5), avec son essai *The Crystal Goblet* (1930), popularise elle une vision de la typographie centrée sur la transparence.

« La typographie doit être comme un gobelet de cristal : transparente, elle ne doit pas attirer l'attention sur elle-même, mais permettre de savourer pleinement le contenu qu'elle contient. »

Thierry Chancogne, *Le gobelet de cristal*, Paris : Tombolo Presses, 2013. p.20



(fig 5) Portrait de Béatrice Warde, ca. 1925, photographie inconnu, source : *Eye Magazine*.

Sa métaphore est claire, et je comprends sa pertinence. Mais quand je vois des expérimentations typographiques qui fracturent les codes, je me demande : est-ce que dans des verres parfois cabossés, colorés, ébréchés ? On ne boit pas aussi ? Et pourtant, le message passe. Je respecte énormément la logique des puristes : efficacité, neutralité. Mais notre génération de graphistes vit dans un autre temps. Nous avons besoin de brouiller cette clarté. Proposer une expérience, un dialogue avec le spectateur et c'est dans cette tension entre règles et subversions que la typographie reste vivante.

Toutes ces règles structurent cette notion de lisibilité qui est l'un des concepts les plus fondamentaux de la typographie. Elle détermine la facilité avec laquelle un texte peut être lu, compris et retenu. La lisibilité ne repose pas seulement sur la taille de la police ou la couleur du texte, mais également sur l'agencement des caractères, la disposition des mots et l'espacement des lignes. Ces éléments doivent être pensés de manière à guider le regard du lecteur, pour permettre une lecture fluide et agréable. En tant qu'étudiant, on nous répète souvent l'importance de la « fluidité » et le manque de celle-ci nous est reproché. Mais est-ce que la lecture doit toujours être agréable ? Parfois, la difficulté crée une autre forme d'attention. Si tout est trop fluide, trop confortable, est-ce qu'on ne lit pas sans vraiment voir.

Un autre aspect fondamental de la typographie est la hiérarchisation de l'information. Chaque texte, quelle que soit la situation dans le quel on le lit possède des éléments d'importance pour guider le lecteur. Sur une affiche, par exemple, la disposition des éléments graphiques et typographiques détermine la manière dont l'information sera perçue et mémorisée par le spectateur. Certes, les règles classiques permettent d'organiser le chaos, mais ce qui m'intéresse, c'est ce qui se passe quand cette organisation est volontairement bouleversée, quand une hiérarchie se renverse, quand l'information se déploie dans un désordre apparent. N'est-ce pas là une manière plutôt moderne de dire : « ouvrez les yeux ».

Une mise en page réussie permet au lecteur de saisir immédiatement l'organisation des idées sans avoir à chercher les éléments importants.

Mais quand tout est trop évident, que reste-t-il à découvrir ? À mes yeux, c'est aussi une stratégie pour donner au lecteur la place d'explorateur. Cela passe aussi par les marges, les interlignes et les espacements entre les paragraphes qui ne sont pas simplement décoratifs mais favorise cette organisation de l'information. L'objectif est d'orienter et de permettre aux lecteurs de minimiser les efforts nécessaires. « Minimiser l'effort », cela est une préoccupation nouvelle. Réduire l'effort n'est pas incité à la paresse mais aider à chercher dans la lecture une nouvelle intensité. Gérard Unger⁷, dans son ouvrage *Pendant la lecture*, sorti en 2015 s'interroge sur la signification même du mot « lire ». Lire, est-ce simplement accéder au contenu d'un texte ? Trouver du sens dans une multitude de sujets imaginables ?

⁷Gerard Unger est designer graphique français également dessinateur de caractères indépendant depuis 1975. Il a notamment conçu des timbres, pièces, magazines, journaux, livres, logotypes, identités visuelles ainsi que de nombreux caractères typographiques.

« Et si ce que vous venez de lire vous avait incité à la réflexion ? En revanche vous n'avez probablement pas été attentif aux lettres. Pour être capable de lire il faut être capable de reconnaître les lettres. Alors comment peut-on lire sans voir les lettres ? »

Gerard Unger, *Pendant la lecture*,
Paris : B42, 2015, p.7.



Gerard Unger, *Pendant la lecture*, extrait du livre, 2015.

Il suppose que notre capacité à lire est liée à l'expérience de la lecture, où de nombreuses idées se reflètent dans le langage. Le langage traduit une pensée. Selon Unger, lire ne se limite pas aux mots et aux lettres. Il souligne que la lecture ne se fait pas uniquement par la vision directe d'un texte, mais aussi par l'intégration de connaissances antérieures et sur notre perception de l'environnement qui nourrit cette lecture. J'adore l'idée que lire c'est toujours plus que lire. Mais, si nous lisons avec notre mémoire, nos expériences et nos habitudes, alors casser les conventions typographiques permet de réveiller ces automatismes et de rappeler au lecteur qu'il lit vraiment et qu'il ne fait pas que poser ses yeux sur le texte.

Unger illustre cette idée en expliquant que nous oublions souvent notre environnement immédiat par habitude, nous suivons un trajet quotidien sans y prêter attention, et pourtant nous ne nous trompons pas de chemin. De la même manière, en lisant, nous ne prêtons pas toujours attention aux lettres elles-mêmes. Oublier les lettres comme oublier ses pieds, risque de nous faire buter comme les lettres trébuches sur les obstacles qu'impose la typographie. Je crois que c'est exactement ce que font les expérimentations graphiques de la fin du XXe siècle, elles nous rappellent nos pieds et redonnent un corps à la lecture et à la lettre.

Ainsi, la typographie ne se résume pas à un simple choix esthétique. Aborder la lecture comme le demande Unger, permet d'apprécier toute la complexité et l'influence de la typographie dans notre quotidien. Les conventions ont eu été utiles, elles ont garanti la lisibilité, elles ont rendu la pensée transmissible à l'échelle d'une société. Mais dans un monde saturé de signes, peut-être est-ce l'irrégularité qui devient un outil de lisibilité. Non pas une lisibilité confortable, mais une lisibilité éveillée.

En retraçant ce chemin de Gutenberg au Modernisme, on voit comment des règles typographiques se sont progressivement imposées : d'abord pour des raisons techniques et matérielles, ensuite pour des raisons esthétiques et fonctionnelles. Mais une règle ne vit jamais seule : à force d'être appliquée, partagée, enseignée, elle devient un réflexe, presque une seconde nature. C'est ainsi que la pratique typographique a vu naître non seulement des règles, mais aussi des conventions. Ces conventions ne sont pas gravées dans le marbre : elles se sont construites dans le temps, au fil des usages et des contextes culturels. Si les règles définissent ce qu'il faut faire, les conventions fixent ce que l'on a l'habitude de faire. Et c'est précisément dans ce passage de la règle à la convention que s'ancre la suite de mon analyse.

(B) Les conventions typographiques : des normes façonnées par l'usage

Les conventions typographiques sont des pratiques visuelles qui se sont progressivement imposées comme des standards dans l'écriture. Ces pratiques ont émergé en réponse aux besoins de la lecture et de l'imprimerie, mais aussi des évolutions technologiques.

Par exemple, l'usage des majuscules pour les débuts de phrases ou les titres n'est pas une règle absolue mais une norme qui s'est imposée au fil des siècles. L'espacement entre les lettres et les mots a été optimisé pour faciliter la lecture rapide et fluide, bien que les conventions n'aient pas été systématiquement codifiées à leurs débuts. Ce sont en réalité des habitudes. On aurait pu lire autrement, mais nous avons accepté une normalisation. L'émergence des conventions typographiques est également influencée par des contextes culturels et historiques. Par exemple, la tradition typographique européenne est marquée par des usages qui remontent à la Renaissance, tandis que dans d'autres régions du monde, comme le monde arabe, les conventions typographiques sont très différentes, adaptées à la calligraphie locale. Ces traditions typographiques façonnent les attentes des lecteurs, qui sont sensibles aux usages hérités du passé. Dès qu'on sort de ces habitudes partagées, on trouble le lecteur. J'aime ce trouble.

Au-delà de l'imprimé, l'avènement du numérique a entraîné l'évolution de nouvelles conventions typographiques. L'usage des « polices sans sérif », par exemple, a gagné en popularité avec l'essor du web, car elles sont jugées plus adaptées aux écrans. Ces conventions sont façonnées par les nouveaux modes de lecture, qui privilégient en plus de l'efficacité la rapidité. Internet a sacré *Arial* et *Verdana*. Car elles sont sobres, pratiques et efficaces et correspondent aussi à une société où on veut aller vite. Mais je ne peux pas m'empêcher de les trouver si fades.

Dans les années 60–70, beaucoup d'ouvrages ont été mis en avant car ils exprimaient les choses simplement. Fondés sur la typographie usuelle et sobre, ils étaient marqués par ce qu'on a appelé le « style suisse ». L'*Helvetica* qu'on ne présente plus a été créée en 1957 par Max Miedinger⁸, est l'incarnation de cette logique. Les puristes en faisaient presque la propagande, parce qu'elle garantissait une communication sans ambiguïté. Je respecte cette obsession pour l'efficacité. Mais *Helvetica* est tellement « lisse » qu'elle finit par disparaître. Je préfère quand la lettre reprend du grain, du corps et de la force.

⁸ *Max Miedinger (1910–1980) est un créateur de caractères suisse.*

⁹ *Programme entwerfen* est un ouvrage du graphiste et théoricien suisse de Karl Gerstner, publié en 1964.

¹⁰ *Lucas Descroix est un designer graphique français contemporain.*

¹¹ *Geronimo Stilton est le nom d'une série de livres pour enfants originaire d'Italie.*

Beaucoup de grands typographes considèrent que la lettre ne doit pas être modifiée. Karl Gerstner écrivait en 1964 dans *Programme entwerfen*⁹ :

« *La fonction est définie, l'alphabet a été inventé et les formes élémentaires des lettres sont inaltérables.* »

Franchement, si Gerstner voyait les expérimentations de Lucas Descroix¹⁰, il n'en croirait pas ses yeux. Pour lui, ce serait une injure. Pour moi, c'est une libération comme je le montrerai plus tard. Certes certaines de ses expérimentations typographiques amènent des conséquences gênantes : des textes qui devraient être lus ensemble mais qui semblent disloqués et la lecture se ralentit. Mais je me rappelle un livre, *Geronimo Stilton*¹¹ (fig 6) qui utilisait une typographie expressive pour incarner les émotions du récit. Chaque choix typographique avait du sens. Ce qui fait que je me souviens encore de ce livre. La typographie m'a aidé à retenir l'histoire et son expressivité renforçait ma mémoire.

(fig 6) *Geronimo Stilton*, page illustrée, ca. 2000.



(C) Les limites, la rigidité des règles et le besoin d'exploration

La rigidité des règles peut brider la créativité des designers et les empêcher d'explorer de nouvelles formes typographiques. Trop de standardisation peut donner l'impression que la typographie devient une formule répétitive, prévisible et sans âme. Et à force de vouloir rassurer le lecteur, on finit par l'endormir.

La qualité d'un caractère réside dans sa justesse, son équilibre, son harmonie. Mais ces qualités sont subtiles et le lecteur moyen ne les remarque pas consciemment, il les ressent seulement par le confort de lecture. Il y a des différences dans les usages courants et expérimentaux. Dans le texte courant (livres, journaux, édition), la typographie vise la discrétion fonctionnelle, elle disparaît derrière le contenu. Dans l'expérimentation (postmodernisme, affiches, design), on accepte et on recherche que la typographie attire l'œil et perturbe la lecture. Cette frontière entre transparence et perturbation me fascine et me stimule : Peut-il y avoir une lisibilité hybride, à la fois confortable et dérangement... La tension entre lisibilité et créativité est toujours présente, et chaque projet typographique offre l'occasion de jouer avec les limites. Les règles peuvent être une contrainte, mais elles peuvent aussi être un point de départ pour l'innovation. Le défi consiste donc à trouver un équilibre entre respect des conventions et exploration des possibilités infinies qu'offre la typographie.

Quand je fais face à un projet typographique, je me demande toujours si je dois suivre les règles ou si, je dois les défier. Car on m'a appris que la typographie devait être transparente, qu'elle devait disparaître derrière le texte pour rendre la lecture fluide.

C'est certes une étape essentielle mais qui ne m'empêche pas d'être attiré par une démarche inverse : J'aime que la lettre arrête d'être invisible et deviennent une matière à part entière, une forme graphique, une signature qui interroge le lecteur.

La rigidité des règles est une base mais ce n'est pas en imitant *Helvetica* qu'on invente encore quelque chose : c'est en la déformant, en l'exagérant, en la fissurant, qu'on fait évoluer l'art de la typographie. La subversion n'est pas une destruction mais une manière de réinjecter du caractère et du vivant dans la lecture.

Les règles typographiques sont nées d'un équilibre entre nécessité et sensibilité, entre technique et regard. Elles ont permis d'unifier la lecture, de garantir la clarté, mais aussi de façonner notre manière de voir et de penser le texte.

Pourtant, leur histoire montre qu'aucune règle ne peut perdurer sans sa remise en question : chaque époque a reformulé la lettre selon ses valeurs, ses outils, ses désirs et on tient plus facilement compte des conventions typographiques que des règles. Aujourd'hui, la typographie se situe dans cette tension féconde entre lisibilité et expression. Comprendre les règles, c'est aussi apprendre à les détourner avec justesse. Car la lettre ne vit vraiment que lorsqu'elle échappe à la pure fonctionnalité pour redevenir matière sensible, porteuse d'une émotion visuelle. Entre rigueur et liberté, la typographie continue d'être un langage vivant, à la fois héritage et exploration.



*Comment le graphisme
Postmoderne remet-il en
cause ce qui avait été établi
auparavant ?*

Le postmodernisme interroge la subversion des règles typographiques, non pas comme une rébellion gratuite, mais comme une démarche réfléchie qui, en perturbant la lecture, nous oblige à repenser notre rapport au texte, à l'image et au visible.

¹² Rick Poynor est un écrivain anglais spécialisé dans le design, le graphisme, la typographie et la culture visuelle.

¹³ Dans se livre Rick Poynor commente l'évolution du design graphique dans le mouvement postmodernisme au début des années 90.

Comme le souligne Rick Poynor¹² dans *Transgression – Graphisme et Postmodernisme*¹³, il s'agit moins d'un rejet aveugle que d'une volonté d'explorer de nouvelles formes d'expression, plus en phase avec une époque où la culture, la technologie et la société appelaient d'autres manières de voir et de lire.

Le Postmodernisme et la subversion des règles

Le Postmodernisme est un mouvement artistique et intellectuel qui a émergé dans la deuxième moitié du XX^e siècle, en réaction contre l'autorité et les frontières rigides héritées du Modernisme. Là où le Modernisme avait pour ambition utopique de construire un monde meilleur à travers le progrès, la rationalité et l'universalité des formes, le Postmodernisme revendique l'hétérogénéité, l'ironie et la remise en question des grands récits totalisants. On parle d'ailleurs souvent de « Modernité Tardive » pour désigner cette période de transition, où le principe du Modernisme commence à s'affaiblir, sans qu'un nouveau cadre bien défini ne prenne encore le relais. C'est précisément dans ce flottement que le terme « Postmodernisme » s'est installé.

Ce concept apparaît d'abord en architecture dans les années 60–70, avec des figures comme Robert Venturi¹⁴ ou Charles Jencks¹⁵, qui critiquaient la froideur et l'uniformité de l'architecture Moderniste. Ces figures emblématiques revendiquaient un retour à l'ornement, au jeu, à la citation et à la multiplicité des styles, refusant l'idée d'une vérité unique. L'architecture a été la première discipline où le terme s'est imposé, car elle incarnait le plus directement l'idéologie Moderniste. Sa remise en cause a donc été visible et spectaculaire.

¹⁴ Robert Venturi (1925 – 2018) est un architecte américain. Il est considéré comme un des précurseurs du postmodernisme.

¹⁵ Charles Jencks (1939 – 2019) est un architecte et historien américain de l'architecture.

Dans le graphisme, le mot « Postmodernisme » n'arrive que plus tard, dans les années 80. Ce décalage s'explique car le design graphique avait longtemps été associé à une mission fonctionnelle et utilitaire comme je le dis précédemment : communiquer clairement et efficacement dans la droite lignée du Modernisme.

Mais au fil du temps, cette rigueur est apparue comme une contrainte étouffante. L'influence des courants artistiques, des médias de masse et de la culture populaire a ouvert la porte à plus de liberté visuelle, à l'éclectisme et au mélange des références. C'est alors que le vocabulaire postmoderne est venu décrire ces nouvelles pratiques.

Ce terme n'est plus utilisé aujourd'hui, mais il mérite d'être abordé car son importance en tant que courant de réflexion sur notre époque et notre « condition » est incontestable. Tout le monde raffolait de ce terme, on le voyait partout et aujourd'hui, le postmodernisme a laissé derrière lui d'importantes traces dans le design graphique et la typographie. Il a profondément marqué notre manière de concevoir l'image, le texte et plus largement la communication visuelle. En remettant en cause les règles établies et en osant déconstruire les conventions, ce mouvement a ouvert la voie à une liberté créative nouvelle, où l'expérimentation et la subjectivité ont pris une place centrale. C'est précisément cette approche qui va beaucoup m'aider dans la rédaction de mon mémoire.

Le Postmodernisme me permet de comprendre que les conventions typographiques ne sont pas figées, mais qu'elles peuvent être bousculées, détournées et réinventées. Ce courant me donne un cadre critique et théorique pour analyser la transgression, mais aussi une inspiration personnelle pour m'encourager à assumer mes propres choix et oser dépasser une neutralité imposée.

Pourtant, le terme de Postmodernisme a été déclaré trop vague par certains comme Judith Williamson¹⁶, auteure de *Decoding Advertisements*, soulignant qu'il manque de précision pour désigner une catégorie intellectuelle, mais que sur le plan stylistique il est efficace pour décrire des phénomènes visibles. En graphisme, on peut aussi penser à P. Scott Makela¹⁷, dont le travail typographique incarne cette logique postmoderne : il mélangeait délibérément des polices de caractères contrastées (fig 7), juxtaposait des styles discordants et transformait la typographie en un espace d'expérimentation visuelle (fig 8).

¹⁶ Judith Williamson est une auteure née dans les années 70.

¹⁷ Paul Scott Makela était graphiste, designer multimédia et créateur de caractères.



(fig 8) P. Scott Makela, *Design Discourse*, 1994.



(fig 7) P. Scott Makela, *The Wild Next*, 1990.

Cette démarche se manifeste notamment dans sa création *Dead History*, une police hybride (fig 9) qui combine les caractéristiques d'une linéale arrondie sans empattement et celles d'une didone néoclassique aux empattements nets. Par ce geste radical, Makela illustre parfaitement l'esthétique postmoderne de la dissonance et de l'hybridation, où la pluralité des formes prend le pas sur la recherche d'unité et de lisibilité. C'est exactement ce qui est attirant, cette capacité à prendre la typographie et l'extraire de son but premier.

Il est très stimulant de constater que certains voient du « désordre » là où d'autres perçoivent une richesse de sens. À mes yeux ce désordre c'est ouvrir la porte à de nouvelles lectures en enlevant cet ennui d'un code respecté à la lettre.

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg
Hh Ii Jj Kk Ll Mm
Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt
Uu Vv Ww Xx Yy Zz
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
Dead History

(fig 9) Peter Scott Makela, *Dead History*, 1990.

(B) Pourquoi subvertir les règles : Les moyens de subversion typographique

Si je me sers du postmodernisme c'est pour illustrer la subversion des conventions typographiques dans le design graphique. Le graphisme est un médium couramment pratiqué, populaire et accessible, qui présente de nombreuses caractéristiques post-modernes. Même si beaucoup de graphistes ont rejeté ce terme et n'ont pas souhaité qualifier leur production de « postmoderne », préférant se dire expérimentaux, radicaux ou simplement contemporains, c'est notamment parce que la notion de postmodernisme a surtout été utilisée par les théoriciens.

Ceux-ci s'en sont servis non pour poser un cadre strict, mais pour tenter de décrire un ensemble de démarches très diverses. Ce terme, bien qu'insuffisant pour rendre compte de la pluralité des pratiques, permet néanmoins de situer les travaux des graphistes dans une réflexion plus large sur les évolutions culturelles et esthétiques de leur époque.

¹⁸ David Carson est connu pour avoir cassé certains codes de la typographie afin de jouer avec les polices de caractères et de faire dialoguer les textes et l'image, en particulier dans ses mises en pages pour des magazines.

Rick Poynor a beaucoup écrit sur la manière dont le postmodernisme a marqué cette discipline et comment ce terme a fortement influencé le visuel de logos, de typographies et même de publicités. Le postmodernisme est un vrai fourre-tout : il servait à décrire des théories philosophiques, des tendances en design, etc.

Les designers américains sont les premiers à l'avoir bien assimilé. Prenons David Carson¹⁸, qui en fait partie graphiste américain il investit les outils numériques et poursuit cette esthétique. Il est reconnu pour son approche expérimentale et déstructurée du design. Dans les années 1990, il est à la direction artistique du magazine *Ray Gun* (fig10). Son travail repose sur une remise en question des conventions typographiques, où lisibilité et esthétique sont souvent réinterprétées de manière radicale. Il est intéressant de préciser que Carson est un ancien surfeur, devenu typographe et graphiste sans aucune formation académique. Il s'est fait connaître par son style grunge, illisible, chaotique et pourtant profondément expressif.

C'est peut être le fait de ne pas avoir suivi un enseignement classique qu'il a pu s'autoriser de tel détournement. Et qu'il incarné à merveille l'esprit postmoderniste, un joyeux désordre qui nous amuse tout autant qu'il nous déstabilise.



(fig10) David Carson, *Ray Gun*, 1992.

Too Much
Too much

SOME TIMES TOO MUCH IN THE

SOME OF BEING SERVED ON

MACTUALLY JUST COOL DOWN ON

A TO HIDE THEIR LIVES OF

A BEING TO ANOTHER SIDE OF

A WITH THE WORLD OF

LEAVING THE WORLD OF

SELF OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

THE OF THE WORLD OF

One of the things I also

reasons for their

turned in a

or being in

final in

forgetting

back to

seek

seek

seek

seek

seek

seek

seek



BACK
CITY

CONTACT
THEIR DEBUT A
CONTAMINATING

name _____
(please print)
address _____

city _____

☐ \$25 payment enclosed

☐ visa/mastercard # _____

signature _____

pick _____

☐ the farm

☐ ministry

☐ riverside

☐ the mighty lemon drops

☐ biggie

please add CA state sales tax; for LA county add \$1.49, for the rest of CA add \$0.50
for delivery of first issue. Canadian orders add \$10.00, all foreign subscriptions

name _____
(please print)
address _____

city _____

☐ \$25 payment enclosed

☐ visa/mastercard # _____

signature _____

pick _____

☐ the farm

☐ ministry

☐ riverside

☐ the mighty lemon drops

☐ biggie

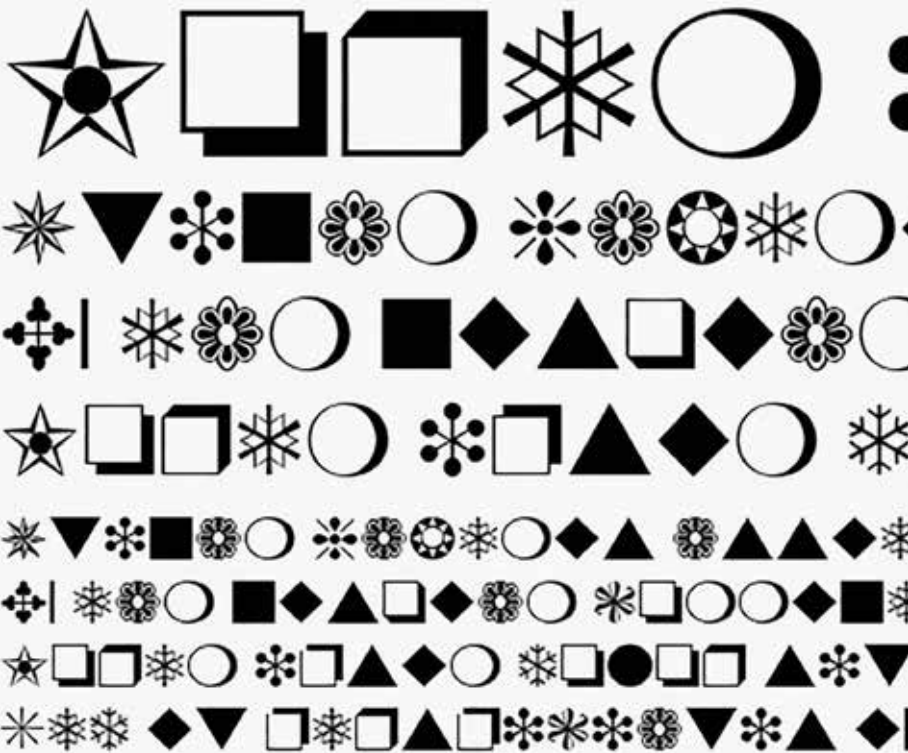
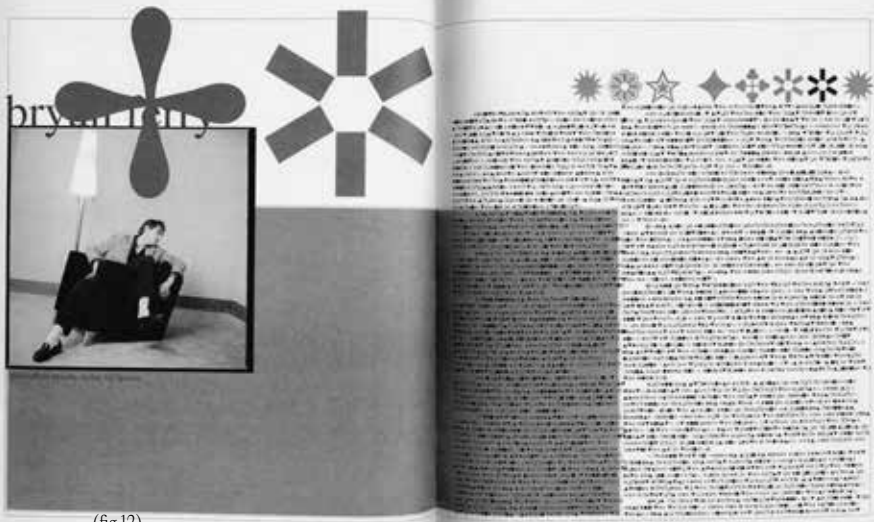
please add CA state sales tax; for LA county add \$1.49, for the rest of CA add \$0.50
for delivery of first issue. Canadian orders add \$10.00, all foreign subscriptions

David Carson *Ray Gun*, premiere issue, 1992.

Avec l'épisode de la *Zapf Dingbats* (fig 11) paru en 1994, *Zapf Dingbats* est une police de symboles créée en 1978 par Hermann Zapf, composée d'icônes et d'ornements typographiques plutôt que de lettres. Le mot dingbats, d'origine anglaise, désigne des symboles typographiques fantaisistes. L'un des moments les plus célèbres de son travail chez *Ray Gun*²⁰, concerne la mise en page d'une interview, (fig 12) Carson, trouvant l'article particulièrement ennuyeux et sans intérêt, prit la décision audacieuse de le publier entièrement en *Zapf Dingbats*, une police de caractères composée uniquement de symboles et d'icônes, le rendant illisible. Ce geste, qui aurait pu être perçu comme une erreur ou une provocation, illustre en réalité une approche critique du contenu éditorial. Contrairement aux typographies traditionnelles qui servent à la lecture, elle est constituée exclusivement de symboles, d'ornements et de pictogrammes.

Conçue à l'origine pour être utilisée comme complément graphique, elle offre une alternative visuelle au texte classique. Son usage dans le cas de *Ray Gun* remplace un contenu lisible par des glyphes incompréhensibles, privant ainsi le lecteur de l'information. Le choix de cette police par Carson soulève plusieurs enjeux : rejet des normes éditoriales, acte de contestation et une exploration du langage visuel. Si on analyse cette subversion Carson va à l'encontre de Béatrice Ward et crée un dialogue entre l'image et le texte absent. Son travail s'inscrit dans une démarche postmoderne où il est possible de raconter une histoire autrement que par un texte lisible. Ce moment a marqué le monde du graphisme, Carson en a ainsi encouragé une approche plus expérimentale, influençant des générations de créateurs qui ont exploré des mises en page disruptives et des typographies expressives notamment dans le domaine du digital et des médias interactifs.

²⁰ Magazine de musique et de culture alternative fondé en 1992 par David Carson, connu pour sa mise en page expérimentale et chaotique, où la typographie devient un élément expressif et déstructuré.



Paula Scher²¹, graphiste américaine prend des libertés avec les règles modernistes, sa typographie devient narrative et pleine de références culturelles.

Son goût pour la réinterprétation est typiquement post-moderne, et pourtant on la voit davantage comme designer contemporaine majeure pour son travail avec *CBS Records*²². (fig 13)

²¹ Paula Scher est une graphiste, une designer et une peintre américaine. Elle a lancé des modes qui imprègnent totalement le graphisme d'aujourd'hui.

²² CBS Records était une grande maison de disques américaine rachetée par Sony en 1988. Depuis, le label a changé de nom pour devenir Sony Music Entertainment, qui existe toujours aujourd'hui.



(fig 13) Paula Scher, affiche compilations jazz, 1975.



Paula Scher, affiche pour le Public Theater, 1995.



idem.

Pour Rick Poynor le mérite des postmodernes et qu'ils reconnaissent au contraire la fragmentation, la diversité et l'ambiguïté comme des composantes naturelles des discours, des cultures et des formes visuelles.

« *Pour les penseurs postmodernes, il n'est plus possible de croire en des absolus, des systèmes "totalisants", des valeurs ou des solutions universellement applicables* ». Rick Poynor, *Transgression graphisme et postmodernisme*, 2003, p.11

Le Modernisme avait cette ambition utopique : créer un monde meilleur. Le Postmodernisme, lui, accepte le monde tel qu'il est, avec ses contradictions, et cherche à en jouer plutôt qu'à les effacer. La transgression pratiquée par le Postmodernisme devient alors l'un des développements les plus significatifs du graphisme, car elle permet de défier les conventions longtemps considérées comme intouchables. Mais transgresser ne signifie pas ignorer, on ne peut contourner les conventions que si on les connaît.

John Lewis²³ le rappelle bien dans *Typography: Basic Principles*²⁴, paru en 1965 où il intitule un chapitre : « Les règles sont faites pour être transgressées ». Pour lui, il faut d'abord comprendre les procédures correctes avant de s'autoriser à les remettre en cause. Lewis admettait qu'il pouvait y avoir une place pour l'illisibilité, mais il posait aussi des limites. Un livre, par exemple, n'est pas un terrain de jeu où l'on peut détruire le confort de lecture : sa fonction première reste de transmettre un texte. La transgression doit donc rester intelligente, servir le message et non l'étouffer. Elle doit créer un impact visuel et exprimer une idée plus forte. On peut inventer de nouveaux coups comme on le ferait dans une partie d'échecs, mais seulement si l'on comprend d'abord les mouvements autorisés.

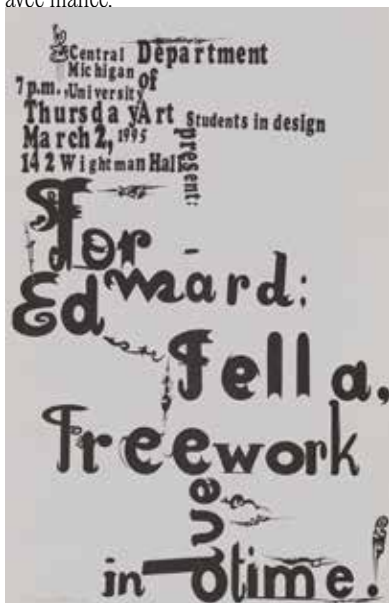
²³ John Lewis (1912–1996) était un graphiste, typographe et historien du design britannique. Figure majeure du graphisme d'après-guerre, il a contribué à diffuser les principes modernes de la typographie et du design imprimé au Royaume-Uni.

²⁴ Ouvrage qui expose les fondements de la typographie moderne, mise en page, lisibilité, hiérarchie visuelle et équilibre entre texte et image. Il a contribué à diffuser une approche fonctionnelle et esthétique du design typographique.

²⁵ Edward Fella est un graphiste et artiste américain.

²⁶ La typographie vernaculaire désigne l'ensemble des écritures produites en dehors des règles institutionnelles du design graphique. Qualifiée de « typographie sans typographe ».

Certains graphistes ont incarné cette approche avec éclat. Edward Fella²⁵ grand calligraphe, maîtrisait les règles typographiques avec précision et c'est cette connaissance profonde qui lui a permis de les déconstruire de manière subtile et inventive. Il a puisé dans la typographie vernaculaire²⁶ des enseignes, des pancartes artisanales et des impressions populaires pour la transformer en matière graphique (fig 14). Dans ses affiches expérimentales, les lettres se fragmentent, se superposent, se déforment jusqu'à frôler l'illisible. Rien n'est donné d'emblée : il faut s'arrêter, scruter, prendre le temps de reconstruire le sens dans cette lecture active. Son travail témoigne d'un dialogue constant avec la tradition, qu'il détourne avec malice.



(fig 14) Edward Fella, affiche de conférence, 1995.

Il me donne l'impression que le graphisme peut être une conversation, où l'on doit accepter de se perdre un instant pour mieux se retrouver. Je pense à sa réflexion et sa démarche quand je me lance dans un projet.



Edwar Fella, *Fuse*, ca. 1995.

En s'appuyant sur la culture vernaculaire, Fella montre que la typographie n'appartient pas seulement aux canons modernistes. Cette démarche profondément postmoderne, refuse l'idée d'une vérité unique. C'est là une des formes les plus intéressantes de la subversion. Ainsi le contraste est fascinant : là où Fella travaille à une transgression « savante », Carson lui montre qu'une transgression « naïve » peut être tout aussi percutante. L'un agit en connaisseur, l'autre en iconoclaste, mais tous deux participent à élargir le champ de la typographie. Maîtriser parfaitement les règles permet de les dépasser, mais ne pas les considérer comme une valeur primordiale peut générer des gestes créatifs forts. La typographie postmoderne montre que les deux approches coexistent et se nourrissent mutuellement, révélant que la transgression peut être à la fois érudite et instinctive.

Pour les graphistes, subvertir les règles ne se réduit pas à un simple geste de provocation : cela traduit aussi un refus de se soumettre à l'autorité imposée par la société et cela libère un véritable enthousiasme créatif. Ce que je retiens du Postmodernisme, et que je ressens encore aujourd'hui en tant qu'étudiante, c'est la manière dont on nous contraint dans nos créations. En nous demandant de nous conformer à un style défini, à un genre reconnu ou à un savoir-faire codifié, il nous bloque dans notre créativité et les choix que nous voudrions faire.

Pour aboutir à une sorte d'uniformité qui finit par appauvrir notre travail. C'est précisément pour cette raison que je souhaite parler de la transgression des conventions typographiques et qui continue sans cesse d'être réinventées.

²⁷ *Graphiste, créateur de caractères et directeur artistique britannique.*

²⁸ *Magazine britannique de mode, musique et culture fondé en 1980. Créée par Neville Brody.*

²⁹ *Magazine britannique de mode et de culture masculine lancé en 1986. Sous la direction artistique de Neville Brody.*

Neville Brody²⁷ illustre parfaitement cette démarche de subversion. Ce graphiste britannique emblématique des années 1980, s'est imposé par son audace à déconstruire les conventions établies. Directeur artistique du magazine *The Face*²⁸ (fig 15), puis de *Arena*²⁹ (fig 16), il a bouleversé les habitudes visuelles en introduisant des typographies souvent fragmentées, parfois illisibles et toujours expressives.



(fig 15) Neville Brody, *Arena Homme+*, 2010.

CONTENTS

THE FACE

STYLING: JENNIFER BROWN, MAKEUP: JAMES

2 THE FACE

- 4 **INTRO:** Demob, THE CLASH, Sandie Shaw
- 10 **WHO'S YAZOO?** Vince Clarke that's whol
- 12 **The Face** at London Fashion Week
- 16 **Heckle & JIVE ... No. 1 PIGBAG**
- 18 **Heckle & JIVE ... No. 2 BEAT ROUTES**
- 22 **Patti Palladin/Gary Crowley**
- 24 **AFRICAN POP:** The Big Push From The Bush
- 31 **Singles by Marek Kohn**



- 32 **PAUL WELLER IN THE FACE INTERVIEW**
- 38 **Manhattan Deco: A James Truman Special**



- 43 **JERRY DAMMERS AT HOME IN BOHEMIA**
- 46 **Julien Temple: The Long Goodbye**
- 48 **STYLE: PARTY FEARS BANISHED!**
- 51 **Back Issues: Never Forget A Face**
- 52 **FILMS: The Boat, Missing, Film Buff**
- 55 **Ray Lowry, Snaatchi & Snaatchi**
- 56 **JUNIOR'S PROGRESS (Giscombe of course)**
- 58 **Some love letters, mostly hate mail**
- 60 **Julie Burchill: Of Trash And Treasure**
- 63 **Message From Our Sponsors: Subs Info**

NOW

(fig 16) Neville Brody, *The Face*, 1980.



The World's Best Dressed Magazine
Founded May 1, 1980. Now we are two!



MAY 1982. No 25.

and more with these London features
 INDIAN SUMMER (DORIS ROSS)
 JUNE 4/26 (TAYLOR) NOV 24/26 (W)

The Face
 4th Floor, 5 Mortimer Street,
 London W1T

Publisher/Editor
 Nick Logan

Design
 Cassie Nick Logan, Barbara
 Neville Brody, Nick Logan

Assistant Editor
Featured Steve Taylor
Accounts Julie Logan

Contributors
 Janette Beckman/Ten Brink/Adam
 Bode/Julie Burchill/Annamie
 Calkin/Tek/Drum/Kurt
 Coleman/Chris Brown/Gabriel
 Charles/Diana/Graham/Seamus
 Fred Diller/William Elms
 Tony Fletcher/LB/Kym/Johnny
 O'Brien/Graham/David/Ingrid
 Mark/Kurt/Lara/Lara/Mike/Lara
 Ray/Lara/John/Mike/Johnny
 Vernon/Nick/Seamus/Odette
 Peaches/Paul/Ramsey/Ramsey
 Derek/Ramsey/Schell/Ramsey
 Ross/Chris/Selwyn/Selwyn
 Karl/Simon/Granny/Simon/Phoebe
 Smith/Mike/Simon/Carl/Simon
 Taylor/James/Thomas/Virginia
 Taylor

ENTERING THIRD GREAT YEAR

THE FACE 3

Ses créations ne respectaient pas les grilles de mise en page traditionnelles : elles brisaient le confort de lecture, détournait la lettre de sa fonction première pour en faire une forme vivante, dynamique, presque rebelle. J'admire particulièrement sa capacité à faire de la typographie un langage émotionnel autant qu'informatif. Là où on nous a appris à suivre les règles pour garantir lisibilité et cohérence, Brody a montré que l'illisibilité pouvait être signifiante, que ce désordre apparent pouvait transmettre une énergie plus forte que n'importe quelle hiérarchie bien trop rigide. Pour moi, il incarne ce que j'aimerais réussir à mettre en place dans mon propre travail, c'est-à-dire transformer les conventions non pas pour le simple plaisir de choquer, mais pour exprimer une subjectivité sincère. Bien sûr, les règles typographiques existent et demeurent indispensables : elles sont la base et la mémoire du graphisme. Comme le rappelle Rick Poynor, « *le graphisme sans règles cesserait d'être le graphisme, et c'est aussi valable pour la typographie* ». Mais c'est justement cette présence des règles qui donne de la valeur au geste de transgression. Sans elles, rien ne pourrait être contesté. C'est dans cette tension que se joue une véritable démarche artistique : certains graphistes cherchent à provoquer une émotion brute, d'autres à construire une esthétique nouvelle.

Dans tous les cas, l'enjeu est de dépasser le rôle neutre de messenger pour assumer celui d'auteur, porteur de sens. Quand un graphiste perturbe la lecture, il pose son regard et nous montre comment il module ce domaine. En même temps, je comprends que c'est dans ce cadre que la révolte prend tout son sens et que les graphistes qui ont osé défier deviennent des sources d'inspiration. Ils prouvent que la typographie peut être un espace de jeu, d'expérimentation et de réinvention permanente. Entre règles et débordements naît une véritable force qui rend le graphisme plus vivant, plus ouvert, et surtout plus en phase avec la complexité de notre époque. Subvertir les conventions typographiques, pour moi c'est une manière de chercher ma propre voix. Chaque graphiste à sa perception et sa sensibilité propre et c'est dans ce conflit entre acceptation des contraintes et revendications de liberté vis à vis d'elle que se trouve la richesse du design graphique, sa vitalité et sa puissance créative.

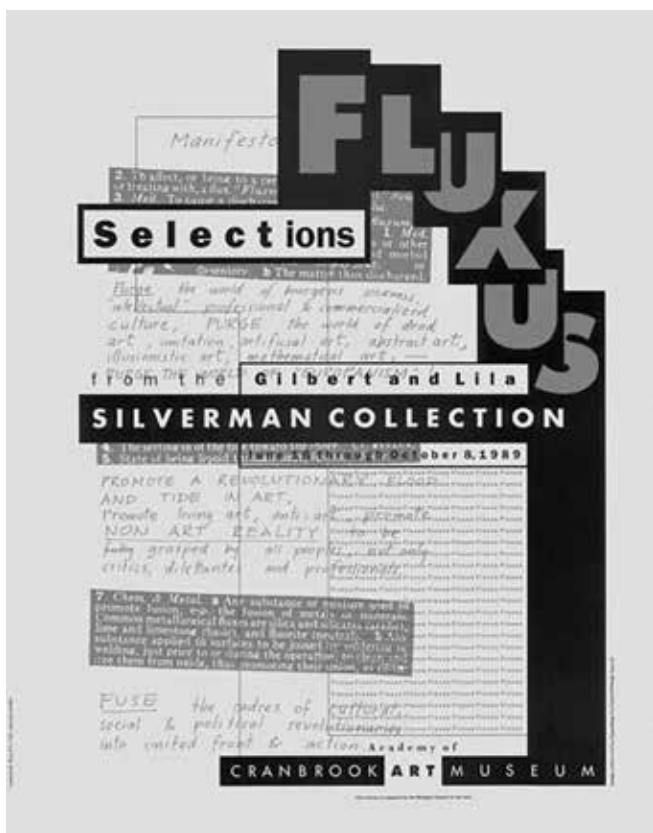
(C) Influence du Postmodernisme sur la typographie

En fin de compte, que dire de l'impact du Postmodernisme au sein du graphisme ? Il a certes influencé de nombreux artistes et designers mais quand retenons-nous ? D'après Katherine McCoy, graphiste américaine des années 1960 et figure elle-même associée à la déconstruction (fig 17), éclaire la complexité du débat : selon elle, il ne reste :

*« plus grand-chose, ou du moins juste la forme. Les propos n'ont plus rien de novateurs ou de provocateurs. La déconstruction a tenté de défaire des années de sobriété et de minimalisme, de reconfigurer des catégories, mais elle a en quelque sorte échoué ».*³⁰

³⁰ D'après Alexandra Ain dans sa thèse, *La typographie à l'ère postmoderne*, 2018, p.83.

Cette déclaration, venant d'une praticienne ayant participé à ce mouvement, est très intéressante car elle souligne un débat interne sur cette pratique ainsi que les tensions internes entre l'esprit critique initial de la déconstruction et son assimilation progressive par la culture dominante. Si certains y voient une rupture et la fin de son potentiel subversif, d'autres y perçoivent plutôt une continuité. En ce sens, la déconstruction ne disparaît pas, elle est reformulée par de nouvelles générations de designers qui, consciemment ou non, prolongent son héritage sous d'autres formes.



(fig 17) Katherine McCoy, poster pour le Cranbrook Art Museum, 1989.

Il est important de citer les désaccords de graphistes qui ont évolué à travers plusieurs périodes. Mais je ne peux pas être totalement d'accord avec McCoy. Oui, la déconstruction n'est plus aussi choquante que dans les années 90. Mais dire qu'il n'en reste qu'une « coquille vide », c'est un peu facile.

On ne peut pas réduire toutes les pratiques postmodernes à un simple formalisme vide de sens, certaines sont plus intéressantes que d'autres. Ce n'est pas parce qu'une esthétique est digérée qu'elle n'agit plus. La transgression ne révolutionne plus mais la provocation d'hier est le langage d'aujourd'hui. En tant que jeune designer qui se cherche, je me sens comprise dans cette pratique transgressive : elle donne du sens à ma production et incarne ce que j'aime dans le design graphique. Au-delà de l'aspect esthétique de quelques polices et mises en pages, la transgression a procuré un élan de liberté et d'expression personnelle où il n'y a plus besoin de se justifier ou d'avoir un discours pour créer. C'est pour moi un point important de souligner qui permet d'aborder des sujets divers et nouveaux. À l'heure actuelle où l'efficacité règne, il existe encore une place pour que les designers conceptualisent sans arrière-pensée et puissent se livrer à des expérimentations typographiques efficaces.

C'est précisément dans cette perspective qu'il est intéressant d'évoquer le travail de Pierre di Sciullo³¹ et il nuance l'aspect « vide de sens » avec ce projet. Graphiste et typographe, il conçoit dans les années 80 sa typographie *Quantange* (fig 18). Il illustre parfaitement ce que le Postmodernisme a apporté à la typographie : proposer une autre manière de penser le langage, une alternative critique et poétique. Il parvient à dessiner un alphabet complet et décrit son projet comme « une tentative de remotivation phonologique de l'alphabet latin »³². Il part du constat que le français, comme beaucoup de langues utilisant l'alphabet latin est difficile d'usage et que les lettres n'indiquent pas toujours clairement les sons qu'elles désignent.

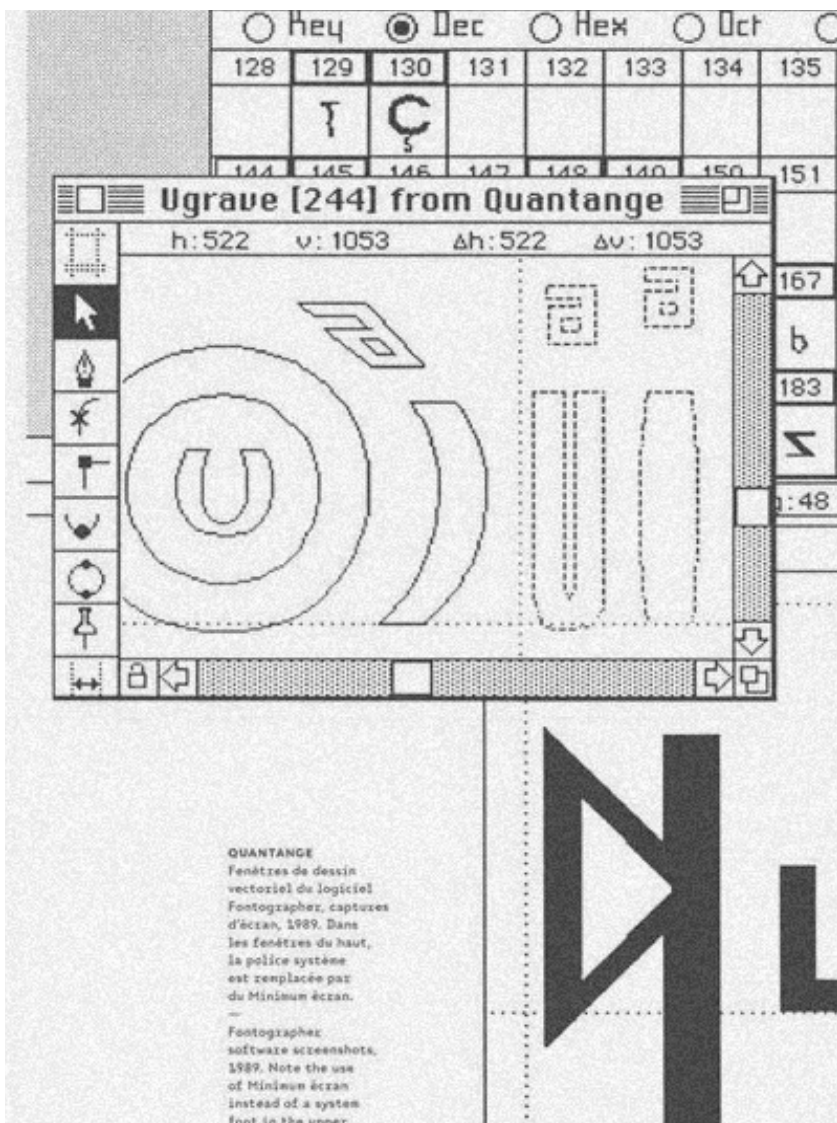
*³¹ Né à Paris en 1961,
Pierre di Sciullo est un
graphiste, typographe et
dessinateur
de caractères français.*

*³² France Culture, 2022
Podcast « La Pièce jointe ».*

Avec le *Quantange*, Di Sciullo imagine une autre logique graphique : une lettre = un son. Dans cette démarche, il bouscule le rapport qu'on a à la lecture et montre que la lisibilité n'est pas un acquis figé. Cette remise en cause du système alphabétique lui-même est profondément postmoderne car elle s'attaque à un cadre qui semblait immuable et universel.

Si audacieux il va jusqu'à dessiner tous les caractères, 137 formes de lettres, c'est-à-dire autant de signes qu'il existe de sons dans la langue orale française. Ce nouvel usage de l'alphabet offre une réflexion sur le langage. C'est ludique et séduisant comme confection et vision de la typographie. Il y a une dimension sérieuse, scientifique, presque linguistique, mais il y a toujours ce clin d'œil où on peut penser le langage autrement avec légèreté, c'est ce qui fait la force de cette typographie. Elle dédramatise la lecture et rappelle que lire n'est pas seulement un acte fonctionnel, mais aussi une expérience vivante, parfois drôle et déroutante.

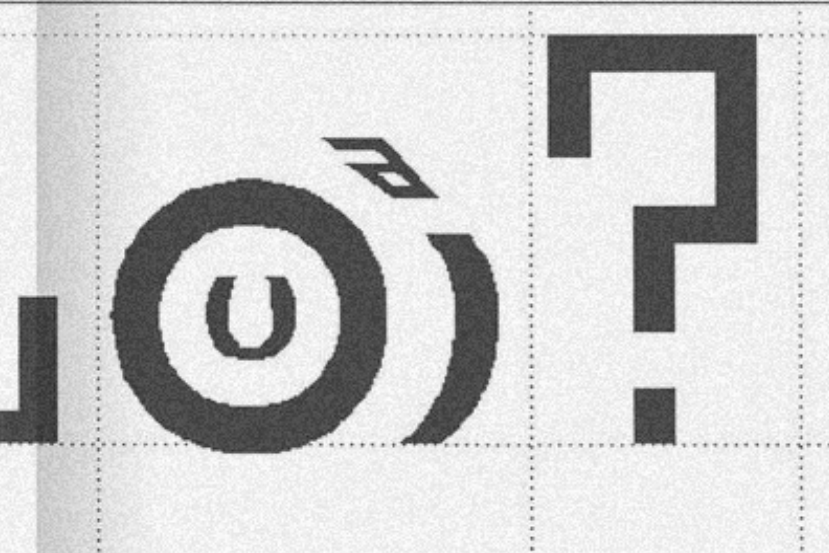
Cette typo semble jouer avec la déformation et la simplification. Les lettres ne sont plus immédiatement reconnaissables, se rapprochant parfois de pictogrammes ou de symboles abstraits, brouillant volontairement la frontière entre écriture et dessin. Certe Di Sciullo cherche une correspondance stricte entre un signe et un son, mais il en profite pour ouvrir un champ d'expérimentation graphique inédit, entre rigueur linguistique et subversion visuelle. On remarque que cette typographie ne vise pas seulement à être lue, d'ailleurs on ne la lit pas de manière automatique. Le *Quantange* oblige à ralentir. Il n'est pas pensé pour la lisibilité fonctionnelle d'un livre, mais comme une expérience sensorielle. En ce sens, le *Quantange* incarne parfaitement l'esprit postmoderne par le rejet de la « transparence », il montre que la typographie peut être une réflexion critique sur le langage.



(fig 18) Pierre di Sciuolo, *Quantange*, 1989.
Extrait du livre *L'Après-midi d'un phonème*, 2019.

Width	Tint	Weight	Char				
136	137	138	139	140	141	142	143
à	â				ç	é	è
152	153	154	155	156	157	158	159
	ô				ö	û	ü
168	169	170	171	172	173	174	175
ü	ç	ı		©		æ	ä
184	185	186	187	188	189	190	191
pp	p	bb	ui	o	g	a	eä

Quantange metrics

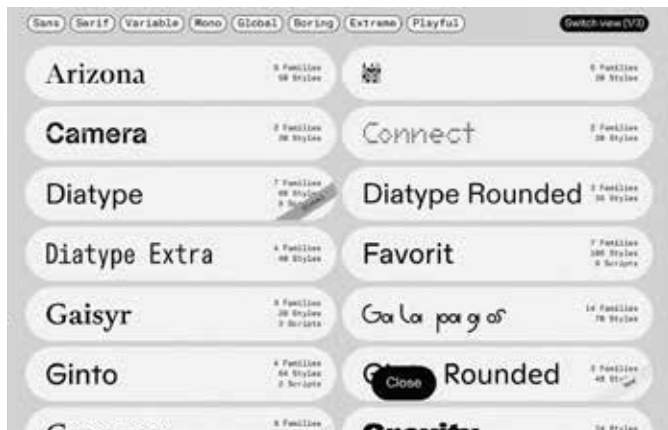


Dans un monde où les supports de communication se diversifient, l'héritage de ces praticiens postmodernes est perceptible dans les tendances du design éditorial et du web. Il faut prendre en considération qu'aujourd'hui avec l'essor du design génératif³³ qui utilise des programmes informatiques pour créer automatiquement des formes et des visuels, s'offrent ainsi beaucoup de possibilités nouvelles aux créateurs. Une autre notion apparaît celle de la recherche typographique comme art pluridisciplinaire. En effet, la typographie s'est souvent abreuvée d'autres domaines, parfois éloignés pour construire ses méthodes, ses règles, son esthétique.

Aussi l'effet transgressif se dilue parfois dans une esthétique marchande et standardisée. On le voit beaucoup sur les réseaux en particulier : mises en pages éclatées, typos fracturées. Mais ce n'est pas forcément négatif : cela montre que l'héritage postmoderne est vivant, même s'il a changé de terrain. L'esprit du postmodernisme survit dans des micro transgressions quotidiennes dans des gestes discrets, disséminés, qui continuent à réinventer notre perception. On le voit par exemple avec des fonderies comme *Dinamo* (fig 19), qui joue avec des variables typographiques interactives, ou *Velvetyne* (fig 20) qui publie des fontes libres, souvent expressives et expérimentales.

Ces pratiques ne revendiquent pas forcément le mot « Postmodernisme », mais elles prolongent la même logique : refuser l'uniformité, créer des failles dans la norme, rendre visible la diversité des approches possibles en typographie.

³³*Approche de conception où le créateur utilise des algorithmes et des logiciels pour générer automatiquement des conceptions. Cette méthode implique souvent l'entrée de paramètres spécifiques ou de règles, et l'algorithme produit ensuite une série de résultats qui respectent ces critères.*



(fig 19) Johannes Breyer et Fabian Harb, *Dinamo Typefaces*, 2013.



(fig 20) Fondé par Frank Adebaiye, *Velvetine Type Foundry*, 2010.

En définitive, le postmodernisme m'apparaît comme un souffle de liberté au sein d'un système longtemps régi par la rigueur et la norme. En bousculant les conventions typographiques, il ne s'agit pas seulement de provoquer, mais d'inviter à une autre manière de percevoir le texte et ses formes.

La typographie devient un terrain de jeu, où une tension entre structure et désordre ouvre de nouvelles voies de compréhension. C'est dans ce dialogue mouvant entre contrainte et invention que réside, à mes yeux, la vitalité du design graphique, une pratique qui cherche moins à plaire qu'à éveiller, à faire ressentir plutôt qu'à simplement transmettre et éduquer.



*Vers une nouvelle approche de
la lisibilité à l'ère numérique*

(A) De la typographie traditionnelle à expérimentale

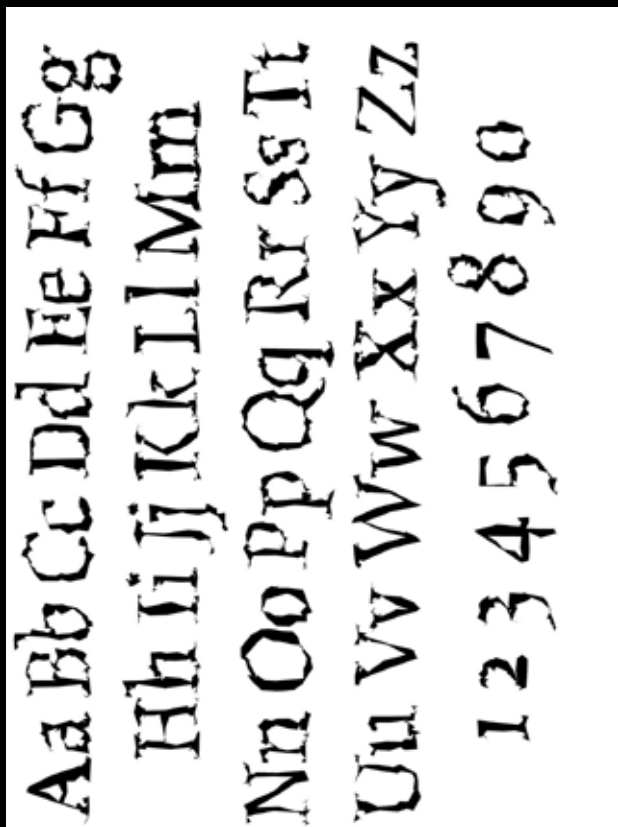
Les exemples que j'utilise dans ce mémoire ne sont pas seulement des exemples de praticiens qui dessinent des caractères typographiques mais aussi de praticiens qui les utilisent pour des mises en pages distordues.

De la typographie traditionnelle à la typographie expérimentale, il n'y a qu'un pas. Est ce pas, le postmodernisme nous a aidés à le franchir. Maintenant qu'on a compris que la lettre était restée sage bien trop longtemps, bien assise sur sa ligne de base, le postmodernisme, en la chamboulant, prouve qu'elle est plus qu'un simple outil : elle a commencé à revendiquer son autonomie, sa fantaisie et sa capacité à se déformer sans demander la moindre permission. C'est ce moment que je cherchais, où l'on a cessé de croire qu'il n'existait qu'une seule bonne façon de bien faire et de lire. La typographie postmoderne a ouvert la porte à la typographie expérimentale, à l'ironie, à la pluralité. Et depuis, cette porte n'a jamais été refermée.

Le numérique aujourd'hui maintient cette ouverture, et la même élargie comme jamais encore. Le panel d'outils à disposition des designers est aujourd'hui bien plus vaste que dans les années 1990, offrant des possibilités d'expérimentation démultipliées. Le numérique permet de s'adapter à des demandes presque instantanément. Les variables typographiques permettent de jouer sur le poids, la largeur, l'axe ou le contraste de façon dynamique et interactive. Il pousse plus loin la transgression que le postmodernisme, en ajoutant la dimension du temps, du mouvement et de la participation. Là où Carson ou Di Sciullo déconstruisaient l'alphabet pour choquer ou surprendre, les designers contemporains peuvent désormais le programmer pour permuter en direct selon le contexte, l'écran ou l'usage. Pierre di Sciullo se situe d'ailleurs à un carrefour intéressant en explorant les potentialités du numérique. Des collectifs comme *Bonjour Monde* auquel participe Lucas Descroix prolongent cet esprit en détournant des outils qui, à l'origine, n'étaient pas conçus pour le design graphique. Le résultat, souvent plus loufoque et déconcertant, rejoint certaines intentions postmodernes.

Cette ouverture vers la programmation trouve un écho dans le projet *Beowulf* de LettError³⁴, (fig 21) réalisé dans les années 1990. Jugée incompréhensible à sa sortie et désormais considérée comme une pièce historique, presque classique, cette police de caractères générative fut créée par des ingénieurs passionnés de graphisme qui s'amusaient à manipuler et « bidouiller » les logiciels numériques pour en repousser les limites. *Beowulf* marque ainsi un moment charnière où la lettre devient un code, un système vivant et instable.

³⁴ Studio de design
typographique
néerlandais fondé en
1989 par Erik van
Blokland et Just van
Rossum



(fig 21) Erik van Blokland & Just van Rossum, *FF Beowolf*, 1989.

C'est dans cette lignée que se situe Lucas Descroix en détournant des outils qui, à l'origine, n'étaient pas conçus pour le design graphique en les actualisant à l'ère numérique. Lucas Descroix aborde la typographie expérimentale en s'appuyant souvent sur la déformation, la répétition, la saturation. Chez lui, la lettre devient presque un matériau : elle se plie, se déploie, se déconstruit, au point parfois de se perdre dans une texture visuelle. Son approche s'ancre dans le numérique : il exploite les logiciels de création pour mettre en place des systèmes visuels, explorer des variations et pousser la lettre dans des directions imprévues.

Son travail combine ainsi une dimension plastique et une dimension algorithmique, où la règle et l'outil deviennent moteurs de création. Ces démarches interrogent la frontière entre texte et image. On sent que l'illisibilité n'est pas une fin en soi, mais un moyen de questionner la perception, de proposer au lecteur une expérience sensible plutôt qu'un simple déchiffrement. Son travail reste pertinent, car il nous rappelle que la typographie n'est pas seulement un outil de communication, mais aussi un espace de recherche plastique et critique.



Lucas Descroix, *Grandmaster*, 2023.

Lucas Descroix



Lucas Descroix, *Nostra*, 2023.



Lucas Descroix, *Bygone Light*, 2023.

Descroix perturbe ainsi la lecture conventionnelle parce qu'il déplace son objectif : Il ne s'agit plus de comprendre vite mais de montrer que le message se lit autant dans la forme que dans le texte.

Autre exemple pertinent Roxanne Maillet³⁵, qui développe des typographies et des mises en page (fig 22) où se mélangent archives, détournements et hybridations. Sa pratique typographique est vivante, parfois brute, toujours expressive. Elle montre qu'une police peut à la fois convoquer l'histoire et inventer de nouvelles formes de langage. En ce sens, Roxanne Maillet est dans la continuité du postmodernisme, elle assume une culture pour mieux la réinventer.

³⁵ *Graphiste et typographe française contemporaine, connue pour son travail de designer graphique et recherche féministe, ainsi que pour sa participation au collectif Bye Bye Binary, qui explore une typographie inclusive et dégenrée à travers une démarche expérimentale et militante.*



(fig 22) Roxanne Maillet, *Festival Transform*, 2023.



Roxanne Maillet, 2024



idem.

La frontière entre le lisible et l'illisible n'est pas fixe, elle est négociée en permanence entre le designer et le lecteur. Ce qui est lisible pour l'un peut être illisible pour l'autre.

Un designer habitué aux expérimentations saura déchiffrer une typographie chaotique là où un lecteur lambda abandonnera. Et ce qui est perçu comme illisible aujourd'hui peut devenir lisible demain : il suffit de penser à la *Beowulf* de LettError.

Ce va-et-vient est passionnant : Il illustre l'idée que l'illisible n'est jamais définitif, qu'il peut redevenir lisible par acculturation, par habitude, parce que nos yeux et nos cerveaux apprennent à apprivoiser ce qui paraissait étranger. Bien sûr, il existe des limites perceptives. Notre œil reconnaît par contraste, par rythme, et le cerveau complète énormément. On doit aller très loin pour rendre un texte vraiment illisible. Mais justement, c'est dans cette zone d'incertitude que se loge la typographie expérimentale : repousser les limites, sans forcément les briser complètement.

L'héritage postmoderne est toujours actif. Il ne s'agit plus seulement de lire vite et efficacement, mais d'apporter à la lecture quelque chose de sensible et les graphistes contemporains prolongent cette logique : ils ne veulent pas d'une lettre docile, mais souhaitent une lettre vivante qui reprend du caractère. Le problème est de savoir jusqu'où on peut pousser une lettre vers l'illisible, tout en laissant au lecteur une accroche, une prise qui le retient et l'invite à continuer.

La typographie expérimentale n'est pas une trahison de la lecture, elle permet d'explorer de nouvelles formes d'expression et dans le processus créatif du praticien comme dans le visuel pour le lecteur. C'est une façon de rappeler que lire est un acte humain, imparfait, fluctuant et que parfois du trouble peut naître le sens.

(B) Effets de la subversion et sa nouvelle esthétique typographique

Dans cette nouvelle esthétique, la subversion ne réside pas seulement dans la forme (traitement graphique des lettres), mais aussi dans l'effet qu'elle produit sur le lecteur. La perception du public est un point majeur à soulever, son incompréhension face aux subversion pourrait devenir une porte d'entrée vers la fascination. L'illisibilité n'est alors pas un obstacle, mais invite à regarder plus longtemps, à s'interroger, à se laisser déstabiliser. C'est exactement ce dont j'ai envie de parler quand j'aborde la transgression. Dans cette démarche, l'illisibilité n'est pas là par hasard, elle peut être un choix délibéré, presque tactique, elle est mise en place pour redorer la lettre, lui rendre son poids et sa valeur. Elle sert à se positionner face à la saturation d'informations qui finit par brouiller la lecture. Il faut savoir composer avec cette saturation et non la subir.

L'illisibilité invite à se poser des questions : qu'est-ce que je lis et comment ? Pourquoi est-ce si difficile ? Je dirais presque que c'est une stratégie pédagogique, on « piège » le lecteur dans une gêne pour qu'il prenne conscience de la construction du message. Là où la typographie traditionnelle est trop claire, la typographie subversive cherche au contraire la visibilité, pas seulement de la lettre, mais du geste qui la produit. C'est là qu'on peut rejoindre la réflexion plus large d'Alexandra Ain³³ dans *La typographie à l'ère postmoderne*, publié en 2018 où elle dit :

« La déconstruction défie en premier lieu les oppositions binaires telles que signifié/signifiant (fig 23), masculin/féminin, oral/écrit... des dualités tranchées qui façonnent un certain systématisme de nos pensées. »

Alexandra Ain, *La typographie à l'ère postmoderne*, 2018, p.74.



(fig 23)

Ces dualités tranchées, qui structurent nos manières de penser, sont justement ce que la typographie subversive met en crise à travers l'illisibilité, elles compliquent les évidences, et forcent à réinventer ce rapport entre forme et sens.

L'illisibilité permet de redonner de la visibilité au travail des typographes, trop souvent sous-évalué. Dans beaucoup de milieux, les gens ne se rendent pas compte qu'ils utilisent quotidiennement des caractères typographiques qui ont été pensés, dessinés, perfectionnés pendant des années.

Dans *La typographie à l'ère postmoderne*, Alexandra Aïn rappelle aussi que « Le typographe ne devrait pas se considérer comme un artiste, ses créations ne sont pas des œuvres. Cela nécessiterait de ressentir la typographie alors qu'elle doit être pensée. » Les typographes pour elle ne devraient pas considérer que leur créations sont des œuvres d'art mais le résultat d'une réflexion est d'un travail qui vise donc à la beauté d'un texte composé de lettres. Le postmodernisme, lui, considère au contraire son travail comme une réel création en faisant de la lettre elle-même un lieu de beauté, critique de sens.

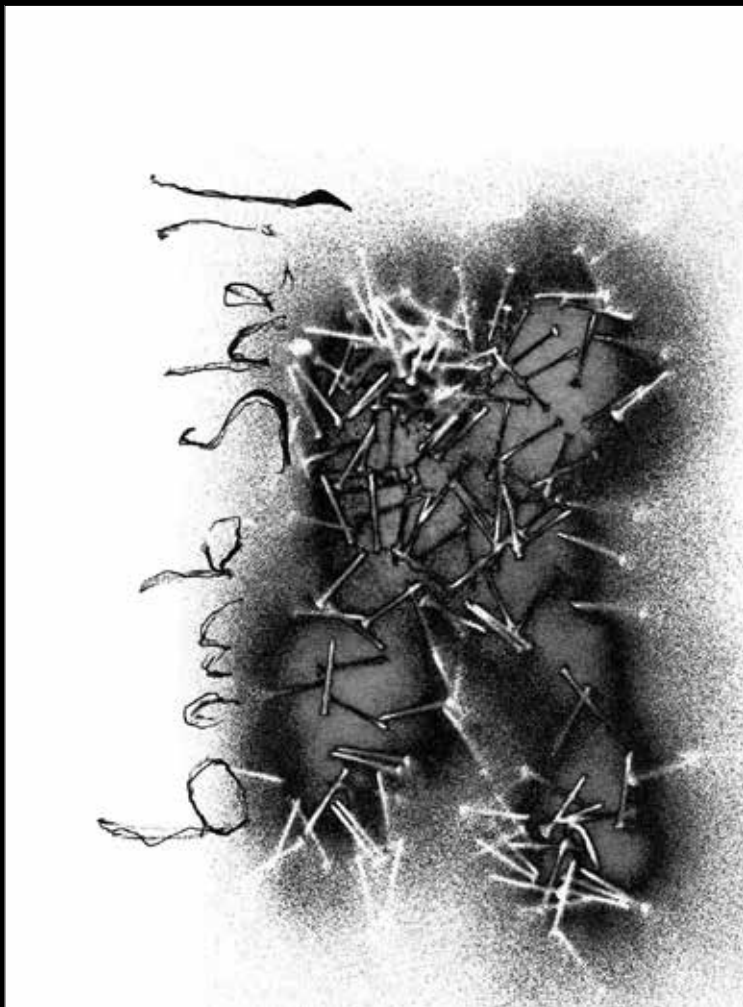
Les pratiques actuelles, notamment celles qui passent par le numérique et les logiciels, renforcent encore plus cette rupture car elles explorent la lettre comme un champ d'expérimentation visuel et conceptuel, qui s'adressent aussi au champ du sensible et créent un art nouveau.

³⁶ Joe Boyd est un designer graphique et typographe contemporain anglais.

C'est dans ce contexte qu'apparaissent des designers qui ont commencé à traiter la lettre comme une matière plastique à part entière, à la fois pensée et ressentie, rationnelle et émotionnelle. Cette approche perdure aujourd'hui sous des formes multiples. A l'exemple Joe Boyd³⁶ (fig 24) designer graphique et typographe anglais réduit sa discipline de typographe à l'utilisation d'un scanner et qui utilise les objets du quotidien pour les transformer en lettres montre que chaque lettre a aussi sa propre spécificité et crée un langage.



(fig 24) Joe Boyd, *The Height of the Night*, 2024.



Joe Boyd, Expérimentation graphique, 2025.



idem.

Ces pratiques redéfinissent le rôle de la typographie dans le design graphique contemporain par la dimension créative au profit de la lettre. Il y a une considération profonde de la lettre. On ne parle plus d'opposition, mais deux dimensions qui s'entrecroisent. Le dessinateur peut tenter de créer un jeu d'ensemble passionnant entre éléments connus et inconnus dont le rôle est de concilier dans les formes des lettres deux propriétés contraires : familiarité et singularité.

Les lecteurs ne remarquent pas cette dernière lorsqu'elle ne frappe pas l'œil. C'est l'une des raisons pour lesquelles la demande de nouveaux caractères perdure, car les caractères d'usages ont été tellement vus qu'ils n'ont plus rien de neuf et ne peuvent plus surprendre.

Il y a également un regain d'intérêt pour la typographie vernaculaire qui désigne l'ensemble des écritures produites en dehors des règles institutionnelles du design graphique, qualifiée de « typographie sans typographe ». Il y a une immédiateté, une liberté brute que les typos hyper-réglées ont parfois perdue. *Dafont* (fig 25) en est un exemple, cette plateforme de téléchargement de polices de caractères créée en 2000 par Rodolphe Milan a pour volonté de rendre la typographie accessible à tous. La plateforme est collaborative, elle permet de répertorier et de télécharger des typographies gratuites. Connue du grand public et utilisée par des amateurs, des professionnels, ce site est considéré comme l'incarnation maléfique de la typographie par les puristes. Tout le monde peut y intégrer ses typographies, si j'ai envie je peux publier la typographie de mon petit frère. On y trouve des polices sans accents, des familles incomplètes, des catégories de tous genres... Cette plateforme est stigmatisée, déconseillée voire bannie par les formations, et les lecteurs eux-mêmes. Elle est le pire cauchemar de tous les typographes. Cette démarche, pourtant m'amuse, aller sur *Dafont* quel plaisir de fouiller ces 96 157 typographies et déterminer celle qui pourrait peut-être alimenter un de mes projets.



(fig 25)

La typographie vernaculaire, issue de la rue, des enseignes peintes à la main, des fanzines ou encore des affiches populaires, a toujours existé en marge des productions institutionnelles. Elle a sa place dans l'histoire de la typographie : Pourquoi faudrait-il que seules les typos validées par les écoles ou les grandes fonderies aient le droit d'exister ? Si l'on poussait plus loin le développement de ces typographies vernaculaires, si on les regardait autrement que comme le fruit de goût naïf, elles pourraient devenir le point de départ d'une réflexion intéressante, voire d'une création nouvelle et pertinente.

³⁷ *Félicité Landrison (plus connue sous le nom de Brigade Cynophile) est une graphiste et illustratrice française contemporaine, connue pour son univers féministe, expérimental et ancré dans la culture musicale.*

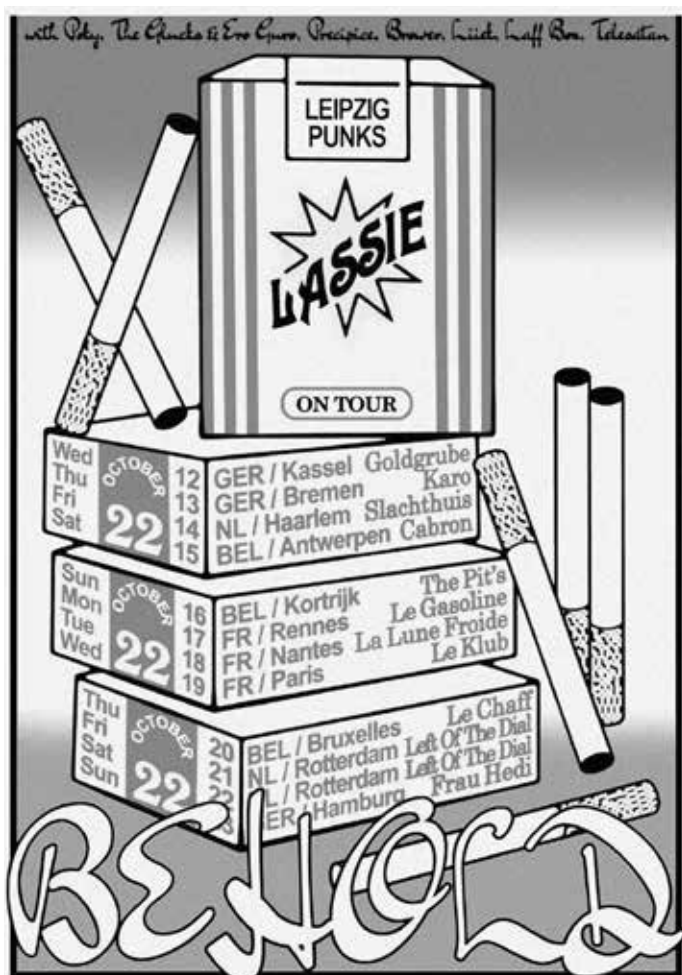
Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dès le postmodernisme, de grands typographes se sont emparés de ces écritures spontanées et imparfaites pour nourrir leurs recherches comme le faisait Edward Fella. Et c'est encore moins un hasard si certains graphistes contemporains perpétuent ce geste. C'est le cas de Félicité Landrison³⁷ qui dans son travail d'affichiste fait régulièrement appel à des typographies lacunaires (fig 26), incomplètes ou maladroites. Plutôt que de masquer leurs défauts, elle les assume et les met en avant comme des signes esthétiques. Ses démarches ont un intérêt graphique car il en naît une véritable émotion visuelle.



(fig 26) Brigade Cynophile, *Gand Zero*, 2022.



Brigade Cynophile, *Garage Mu Festival*, 2023.



Brigade Cynophile, *Leipzig Punks*, 2022.

(C) La typographie numérique : une continuité de la transgression

La typographie numérique désigne l'ensemble des caractères conçus, distribués et utilisés dans un environnement digital. Elle inclut la conception des polices via des logiciels spécialisés, leur diffusion dématérialisée (sites, plateformes de fonderies, open source), et leur usage sur tout support numérique (sites web, applis, interfaces, réalité augmentée, etc.).

N'importe qui peut désormais créer un caractère typographique avec des outils gratuits (FontForge, Glyphs Mini, Calligraphie...). Un amateur passionné peut prendre le statut de typographe. Le numérique permet de créer des typos variables, qui s'adaptent aux écrans, aux tailles, aux usages. L'arrivée de nouvelles technologies dont le numérique, dans les années 1980 - 1990 ne fait qu'accroître et renforcer le phénomène de l'hybridation.

La vulgarisation de la création typographique est une avancée incroyable car la typographie n'a jamais été aussi accessible, mais ses dérives m'interrogent. Si tout le monde peut effectivement aujourd'hui dessiner des lettres, alors qu'est-ce qui distingue une typographie pensée, structurée, d'une simple expérimentation visuelle ? Le risque, selon moi, est de perdre des repères et d'oublier que la typographie repose sur des règles précises, sur une logique et sur une cohérence visuelles, la maîtrise reste essentielle. Les règles nous apprennent malgré tout à savoir quand et comment les dépasser. La transgression est un atout lorsqu'on connaît ce qu'on transgresse.

Ce qui me frappe surtout, c'est la manière dont nous, la nouvelle génération, nous nous saisissons de ces outils. Nous avons grandi dans un monde saturé d'écrans, de flux d'images. Notre manière de lire est fragmentée, discontinue : on lit des notifications, des tweets, des légendes Instagram, des sous-titres sur Netflix. La lecture elle-même a changé. Elle n'est plus seulement linéaire, mais multitâche. Et la typographie actuelle est forcément le reflet de cette mutation.

Je le ressens dans ma propre pratique : grâce aux logiciels, je peux jouer de la typographie rapidement, facilement, presque instinctivement. Là où il fallait autrefois des heures de composition, je peux en quelques clics déformer, répéter, hybrider. Il y a une jouissance immédiate, un côté presque ludique, à voir la lettre exploser, muter, devenir autre chose. Le numérique ne me contraint pas, il m'accompagne, il nourrit et amplifie ma capacité à expérimenter, c'est une nouvelle manière de communiquer. Aujourd'hui, un message ne passe pas seulement par le contenu textuel, mais par l'impact visuel qu'il produit. Une typo glitchée, distordue ou saturée peut avoir autant de force qu'un slogan. La lisibilité classique n'est plus la priorité : ce qui compte, c'est l'effet, la sensation, la trace laissée dans la mémoire.

Le travail de Cédric Rossignol-Brunet³⁸ illustre parfaitement cette nouvelle conception de la typographie. Designer graphique et développeur, il se situe à la croisée du graphisme, de la typographie et du numérique. Sa démarche s'appuie sur l'expérimentation, l'édition et le prototypage, avec une attention particulière aux outils libres et ouverts. Avec sa typographie *Gensco* (fig 27), créée en 2021, il détourne les codes du dessin de caractères de la *Times New Romans* pour contrer les systèmes de reconnaissance automatique de lettres (OCR). Là où l'ordinateur attend une forme standardisée et lisible, il introduit volontairement des perturbations qui brouillent l'interprétation. Le numérique devient alors un outil de résistance parce qu'il peut être utilisé contre lui-même. Alors qu'il vise contrôle, lisibilité et normalisation, les créateurs s'en servent pour réintroduire du doute, du bruit, de la subjectivité.

Le fait de s'attaquer directement à une police neutre rend le projet encore plus fort. Utiliser le numérique non pas pour reproduire une esthétique prévisible mais pour déjouer un système et piéger une machine, c'est une idée qui me parle profondément car elle nous extrait des règles.

Ce travail a une résonance particulière aujourd'hui. Dans un monde où nos lectures, nos données et même nos écritures passent par des filtres automatisés : reconnaissance de texte, algorithmes, IA... ce type d'initiative nous rappelle que nous pouvons encore échapper à la normalisation. Déformer la lettre, c'est aussi reprendre le contrôle, introduire de l'opacité là où tout tend à devenir transparent et exploitable. Donc le *Gensco* n'est pas seulement une expérimentation graphique : c'est un acte critique face à la standardisation numérique, une manière de rappeler que la typographie est un espace de liberté et de résistance.



(fig 27) Cédric Rossignol Brunet, *Gensco*, 2018.



idem.

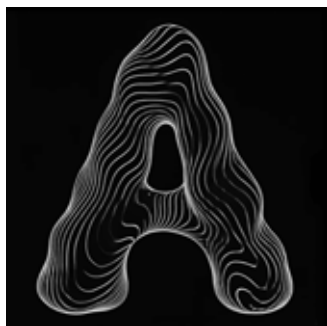
De nos jours, avec l'arrivée de l'intelligence artificielle, cette logique va encore plus loin. L'IA si on lui demande permet de générer des lettres imprévisibles. Cela change complètement notre rapport à l'auteur et à la création : qui parle ? qui dessine ? qui transgresse ? Ce brouillage me semble être la continuité logique de ce que le postmodernisme avait initié : déjouer la stabilité.

Étienne mineur est l'exemple même d'un praticiens faisant de la typographie numérique son domaine d'expertise. Il est designer et éditeur français, dont le travail est axé sur les relations entre graphisme et interactivité. En 2020 il s'intéresse aux intelligences artificielles génératives et utilise les IA pour fabriquer des lettres bancales (*fig 28*), des lettres bizarres vues comme des créatures visuelles. Quand je regarde son travail, je me dis : et si la vraie liberté du numérique, c'était ça, une hybridation entre signe et image. Cela me donne envie d'oser davantage. Ce que son processus créatif apporte de nouveau, c'est une manière inédite de penser la lettre : mouvante, instable et de temps en temps illisible. L'IA ne sert pas simplement à reproduire ou accélérer un geste déjà existant, elle invente des formes que nous n'aurions peut-être jamais imaginées. Elle ouvre la voie à une typographie en perpétuelle mutation. En transgressant les codes traditionnels de lisibilité, Étienne Mineur propose une nouvelle grammaire visuelle, plus proche de l'organique que du mécanique. Cette dimension imprévisible rend son travail prometteur. La transgression typographique n'est donc pas morte avec l'écran, elle se réinvente avec chaque nouvelle technologie. L'IA prolonge la démarche de rupture.

Etienne Mineur



(fig 28) Etienne Mineur, juillet, 2025





Etienne Mineur, juin, 2025.



Etienne Mineur, juillet, 2025.



Etienne Mineur, août, 2025.



L'intelligence artificielle à l'ère numérique est un plus à la création, elle est la pièce manquante du grand puzzle. Certes, on est loin des capitales conçues à l'aide d'un compas et d'une règle comme du temps d'Albrecht Dürer³⁹ (fig 28), mais les créateurs d'aujourd'hui, grâce aux logiciels et à l'intelligence artificielle, ont accès à une finesse de détail inédite et à une liberté formelle qui repoussent toujours plus loin les frontières de la lettre. Ces graphistes éveillent la curiosité du lecteur, lui donnent envie d'en découvrir davantage sur cette pratique car on ne s'ennuie jamais face à leurs expérimentations, on attend au contraire de voir jusqu'où ils peuvent aller.

³⁹ Dessinateur, graveur, peintre allemand de la Renaissance, également connu comme théoricien de la géométrie et de la perspective linéaire.

Certes, ces créateurs sont parfois discriminés pour leur volonté de déconstruire les normes typographiques, chères aux plus conservateurs, mais leur démarche est essentielle : ils font avancer la pratique typographique en la questionnant et la maintiennent vivante. Sans eux, la typographie risquerait de stagner, de perdre ce souffle d'audace qui fait sa force.



(fig 29) Albrecht Dürer, proportions des lettres romaines, 1525.

Ce parcours m'a conduite à comprendre que la typographie n'évolue pas simplement dans le champ du lisible, mais sur une ligne de bascule, de rencontre et de rupture dans un terrain fertile : celle où le signe hésite entre langage et forme, entre lecture et regard.

C'est dans cet entre-deux que naît sa force. La frontière n'est pas un obstacle, mais un espace d'invention continuellement façonné par des échanges où la lettre s'émancipe, interroge ce qu'elle représente et la manière dont on la perçoit. À l'ère numérique, cette zone devient mouvante et indéterminée : la lettre se reconfigure, se dérobe, s'affirme autrement. C'est là que se joue, selon moi, l'avenir de la typographie, non pas dans la certitude du sens, mais dans ce passage vivant entre le visible et le lisible, entre l'ordre et le désordre, où la forme continue de penser le monde.



Conclusion

Nous l'avons vu, la typographie est née dans un cadre codifié, pensé pour garantir la clarté et la rigueur. Mais au fil des temps, elle a su se réinventer, traverser les époques, absorber les révolutions techniques, culturelles et esthétiques. Elle ne cesse d'évoluer tout en résistant : support vital de nos pensées, elle traduit nos émotions, nos luttes et nos transformations. Véritable reflet de la société, la typographie traduit ses mutations en exprimant sa fragilité et ses richesses.

De la rigueur des premiers imprimeurs à la liberté du numérique, elle a prouvé qu'aucune règle n'est définitive. Les normes existent pour être comprises, mais aussi pour être transgressées : « *L'art naît de contraintes, vit de luttes et meurt de liberté.* » comme le dit justement André Gide.

C'est de la tension entre contrainte et invention que naissent les formes nouvelles. La liberté et la créativité redéfinissent sans cesse nos repères visuels et façonnent un paysage de lecture moderne, mouvant et pluriel. Aujourd'hui, chaque lettre porte une mémoire, mais aussi une promesse : celle d'un langage toujours vivant. La typographie s'ancre dans un champ d'exploration infini, un terrain d'équilibre entre savoir-faire et audace, entre la règle et son dépassement. C'est dans cet espace de liberté maîtrisée que se joue, encore et toujours, l'avenir de la lettre et celui de notre manière de lire le monde et il est essentiel d'observer comment les nouvelles technologies participent aujourd'hui à cette évolution.

L'intelligence artificielle s'inscrit désormais dans ce paysage en constante mutation. Elle offre des possibilités nouvelles, une aide précieuse par l'immédiateté de ses réponses, la mise en forme de nos suggestions, ou l'accompagnement de nos créations. Mais si elle peut être aussi performante, c'est parce qu'elle se nourrit du travail des typographes, des graphistes, de toutes celles et ceux qui ont conçu et pensé la lettre avant elle. L'IA synthétise, compile et redistribue mais elle ne crée qu'à partir de ce qui existe déjà.

Alors, une question se pose : jusqu'où cette intelligence pourra-t-elle accompagner les typographes, faciliter leur démarches sans rendre son existence compromise ? Ne risque-t-elle pas, dans la mesure où elle se nourrit au départ des productions des typographes, de freiner leur volonté de création et ainsi appauvrir la recherche, l'effort et la sensibilité humaine qui font la richesse du métier de typographe ? Ce sont leurs créations, leurs expériences et leurs gestes qui l'alimentent.

Cet outil, aussi fascinant soit-il, risque de menacer à terme la créativité vivante et les productions parfois imparfaite et humaine de la typographie.



Livres

Aïn Alexandra, *La typographie à l'ère postmoderne*.

Paris : Thèse de doctorat en arts, 2018.

Chancogne Thierry, *Le gobelet de cristal*.

Paris : Tombolo Presses, 2013.

Christin Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*.

Paris : Flammarion, 1995.

Donis Donis A, *La syntaxe de l'image : introduction à l'alphabétisation visuelle*.

Paris : Flammarion, 1973.

Drucker Johanna, *De l'écriture à la lettre*.

Paris : B42, 2013.

Frutiger Adrian, *L'homme et ses signes*.

Zurich : ABC Verlag, 1989.

Gill Eric, *Un essai sur la typographie*.

Paris : Allia, 2011.

Hochuli Jost, *Le détail en typographie*.

Paris : B42, 2005.

Poynor Rick, *Transgression : graphisme et postmodernisme*.

Paris : Thames & Hudson, 2003.

Queneau Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*.

Paris : Gallimard, 1961.

Tschichold Jan, *Die neue Typographie*.

Berlin : Verlag des Bildungsverbandes, 1928.

Unger Gérard, *Pendant la lecture*.

Paris : B42, 2015.

Vidéos

Carson David, Master Class : *David Carson Teaches Graphic Design*.

YouTube, MasterClass, 2020.

Netflix. Abstract : *L'art du design*

Épisode : Paula Scher, graphisme.

Netflix, 2017.

Podcast

France Culture, Podcast « Le "quantange", le "kouije" : les polices sonores de Pierre di Sciullo », 2022

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-piece-jointe/le-quantange-le-kouije-les-polices-sonores-de-pierre-di-sciullo-1491999>



Je remercie

Romuald Roudier-Theron, pour ses relectures attentives et son savoir.

Marie-France Alphand, pour m'avoir accompagnée dans l'écriture de ce mémoire.

Ma maman, pour son soutien constant et sa bienveillance.

Tom Christin, pour son aide et ses conseils en design graphique.

Camille et Flora, mes camarades pour m'avoir accompagner tout au long de l'année.



Mémoire de DNSEP
Design Graphique & Numerique
Conception graphique

Lyne Alphand

Directeur de Mémoire

Romuald Roudier Theron

Achevé d'imprimer

Octobre 2025, 3 exemplaires

h2 Copie, Paris

Papier

Intérieur : Olin Bulk 80 gramme extra blanc

Couverture : Digicolor 280 gramme

Format

12 x 18 cm

Typographies

Editorial New distribuée par Pangram Pangram,

dessinée par Mathieu Desjardins et Francesca Bolognini.

Altesse Std dessinée par Jean François Porchez.

English Towne par Dieter Steffmann.

Ce mémoire est né d'une réflexion sur les contraintes rencontrées au cours de mon parcours en design graphique, et plus particulièrement sur celles liées à la typographie. Souvent présentée comme fondée sur des règles voire des conventions à respecter, elle m'est apparue aussi comme un terrain de liberté et d'expérimentation. À travers l'histoire, les courants et les pratiques contemporaines, j'interroge la notion de règle dans la création typographique : faut-il la suivre, la contourner ou la réinventer ? Entre rigueur et audace, tradition et postmodernisme, ce travail explore la manière dont la typographie reflète notre rapport au visible, au lisible et à la lecture elle-même.