

UN  
LIEN  
L'AUTRE

UN  
LIEN  
L'AUTRE

UN  
LIEN  
L'AUTRE

La ligature, une étroite  
typographique

Mémoire de recherche  
écrit par Héroïse BLUME







# Jamais lien sans l'autre

## La ligature, une étreinte typographique

Héloïse BLUME, Année 4, Design graphique  
avec l'accompagnement d'André BALDINGER  
École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs  
de Paris, année deux-mille-vingt-trois

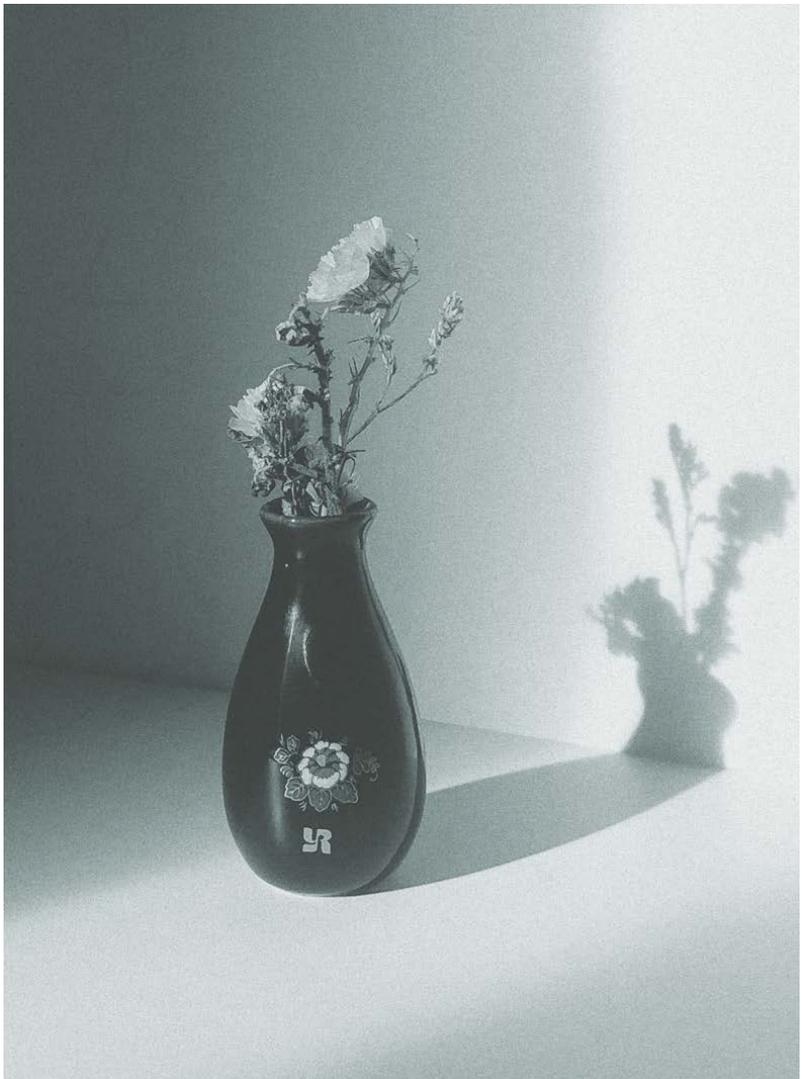


Je crois que l'économie de mots peut aller avec des formes  
d'honnêteté intellectuelle et de promesse qu'on se fait.  
Je crois aussi que pour gagner du temps parfois,  
gagner des paroles, il suffit de se croire.

Céline Sciamma

À l'étage de la maison de Mamie Thérèse, se trouve une armoire de verre dans laquelle s'alignent minutieusement une centaine de petits vases glanés au fil de sa vie. Parmi cette collection, l'un d'entre eux a particulièrement retenu mon attention. Bleu profond, dessin d'or, en son dessous se trouve un signe à la fois tendre et fort. On y décèle un Y et un R en fusion **FIG. 1**. Formes massives et végétales, elles se relient par un mince fût, plus fragile que tout le reste. Ce signe, signature de l'enseigne de cosmétique Yves Rocher de 1960 à 1980, a été la première rencontre me menant à une fascination pour la ligature. Le petit vase a pris place sur ma table de chevet pendant plusieurs années. Avant de trouver le sommeil, je considérais ce contenant, je le prenais dans ma main, le regardais, l'analysais, l'éprouvais. Mon regard s'attardant toujours sur cette *union* de caractères, une question revenait constamment : quel serait le devenir de ces deux lettres si leur lien était rompu ? Elles vacilleraient sûrement. Amputées l'une de l'autre, leur sens serait différent, ou ne serait peut-être plus, simplement. Je me demande si ces lettres devaient se ressembler pour s'assembler. Je réfléchis à l'objet de mon intérêt pour cette fusion qui me touche tant ; n'est-elle pas un reflet de ce que l'on pourrait éprouver pour une personne aimée ?

1. Monogramme  
Yves Rocher  
1960-1980  
Anonyme



Il me semble que nous sommes sensiblement tous-tes réceptif-ves aux liens qui se tissent entre chacun-e dans ce monde que nous partageons. André Breton affirme que « la rencontre arrive lorsqu'elle transfigure deux personnes ». Pour peu que nous y soyons ouvert-es, chaque rencontre conduit à nous adapter, nous rend malléables et mène alors à une connexion entre l'autre et soi. Tout comme le plomb se fondant en or selon certaines croyances et mythes, nous pouvons parler d'alchimie. Ce qui constituait deux éléments crée alors un nouveau composant lors de la mise en contact. La rencontre devient créatrice.

Ligature, vient de *ligatura*, du latin *ligare* qui signifie « lier ». Nous le définissons comme la fusion de deux, trois graphèmes voire plus, d'une écriture pour en former un nouveau. Les caractères deviennent alors inséparables et indissociables. Ils ne forment qu'un. Ils se fondent l'un dans l'autre, menant ainsi à une métamorphose de ce qu'ils étaient indépendamment. Nous pouvons, ici aussi, parler de rencontre. Roland Barthes décrit l'écriture en tant que « pratique corporelle de jouissance », et poursuit en affirmant que « le corps reste lié à l'écriture par la vision qu'il en a : il y a une esthétique typographique »<sup>1</sup>. Au-delà d'engager son corps dans le geste de dessiner un caractère, je perçois dans les lettres ligaturées une correspondance entre les corps humains et les caractères typographiques. La ligature devient alors une métaphore du lien entre deux êtres entrant en symbiose.

Voici la source de ce qui, avant tout savoir théorique, par instinct peut-être et par amour des formes surtout, m'a interpellée dans la ligature et a fait naître l'envie de creuser, de comprendre en profondeur ce spécificité typographique. L'objectif premier de ce mémoire est de proposer un éclaircissement sur ce qu'est la ligature en typographie. La ligature est considérée comme un signe à part entière, répondant à des notions linguistiques précises. Dépassant cette approche pragmatique, nous pouvons lire un sens réflexif et émotionnel au travers de l'union de caractères. En cherchant à approfondir cette analogie entre la fusion de corps et celle de lettres, plusieurs chemins se dessinent.

Il s'agira, tout d'abord, de considérer la ligature en tant que geste et de se questionner sur son évolution au fil des siècles. Est-elle un savoir typographique qui se perpétue, un appel au souvenir ? Nous nous questionnerons, ensuite, sur la voix de la ligature en s'intéressant aux travaux concernant l'écriture phonétique. Comment dire la ligature ? Quelle place occupe-t-elle dans le langage oral ? Enfin, nous aborderons la ligature en tant que rencontre au travers d'une approche symbolique en ouvrant notre recherche à d'autres cultures que la culture occidentale.

<b>CONCLUSION</b>	<b>122</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>123</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>124</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>126</b>

<b>I. LE GESTE</b>	<b>07</b>
<b>A. LA LIGATURE &amp; LA MAIN</b>	<b>08</b>
1. La cursive romaine	08
2. Les écritures nationales	12
3. La minuscule caroline	18
4. Les écritures gothiques	19
<b>B. LA LIGATURE &amp; L'IMPRIMERIE</b>	<b>22</b>
1. Gutenberg & l'imprimerie	22
2. L'Italic de Jenson	26
3. Le Grecs du roi	29
4. Les caractères de civilité	29
5. Ligatures & numérique	33
a. L' <i>Avant-Garde</i> d'Herb Lubalin	34
b. Le <i>Walker</i> de Matthew Carter	35
c. L' <i>Infini</i> de Sandrine Nugue	40
<b>C. LA LIGATURE EN TANT QUE GESTE POLITIQUE</b>	<b>42</b>
1. La masculinisation du langage	42
2. Générer des ligatures inclusives avec Bye Bye Binary	44
3. Inclusivité & accessibilité	64
<b>II. LA VOIX</b>	<b>69</b>
<b>A. SIGNES &amp; SONS</b>	<b>70</b>
1. L'écriture hiéroglyphique	70
2. L'influence du son sur la lettre	74
3. La sténographie	74
<b>B. ALPHABETS PHONÉTIQUES, RÉVOLUTIONNER LE LANGAGE</b>	<b>80</b>
1. Le <i>Systemscript</i> de Kurt Schwitters	81
2. Les ligatures comme synthèse	81
a. L' <i>Alphabet</i> de Jan Tschichold	83
b. Le <i>Fonetik Alfabet</i> de Herbert Bayer	83
<b>C. ALPHABETS PHONÉTIQUES, S'INFUSER DE L'EXISTANT</b>	<b>84</b>
1. L' <i>Initial Teaching Alphabet</i> de James Pitman	84
2. Le <i>Photogramm F</i> de Philipp Stamm	88
3. Pierre Di Sciullo : un langage expérimental et revendicatif	88
<b>III. LA RENCONTRE</b>	<b>93</b>
<b>A. LE CORPS TYPOGRAPHIQUE</b>	<b>94</b>
1. Le vocabulaire anatomique	94
2. L'&, témoignage d'une rencontre	98
3. Les monogrammes	99
<b>B. LIGATURES &amp; AUTRES CULTURES</b>	<b>103</b>
1. L'écriture indienne	103
2. L'écriture tibétaine	106
3. L'écriture arabe	106
<b>C. JAMAIS LIEN SANS L'AUTRE</b>	<b>110</b>



12  
KING

La volonté de cette partie est de proposer un premier regard sur ce qu'est la ligature au travers d'une approche historique. Nous débuterons par l'apparition de la ligature dès le 1<sup>er</sup> siècle après Jésus Christ. Les recherches présentes ici se concentreront sur l'alphabet latin.

2. PERROUSEAUX Yves, *Histoire de l'écriture typographique*, Atelier Perrousseau éditeur, 2010, Exemple d'une écriture cursive capitalis de 300 avant Jésus Christ. Nous remarquons au travers des élancées des caractères et leur inclinaison la rapidité du geste.

## A. LA LIGATURE ET LA MAIN

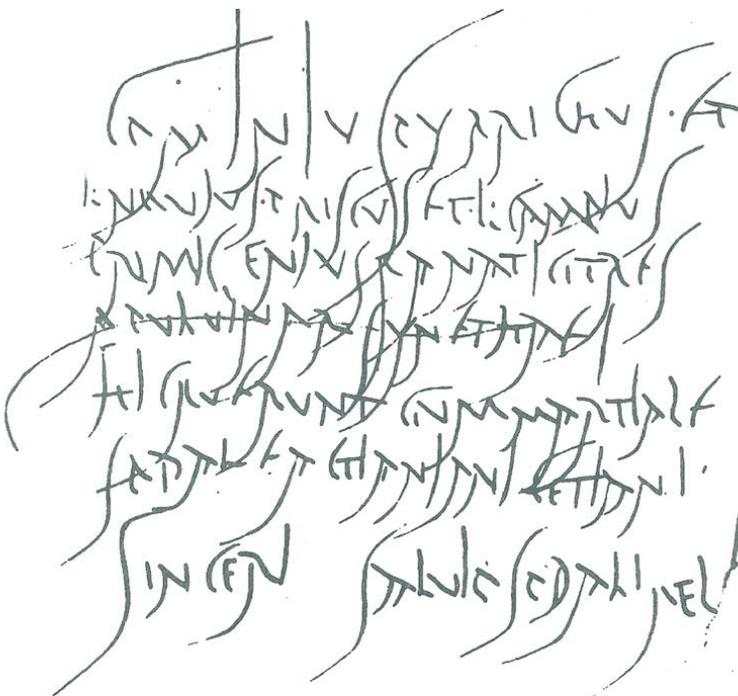
Nous écrivons pour se souvenir, pour transmettre, pour laisser trace. Plusieurs étapes ont été nécessaires pour aboutir à l'alphabet latin qui est aujourd'hui l'outil premier de notre langage. Avant cela, la voix primait. Puis sont apparues les images, faisant naître des écritures pictographiques, cunéiformes, hiéroglyphiques, syllabiques puis alphabétiques. Notre point de recherche étant la ligature, nous nous intéresserons ici à l'écriture alphabétique en tentant de répondre aux interrogations suivantes : Pour quelles raisons la ligature est apparue ? Dans quelles conditions ? Son utilité reste-t-elle la même au fil du temps ?

### 1. La cursive romaine

Remontons à l'Antiquité. Du 1<sup>er</sup> siècle au VII<sup>e</sup> siècle après Jésus Christ, à Rome, émerge et se développe une forme d'écriture manuscrite appelée cursive romaine ou écriture commune. Celle-ci se fractionne en deux périodes.

Du 1<sup>er</sup> au III<sup>e</sup> siècle, la cursive romaine comprend uniquement des capitales. Elle est, de ce fait, appelée cursive capitalis ou ancienne cursive **FIG. 2**. Elle se caractérise par de nombreuses ligatures et abréviations. Elle était utilisée pour un usage quotidien et devait ainsi faire appel à une certaine efficacité et rapidité dans son exécution. L'écriture était un savoir partagé et répandu dans l'ensemble de la population romaine, toute situation sociale confondue. Grand nombre d'esclaves étaient scribes et avaient pour tâche de recopier des textes destinés à la diffusion. Les étudiant-es avaient recours à cette écriture pour la prise de notes de leur cours. Les élites, eux-mêmes, employaient l'écriture cursive pour la rédaction de leurs lettres, par exemple.

FIG. 2



3. VITALIS, Feuille de papyrus carrées, 27x27 cm, Égypte, entre 317 et 324. Cette lettre a été dictée par un scribe ; Vitalis a ajouté de sa main de Post-Scriptum. Transcription des cinq dernières lignes :  
*inimitabilireligioni tuae  
 benigne et humane  
 respicere digneris juro  
 enim salutem communem  
 et infantum nostrorum  
 quod enim eodem minime  
 petente benivolentia  
 eundem insinuendum  
 putavi domine dulcissime  
 et vere amantissime  
 beatum meique amantem  
 semper gaudear*  
 Traduction des cinq dernières lignes :  
*je le confie, à ton inimitable  
 délicatesse, afin que lors  
 de son passage tu daignes  
 avec ta noblesse d'âme  
 coutumière, jeter sur lui  
 un regard de bienveillance  
 et d'humanité. Oui,  
 je te le jure par notre salut  
 commun et celui de  
 nos enfants, c'est bien  
 sans que l'intéressé  
 demande quoi que ce  
 soit que j'ai jugé bon  
 de le recommander  
 à ta bienveillance.  
 Seigneur très doux  
 et vraiment  
 débordant d'amitié*

2. DE ROBERTIS Teresa,  
 traducteur SMITH MARC H  
*Quelques remarques sur  
 les conditions et les principes  
 de la ligature dans  
 l'écriture romaine*, 2007  
 Bibliothèque de l'école  
 des chartes

3. SINGTON David,  
 DE LA FOUCHARDIÈRE Martin,  
*L'odyssée de l'écriture  
 Un passionnant documentaire*  
 Arte France

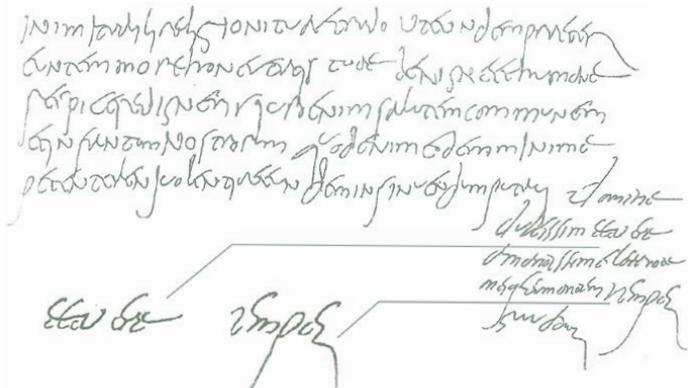
Les siècles qui suivirent, jusqu'au VII<sup>e</sup> siècles après Jésus Christ, la cursive romaine prend une nouvelle forme et se compose désormais de minuscules. Nous l'appelons la nouvelle cursive. Proche de sa prédécesseure, elle s'inscrit dans une volonté de vitesse également. Dans son article *Quelques remarques sur les conditions et les principes de la ligature dans l'écriture romaine* Theresa De Robertis qualifie l'écriture cursive comme « le résultat d'un processus d'accélération et/ou de simplification de l'écriture »<sup>2</sup>. Elle est alors pensée pour être un support de mémoire pratique. Dans ce désir de rapidité, les lettres deviennent « économiques » dans leur exécution. C'est ainsi, par gain de temps, qu'émerge un foisonnement de ligatures. En fondant deux caractères l'un dans l'autre, le dessin de la lettre est réduit et entraîne un gain de quelques micro-secondes qui, à l'échelle d'une journée, est mesurable.

Le support accueillant la cursive romaine agit également en faveur de son efficacité. Le calligraphe Brody Neuenschwander témoigne son expérience d'écriture sur papyrus à l'aide d'un calame<sup>3</sup>. Il nous explique que la fibre horizontale du papyrus guide le tracé, mène le geste. Il qualifie le geste d'écrire comme une sensation de « glissade » et de « patinage », le papyrus lui apparaît alors comme une « surface faite pour la vitesse ». Cette information se lie aisément au propos évoqué ci-dessus : la cursive romaine se dessine avec fluidité et, ne nécessitant pas d'interruption dans son tracé, devient propice à la création de liaisons et fusions de caractères. Nous pouvons qualifier ce procédé de « naturel » puisque qu'il répond à un élan de la main du scribe. Theresa De Robertis va même jusqu'à affirmer que cette souplesse nous permet de ressentir l'« aspiration du scripteur à une vitesse absolue ».

Afin de démontrer cela et d'analyser la place qu'occupent les ligatures dans la cursive romaine, observons cette lettre par Vitalis à Achillius, gouverneur romain de Phénicie. Nous pouvons remarquer que la nouvelle cursive romaine ne propose presque aucun espace de séparation entre les mots. Il est difficile de distinguer chaque terme **FIG. 3**.

Attardons-nous quelques instants sur la deuxième ligne du post-scriptum pour démontrer cela. Les nombreuses liaisons et ligatures permettent certes une économie de temps comme nous l'avons évoqué plus haut, mais également de matière. Au travers de l'expression « et vere » (et vraiment), nous pouvons remarquer que la queue du v de « vere » forme la traverse du t de et. Le v semble également faire parti de « et », et non de « vere ». Regardons désormais la dernière phrase du post-scriptum : « meique amante semper gaudear » (lié avec moi d'amitié). Nous pouvons déchiffrer, à la terminaison du mot « semper » une fusion de la partie supérieure du e se fondant au r.

**FIG. 3**



VITRUVIVS  
APOLLODORVS  
CALLICRATES  
POLYCLITVS  
DINOCRATES

LETTRES CAPITALES MODERNES GRAVÉES DS LA PIERRE  
COMPOSITION DE LETTRES GRAVÉES DS LA PIERRE. AL-ROSS

CONSTRVCTED  
AS SHOWN IN  
ALPHABET J  
BEING OMITTED

4. STOREZ M,  
Lettres des inscriptions  
romaines d'après  
Chuteau Brown,  
Caractères typographiques,  
Vincent Fréal éditeur,  
vers 1931, Paris

5. Musée National  
Napoli, 30 - 60  
avant Jésus Christ

VTYCHO

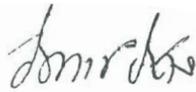
6. Schéma du tracé  
d'une ligature,  
selon le mouvement  
dextrogyre



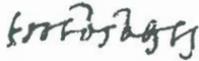
7. I<sup>er</sup>-IV<sup>e</sup> siècle ligature  
fragmentation des lettres  
P.Lond 229, eden



8. Ligature postérieure  
du b « panse à gauche »  
PSIn VI 729 229  
31, P. Strasb. lat.1  
esse bibero



bonis ben



Cette économie de matière se démontre également dans l'épigraphie de la Rome antique **FIG. 4 & 5**. Les inscriptions étant fréquemment gravées dans la pierre, matière coûteuse et non extensible, il était nécessaire de trouver un moyen de faire rentrer l'entièreté du contenu écrit. Les exemples ci-contre montrent quatre façons de gagner de l'espace : par superposition, comme le montre les caractères OM **FIG. 4**, par élévation, le fut du T est rallongé **FIG. 4**, par liaison, les caractères TE le démontre **FIG. 4**, par imbrication, le H rentre dans le C **FIG. 5**.

Essayons de comprendre le système dans lequel se tracent les ligatures de la cursive romaine. Theresa De Robertis nous explique qu'au I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècle après Jésus Christ, les ligatures se dessinent selon un système, une méthode qui se définit par « des liaisons tracées de haut en bas formant un angle entre le dernier trait horizontal de la lettre précédente et le premier, vertical et descendant, de la suivante ». Ce mouvement orienté vers la droite est appelé « dextrogyre » **FIG. 6 & 7**. Il est pensé selon le geste du scripteur.

Plusieurs circonstances sont possibles dans le tracé de la ligature. Premièrement, la structure de la lettre antérieure détermine la possibilité d'une ligature. Ce système nous fait remarquer que certains caractères sont plus favorables à la fusion que d'autres. C'est le cas des lettres c, e, f, g, s et t. Emmanuele Casamassima, bibliothécaire et paléontographe romain du XX<sup>e</sup> siècle, nomme cette disposition naturelle de « ligature organique ». À l'inverse, nous remarquons que les caractères a, d, h, k, m, r, x, g demandent une modification de la direction du trait pour qu'il puisse se lier de façon horizontale. Les ligatures se forment alors par adaptation. Dans certains cas, une prothèse graphique va être ajoutée, ce peut être le cas pour le u, ou le v cité plus haut dans l'exemple « et vere » du post scriptum de Vitalis. Par ailleurs, certains caractères tels que le p, le u ou le b se déclinent sous forme de variante. Le mouvement du tracé ne sera alors plus « dextrogyre », de gauche à droite, mais « sinistrogyre », de droite à gauche. L'exemple du b est assez éloquent puisque sa panse est tournée vers la gauche et non vers la droite.

Nous pouvons nous interroger sur l'évolution de la ligature dans la cursive romaine au fil des siècles. Le système évoqué ci-dessus permet-il des formes combinatoires infinies ou, au contraire, s'épuise-t-il dans la durée ? Le tableau ci-après recense deux cent cinquante et un documents écrit avec la nouvelle cursive datant entre le III<sup>e</sup> siècle et le V<sup>e</sup> siècles **FIG. 9**. Il se présente sous forme d'un tableau à double entrée, lettre postérieure/lettre antérieure, et démontre les associations de caractères ligatures possibles. Nous pouvons relever que 246 combinaisons sont attestées au III<sup>e</sup> siècle contre seulement 186 les deux siècles suivants.

Au IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècle comptent alors un tiers des combinaisons en moins qu'au III<sup>e</sup> siècle en raison d'une baisse des variantes possibles. Quelques combinaisons nouvelles apparaissent malgré tout le temps passant, mais celles-ci ne sont pas nécessairement récurrentes. Nous pouvons le lire dans ce tableau grâce à l'indice 1 : la fusion cb, oa ou encore tg en sont des exemples. Cela représente environ un tiers des combinaisons possibles en ligature au III<sup>e</sup> siècle qui ne sont plus attestées aux deux siècles suivants. Le chiffre des possibilités est vu à la baisse. La cause de cette décroissance s'explique par la suppression ou la diminution très conséquente des variantes évoquées plus haut. Pour des raisons d'exécution, les ligatures sont de moins en moins « forcées » et elles reposent principalement sur les caractères ayant une terminaison horizontale.

Tableau des ligatures : combinaisons attestées entre le III<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> siècle.

- Combinaison attestée dès la période I<sup>er</sup>-III<sup>e</sup> siècle.
- + Combinaison attestée dans la période I<sup>er</sup>-III<sup>e</sup> siècle, mais exclue de la nouvelle écriture commune.
- \* Nouvelle combinaison propre à la nouvelle écriture commune (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles) ; l'indice<sup>1</sup> signifie que la combinaison est attestée dans un seul document.

Lettre antérieure	Lettre postérieure																									
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	X	Y	Z			
A	•	•	•	•	•	•	•	•	*1	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
B	•	+	*1	+	•	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
C	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
D	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
E	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
F	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
G	•	+	+	*1	•	•	•	*1	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
H	•	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
I	•	+	*1	+	*1	*1	+	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
K	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
L	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
M	•	+	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
N	•	•	•	•	•	•	•	*1	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
O	•	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
P	+	•	•	+	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Q	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
R	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
S	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
T	•	•	•	•	•	•	*1	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
U	•	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
X	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Y	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	
Z	+	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	

Total des combinaisons du III<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècle : 273.  
 Combinaisons attestées au III<sup>e</sup> siècle : 246.  
 Combinaisons attestées aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles : 186.  
 Combinaisons attestées au III<sup>e</sup> siècle et absentes aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles : 87.  
 Combinaisons attestées seulement aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles : 27, dont 11 attestées une seule fois.

2. Les écritures nationales

À sa chute en 476, l'Empire romain se divise en différents territoires. Des écritures dites nationales vont voir le jour, entraînant alors un renouveau culturel dans l'Empire. Chaque territoire va avoir un traitement local des écritures. Les écritures mérovingiennes, bénéventines, wisigothiques apparaissent **FIG. 10**. Elles comprennent pour chacune d'entre elles des écritures vernaculaires, en d'autres termes, un langage singulier à une communauté. Le territoire est fragmenté par les mots. Au bout de quatre siècles, ce phénomène fit émerger soixante-dix types d'écritures dans l'Empire carolingien. Elles sont, pour la plupart, issues de la cursive romaine et en ont conservées pour certaines des caractéristiques telles des abréviations et des ligatures que nous avons rencontré plus haut. Nous nous questionnerons plus spécifiquement sur l'évolution de la ligature parmi ces bouleversements économiques, politiques et culturels. En préservant une attention à ces nouvelles écritures, nous prendrons ici pour exemples d'évolution l'écriture onciale puis semi-onciale. Dès le V<sup>e</sup> siècle, la production de livres s'amenuise pour cause de pénurie de matière première. En effet, le commerce maritime entre l'Europe et l'Égypte ayant cessé au déclin de l'Empire romain, le papyrus se fait inexistant en Occident. D'autres moyens vont être trouvés pour pouvoir accueillir le savoir. Indirectement, cela va avoir une influence sur l'émergence d'écritures nouvelles.

Le parchemin devient un substitut au papyrus. Il est fait à partir de peau d'animal souvent de mouton, de veau, de chèvre. Après étirement, lavage, séchage et travail de la matière, elle devient

9. DE ROBERTIS Teresa, traducteur SMITH Marc H *Quelques remarques sur les conditions et les principes de la ligature dans l'écriture romaine*, 2007, Bibliothèque de l'école des chartes
10. De haut en bas : Écriture, wisigothique, VIII<sup>e</sup> siècle, écriture bénéventine, VIII<sup>e</sup> siècle écriture mérovingienne, VIII<sup>e</sup> siècle

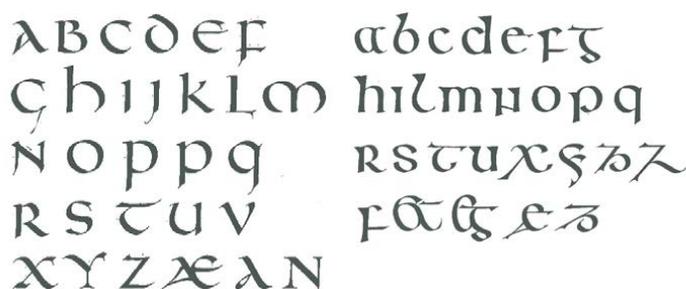


11. MÉDIAVILLA Claude, *Calligraphies, Écriture onciale, VII<sup>e</sup> siècle*, Acte Sud, 1993
12. MÉDIAVILLA Claude, *Calligraphies, Écriture semi-nciale irlandaise, VIII<sup>e</sup> siècle*, Acte Sud, 1993
13. *Livre de Kells* ou *Grand Évangélaire* de saint Colomba, années 800, Tinity College Library, Dublin, 340 folios relié
4. KAZI-TANI Tiphaine, 14, 15, 16 novembre 2018, conférence lors du workshop BBB, Rosa à Bruxelles

une surface fine et organique. Le parchemin et la plume favorisent le contrôle du dessin de la lettre. Ils encouragent un mouvement lent, prudent et précis. L'encre de la plume est siphonnée par les fibres du parchemin, il la capture, l'absorbe. Ce processus à la fois de fabrication et d'écriture nécessitant un temps certain, il en devient onéreux en main d'œuvre ainsi qu'en matière première. Cette hausse de coût de production fait du livre un objet rare, réservé à une élite majoritairement religieuse et entraîne alors un déclin de l'alphabetisation. L'écrit devient un savoir sacré. La rédaction des manuscrits va se faire dans des *scriptoria*, pièces réservées à l'écriture des monastères. La production de documents en circulation sera avant tout une prérogative religieuse.

Au VIII<sup>e</sup> siècle, deux écritures livresques majeures se déploient : l'nciale et la semi-nciale. Toutes deux découlent de la cursive romaine mais vont tirer des caractéristiques bien distinctes. Concentrons nous tout d'abord sur l'écriture onciale. Celle-ci va faire fi de l'abondance de ligatures propres à la cursive romaine. L'argument de vitesse et d'efficacité n'est plus une priorité. Écrite avec soin et lenteur, faite de courbes et rondeurs, l'écriture onciale ne présente que des majuscules se séparant les unes des autres. Elle se caractérise par de forts contrastes entre les pleins et déliés, des variations de hauteurs de lettres. Cette écriture est considérée comme luxueuse et employée pour des ouvrages d'exception, principalement religieux, contrairement à la cursive romaine, vue plus haut, utilisée pour un usage quotidien **FIG. 11**.

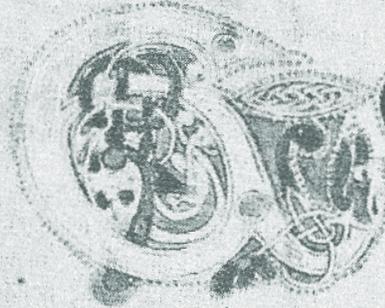
**FIG. 11.**



Vous comprendrez qu'en opposition à l'écriture onciale, l'écriture semi-nciale préserve ses ligatures **FIG. 12**. Pour quelle utilité ? Attardons nous sur un extrait du *Livre de Kells* **FIG. 13**, ouvrage créé aux alentours des années 800, reconnu pour son foisonnement d'ornements. Bien que les ligatures se soient amoindries à l'arrivée de l'nciale, elles réapparaissent dans l'écriture semi-nciale. Écriture mixte ayant des caractéristiques à la fois de minuscule et de majuscule, les lettres sont robustes, assez noires, nous pouvons remarquer une certaine élégance dans le tracé des liaisons. Les ligatures se manifestent de façon récurrente au travers de la fusion de la lettre e et de la lettre t. Contrairement à la cursive romaine, les ligatures sont ici avant tout esthétiques. Cela se perçoit assez explicitement au travers des nombreuses esperluettes très ornementées. Nous ne sommes plus, de ce fait, dans une recherche de vitesse mais dans une volonté d'esthétisation de la lettre et du livre. De ce constat, nous comprenons alors que la ligature ne devient pas fondamentale à l'acte d'écrire.

Tiphaine Kazi-Tani, chercheur et enseignant en design, vient ouvrir ce propos en évoquant l'utilité qu'ont ces écritures dans le processus de lecture<sup>4</sup>. Il vient souligner que la création du *Livre de Kells*, étant donné leur condition de fabrication, a entre autre permis

...EUM VESOMENTAS



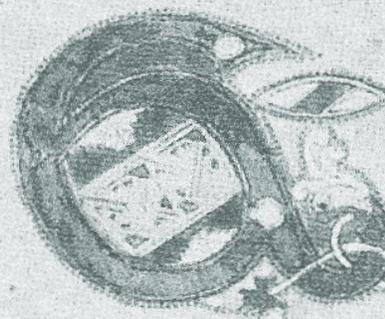
Educant  
...RENT EUM

...RUNT PRÆCERE

...SIMONIEM GERINE

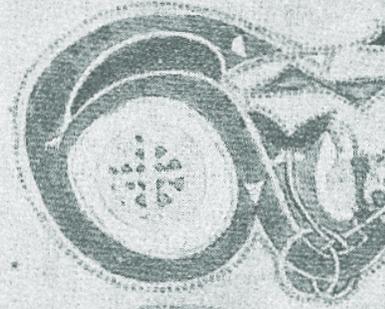
...VILLA PATREM O

...UT COLLERA CRUC

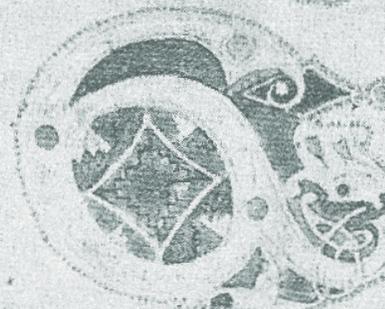


Perduc  
...tha loca

...PRÆCATAUM CAA



Dabam  
...cum uip



CRUCIFIG  
...RUNT U

SSUIS

Uum uerucpiz

n Quiguri & uie

untem querdano

eum uementem de

Alexandri Crupi

rem eius

unt Uum in golo

um quod est miter

luarice locus

et bibere murre

um Quoniam apic

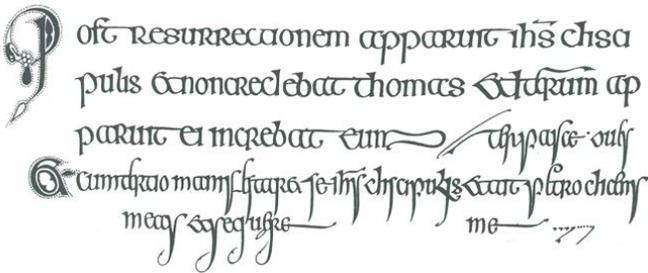
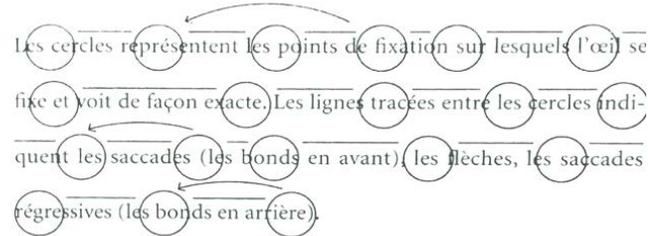
gentes eum chuisé

efam epta eius inie

de mettre au point des systèmes d'écriture onciale et semi-onciale dont le but était de favoriser la lecture et d'obtenir une meilleur clarté du texte.

Comme l'explique Jost Hochuli dans son ouvrage *Le détail en typographie*<sup>5</sup> FIG. 14, ce qui importe dans le processus de lecture sont les ascendantes et les descendantes puisqu'elles permettent des points de repères dans la lecture. Ainsi dans les onciales et semi-onciales nous pouvons constater que celles-ci sont marquées, les contre-formes assez généreuses, permettant alors un rythme marqué dans le tissu typographique FIG. 15.

FIG. 14 & 15



### 3. La minuscule caroline : un compromis entre la semi-onciale et la cursive romaine ?

À la mort de Pépin le Bref, en 768, la succession est partagée entre Charlemagne et Carloman. En devenant roi des Francs, Charlemagne va tenter de mettre en place un système d'unification de l'Empire carolingien. Son royaume est vaste, il occupe une majeure partie de l'Europe, s'étendant du Danemark à la Catalogne, de la Bretagne à l'Est de l'Autriche. Comme mentionné précédemment, de nombreuses langues nationales sont apparues à la chute de l'Empire romain, segmentant ainsi le territoire en plusieurs régions ayant chacune leur propre langue.

Ici nous abordons un élément important : le langage est le liant de nos relations. Charlemagne va alors imposer à la fois le latin comme langue administrative de l'Empire et également l'usage d'un type de lettrage commun à l'ensemble du royaume. Cette réforme n'est pas une mince affaire puisqu'elle convoque des questions culturelles, politiques et collectives. Afin de donner une idée de l'ampleur de ces changements, je cite Félix Peeters qui, dans son article *Les origines de la minuscule caroline*, va affirmer qu'une « uniformité relative dans des régions plus larges n'a été obtenue qu'après la mort de Charlemagne avec la disparition des anciennes écritures locales, mais elle aussi est bien loin du nivellement total des différences »<sup>6</sup>.

La christianisation de l'Empire est un vecteur central de l'harmonisation des savoirs de ce territoire disparate et aura une influence sur l'écriture elle-même. En 789, Charlemagne fixe certains décrets quant à l'instruction des jeunes hommes. Étant lui-même illettré une conséquente partie de sa vie, il demande aux évêques d'organiser des écoles dans les instances religieuses, attribuant ainsi à l'Église le rôle de l'enseignement. En parallèle,

14. HOCHULI Jost  
*Le détail en typographie*  
éditions B42, 1987
15. Livre de Kells,  
fragment du folio 25<sup>o</sup>,  
vers 800, Transcription :  
*Post resurrectionem  
apparat ins (ihesus)  
disci/pulis & non  
credebat Thomas & iterum  
ap/paruit ei incre bat  
sum. terras ne.oves/  
Et cum tertio manigestaret  
se ins (ihesus) discipulis  
et ait retro dickens/meas  
et se quaeret me.*
5. HOCHULI JOST,  
*Le détail en typographique*,  
1987, éditions B42
6. PEETERS Félix,  
*Revue belge de philologie  
et d'histoire, La question  
des origines de la minuscule  
Caroline* [À propos d'un livre  
récent], tome 10,  
fasc. 4, 1931. pp.  
1289-1305
7. RICHÉ Pierre,  
*Les Carolingiens :  
une famille qui fit  
l'Europe*, 1983,  
Éditions Hachette

7. RICHÉ Pierre,  
*Les Carolingiens :  
une famille qui fit  
l'Europe*, 1983,  
Éditions Hachette
8. LAFITTE Marie-Pierre  
et DENOËL Charlotte,  
avec la collaboration  
de BESSEYRE Marianne,  
*Trésors Carolingiens,  
livres manuscrits  
de Charlemagne  
à Charles le Chauve*,  
BnF, Bibliothèque  
Nationale de France
9. BISCHOFF Bernhard  
*La minuscule caroline  
et le renouveau culturel  
sous Charlemagne*  
[https://www.persee.fr/  
doc/AsPDF/rht\\_0073-  
8204\\_1969\\_  
num\\_15\\_1967\\_1699.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rht_0073-8204_1969_num_15_1967_1699.pdf)
10. PEETERS Félix,  
*Revue belge de philologie  
La question des origines  
de la minuscule  
Caroline [À propos  
d'un livre récent]*  
tome 10, fasc. 4, 1931.  
pp. 1289-1305
11. POULLE Emmanuel,  
*Une histoire de l'écriture*  
Bibliothèque de l'école  
des chartes. 1977, tome 135,  
livraison 1. pp. 137-144

il tente d'établir une administration capable d'homogénéiser différents territoires dans la perspective que « l'écrit retrouve la place qu'il avait dans le monde romain »<sup>7</sup>. De surcroît, il exige un contrôle des textes de peur que ceux souhaitant prier Dieu le fassent de la mauvaise façon. Cette crainte va mener vers la construction d'un grand projet de normalisation des contenus et du travail de transmission du savoir. Le chapitre 72 de la Bible, adressé aux prêtres, vient confirmer cette demande d'exigence dans l'uniformisation du savoir : « dans chaque monastère ou évêché, corrigez scrupuleusement les psaumes, les notes, le chant, le comput, la grammaire et les livres religieux ; parce que souvent ceux qui souhaitent prier Dieu le font mal à cause des livres non corrigés. Ne permettez pas que nos élèves les altèrent, soit en les lisant, soit en les écrivant ; et s'il faut copier les Évangiles, le psautier ou la missel, que des hommes d'expériences les transcrivent avec le plus grand soin »<sup>8</sup>.

Cette volonté de clarté mène à l'invention d'une écriture lisible, permettant de distinguer les mots avec facilité et ainsi que le savoir se transmette sans imprécision : la minuscule caroline. Celle-ci devient ainsi l'écriture première de l'empire carolingien du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle **FIG. 16**.

Les recherches menées plus tôt concernant le processus de lecture au travers de l'écriture onciale et semi-nciale contribuent à la clarté de la minuscule caroline. Par confort de lecture, chaque lettre se détache aisément de ses voisines, vivant ainsi indépendamment les unes des autres. Nous observons une baisse accrue du nombre de ligatures. Dans son article *La minuscule caroline et le renouveau culturel sous Charlemagne*<sup>9</sup>, Bernhard Bischoff affirme qu'il est plutôt rare que deux caractères se fusionnent. Il nuance son propos en expliquant que « les origines cursives de la minuscule ont laissé leurs traces {dans la ligature}. Sans doute pour les minuscules la tendance générale est-elle d'en limiter l'emploi ».

Un élément intéressant à souligner ici est que la minuscule caroline naît de son patrimoine historique. Ainsi, nous y retrouvons d'une part, certaines caractéristiques de la cursive romaine mais, reconnue pour ses limites de lisibilité, la minuscule caroline va veiller à la clarté de ses caractères en les séparant. D'autre part, nous percevons des caractéristiques de l'nciale et la semi-nciale dans ses courbes.

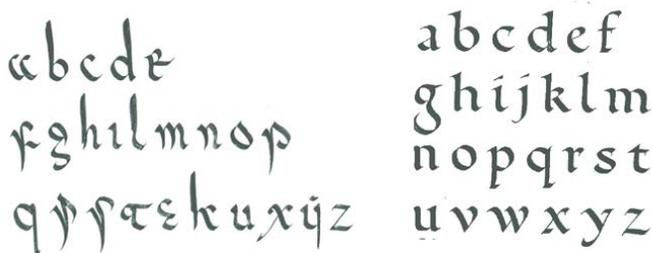
Félix Peeters vient apporter des précisions à ce que nous avançons ici. Dans son article *Les origines de la minuscule caroline*, il nous explique que « si pour un scriptorium un style d'écriture déterminé, un type local, est devenu obligatoire et caractéristique, cela signifie en règle générale que selon un choix bien défini deux formes des lettres a, d et des ligatures étaient admises ou exigées »<sup>10</sup>.

La cursivité entraîne une déformation de la lettre. Dans le cas présent de la minuscule caroline, les ligatures se dessinent en prenant en considération l'évidence du caractère et la compréhension du texte. Il doit obéir à des conditions particulières et est alors limité dans sa métamorphose. Seules certaines lettres peuvent répondre à une fusion lisible. L'économie de temps sera certes présente puisque qu'un caractère fusionné nécessite moins de temps de tracé que deux caractères séparés, mais sera dessiné avec soin et précision. Dans son article *Une histoire de l'écriture*, Emmanuel Poule va affirmer qu'« il n'y a, entre la Caroline et l'écriture typographique contemporaine, qu'une apparence d'identité »<sup>11</sup>. Un juste équilibre entre efficacité et lisibilité semble avoir été trouvé.

Quia domus dei domus orationis debet esse. non spelunca  
 latronum. & Intentos habeant animus ad deum. quando  
 ueniunt ad missarum solennia. & ut non excipiant  
 ante completionem benedictione sacerdotale. xi. Cap  
 sacerdotibus sed et hoc flagitamus utramque almitatem ut  
 ministri altaris dei sui ministerium bonis moribus  
 ornant. seu et alii canonici obseruantia ordinis uel  
 monachi proprii congregationis obseruamus ut bona  
 & probabilem habeant conuersationem. Si enim ipse dominus  
 in euangelio precepit. sic luceat lux uestra coram homi-  
 nibus ut uideant opera uestra bona & glorificent  
 patrem uestrum qui in celis est. ut eorum bonam conuersa-  
 tionem multi protrahantur ad seruitium dei & non solu  
 seruis conditionis in fiant. sed etiam in genuorum  
 filios adgregant sibi que sociant. & ut scilicet legon-  
 tum fiant psalmus notas cantus conpotus grama-  
 ticus per singula monasteria uel episcopua & libe-  
 tholicus bene emendate quia sepe dum bene alii qui  
 doli capere rogare cupiunt. sed per in emendatos libros  
 male rogant. & pueros uros non sine te eos uel legon-  
 do uel scribendo corrumpere. & si opus est. euangelium  
 psalmisterium & missale scribere per factas adtatis  
 hominis scribeant cum omni diligentia. xii. Cap  
 sacerdotibus. Semel & hoc rogare curauimus omni

16. Lettre de Charlemagne aux évêques et aux abbés : *Admonitio generis*, 789, BNF latin
17. MÉDIAVILLA Claude, *Calligraphies*, 1993 Acte Sud, Écriture mérovingienne, VII<sup>e</sup> siècle
18. MÉDIAVILLA Claude, *Calligraphies*, 1993 Acte Sud, Minuscule caroline tardive, X<sup>e</sup> siècle
19. MÉDIAVILLA Claude *Calligraphies*, 1993 Acte Sud, Ligatures mérovingiennes, VII<sup>e</sup> siècle De gauche à droite : te, ti, et, co, ct, ecgi, et, ro, ri, rt, stges, gre, est
12. BOUSSARD Jacques, *Influences insulaires dans la formation de l'écriture gothique* Scriptorium, Tome 5 n°2, 1951. p. 238-264

FIG. 17 & 18



Nous pouvons constater ici les tracés. Les archétypes des caractères de l'écriture mérovingienne sont plus complexes que ceux de la minuscule caroline. Le p de l'écriture mérovingienne est un exemple de liberté du tracé. Cette liberté se retrouve dans les ligatures, au détriment de la lisibilité.

FIG. 19



#### 4. Les écritures gothiques

À la mort de Charlemagne en 814, ses fils se partagent son royaume.

Le territoire est à nouveau divisé. Sa fragmentation entraîne une perte de cohésion de l'Empire ce qui favorise la métamorphose des pôles économiques et des pôles de savoirs. Des scribes extérieurs laïques vont être appelés pour copier, à leur tour, des textes principalement princiers. Un souffle nouveau de diffusion du savoir émerge. Peu à peu les copies sont destinées à des textes à vocations laïques plus que religieux.

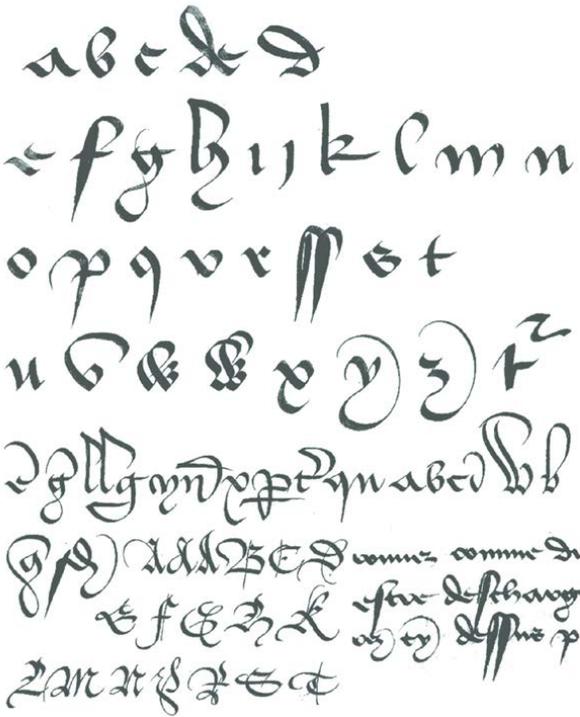
Apparaissent de nouvelles classes sociales, économiques et culturelles. La bourgeoisie, constituée de marchands, de juristes, d'universitaires principalement, prend naissance. Cette catégorie sociale n'appartient ni à une classe aristocrate ni à celle religieuse. Elle va développer un intérêt pour une grande variété de formes de savoirs au travers la lecture. D'autant plus que de plus en plus de personnes savent écrire, ce qui mène à la construction de grandes bibliothèques. À travers la lecture, elle va s'intéresser à une diversité de formes de savoirs, ce qui mène à la construction de grandes bibliothèques. Dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, de plus en plus de personnes savent écrire. Des universités se développent, la connaissance circule et se transmet **FIG. 20**.

À la lumière des faits que nous avons traversés plus haut, nous commençons à comprendre que l'histoire se tisse en suivant un schéma récurant : le savoir se diffuse, ce qui mène à un renouveau culturel. Ce renouveau culturel entraîne des innovations et plus spécifiquement de nouvelles formes de transmission. Cette évolution, vous le devinez, va faire apparaître un type d'écriture jusqu'ici méconnu : les écritures gothiques. Celles-ci prennent source en Grande-Bretagne. Jacques Boussard affirme que « les écritures anglaises sont en avance d'une quarantaine d'années sur celles du continent »<sup>12</sup>. Cet écart s'explique au travers d'une utilisation

différente de l'outil d'écriture. En effet, la pointe de la plume d'oie, instrument premier employé pour tracer une lettre, est taillée autrement que celle servant l'écriture de la minuscule caroline : « la plume taillée symétriquement, à bec droit, plus ou moins fin, permet{tant} d'obtenir une écriture dont le mouvement général s'ordonne suivant des lignes perpendiculaires : les traits verticaux sont épais, les traits formés à l'aide du tranchant du bec, sont déliés, et les courbes s'harmonisent en un système qui les rend épaisses ».

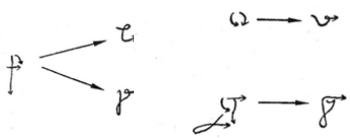
L'angle droit de la plume entraîne un geste nouveau. La lettre est brisée, c'est-à-dire qu'elle présente des angles et non des courbes. Les angles des caractères renforcent encore la finesse des traits obliques. Nous nous attarderons quelques instants sur la cursive gothique, apparue au XIII<sup>e</sup> siècle. Prenant source dans la caroline, elle « se personnalise sous l'influence de l'incessant brassage des étudiants et du travail. {...} Dans les facultés, les cours sont notés sous la dictée des maîtres »<sup>13</sup>. Ce contexte d'écriture nous fait comprendre que le geste doit être efficace et vif. La cursive gothique est reconnue pour son foisonnement de ligatures et d'abréviations et mène à une innovation certaine dans le procédé de fusion des caractères **FIG. 21**.

**FIG. 21**



La ligature va se dessiner à l'intérieur de la lettre et non de haut en bas comme il en était fréquemment coutume durant les siècles derniers. Ce procédé entraîne une liaison systématique des caractères. On va chercher à dessiner un ductus économique en temps, en tracé et permettant une liaison fluide avec le caractère qui le suivra. Nous pouvons observer le schéma ci-dessous présentant les ductus des lettres p, o et g. Dans le tracé du p initial, trois gestes sont nécessaires pour dessiner la lettre **FIG. 22**.

**Fig 22.**



- 21. Cursive gothique, 1413, Médiavilla Claude, *Calligraphies*, 1993 Acte Sud
- 22. Réduction du nombre et renversement du sens des séquences dans l'écriture gothique entre le XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle d'origine allemande
- 13. PERROUSSEAUX Yves, *Histoire de l'écriture typographique, de Gutenberg à nos jours* 2006, Perrousseau Éditeurs

11. POULLE Emmanuel,  
*Une histoire de l'écriture*  
Bibliothèque de l'école  
des chartes. 1977, tome 135,  
livraison 1. pp. 137-144

Cette recherche d'un ductus rapide mène à la réduction du geste à un seul tracé, réduisant ainsi le nombre de séquences nécessaire au tracé de la lettre. Ce procédé est pensé pour que le raccordement entre deux caractères soit naturel avec le ductus précédent et avec le ductus suivant, disponibles à accueillir une ligature antérieure et une ligature postérieure.

Dans son article *Une Histoire de l'écriture*, Emmanuel Poulle établit un constat intéressant dans le progrès typographique : « à huit siècles de distance, les mêmes causes produisent le même effet : entre les ligatures cursives et néanmoins fractionnées qui caractérisent un groupe tel que trouvé dans un testament sur papyrus du v<sup>e</sup> siècle et celles du même groupe dans une charte d'officialité du xiii<sup>e</sup> siècle, il y a une remarquable identité de structure qui témoigne, au-delà des apparences, de la continuité du geste graphique pendant près d'un millénaire »<sup>11</sup>. Les constats que nous pouvons établir à cette avancée de nos recherches est que l'évolution des écritures se base sur le souvenir de celle qui la précède. L'innovation se fait des recherches passées. Nous pourrions également dire qu'elle procède de façon cyclique, en oscillant entre la recherche de rapidité, la volonté d'un geste efficace, parfois au détriment de la lisibilité et la volonté d'avoir un tracé précis et soigné, rendant la lecture plus aisée.

*Je tire trois constats des recherches menées jusqu'à présent. Premièrement, le développement de l'écriture est entièrement lié à la matière qui l'accueille et à l'instrument qui permet de tracer la lettre. La technique a provoqué certaines ligatures en raison de leurs inventions. Certaines écritures privilégient la ligature. Nous pouvons également relever que les ligatures sont plus fréquentes dans les capitales, là où dans les minuscules, ce seront davantage des liaisons.*

*Secondement, les écritures s'influencent entre elles. Elles se basent sur un héritage passé. Je remarque alors une tendance cyclique dans l'évolution de l'écriture, se traduisant par une oscillation constante entre la recherche à la fois d'efficacité et d'économie et la quête de beauté. Plus spécifiquement, la ligature est avant tout une solution typographique d'économie de temps et de place. Elle va ensuite être considérée comme un atout esthétique.*

*Enfin, cette tendance cyclique est rythmée par les nombreuses révolutions culturelles et les bouleversements économiques et politiques ayant marqué l'histoire.*

## B. LA LIGATURE & L'IMPRIMERIE : UNE GESTE DE TRANSMISSION ET DE DIFFUSION

Naissant d'un tracé instinctif et répondant avant tout à un argument de vitesse, la ligature fut ensuite dessinée avec habileté dans les siècles qui suivirent son apparition, nous pouvons nous demander de quelle façon vivra-t-elle à l'arrivée de l'imprimerie. Quelle forme prendra son dessin dans le plomb ? Y-a-t'il toujours une relation entre l'écriture manuelle, la place du geste l'auteur-ice, et le caractère imprimé ?

### 1. Gutenberg & l'imprimerie

« La pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non seulement plus durable et plus résistant que l'architecture, mais encore plus simple et plus facile. L'architecture est détrônée. Aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg. L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement, c'est la pensée humaine qui dépouille une forme et en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence »<sup>14</sup>.

Notre-Dame de Paris, Victor Hugo

L'imprimerie prend d'abord naissance en Asie, entre la Chine, le Japon et la Corée. La Chine détient la recette de fabrication du papier. Créé à base de feuilles de mûrier, il permet une production nettement moins coûteuse qu'en Europe, où le papier est fait à base de peau animale<sup>15</sup>. Cette matière végétale, moins coûteuse que la matière animale, permet des expérimentations plus fournies dans la recherche de l'imprimerie. En 1370 en Corée du Sud, apparaît un livre qui est composé avec des caractères mobiles en métal. Il faudra attendre quatre-vingt années avant de voir l'imprimerie se développer en Europe. Gutenberg arrive de façon opportune dans ce contexte de foisonnement d'écrits et de demande de livres. Orfèvre de formation et provenant d'une famille aisée pour qui les mots sont considérés comme précieux, il cherche un moyen de reproduire des textes à une vitesse bien plus élevée que les scribes. L'objectif de cette quête a des enjeux sociaux importants. En admettant la réussite de son ambition, l'écrit prendrait une importance fondamentale dans la propagation du savoir.

Pour concrétiser ce projet, Gutenberg quitte Mayence, sa ville d'origine, pour avancer ses recherches à Strasbourg, ville commerçante où il trouve les fonds et les rencontres dont il a besoin pour établir son projet. Tout naîtra de la typographie. En 1448, Gutenberg commence à mouler en métal les lettres de l'alphabet latin en série. Il utilise le caractère gothique Textura, lettre majestueuse, difficile à tracer car demandant une régularité précise, aussi appelé lettre de forme. Ce caractère est très commun à l'époque, nous le reconnaissons par ses traits droits et anguleux, sa forte densité et ses empattements en losange. Afin que la lettre reste le plus fidèle à son dessin manuscrit, Gutenberg va faire appel au typographe Pierre Schœffer afin de permettre le bon dosage de plomb dans les poinçons<sup>15</sup>.

14. HUGO VICTOR,  
*Notre Dame de Paris*,  
1831, Livre v, Chapitre II :  
« Ceci tuera cela »

15. JIMENES Rémi,  
BELLETANTE Joseph,  
*L'imprimerie : la nouvelle  
page - Eurêka*, France  
Culture, [https://www.  
radiofrance.fr/  
franceculture/podcasts/  
eureka/imprimerie-  
la-nouvelle-page-398944](https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/eureka/imprimerie-la-nouvelle-page-398944)

23. Caractère Textura utilisé pour la Bible à 42 lignes de Gutenberg, 1455

16. WILD Adolf, *La typographie de la Bible de Gutenberg* Communication et langages, n°114, 4<sup>e</sup> trimestre 1997, Dossier : Questions de presse. p. 85-95

La mise en page du livre imprimé restera elle aussi proche de celui du manuscrit. Attardons nous alors sur la forme que va prendre le texte dans la page du livre imprimé. Gutenberg fait le choix de reproduire la Bible, texte permettant une large diffusion à la fois au monde religieux et au peuple croyant. Le design graphique du livre imprimé reproduit celui du manuscrit. Les images ci-dessous illustrent deux pages de la Bible. Le texte est agencé en deux colonnes de quarante-deux lignes, de cette mise en page en tire son nom : la B42. Ce projet est colossal si ce n'est titanesque. La Bible imprimée représente 1282 pages réparties en 70 cahiers. Elle sera achevée d'imprimé en 1455.

Plaçons notre focale sur les caractères typographiques en tant que tels. Gutenberg réalise 290 caractères pour imprimer la Bible à 42 lignes. Dans ces 290 signes sont compris les lettres contractées ou abrégées, ainsi que pour les ligatures.

En observant ces deux colonnes de la B42, nous remarquons que le texte est régulier, justifié c'est-à-dire que de part en part du texte, se trouvent des marges égales, de même espace. Les terminaisons des lignes vont s'aligner avec rigueur sur la ligne verticale définissant la colonne. Pour obtenir cette justification, Gutenberg va procéder de plusieurs façons.

Dans son article *La typographie de la Bible de Gutenberg*, Adolph Wild nous expose que « Gutenberg renonçait à la méthode la plus simple - hier comme aujourd'hui, à savoir l'insertion de blancs variables entre les mots. À de rares exceptions près, le blanc utilisé est toujours égal à la chasse d'un / »<sup>16</sup>. En effet, ces espacements produiraient un gris typographique non homogène et comporteraient des lézardes, autrement dit des fêlures dans le tissu typographique. La première solution pour pallier cela est d'intervenir sur le dessin des caractères, en les étroitissant ou les élargissant de la façon la moins visible qui soit. Les ligatures sont considérées comme le « deuxième moyen utilisé par Gutenberg pour structurer la ligne ». Elles sont donc « très nombreuses »<sup>16</sup>. Elles se basent sur les procédés anciens des scribes que nous avons cités précédemment. Les caractères sont étroitement rapprochés puis fondus ensemble. Ce phénomène était particulièrement présent pour le doublement des consonnes **FIG. 23**. Nous pouvons alors affirmer que les ligatures ont ici un rôle premier non plus d'économie de temps mais d'économie de place.

FIG.23



Et factū ē vespere ⁊ mane dies sepe. **U**gitur pfecti sunt celi et terra: ⁊ omnis or-  
natus eorū. Compleuitq; de⁹ die septi-  
mo op⁹ suū qd fecerat: ⁊ requieuit die  
septimo ab uniuerso ope qd parauerat.  
Et benedixit dñi septimo: et sctificauit  
illū: quia i ipso cessauerat ab omni ope  
suo qd creauit deus ut faceret. Iste sūt  
generaciones celi ⁊ terre qñda create sūt  
in die quo fecit de⁹ celū ⁊ terrā: ⁊ omne  
uīrgulū agri ācūq; dñet in terra: om-  
nēq; herbā regionis pri⁹ q; genuerit.  
Non enī pluerat dñs deus sup terrā:  
⁊ homo nō erat qui oparet terrā. Sed  
fons ascendebat e terra: irrigās uniu-  
ersam supficiem terre. Formauit igitur  
dñs deus hominem de limo terre: et inspi-  
rauit in facie ei⁹ spiraculum uite: ⁊ fact⁹  
homo i aīam uiuentē. Plantauerat  
autē dñs deus paradysum voluptatis  
a principio: in quo posuit hominem quē  
formauerat. Produxitq; dñs deus de  
humo omne lignū pulchrū visu: ⁊ ad  
uolendū suauē: lignū etiā uite in me-  
dio paradisi: lignūq; sciēcie boni et ma-  
li. Et fluius egrediebāt de loco volu-  
ptatis ad irrigandū paradysum: qui  
inde diuidit in quatuor capita. Nomen  
unū phison. Ipse est qui circuit omnē  
terrā euilady: ubi nascit aurū: ⁊ aurū ite  
illi⁹ optimū ē. Ibiq; inuenit bdellū: ⁊  
lapis onichim⁹. Et nomen fluij scdi  
grou. Ipse ē qui circuit omnē terram  
ethiopiē. Nomen uero fluiuis cerū  
egypti. Ipse uadit cōtra assyrios. Flu-  
uius autē gē: ipse ē eufrates. Tulit q;  
dñs de⁹ hominem: et posuit eū in paradisu  
voluptatis: ut operaretur et custodiret  
illū: pcepitq; ei dñes. Ee omni ligno pa-  
disi comedet: de ligno autē sciēcie boni  
et mali ne comedas. In quacūq; enī

die comederis eē eo: morte m-  
Dixit q; dñs de⁹. Non ē bonū  
esse solū faciam⁹ ei adiutoriu  
Formatis igit dñs de⁹ de hu-  
dis aīanibus terre: et uniuersū  
libus celi: adduxit ea ad adam  
qd uocaret ea. Omne enī qd  
adam aīame uiuentis: ipm ē  
eius. Appellauitq; adā nomi-  
cunda aīancia: ⁊ uniuersa uo-  
celi: et omnes bestias terre. Ad  
inueniebāt adiutor libis ei⁹.  
q; dñs deus loquitur in adam.  
obdormisset: tulit unā de costis  
et repleuit carnē pro ea. Et ed-  
dñs deus costā quā tulerat de  
in muliere: ⁊ adduxit eam ad  
Dixitq; adam. Hoc nūc os eē  
meū: et caro de carne mea. U-  
bitur uirago: qm de uero sum.  
Quā obre relinquet homo p-  
⁊ mrem: ⁊ adheret uxori sue:  
duo i carne una. Erat autē v-  
adā saluet ⁊ uxor ei⁹: ⁊ nō reu-  
**S**ed ⁊ serpens erat callidus  
caudis aīanibus ite: q; fecit  
de⁹. Qui dixit ad muliere. Cui  
uobis deus ut nō comederis e  
ligno paradisi? Cui respondit.  
De fructu lignorū que sunt in  
uelimur: de fructu uero ligni q  
medio paradisi pcepit nobis d-  
medū: ⁊ ne tangerem⁹ illud:  
moriām. Dixit autē serpens a-  
erem. Nequa q; morte morien-  
enī deus q; in quocūq; die con-  
eē eo: apientē oculi uestri: et erit  
dij sciētes bonū et malū. U-  
muliere q; bonū esset lignū ad-  
dum: et pulchrū uelut aspectu  
stabile: ⁊ tulit de fructu illi⁹ ⁊ co-

deditq; viro suo. Qui comedie: et apri  
 sunt oculi ambros. Cumq; cognouisset  
 se esse nudos. consuerunt folia ficus: et  
 fecerunt sibi perizonia. Et cum audisset  
 vocem domini dei deambulantis in paradiso.  
 ad auram post meridiem: abscondit  
 se ad adam et uxorem eius a facie domini dei in me-  
 dio ligni paradisi. Vocauitq; dominus deus  
 ad adam: et dixit ei. Vbi es? Qui ait. Vocem  
 tuam domine audiui in paradiso: et timui eo  
 quod nudus essem: et abscondi me. Cui  
 dixit dominus. Quis enim indicauit tibi quod  
 nudus esses: nisi quod ex ligno de quo pre-  
 ceptum tibi ne comederes comediti? Dixit  
 ergo adam. Mulier quam dedisti michi so-  
 ciam: dedit michi de ligno: et comedi.  
 Et dixit dominus deus ad mulierem. Quare  
 hoc fecisti? Que respondit. Serpens  
 decepit me: et comedi. Et ait dominus ad  
 serpentem. Quia fecisti hoc: maledictus  
 es inter omnia animalia: et bestias terre.  
 Super pedes tuos gradieris: et terram  
 comedes cunctis diebus vite tue. Inimi-  
 cias ponam inter te et mulierem: et semen  
 tuum et sanem illius. Ipsa conteret caput  
 tuum: et tu insidiaberis calcaneo eius.  
 Mulieri quoque dixit. Multiplicabo  
 arumnas tuas: et conceptus tuos. In  
 dolore paries filios: et sibi viri potestate  
 eris: et ipse dominabit tui. Adde vero dixit.  
 Quia audisti vocem uxoris tue: et come-  
 disti de ligno ex quo preceptum tibi ne  
 comederes: maledicta terra in opere tuo.  
 In laboribus comedes ex ea: cunctis die-  
 bus vite tue. Spinas et tribulos ger-  
 minabit tibi: et comedes herbas terre.  
 In sudore vultus tui vesceris pane tuo:  
 donec reuertaris in terram de qua sumptus  
 es: quia puluis es: et in puluerem reuer-  
 teris. Et vocauit adam nomen uxoris sue  
 eua: eo quod mater esset cunctorum uiuentium.  
 fecit quoque dominus deus adam et uxorem eius

## 2. Italic de Jenson

Après l'apparition de l'imprimerie, la typographie se rapproche du métier de l'orfèverie. La fonte de caractères, le travail du métal sont considérés comme un métier ayant une importance fondamentale dans la société. Des changements progressifs d'outils transforment la lettre en un module indépendant, se différenciant ainsi de la cursive qui liait les caractères les uns aux autres.

Dans le courant des années 1460-1470, de premières expériences typographiques vont se manifester. Les imprimeurs humanistes sont motivés par les caractères esthétiques et philosophiques de la lettre. Cette approche fait naître une énergie novatrice dans la recherche. Suivant des problématiques liées à la hiérarchisation des textes, une attention particulière va être portée aux écritures bicamérales, s'intéressant à la fois aux bas de casse et aux capitales.

Par ailleurs, Nicolas Jenson, imprimeur et graveur va perfectionner l'alphabet romain en considérant toutes ses caractéristiques. Un de ses élèves, Francesco Griffo, accompagné de l'imprimeur Alde Manuce, vont inventer les italiques. Ce progrès considérable sur un plan ergonomique offre un niveau de lecture supplémentaire au texte et permet, en outre, une économie de place **FIG. 24**.

Nous pouvons observer ci-dessous que l'italique de Francesco Griffo contient soixante-huit ligatures. La fusion permet ici d'apporter de la solidité au poinçon : la chasse étant plus petite, elle élimine les créneaux et apporte une efficacité supplémentaire dans la composition du texte **FIG. 25**.

L'italique se rapproche du tracé de la main de la personne écrivant. Nous nous demandons, en ce début de recherche, si la ligature imprimée pouvait maintenir une énergie manuelle. Il est question de trouver un caractère qui s'inspire de l'écriture manuscrite. Il revendique, implicitement, que derrière un livre il y a un-e auteur-e.

**FIG.25**

*ca ce ci co ct eta eti eto etu  
cu di è ei eis em fa ff ffe fl  
fo fr fu ga ge gi gna go gu ii  
im in is ll ma me mi mo mu  
na ne ni no nt nu uu ó œ q;  
ri rr si sp ssa ssu st sta ste sti  
ta te ti tte tti tu ũ ua um us*

24. Quintilien (Quintilianus,  
vers 35 - vers 100)  
*De arte oratoria*  
(L'art oratoire)  
Alde Manuce, Venise, 1514,  
Musée de l'imprimerie, Lyon

25. L'italique de  
Francesco Griffo  
pour la Virgile de 1501

LIBER. VII.

ne non poterit, desiderabo. sed in foro tantum illam fac  
 desideravimus, ubi non ferè causa agitur, ut non al  
 et plura ponantur. Huic simile est, quod in epilogis qui  
 uolunt, liberos, nutrices, parentes accommodant, nisi qu  
 cefferis ea, quæ non sint posita, desiderare, quàm dicer  
 quomodo quærat, an fecerit. Nam quæ via tractatur, a  
 dem quo animo fecerit. Id enim est, cum ita dividerim  
 res prout congruunt, aut affect, aut detrahit fidem. multo  
 causarum non deprehenduntur. Quærendum tan  
 cuiq; connectatur, & quid cuiq; consentiat.

De finitione.

SEQUITUR coniecturâ finitio. Nam e  
 hil fecisse, proximum habebit ut dicat, non id  
 Itaq; plerumq; legibus iisdem, quibus coniect  
 tu genere mutato, ut in furtis, depositis, a  
 amus non feci furtum, non accep  
 hoc furtum, non est hæc  
 ad finitionem

FIG. 26

δω δυν.	γι.	κυ.
δς δυς.	θν.	κμ.
δω.	θο.	κω.
ει. εἶ.	θρ.	κ̃υ κ̃ων.
ει) εἶναι.	θρο.	κλ. λα. λο.
εκ εκ.	θρω.	μμ.
ηελ. ηελλ.	θυ.	μα μα.
εν εν.	θω.	μαι.
εξ εξ εξ.	κα.	μου μαυ.
επειδῆ.	κα̃ κα̃ι.	μ̃ρ μαρ.
επευ.	καθω καθω.	μας.
επι.	καυ καν.	μ̃ρ̃ ματων.
εσι.	κας.	μαυ μαυ.
ευ.	κατ̃ κατ̃α.	με.
ευς.	κε.	μ̃θ μεθ.
ην.	κε̃ κεφαλαγον	μδ̃ μελ.
θα.	κη.	μδ̃μ̃ μελλ.
θαι.	κι.	μ̃ρ̃ μ̃ι̃ μ̃ι̃.

26. Tableau répertoriant le Grecs du Roi ligaturé et indépendant Bibliothèque Mazarine, exposition de Garamont à Garamont

16. WILD Adolf, *La typographie de la Bible de Gutenberg* Communication et langages, n°114, 4<sup>e</sup> trimestre 1997, Dossier: Questions de presse. p. 85-95

17. PEIGNOT Jérôme *Petit traité de la ligature*, Communication et langages, n°73, 3<sup>e</sup> trimestre 1987

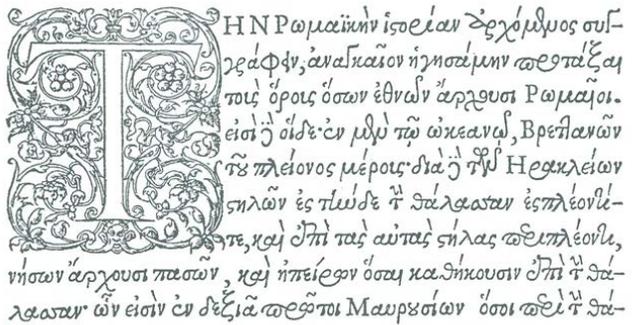
### 3. Le Grecs du Roi

Le Grecs du roi est un exemple assez éloquent d'un tracé à la main évoluant vers un caractère de plomb. En 1540, Garamont reçoit pour commande de reproduire l'écriture du calligraphe Ange Vergèce avec des caractères de plomb. D'une extrême élégance, il s'agit d'une lettre byzantine très cursive, caractérisée par un fort contraste entre les pleins et les déliés et par un grand nombre de signes abrégatifs. Faite de courbes et de liaisons, la reproduire va être un défi pour Garamont **FIG. 27**. L'expression « écrire comme un ange » titre son origine du nom de son auteur<sup>17</sup>. Cette commande donnera naissance au Grecs du roi. Pour être aussi fidèle que possible à l'écriture de Ange Vergèce, Garamont multiplie les ligatures, parfois six caractères sont fusionnés en un seul poinçon. Ce procédé mène à la création de plus de quatre cents sortes de caractères.

En complétant sa typographie avec trois tailles différentes de poinçons, Claude Garamont aboutit après dix ans à la création de plus de mille trois cents caractères. Omniprésentes dans le texte les ligatures rendent la lecture difficile, c'est pourquoi les Estienne accompagnaient toujours ces ouvrages d'un tableau détaillant leur composition **FIG. 26**. Nous pouvons nous interroger sur l'usage de la ligature dans le cas ci-présent. Puisqu'un tableau est nécessaire pour sa compréhension, ni l'argument de vitesse n'est valable, encore moins celui de lisibilité. Nous pouvons alors établir, à nouveau, une relation entre l'écriture imprimée et l'écriture manuelle. Cette constatation rejoint la volonté de Gutenberg d'être le plus fidèle possible à l'écriture des scribes. La ligature laisse trace d'un passage humain à proprement parler, en se concentrant sur le geste de la main, sur l'énergie du tracé, sur la sensibilité et la voix, peut-être, de l'auteur-ice.

Paul Valéry rapproche la lecture à l'image d'une « flamme qui se propage, celle d'un fil qui brûle de bout en bout avec de petites explosions et de scintillations »<sup>17</sup>. Nous pouvons établir un lien formel entre les caractères grecs et cette métaphore du feu. Les courbes, dues à un foisonnement de ligatures, appelant les flammes. Nous pouvons imaginer le tracé de la main fougueux et percevoir le feu en tant qu'énergie créatrice.

**FIG. 27**

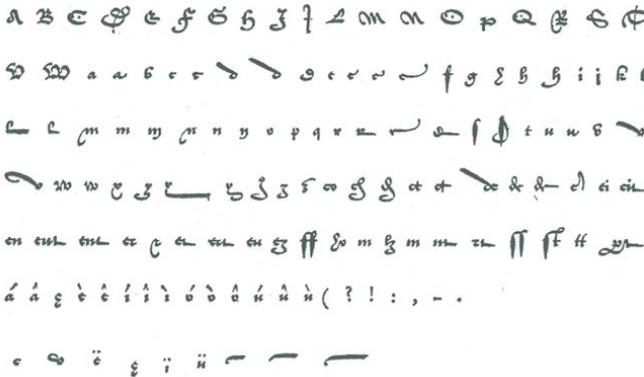


τιῶν Σικελίαν ἀψιμαχίαν πολλῶν, ἔργου δὲ μέγιστος ὁσθένος, Τάωρον ὁ Καῖος ἔ-  
 πεμψε τῆς ἀρχῆς τῆς Γομπήου περικύβητος, καὶ τῆς πόλεως τῆς χρηρηνοῦσας περ-  
 καταρξαμένη. καὶ τῷ δὲ μέγιστε καί μισθῷ ὁ Γομπήος, ἔκρινε μάχη μείζονι κριθῆ-  
 ναί περὶ ἀπύτων. τῶ μὲν δὲ περὶ τῆς Κασταλῶν ἐδεδίφη, ταῖς τε ναυσὶν ἐπαρτολόμος,  
 ἤρετο πέμπτων, εἰ δέχοιτο ναυμαχίαν κριθῆσαι, ὁ δὲ, ἀρρώδῃ μὲν τῶν ἐν ἄλλια πῶντα,  
 οὐ σαυτὴν μέγιστε δόξας κερσημίδος ἀδούσας, ἀρχὴν δὲ νομίσας ἀντεπεῖν, ἐδέχθη,  
 καὶ ὡρίσθη ἡμέρα, ἐς τὴν τελευτάσθαι σῆς ἑκατέρωθεν ἰδέα. περὶ ἐσθλαζόντο, βέλη  
 τε πῶντα φέρουσιν, καὶ πύργους καὶ μηχανὰς ὅσας ἐπεπόου. ἐπειρῶν δὲ ἐπὶ ἑκα-  
 λούμηνος ἀφῆκε ὁ Αρχιππασ, ἐύλοιο πεντάπηχου σιδῆρου περὶ βεβληθῶν, κρινεῖς  
 ἔχον περὶ κεραίας ἑκατέρωθεν, τῆν δὲ κρινεῖν εἴχετο, τῶ μὲν ὁ ἀρχιππασ, σιδῆριον καμ-

#### 4. Les caractères de civilité

Les caractères de civilité sont des caractères typographiques spécifiques à la France, créés en 1557 par Robert Granjon. Ils se distinguent par leur grande lettre capitale et leur inscription calligraphique, avec des pleins et des déliés prononcés **FIG. 28**. Granjon a souhaité « doter la France d'un caractère différent de l'italique et du romain »<sup>18</sup>, et a obtenu un privilège du roi en 1557 pour protéger son travail, acte inédit jusqu'à présent dans l'histoire de la typographie. Granjon a pour ambition que son caractère devienne l'écriture principale de la France et va ainsi imprimer des ouvrages variés.

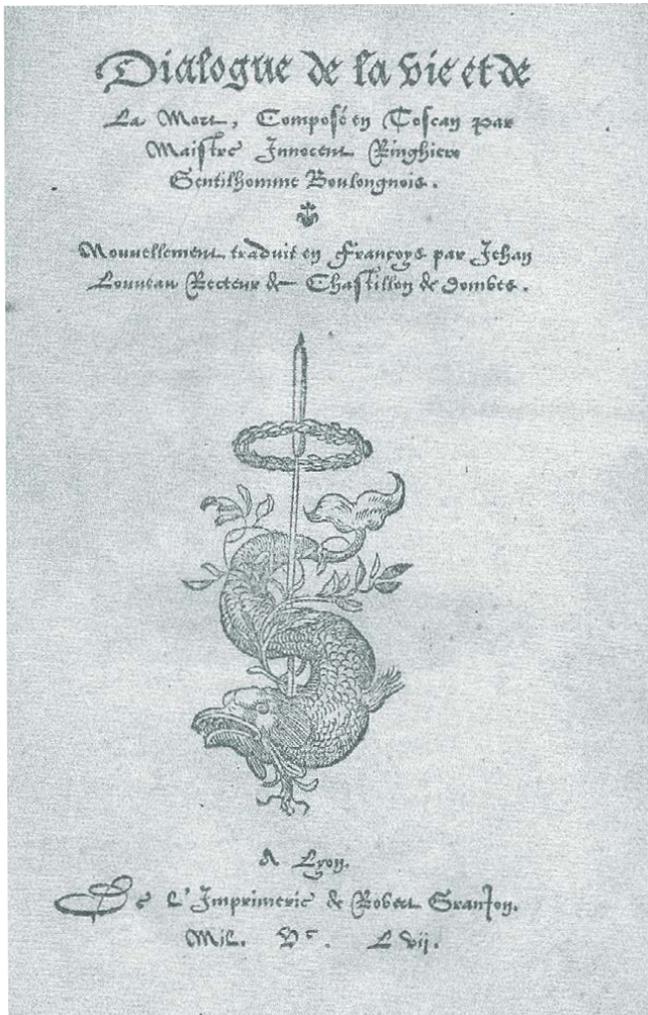
**FIG. 28 & 29**



28. Inventaire des caractères de la première police gravée par Granjon. Cet inventaire, repris de l'ouvrage de Carter et Vervliet, montre les 135 signes compris dans la première police gravée en 1557. Nous relevons 31 ligatures au total.

29. RINGHIERI Innocenzo, *Dialogue de la Vie et de la Mort*, Lyon, Granjon, 1557. La première publication imprimée en caractères de civilité. Au centre de la page se trouve la marque de l'imprimeur (grand jonc), Lyon, Musée de l'imprimerie

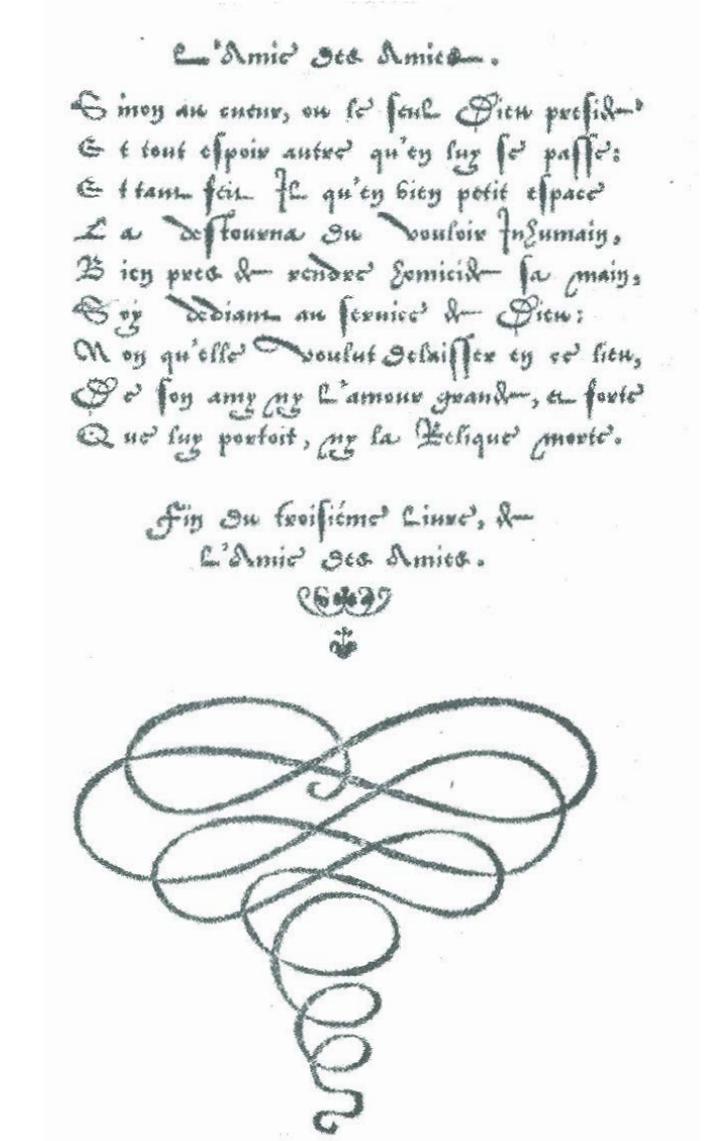
18. JIMENES Rémi, *Les caractères de civilité: typographie & calligraphie sous l'Ancien Régime: France, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, 2011, atelier Perrousseauux



30. DE LA TOUR d'ALBENAS  
Béranger, *L'amie des Amies*,  
Lyon, Granjon, 1558.  
L'entrelacs gravé sur bois  
et imprimé avec le texte  
est un emprunt, Orléans,  
Bibliothèque municipale

31. Inventaire des types  
de la seconde police  
de Granjon en 1562,  
Type A2 de Carter  
et Vervliet. On montre  
ici l'inventaire tel qu'établi  
par Charles Enschedé  
à partir des matériels  
conservés à Haarlem.  
La ligature *zij* se destine  
aux typographes flamands  
et néerlandais.

L'imitation de la gothique cursive est à l'origine de la création des caractères de civilité. Ces caractères se reconnaissent par un grand nombre de ligatures et une multitude de dessins différents pour une même lettre. L'objectif était d'imiter l'écriture de la plume, appelée « lettre d'art de main », qui est très souple et calligraphique avec de nombreuses passes et effets de traîne. Les caractères de civilité se distinguent ainsi des fontes antérieures par leur très fort degré de cursivité, atteignant un niveau de souplesse formelle jamais vu en typographie. Ils sont également proches des caractères *Grecs du roi*. Les ligatures des caractères de civilité ont ici un rôle avant tout esthétique, permettant des arabesques dans le texte qui lui confèrent une certaine allégresse **FIG. 30 & 31**.



- 25 capitales. R B C E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z
- 8 initiales bas-de-casse. a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v x y z
- 30 médiales bas-de-casse. a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v x y z
- 11 finales. a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v x y z
- 1 finale pour la fin des phrases. ¶
- 2 lettres doubles et un signe de ponctuation. ff //
- 19 ligatures initiales et médiales. ca ce ci co cu cr ad de ei eu ie sy m te ti tu tr
- 5 ligatures initiales. ch de de mo on
- 6 ligatures finales. ey ey em eu dy dy
- 11 ligatures pour la fin des phrases. s t u v x y z
- 2 ligatures pour les mots *et* et *zij*. e z

ALPHABET MAJEUR.							
A	B	C	D	D	E	F	G
Ⓐ	Ⓑ	Ⓒ	Ⓓ	Ⓔ	Ⓕ	Ⓖ	Ⓖ
H	I	J	K	L	M	N	N
Ⓕ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ
O	P	Q	R	S	T	V	X
Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ
Y	Z	ss	st	et	it	en	ç
Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ
ALPHABET MINEUR.							
a	b	c	d	d	e	e	f
Ⓐ	Ⓑ	Ⓒ	Ⓓ	Ⓔ	Ⓕ	Ⓖ	Ⓖ
g	g	h	i	j	k	l	m
Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ
m	m	n	n	n	o	p	q
Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ
r	r	s	s	s	t	t	u
Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ
v	v	x	y	y	z	&	é
Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ	Ⓖ
à	è	ù	â	ê	î	ô	û
Ⓐ	Ⓑ	Ⓒ	Ⓓ	Ⓔ	Ⓕ	Ⓖ	Ⓖ

32. DE LA SALLE Jean-Baptiste, *Règle de la Bienséance et de la civilité chrétienne*, Nancy, 1835.

La page abécédaire prend ici la forme d'une table de correspondance entre les caractères romains et gothiques, pour faciliter le déchiffrement du texte par les élèves.

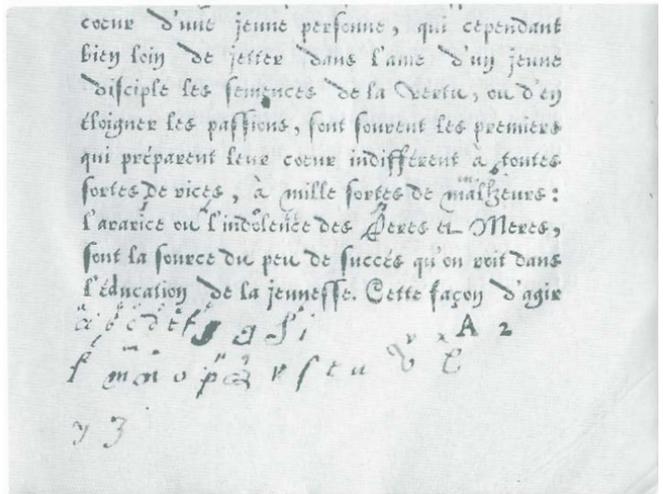
33. BILLAUT S.D., *La Civilité qui se pratique en France*, Tours,

Les annotations manuscrites laissées par un élève, tentant de constituer pour son usage personnel un abécédaire de civilité, témoigne des difficultés de lectures posées par les caractères cursifs au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les mêmes problèmes de lisibilités se posent.

Toutefois, le caractère de civilité n'a pas réussi à remplacer le romain et l'italique, mais a plutôt trouvé sa place dans les manuels d'éducation et de civilité pour les enfants. Ces livres visaient à donner un code de conduite aux enfants, avec des règles précises et pratiques pour leur comportement en société, détaillant la façon dont il est convenable de manger ou de se moucher par exemple. Le but était de former des êtres humains « sages, prudents et tempérants, capables de calquer leur conduite sur celle des autres ». L'ouvrage *Erasmus, De civitate morum puerilium* est un exemple assez éloquent de l'usage de la lettre de civilité. Bien que ce caractère soit resté marginal, il a joué un rôle fondateur dans l'humanisme et la conception de l'homme en société.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, les caractères de civilité ont peu à peu perdu leur importance et leur usage s'est progressivement estompé. Ils n'avaient plus véritablement de fonctions pédagogiques et étaient devenus trop éloignés de l'écriture manuscrite en usage à cette époque. Cette évolution est illustrée par l'image témoignant de la difficulté de lecture des caractères de civilité, avec des annotations laissées dans la marge par un élève pour aider à déchiffrer le texte. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les difficultés de lecture étaient telles que l'on a dû établir des tables de correspondance pour faciliter la compréhension des textes anciens. De plus, avec la perte de la connaissance de l'écriture gothique, les typographes ont éprouvé des difficultés à déchiffrer la cursive, ce qui a entraîné de nombreuses erreurs de retranscription. Finalement, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les caractères de civilité ont complètement disparu de l'usage courant.

FIG. 33



### 5. Ligatures et numérique

Les presses typographiques ont été le premier moyen de diffusion de l'information pendant plusieurs siècles. En 1944 arrive un nouveau procédé d'impression permettant de composer des lignes de texte par un principe photographique : la photo-composition. Cette invention, suivie ensuite de la possibilité de créer ses fontes numériquement va faire émerger de nouvelles possibilités dans la création de caractères. Elles « ont ouvert la voie à quelque chose que les typographes du plomb ne connaissaient pas : l'interlettrage (c'est-à-dire la réduction de l'approche entre tous les caractères d'une même ligne, notion que les typographes n'approuvent en général pas, et le crénage

(cette notion s'appliquant davantage entre deux caractères spécifiques) »<sup>17</sup>. La ligature, au-delà d'un assemblage simple de deux caractères, demande un dessin nouveau de ceux-ci. Elles ne peuvent pas toujours être obtenues par un crénage accentué comme le démontre le schéma ci-dessous. De ce fait, chaque ligature correspond un glyphe indépendant et singulier **FIG. 34**.

a. *L'Avant-Garde de Herb Lubalin*

Herb Lubalin va penser la ligature comme imbrication et non en tant que simple rapprochement de caractères. Il a conçu une typographie dont la version de titrage est fournie de diverses ligatures comme nous pouvons le voir ci-dessous. Ce caractère est né dans un contexte émancipateur et fort de revendications sociales, à l'entrée de l'année 1968. Accompagné de l'auteur, éditeur et photo journaliste Ralph Ginzburg, tous deux décident de créer une revue témoignant de cette période : *l'Avant Garde*.

**FIG. 35**



Ralph Ginzburg affirme vouloir diffuser un objet « réfléchi et joyeux sur l'art et la politique » s'adressant aux personnes « en avance sur leur temps »<sup>19</sup>. Herb Lubalin va alors concevoir un caractère ayant une énergie frontale, dynamique, novatrice, affirmant une approche visionnaire du monde. Nous pouvons remarquer que les ligatures sont angulaires et franches. *L'Avant Garde* est une fonte linéale, ce qui implique que les terminaisons de ses caractères sont toutes de la même épaisseur. Cette homogénéité permet une fusion aisée entre chaque lettre par prolongement ou par extension des fûts, des diagonales ou des traverses des lettres.

Observons quelques pages afin de comprendre la façon dont vit et s'exprime le caractère dans le contexte de cette revue. S'adaptant à l'espace de la page, des ligatures sont créées spécifiquement pour certains titrages. Dans l'article *Fuch's Femme Fatale* par exemple, les traverses des F s'allongent afin d'entrer en contact avec les lettres qui les suivent, les M partagent un même fût, les S s'alignent en colonne précise les uns avec les autres **FIG. 37**.

Cette imbrication est réitérée dans les titres des rubriques du magazine tels que « Behind the Lines », « Table of Contents » et dans le logotype « Avant Garde » lui-même **FIG. 36**. Les lettres répondent à une composition très nerveuse. Cela peut d'expliquer par leur interlignage et interlettrage très serré. Dans *Petit traité de la ligature*, Jérôme Peignot qualifie les fusions de lettres tel un « chatoisement {d'une} dialectique graphique jouant leur rôle dans l'établissement du sens »<sup>17</sup>. La lettre, par l'unique fait de sa forme, véhicule un message.

34. ANDRÉ Jacques, *Ligatures et informatique Cahiers GUTenberg* n°22—septembre 1995



35. LUBALIN Herb *Avant-Garde*, 1970

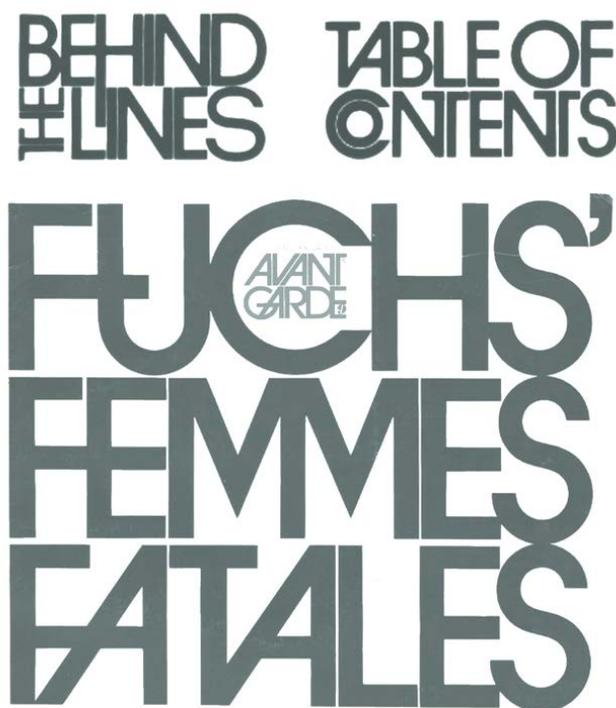
17. PEIGNOT Jérôme *Petit traité de la ligature*, Communication et langages, n°73, 3<sup>e</sup> trimestre 1987

19. GINZBURG Ralph <https://avantgarde.110west40th.com>

36. LUBALIN Herb  
GINZBURG Ralph  
Titres des rubriques  
*Avant-Garde*, numéro 9,  
Novembre 1969
37. LUBALIN Herb  
GINZBURG Ralph  
Titre d'un article  
*Avant-Garde*, numéro 9,  
Novembre 1969
37. LUBALIN Herb  
GINZBURG Ralph  
Couverture *Avant-Garde*,  
numéro 8, Septembre 1969
20. RE Margaret,  
MOSLEY James,  
DRUCKER Johanna,  
*And Typographically  
Speaking: The Art  
of Matthew Carter*  
Princeton Architectural  
Press, 2003

Au-delà d'un sens revendicatif de liberté et d'affirmation comme nous l'avons évoqué plus haut, nous pouvons également ressentir une certaine sensualité dans les formes. En parlant de cette sensation, je pense notamment aux deux S se levant l'un contre l'autre ou au crénage très serré ne permettant pas aux caractères de respirer, forçant une proximité forte entre eux. Nous pouvons l'observer au travers du numéro 8 *Picasso's Erotic Gravure*. La ligature est ici considérée comme une identité esthétique, conçue dans le cadre une commande.

FIG. 36 & 37



#### b. Le Walker de Matthew Carter

Matthew Carter s'inscrit également dans cette volonté expérimentale au travers de son caractère *Walker*. En 1994, le Walker Art Center lui commande un caractère typographique pour l'identité visuelle de l'institut. La typographie *Walker* se compose entièrement de capitales avec des caractéristiques romaines et italiques, elle présente des empattements personnalisés et la possibilité d'appliquer des lignes au-dessus, au-dessous ou au milieu des lettres et des mots **FIG. 41**. Grâce à une série de commandes au clavier, l'utilisateur peut ajouter une variété d'empattements (empattement en pointe, en arête, en coin) et de ligatures à différents endroits d'une forme de lettre. Cette flexibilité à la demande est novatrice dans le domaine de la typographie. Traditionnellement, les empattements sont considérés comme des aides à la lecture, utilisés pour guider l'œil du lecteur, de la lectrice de gauche à droite le long de la hauteur ou de la ligne de tête. Cependant, Carter utilise également les empattements pour « habiller » les formes de lettres, qu'il qualifie de « mannequins », afin de donner une voix, un ton, une inflexion et une intonation au texte<sup>20</sup>. Ces empattements flexibles peuvent être directement attachés aux formes de lettres sans empattement qui, pour la plupart, sont toutes d'une largeur similaire ou sont placées à proximité les unes des autres. De ces prolongements d'empattements naissent des ligatures **FIG. 38**.

AL  
GA  
PICAS  
EROC  
GRAIN

THIS SPECIAL ISSUE

ANT<sup>®</sup>

RDE

SSO'S

OTIC

XURES

UE OF AVANT-GARDE

Fig 38.

E E H E H E H

Carter appelle ces ligatures et liaisons « wash lines » (lignes de lavage) ou encore « railroad tracks » (voies ferrées) - et précise qu'elles peuvent être utilisées « over » (au-dessus), « under » (en dessous) ou « both » (les deux) FIG. 40. De prime abord, les wash lines semblent ne représenter qu'un sens décoratif, elles ne fournissent pas d'informations essentielles à l'utilisateur. Après réflexion, les lignes aident l'utilisateur à organiser le texte pour la lecture, car lorsque les concepteurs expérimentent la typographie avec Walker en variant la taille des lettres à l'intérieur des mots, en superposant les lettres ou en interrompant le texte, les lignes fournissent une piste que le lecteur ou la lectrice peut suivre FIG. 42.

FIG. 41

ABCDEFGHIJKLMNO  
PQRSTUVWXYZ&ÆŒ  
HEMBME1234567890  
THE WALKER FONT  
CONTAINS FIVE DIFFERENT "SNAP-ON"  
SERIFS AND THREE JOINING-STROKES:  
: H H H    : H H H  
- H H H    - H H H  
: H H H    : H H H

FIG. 39. & FIG. 40

WALKER'S FORMS  
REFLECT CARTER'S  
KNOWLEDGE OF  
TECHNOLOGY

WALKER-UNDER  
WALKER-BOTH  
WALKER-OVER

38, 39, 40, 41 & 42  
RE Magaret,  
MOSLEY James  
DRUCKER Johanna  
And Typographically  
Speaking : The Art  
of Matthew Carter  
Princeton Architectural  
Press 2003

Fig 38.



WALKER ART CENTER

THE FILMS OF

# THE BROTHERS QUAY

ALCHEMISTS OF ANIMATION

FEBRUARY 3 - 23

T  
ANCE,  
PLE  
ERTISING AWA



THE BROTHERS QUAY  
ALCHEMISTS OF ANIMATION  
FEBRUARY 3 - 23



RT CENTER



WALKER ART CENTER

### c. L'infini de Sandrine Nugue

Le travail de Sandrine Nugue, créatrice contemporaine de caractères, se distingue de celui de Matthew Carter et de Herb Lubalin par son approche expérimentale tout en puisant dans le passé. Dans une optique de transmission, elle dit souhaiter « raconter l'histoire sans fin de l'écriture et de la typographie » à travers son caractère *Infini*, qui fait référence à l'écriture grecque et comporte une version romaine, grasse et italique<sup>21</sup>.

Sandrine Nugue rappelle que « l'évolution de la capitale romaine durant les premiers siècles du christianisme est marquée par l'apparition des ligatures, l'alliance de deux ou trois quatre lettres liées ou incluses »<sup>22</sup>. Comme nous l'avons vu au début de ces recherches, les ligatures dans l'épigraphie romaine étaient employées pour des raisons fonctionnelles avant tout. L'espace étant déterminé, les lettres se devaient d'entrer dans l'ensemble de la pierre.

Dans la création des ligatures de *Infini*, plusieurs libertés typographiques ont été prises comme l'imbrication du E dans le D entraînant une multiplication des traverses. Un gain de place certain s'observe ici. En revanche, certaines ligatures comprenant un I retiennent mon attention. La lettre I subit une rotation rendant le caractère vertical à l'origine entièrement horizontal. La volonté ici est esthétique puisque cette rotation n'entraîne aucun gain de place.

FIG. 43



*Je remarque alors plusieurs faits majeurs à l'état de ces recherches. La ligature apparaît sous la contrainte technique. En évoquant cela, je pense aux poinçons fi, obligeant aux deux caractères d'être fondus ensemble pour maintenir un crénage correct.*

*L'imprimerie cherche, dans un premier temps, à rester la plus fidèle à l'écriture manuelle. La ligature aide à maintenir cette proximité entre les caractères de plomb et le geste de la main. Ce constat se démontre notamment au travers du caractère Grecs du roi.*

*Petit à petit, la ligature s'émancipe aussi de ses fonctions premières et devient expérimentale. À l'arrivée de la photocomposition, de nouvelles règles typographiques sont à prendre en compte ou à contourner, faisant apparaître un champ de possibles plus large.*

43 & 44. NUGUE Sandrine, Ligatures indépendantes et en contexte du caractère *Infini*

21. NUGUE Sandrine, *Spécimen du caractère typographique Infini créé par Sandrine Nugue*, Commande publique du Centre national des arts plastiques, 2014

22. NUGUE Sandrine, *L'Infini de Sandrine Nugue, une commande publique d'un caractère typographique* : <https://www.youtube.com/watch?v=OST8JKP-nQA>

APPARITION DES LIGATURES  
 L'ÉVOLUTION DE LA CAPITAL ROMAINE  
 DURANT LES PREMIERS SIÈCLES DU  
 CHRISTIANISME EST MARQUÉE PAR L'APPARITION  
 DES LIGATURES, L'ALLIANCE DE DEUX, TROIS OU  
 QUATRE LETTRES LIÉES OU INCLUSES. ELLES  
 VIENNENT COMBLER LA NÉCESSITÉ DE GRAVER  
 DES INSCRIPTIONS PLUS LONGUES DANS  
 UN ESPACE DÉTERMINÉ TOUT EN CONSERVANT  
 UN ÉQUILIBRE HOMOGENE POUR CHAQUE LIGNE,  
 PARFOIS AU DÉTRIMENT DE LA LISIBILITÉ  
 LORSQU'ELLES SE GÉNÉRALISENT : LE TEXTE  
 SE TRANSFORME ALORS EN UN MAILLAGE  
 VISUEL SOPHISTIQUÉ À LA GRANDE JOUE  
 DES PALÉOGRAPHES EN QUÊTE D'ÉLUCIDATION.  
 MIGRANT DE LA PIERRE VERS LE PARCHMIN,  
 LES LIGATURES MUMENT EN REGARD DES STYLES  
 D'ÉCRITURE, PROLIFÈRENT PUIS INVESTISSENT  
 LES CASES TYPOGRAPHIQUES. CERTAINES,  
 PASSÉES À LA POSTÉRIÉTÉ, ŒUVRENT ENCORE EN  
 CATIMINI DANS LES FAMILLES DE CARACTÈRES  
 NUMÉRIQUES TANDIS QUE D'AUTRES EN ASSURENT  
 LE LEITMOTIV PRIMORDIAL.

18,5/22 pt  
romain

## C. LA LIGATURE COMME GESTE POLITIQUE ET SOCIAL

Envisageons désormais la ligature sous un prisme actuel. Affirmons le choix politique de promouvoir l'égalité en considérant femmes, personnes trans, personnes non-binaires et hommes sur un même plan. Plusieurs pays ont déjà intégré des formes d'écritures inclusives. C'est le cas de la Finlande, où le pronom « hän » est utilisé pour désigner le neutre. D'autres langues sont neutres d'origine tel l'anglais, où le pronom « they » ne désigne ni masculin ni féminin ou encore l'allemand ayant le genre neutre dans sa grammaire et conjugaison<sup>23</sup>.

Peut-être la ligature peut-elle être pensée tel un outil de langage épïcène, tel un moyen de conjuguer au neutre ? Le langage inclusif suscite débat à ce jour. Nous trouvons à foison des articles prétendant sans nuance que l'écriture inclusive serait une voie pour « tuer la langue française »<sup>24</sup>, tel un « péril mortel »<sup>25</sup> ou encore une « écriture excluante s'imposant par la propagande »<sup>26</sup>. Les débats sont, à mon sens, souvent pris d'une couche émotionnelle primant sur le sens et la discussion, prenant parfois des proportions irrationnelles.

Afin d'éviter de potentiels conflits ou crispations, considérons les recherches menées à ce jour non comme une action qui s'impose frontalement mais telle une perspective d'évolution du langage encore en construction. En tant que graphiste en devenir, il me semble important de considérer cette réflexion tant sur un plan typographique que social. Peu importe la résultante, je considère cette remise en question révélatrice de l'époque que nous traversons. Ce travail de recherche qu'est le mémoire peut être, à sa modeste échelle, le témoignage d'un élan de transformation représentatif du contexte actuel et des générations se questionnant sur la place des choses.

### 1. Aux origines de la masculinisation du langage

Il me semble nécessaire de se renseigner sur les origines de la masculinisation de la langue française afin de pouvoir comprendre, plus justement, les réflexions menées au sujet de l'écriture inclusive. Nous avons vu précédemment que la langue pouvait être un outil de pouvoir. Aujourd'hui, cela s'exprimerait sous une forme proche d'uniformisation du langage avec la règle grammaticale disant que « le masculin l'emporte sur le féminin ».

La masculinisation de la langue connaît deux phases. Comme nous l'avons vu précédemment, le XIII<sup>e</sup> siècle est marqué par la création d'universités. Un groupe social de savants appelé clergie, constitué d'hommes chrétiens, prend de l'ampleur. Cette catégorie rejette expressément les femmes et les hommes juifs. Cela se témoigne par la disparition de certains pronoms. Néanmoins, je n'ai jusqu'à présent trouvé aucun écrit disant que cette phase de masculinisation était consciente et pensée.

À l'époque de la Renaissance, davantage de femmes sont au pouvoir. Les lettrés sont à leur service et doivent écrire sous leur demande. De ce fait, nous pouvons observer un « phénomène de régressions des premiers symptômes de la masculinisation du langage »<sup>26</sup>. Le pronom « elles » au pluriel pour désigner un groupe de femmes, ayant disparu au XV<sup>e</sup> siècle, réapparaît.

Avant la primauté du masculin, pourtant, existait la règle dite « de proximité ». Elle se pratiquait en grec ancien, en latin, et en français. Pour éviter de choquer l'oreille, on accordait l'adjectif, le déterminant ou le participe passé avec le nom le plus proche<sup>27</sup>. Par exemple, nous disions : *Cette année, le printemps*

23. ARTE TV  
*Gymnastique - La langue française doit-elle avoir un genre ? 2021*

24. ZARKA Yves Charles  
*L'écriture inclusive détruit la langue française en tant que telle* Propos recueillis KÉVIN BOUCAUD-VICTOIRE  
Publié le 03/09/2021, Marianne

25. PECH Marie-Estelle  
*Pour l'Académie, l'écriture inclusive est un « péril mortel »*  
Publié le 26/10/2017 à 17:30, Mis à jour le 26/10/2017 à 20:02 dans le Figaro

26. TRIBUNE COLLECTIVE  
*Une « écriture excluante » qui « s'impose par la propagande »*  
32 linguistes listent les défauts de l'écriture inclusive, Publié le 18/09/2020 à 19:09

27. VIENNOT Éliane  
*Le langage inclusif, pourquoi, comment ?*  
éditions iXes, 2014

28. VIENNOT Éliane  
*Les accords égalitaires en français*  
éditions iXes, 2023
29. USBEK & RICA  
« *Le masculin l'emporte sur le féminin* » : Bien plus qu'une règle de grammaire,  
4 juillet 2017  
<https://usbeketrica.com/fr/article/feminin-masculin-langue-francaise>
30. UTE Gabriel, GYGAX Pascal, ZUFFEREY Sandrine,  
*Le cerveau pense-t-il au masculin ?*  
éditions Le Robert, 2021
31. ABBOU Julie, *(Typo)graphies anarchistes, Où le genre révèle l'espace politique de la langue*, 2017

*et ses fleurs sont douces*, aujourd'hui il serait enseigné juste de dire : *Cette année, le printemps et ses fleurs sont doux*.

Des latinistes, dans un souci de précision du langage, font apparaître de nouveaux termes se terminant par -trice, provenant du latin -trix, pour désigner les métiers exercés par les femmes. C'est le cas d'autrice, impératrice, prestatrice. Ces dénominations ont une importance. Elles contribuent à faire exister les femmes dans l'histoire, à leur laisser place.

À l'instant même où j'écris ces lignes, un 08 mars 2023 (qui plus est, journée internationale des droits des femmes) je remarque que le correcteur orthographique me souligne de pointillés rouges ces termes féminins. Ces professions semblent toujours invisibilisées dans notre langue écrite.

En effet, passé la Renaissance, le xvii<sup>e</sup> siècle connaît une seconde phase masculinisation du langage. À l'apparition de l'Académie française en 1635, sont supprimés plusieurs noms et pronoms féminins.

Cette restriction s'applique en partie aux « activités de l'université », en d'autres termes, les professions entraînant une capacité à créer, juger, penser et savoir. Ce retrait immédiat s'applique au travers de l'emploi des termes « poétesse », « philosophe », « peintresse » et notamment « autrice », participant ainsi à la silenciation des femmes. C'est à cette même période que naît la règle grammaticale du masculin l'emportant sur le féminin. « Lorsque les deux genres se rencontrent, il faut que le plus noble l'emporte », affirme l'abbé Bouhours en 1675. « Le genre masculin est réputé plus noble que le féminin à cause de la supériorité du mâle sur la femelle », complète en 1767 le grammairien Nicolas Beauzée<sup>28</sup>.

Sur un plan linguistique, nous pouvons nous demander si notre cerveau pense au masculin. Dans une interview donnée par Victoire Tuillon, deux socio-linguistes Pascal Gygax et Sandrine Zufferey affirment que « spontanément le cerveau ne pense pas au masculin »<sup>29</sup>. Le langage influence notre manière de penser, il la concrétise, la fait exister davantage que si elle n'était qu'une sensation abstraite. Le cerveau voit le masculin comme homme et non comme mixte, ce qui mène à une disparition des femmes, des personnes trans, non-binaires, queer, intersexes, genderfluid dans l'espace mental. Il devient alors compliqué d'affirmer le masculin en tant que genre générique si nous souhaitons une égalité dans la désignation des individus, notamment sous forme collective. C'est pourquoi, il peut être intéressant de penser les règles linguistiques de façon mouvantes et évolutives<sup>30</sup>.

Dans son travail de recherche *Les façons dont se témoigne l'écriture inclusive - (Typo)graphies anarchistes, Où le genre révèle l'espace politique de la langue*, Julie Abbou compare le spectre du genre à « un pot de miel : une fois qu'on plonge dans cette question, impossible d'en conclure à une solution ferme et définitive »<sup>31</sup>.

Bien que ces réflexions concernant l'égalité des genres existent depuis finalement bien des siècles, l'écriture inclusive reste à ce jour une vaste recherche, comptant plusieurs propositions de formes sans qu'une ne soit imposée ou se soit révélée comme étant la solution la plus aisée à l'emploi<sup>32</sup>.

Nous distinguerons ici l'écriture épïcène qui se caractérise par l'emploi de doublons, par l'alternance entre féminin et masculin de l'écriture inclusive et non-binaire qui se témoigne sous plusieurs formes tels :

- de marquages typographiques tel le point médian, le point ligne de base, le slash

- le tiret, la majuscule
- de termes épiciques, neutre en genre
- de l'utilisation du signe x et des pronoms inclusifs tel iel, ul, al
- de ligatures<sup>32</sup>.

Vous devinerez alors que, dans le cadre de ce travail de recherche, nous nous intéresserons à ce dernier point cité.

## 2. Bye Bye Binary : générer des ligatures inclusives

La collective franco-belge Bye Bye Binary envisage la langue dans sa plasticité, tel un terrain expérimental de déconstruction, d'évolution et de création militante. Née en 2018 lors d'un workshop entre deux écoles arts belges, l'Erg et La Cambre, cette collective a pour volonté de proposer de nouvelles formes graphiques et typographiques inclusives permettant une débinarisation du langage. Elle partage et fait évoluer ses recherches au travers de workshops, de performances et de publications engagées.

Des interrogations liées à la mise en voix et de la diction y sont également présentes. Partant du principe que le français est une langue vivante et donc parlée, elle doit se réinventer et a besoin de nouvelles créations. Sur base de l'oralité, un vocabulaire aux terminaisons neutres a été réfléchi : l'ACADAM, une grammaire non-binaire étant une proposition linguistique plus que typographique.

Cette recherche s'infuse des écrits de Monique Wittig, autrice et militante féministe française ayant réfléchi dans son œuvre à la déconstruction du langage et du genre. Dans son ouvrage *L'Oppoponax*, le pronom « on » est utilisé comme pronom, ou encore dans *Les Guerrillères* où le « elles » l'emporte. Nous pouvons aussi citer *Le Corps Lesbien*, où le pronom « je » se transforme en « j/e » slash dépassement et la destruction des genres, qui s'inscrit dans la pratique politique du langage de Wittig.

### FIG. 46

Tu es m/a gloire de cyprine' m/a fauve m/on lilas  
 m/a pourpre, tu m/e chasses le long de m/es tunnels,  
 tu t'engouffres faite de vent, tu souffles dans m/es  
 oreilles, tu mugis, une roseur te vient sur tes joues, tu  
 m//es tu m//es (à l'aide m/a Sappho) tu m//es, j/e  
 meurs enveloppée ceinte tenue imprégnée de tes mains  
 infiltrée suaves flux infiltrée de m/es nymphes jusqu'à  
 m/a gorge par les rayons de tes doigts, m/es oreilles  
 atteintes se liquéfient, j/e tombe j/e tombe, j/e  
 t'entraîne dans cette chute en spirale sifflante, parle  
 m/oi tourbillonnante maelström maudit adoré peine  
 de plaisir joie joie pleurs de joie, j/e t'entraîne, tes  
 bras enroulés autour de m/oi tournent autour de deux  
 corps perdus dans le silence des sphères infinies,  
 qu'est-ce que le m/oi, quelqu'une qui se met à sa  
 fenêtre peut-elle dire qu'elle m/e voit passer, douce  
 muselée agnelle de lait chat j/e te crache j/e te crache.

Si aucun caractère ne peut définir un genre spécifique, en mélanger deux est une solution. C'est de cette réflexion que naît la ligature inclusive. La ligature dépasse ainsi la binarité et devient un signe nouveau. Dans son ouvrage *Chantier littéraire* Monique Wittig perçoit le langage à la fois comme « matériel et abstrait, telle la lumière à la double nature corpusculaire et ondulatoire ». Cette vision de travail des lettres, des mots se lie aisément au champ de recherches typographiques de Bye Bye Binary qualifiant leur travail de « lettres mutantes, ligatures, éléments de symbiose »<sup>35</sup>.

45. WITTIG Monique,  
*Le Corps Lesbien*, 1973,  
 Éditions de Minuit

46. WITTIG Monique,  
*Les Guerrillères*, 1969,  
 Éditions de Minuit  
 Ici, nous remarquons  
 que le seul pronom  
 employé est « elles ».

47. ACADAM, grammaire  
 non-binaire développée  
 par Bye Bye Binary  
 lors du workshop  
*Des imaginaires possibles  
 autour d'une typographie  
 inclusive*, novembre  
 2018, Bruxelles

32. TUAILLON Victoire,  
*Masculin, neutre :  
 Une écriture excluante ?*  
 Binge Audio,  
 décembre 2022

33. VÉRON Laélia  
*Écriture inclusive,  
 pourquoi tant de haine ?*  
 Binge Audio, janvier 2021

34. WITTIG Monique,  
*Chantier littéraire*,  
 2010, Édition Xie

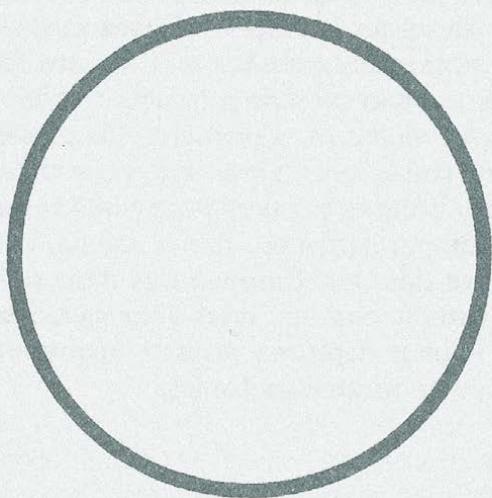
36. BYE BYE BINARY  
[https://typotheque.gender  
 fluid.space/quni.html](https://typotheque.genderfluid.space/quni.html)

FIG. 47

							
aine·ain	ainl	lorrain·e	<i>lorainl</i>	une·un	yl	chacun·e	<i>chaquyl</i>
aise·ais	ail	landais·e	<i>landail</i>	aite·ait	ail	distrain·e	<i>distrail</i>
at·atte	ax	diplomate·e	<i>diplomax</i>	ulle·ul	ux	nul·le	<i>nulx</i>
ale·al	x	national·e	<i>nationax</i>				
ande·and	anl	flammand·e	<i>flammanl</i>				
ante·ant	anl	indépendant·e	<i>indépendanl</i>	un / une	yn		
arde·ard	al	batard·e	<i>batal</i>	il / elle	ol		
asse·ard	x	connard·sse	<i>connax</i>	ils / elles	ols		
aude·aud	aul	chaud·e	<i>chaul</i>	le / la	lo		
ée·e	æ	voté·e	<i>votæ</i>	les	les		
elle·eau	ol	beau·elle	<i>bol</i>	mon / ma	mo / m'		
elle·el	x	universel·le	<i>universex</i>	ton / ta	to / t'		
ente·en	ol	président·e	<i>présidol</i>	son / sa	so / s'		
ette·et	k	muet·te	<i>muek</i>	ce / celle	cel		
esse·e	k	poète·sse	<i>poetek</i>	ceux / celles	ceuls		
euse·eur	eul	camionneur·se	<i>cammioneul</i>	lui / elle	ly		
euse·eux	eul	heureux·heureuse	<i>heureul</i>	au / aux / à la	al		
ifive	x	naïf·ve	<i>naïx</i>	du / de la	del		
ie·i	il	meutri·e	<i>meurtil</i>				
ienne·ien	iol	citoyen·ne	<i>citoyiol</i>				
ière·ièr	iol	ouvrier·e	<i>ouvriol</i>				
ile·il	x	puéril·e	<i>puérix</i>				
ine·in	inl	coquin·e	<i>coquintl</i>				
ique·ic	ix	publique	<i>publix</i>				
ite·it	il	maudit·e	<i>maudil</i>				
oise·ois	oil	bruxellois·e	<i>bruxelloil</i>				
onne·on	ol	wallon·e	<i>walloil</i>				
otte·ot	k	manchot·e	<i>manchok</i>				
trice·teur	eul	présentateur·ice	<i>présentateul</i>				
ur·ue	ul	inconnu·e	<i>inconnul</i>				
ure·ur	x	raclur·e	<i>raclux</i>				

Liste des terminaisons, pronoms  
et articles  
gender neutral

Elles disent que, tandis que le monde est plein de bruit, elles les voient déjà s'emparer des cités industrielles. Elles sont dans les usines dans les aérodromes dans les maisons de la radio. Elles contrôlent les communications. Elles ont mis la main sur les usines d'aéronautique d'électronique de balistique d'informatique. Elles sont dans les fonderies les hauts fourneaux les chantiers navals les arsenaux les raffineries les distilleries. Elles se sont emparé des pompes des presses des leviers des laminoirs des treuils des poulies des grues des turbines des marteaux-piqueurs des arcs des chalumeaux. Elles disent qu'elles les voient se déplacer avec force et bonheur. Elles disent qu'elles les entendent crier et chanter, le soleil peut briller / le monde nous appartient.



Je peux vous témoigner une expérience partagée avec cette collective durant quelques jours d'avril 2022, au travers d'un caractère se nommant *Bang l'amour*. Le partage de cette expérimentation vise également à présenter le processus de codification d'une ligature inclusive pour la rendre utilisable sur les logiciels de création de caractères.

Ce caractère modulaire est la forme visuelle qui m'est apparue pour évoquer le lien entre les personnes, les connexions propres aux rencontres. Comme pour la typographie *Avant Garde* il s'agit d'une linéale, rendant possible un assemblage homogène des caractères. Elle permet une continuité entre eux et entraîne une certaine souplesse dans les ensembles de formes.

Ce caractère est le cœur d'un projet de diffusion de déclarations d'amours plurielles dans l'espace public. En s'adaptant à l'environnement urbain, il se détache de sa fonction première de lecture et se présente avant tout comme un signe. Ce signe renvoie alors à la signature : *Bang l'amour*.

Diffusant des messages bienveillants, parfois poétiques, parfois politiques et militants, j'ai souhaité lui donner une ampleur supplémentaire en créant des caractères inclusifs, rejoignant ainsi ces valeurs sociales citées plus haut. J'ai rejoint la collective *Bye Bye Binary* pour un workshop proposant aux participant-es de mettre en pratique un système d'encodage facilitant l'accès aux fontes inclusives en dessinant de nouveaux caractères et en les rendant actives.

FIG. 48



« En 2022, l'un des enjeux majeurs de l'écriture inclusive reste son encodage numérique pour que les fontes soient compatibles entre elles et afin d'être utilisables par le plus grand nombre en traitement texte. Pour cela, la collective *Bye Bye Binary* a travaillé sur le *Queer UNicode Initiative (QUNI)*, un système d'encodage facilitant l'accès aux fontes inclusives garnies de fonctionnalités *Opentype (features)* »<sup>36</sup>.

Le *Queer UNicode Initiative* se base sur l'*Unicode*, standard de code de toutes les polices de caractères du monde permettant de transitionner d'une typographie à une autre sans problème. Ce standard permet de maintenir une souplesse et un même fonctionnement dans l'usage de fontes.

Dans le système de codage, chaque caractère a une case et un code attribué. La « *Private Use Area* » correspond aux zones vides. Ce sont ces zones que le codage des écritures inclusives va investir. En plaçant ces caractères nouveaux dans ces cases vides, il sera aisé d'établir des liens d'une fonte inclusive à une autre. L'ambition de ce standard est qu'il soit non restrictif<sup>36</sup>.

48. Ligatures inclusives  
*Bang l'amour*, 2022

49. Capitales *Bang l'amour*,  
2022

50. Affiches *Bang l'amour*,  
A3, impression numérique  
et sérigraphie, accrochage  
urbain à Lorient et Bruxelles,  
printemps 2022

35. WITTIG Monique,  
*Chantier littéraire*,  
édité en 2010,  
Éditions Xie

36. BYE BYE BINARY  
<https://typotheque.genderfluid.space/quni.html>

A B C D E F  
 G H I J K L M N  
 \* P Q R S T U  
 V W X Y Z  
 Å Æ Ö Š Š Š Š  
 Ì Ì \* \* - ı ı ı  
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9  
 ? ! Ç

bang l'amour  
yeux clos\*  
tu as trébuché en te levant,  
et j'ai fait semblant  
de ne pas le voir  
respiration tornade\*  
je ne voulais pas te gêner  
joues météores  
tu as frôlé  
comme une métaphore

bang l'amour  
le chien lèche la joue  
du monsieur aux dents  
en paillettes  
ça strass et ça flambe ici  
confettis dans les poumons  
on tousse  
on éclate on crasse  
tu déglaces ta danse  
et retourne les flux  
belleaux

bang l'amour  
check in close  
les rails dans l'air  
et moi qui coule  
qui fuis-tu ?  
réponds-moi  
réponds-moi

\* bang.amour@mailto.com  
@bang.amour

bang.amour@mailto.com  
@bang.amour

\* bang.amour@mailto.com  
@bang.amour

bang l'amour  
une kyrielle  
de flammes  
potassium  
volatile  
je brûle  
les femmes  
(à toi)

pour  
ation  
aud  
ans  
sûle

bang l'amour  
eaux troubles  
emporté par l'air  
des sentiments  
dans cet état  
les larmes me  
je ne comprends  
leur sens mais  
qu'elles me pèsent  
(à toi)

\* bang.amour@mailto.com  
@bang.amour

bang.amour@mailto.com  
@bang.amour

\* bang.amour@mailto.com  
@bang.amour

bang  
jar  
si d  
e fa  
es a  
les  
nte  
sui.  
jasi  
ous n  
ne l'  
naitra  
and l  
tes as

ède  
êve

bang l'amour  
galaxie  
l'art  
vénu  
la passion  
comète  
le rêve  
en vœu  
à deux  
l'amour  
l'amour

\* bang.amour@mailto.com  
@bang.amour

bang.amour@mailto.com  
@bang.amour

\* bang.amour@mailto.com  
@bang.amour

bang l'amour  
moi le cœur il pétille  
comme la canette  
que t'as dans le poing  
je suis aussi douce  
que ta monster  
qui frétille  
dans tes narines  
je te promets  
que je ne fais que danser  
flotter  
dériver  
m'ancrer  
pour vriller  
in the clouds

\* bang.amour@mailo.com  
@bang.amour

bang l'amour  
le chien lèche la joue  
du monsieur aux dents  
en paillettes  
ça strass et ça flambe ici  
confettis dans les poumon  
on tousse  
on éclate on crasse  
tu déglaces ta danse  
et retourne les flus  
belleaux

\* bang.amour@mailo.com  
@bang.amour

bang l'amour  
le jour crépite  
à l'intérieur  
du thorax  
mes paupières te suivent  
ta peau traverse  
Styx t'appelle  
feu vermeil

\* bang.amour@mailo.com  
@bang.amour

bang l'amour  
moi le cœur il pétille  
comme la canette  
que t'as dans le poing  
je suis aussi douce  
que ta monster  
qui frétille  
dans tes narines  
je te promets  
que je ne fais que danser  
flotter  
dériver  
m'ancrer  
pour vriller  
in the clouds

\* bang.amour@mailo.com  
@bang.amour

bang l'amour  
hiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii  
je me sens envahie

\* bang.amour@mailo.com  
@bang.amour

bang l'amour  
les mots sont en pierre  
et les émotions en lave  
brûle l'écho  
la parole est de calcaire  
le silence me gave  
et si on faisait le saut?

\* bang.amour@mailo.com  
@bang.amour





*bang l'amour  
les mouchoirs en boule  
partout dans le cerveau  
on essore l'espoir  
de la rencontre  
(à toi)*

 [bang.amour@mailo.com](mailto:bang.amour@mailo.com)  
[@bang.amour](#)





parce que l'amour  
nous lie toutes  
les un\*es aux autres,  
mais parce que qu'on est  
trop pudiques  
trop rouges  
trop fébriles  
trop la honte  
ou trop peur  
pour le dire

bang l'amour,  
c'est une proposition d'écriture  
à quatre mains  
ce sont de brèves déclarations  
commençant par ton bang l'amour  
que je poursuivrai ensuite

 [bang.amour@mailo.com](mailto:bang.amour@mailo.com)  
[@bang.amour](https://www.instagram.com/bang.amour)

**bang l'amour**  
**atomes granit**  
**autour du mo**  
**nion gravit**  
**enaisso**

't  
onde  
te  
nce



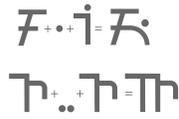
Puisque les zones de la « Private Use Area » sont vierges, il a été nécessaire de lister les ligatures présentes dans le langage inclusif et de leur attribuer un code spécifique. Ces fonctions ont été pré-rédigées pour chaque glyphe et mises à disposition des dessinateur-ices de caractères désireux-ses d'incorporer des caractères inclusifs et non-binaires à leurs fontes grâce à un tableau répertoriant l'ensemble des codes.

FIG. 51

Unicode	Lettr(e)s	Nom de caractères (dans un logiciel de 1990)	Syntaxe (convention Fea/Df)	OpenType Features	Mots d'exemple	Exemples contextualisés
			base	ligatures de base (entre deux caractères séparés par un point médian).	Exemple: c:h pour blanc/blanche	
			fondue	ligatures plus fondues qui permettent des aggloméraments de caractères. Exemple: c:he pour blanc/blanche. Les formes fondues permettent aussi d'aggloméramer les formes au pluriel.	Exemple: c:hes pour blanc/blanches	
			non-binaire	caractères alternatifs (soit non-binaire pour hors des usages d'accord pour permettre un usage débinarisé de chaque caractère. Permet aussi l'usage de lettres spécifiques.	Exemple: ag:tebs pour agité/agitée	
			diacritique	signes diacritiques (système d'accentuation qui permet de marquer les terminaisons génériques, comme des signes indiquant le passage d'un genre à un autre).	Exemple: ag:tebs pour agité/agitée	
			acabtem	L'acabtem (suffices non-binaires) permet de traduire un texte écrit en point médian en suffixes non-génés.	Exemple: con:ak pour censuré/connasé	
U+F2000	A	Anb	ˆA	sub periodcentered.case A by Anb		
U+F1100	a	anb	ˆa	sub periodcentered a by anb		
U+F1010	AE	A.E	A.E	sub A periodcentered.case E by A.E;		
U+F1110	ae	a.e	a.e	sub A periodcentered e by a.e;	la/le	La e voisin e est très chouette
U+F1020	AL	A.L	A.L	sub A periodcentered.case L by A.L;		
U+F1120	al	a.l	a.l	sub A periodcentered l by a.l;	al	a l est belle-au
U+F1030	AO	A.O	A.O	sub A periodcentered.case O by A.O;		
U+F1130	ao	a.o	a.o	sub A periodcentered o by a.o;	ma/mon, sa/son	Se-on, ma-on
U+F1040	AON	A.O.N	A.ON	sub A periodcentered.case O N by A.O.N;		
U+F1140	aon	a.o.n	a.on	sub A periodcentered o n by a.o.n;	ma/mon, sa/son	Se-on, ma-on
U+F1200	B	Bnb	ˆB	sub periodcentered.case B by Bnb;		
U+F1300	b	bnb	ˆb	sub periodcentered b by bnb;		
U+F1400	C	Cnb	ˆC	sub periodcentered.case C by Cnb;		
U+F1500	c	cnb	ˆc	sub periodcentered c by cnb;		
U+F1410	CH	C.H	C.H	sub C periodcentered.case H by C.H;		
U+F1510	ch	c.h	c.h	sub C periodcentered h by c.h;	blanc/blanche, franc/franche	je n'ai jamais été contrôlé-e, parce que je suis blanc/te
U+F1420	CHÉ	C.H.E	C.HE	sub C periodcentered.case H E by C.H.E;		
U+F1520	che	c.h.e	c.he	sub C periodcentered h e by c.h.e;		
U+F1430	CHFS	C.H.F.S	C.HFS	sub C periodcentered.case H F S by C.H.F.S;		
U+F1530	ches	c.h.f.s	c.hes	sub C periodcentered h e s by c.h.f.s;		
U+F1440	CQ	C.Q	C.Q	sub C periodcentered.case Q by C.Q;		

51. Tableau répertoriant les différents codages du Queer Unicode

52. Construction de la ligature FI et TT



53. Message écrit avec la typographie Bang l'amour et les glyphes inclusifs iels disent révolte amour collective ensemble toustes pluriellex espoir

36. BYE BYE BINARY  
 Typothèque  
<https://typotheque.genderfluid.space/quni.html>

Cette volonté de rendre accessible et réalisable des typographies inclusives permet une avancée technique dans la recherche d'encodage de typographie. Ce procédé a été expérimenté quelques années plus tôt par des médiévistes cherchant à encoder des écritures gothiques. Le système d'encodage développé s'appelle le Mufi (The Medieval Unicode Font Initiative).

Nous comptons aujourd'hui vingt-neuf ligatures inclusives récurrentes. Elles englobent deux possibilités d'exécution de ligatures au minimum FIG. 52.

- Les ligatures de base qui s'opèrent entre deux caractères séparés par un point médian.
- Les ligatures plus fondues permettant des agglomérations de caractères.

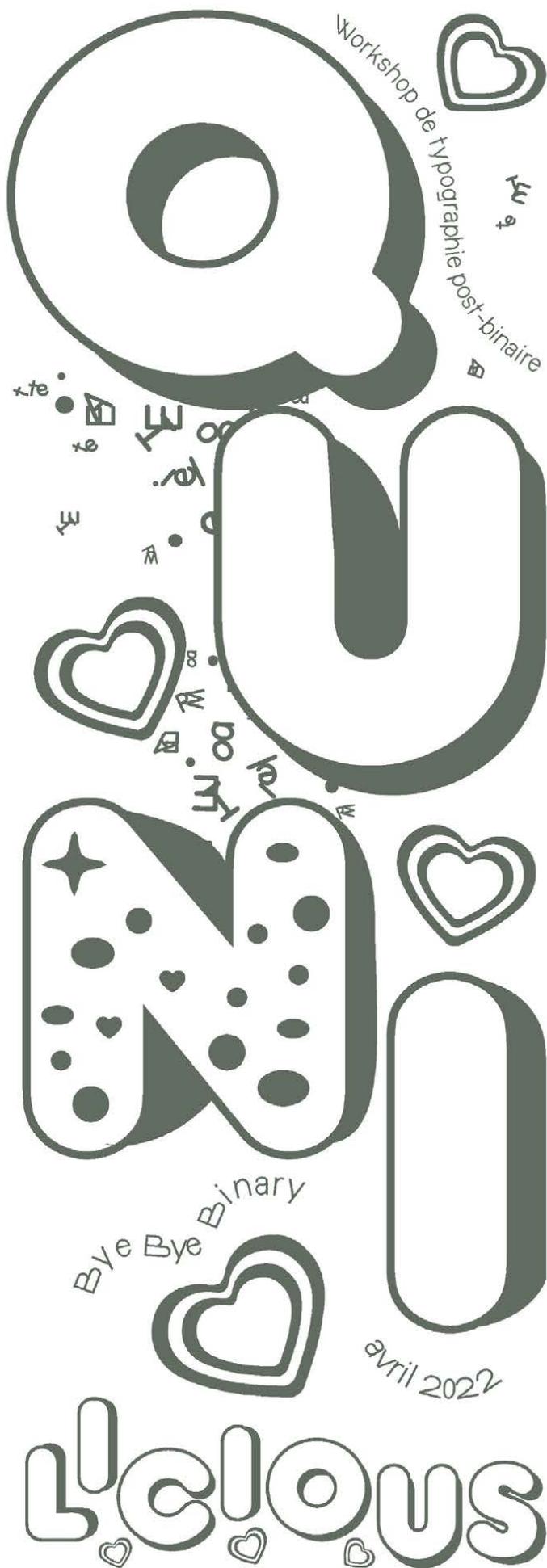
FIG. 52

heureux-ses    heureuses  
 heureux-ses    heureuxæs  
 heureux-ses    heureuxæs

Ce type de codage permet des « features opentype », c'est-à-dire un remplacement automatique basé sur l'usage du point médian. En entrant le point médian ou deux points consécutifs, les caractères inclusifs apparaissent automatiquement. Les caractères inclusifs sont disponibles sur leur typothèque, libre d'accès et opensource.

Se plaçant dans une démarche d'expérimentation de formes avant tout, la difficulté à la lecture peut être volontaire, en lien avec le message véhiculé par la création de ces lettres hybrides.

DISSENT  
REVOLTE  
RUMOUR  
COLLECTIVE  
ENSEMBLE  
TRUSTES  
RURAL  
ESTATE



ye URP  
e  
ea  
mes  
G  
SADN  
nēs  
FV  
iel  
loupve  
ée  
of  
le  
A  
he  
co

iel  
iel  
ifoe  
rice  
mp  
reas  
igga



mp xs

Parce qu'e!ls sont  
si beaulles et rigolés

of s.

Parce que les lofemmes, les feommes, les ho'emmes  
s'écrivent au pluriel'es

rn a.

Parce que nous sommes  
tous'es d'heureuxses travailleureuses

fe eh

Parce que une grecque sauce blanche  
ne vaudra jamais une frite belge?

e) t.

Parce qu'e e!ls construisent les outils  
d'une réécriture du monde

ie fv

Parce que cel'eux qui nous interdisent n'ont  
ni droit, ni chance de nous faire taire

# Soliel Marsteſ Jupiterxſe Plutonēſ Charaon

parce que je suis blanche  
Je n'ai jamais été contrôlée  
maon amoureuse aimée est unſe creative  
mutante batarde

Adiu amigæ,

D'uei son nascut-das de novēs glifas  
inclusiās dins la lenga d'òc lengadocàra.  
Mai d' 50 glifas pèls mçts acordats e lo plaser.  
L'occitan o lenga d'òc es ua lenga romara parlada  
dins lo tèrs sud d' França, las Valadas occitanas  
(Piemont et Ligúia) e Guardia Piemontesa (Cabrie),  
en Italia, lo Val d'Aran (Catalonha) en Espanha  
e a Monaco. L'aira linguística et culturał d'occitan  
es appeada l'Occitanà o Pays d'Òc.

ea

Aujourd'hui sont nés de nouvelles  
ligatures inclusives en langue occitane lengadocène.  
Plus de 50 glyphes pour plus d'accords dans la jor.  
L'occitan ou langue d'oc est une langue romaine parlée  
dans le tiers sud de France, les Vallées occitanes  
(Piémont et Ligurie) e Guardia Piemontesa (Cabras)  
en Italie, le Val d'Aran (Catalogne) en Espagne  
et à Monaco. L'aire linguistique et culturelle de l'occitan  
est appelée l'Occitanie ou Pays d'Occ.

Bonjour amigæ,

Cette pensée se lie notamment à la question suivante : comment se lit le queer ? Rappelons que ce terme signifie « étrange », « peu commun » en anglais. La communauté LGBTQIA+ s'est réapproprié ce terme dans les années 80 pour qualifier ce qui se situe en dehors des modèles hétéronormatifs et cisnormatifs. Ces typographies s'inscrivent dans une esthétique marginale, pouvant chercher à susciter l'incompréhension, à ne pas rentrer dans des règles établies auparavant dans l'histoire de la lettre.

### 3. Inklusivité & accessibilité

Les recherches ci-dessus mettent en exergue l'envie d'explorer de nouveaux imaginaires visuels, d'affirmer une esthétique « qui fait communauté »<sup>37</sup>, qui ne soit pas nécessairement fonctionnelle en tout point. La collective reconnaît cependant une imperfection quant à la lisibilité des glyphes inclusifs : se plaçant dans une démarche intersectionnelle, il devient important de considérer le regard des personnes dyslexiques, neuroatypiques et/ou malvoyantes.

Sophie Vela, membre de la collective Bye Bye Binary et étudiante aux Beaux-Arts de Rennes a mené des recherches concernant cette notion de lisibilité dans l'écriture inclusive. Nous nous pencherons sur son article *Pour enfin faire rimer inclusivité et accessibilité : recommandations pour les dessinateur-ices de caractères face à l'argument d'inclusivité*.

Dans son enquête, Sophie Vela va interroger Jonathan Fabreguettes, typographe français spécialiste du braille, créateur des fontes *Luciole* et *Confetti Braille* destinées aux personnes malvoyantes, sur la création de caractères inclusifs pour personnes malvoyantes. Sa réponse est que cette possibilité est techniquement envisageable, mais que cette recherche n'est pas fondamentale puisqu'elle complexifierait trop la lecture. D'après lui, « une personne déficiente visuelle se débat suffisamment avec quelques dizaines de lettres pour ne pas lui imposer des ligatures complexes en plus »<sup>38</sup>. Sophie poursuit sa recherche en échangeant avec une personne dys. Cet entretien nous apprend que la ligature en terminaison de phrase compliquerait la lecture elles « cassent le rythme de lecture et apportent une difficulté de compréhension dans l'enchaînement de caractères liés et non liés, ce qui rend la lecture moins fluide »<sup>39</sup>.

Dans les diverses interviews recueillies auprès de personnes dys, n'étant ni cis-genre, ni neuro-atypique plusieurs viennent affirmer que l'inclusion de genre prime sur la lecture : « penser à l'inclusion [lui] procure un sentiment d'euphorie, de légitimité, qui fait oublier les difficultés de lecture qui sont surmontables, même si [iel] doit prendre plus de temps et d'énergie pour lire. » propos de Romane recueillis par Sophie<sup>39</sup>.

La ligature est alors un moyen typographique riche permettant visuellement la représentation d'une fusion entre deux genres en créant un nouveau, hybride et expérimental. Elle pose à ce jour des difficultés de lisibilité pour d'autres raisons, il en était déjà question au temps de l'écriture romaine ou gothique. En effet, elles nécessitent des efforts. Gardons en tête que ce type de fusion reste à ce jour méconnu pour beaucoup. L'identification de ce nouveau signe entraîne un temps de lecture supplémentaire. Ce temps de reconnaissance pris, les ligatures n'empêchent pas, pour autant, la compréhension des phrases<sup>39</sup>.

Au travers de son caractère *Adelphé*, Eugénie Bidaut propose trois versions laissant ainsi le choix aux utilisateur-ices des fontes d'utiliser le plus adapté à leur usage.

37. BIDAUT Eugénie  
*Dessin Dessein/*  
Épisode 33 Genre -  
designers adelphé  
novembre 2022

38. VELA Sophie  
*Pour enfin faire rimer*  
*inclusivité et accessibilité :*  
*recommandations pour*  
*les dessinateur-ice*  
*de caractères face*  
*à l'argument d'inclusivité,*  
26 mars 2022

39. VELA Sophie  
*Écriture inclusive : obstacle*  
*infranchissable*  
*pour les personnes dys ?*  
*Synthèse d'une étude*  
*de lisibilité,* novembre 2022

55. BIDAUT Eugénie  
Adelpho Germinol

56. BIDAUT Eugénie  
Adelpho Floréal

57. BIDAUT Eugénie  
Adelpho Frutidor

40. BIDAUT Eugénie  
*Genre et typographie,*  
redessiner les lignes,  
ANRT, 2022

La première version, *Germinol*, met en usage le point médian en prenant en compte les réticences à son sujet. La principale remarque qui pourrait être faite au point médian est qu'il dégrade le gris typographique, en d'autres termes le tissu global du texte. Il hâchurerait les mot. Le dessin de l'*Adelpho* est légèrement adapté, il réduit l'interlettrage entre le point médian et les deux caractères l'englobant. Sa saisie est simplifiée. Il apparaît automatiquement lorsque que deux points sont employés de manière successive<sup>40</sup>.

FIG. 55

VIF·VE	vif·ve
COIFFEUR·SE	coiffeur·se
HEUREUX·SE	heureux·se
DOUX·CE	doux·ce
AUTEUR·ICE	auteur·ice
FRANCHE	franc·he
BELLE·AU	belle·au

#### Adelpho Germinol

S'inclinant à nouveau, il·elle lui apprit  
que sa conclusion était correcte; il·elle était  
chevalièr·e; il·elle était professeur·se  
il·elle était l'auteur·ice d'une vingtaine de volumes.

La seconde version, *Floréal*, emploie les signes diacritiques sous-crits, en d'autres termes les accents en dessous des caractères. Le point médian se trouve désormais au-dessous des lettres, la lecture reste ainsi linéaire. Le masculin est marqué d'un accent circonflexe et le féminin d'un point. Ce système reste encore binaire<sup>40</sup>.

FIG. 56

VIFÛVE	vifÛve
COIFFEURÛSE	coiffeurÛse
HEUREUXÛSE	heureuxÛse
DOUXÛCE	douxÛce
AUTEURÛICE	auteurÛice
FRANCHE	francÛhe
BELLEÛAU	belleÛau

étonné·e	menteur·se
étonné — e	menteu { r se
étonnée	menteur·se
étonnée	menteurÛse

#### Adelpho Floréal

S'inclinant à nouveau, ilÛelle lui apprit  
que sa conclusion était correcte; ilÛelle était  
chevalièrÛe; ilÛelle était professeurÛse  
ilÛelle était l'auteurÛice d'une vingtaine de volumes.

La troisième version, *Frutidor*, propose une forte alternative en créant un E non binaire, tiré de l'épsilon grec. Les ligatures permettent elle de lier les proposition masculine à féminine<sup>40</sup>.

FIG. 57

VIFVE	vīvε
COIFFEURSE	coiffeurε
HEUREUXSE	heureuxε
DOUXCE	douxε
AUTEURICE	auteurīcε
FRANGIE	franchε
BELLEAU	belleau

### Adelphé Fructidor

S'inclinant à nouveau, iel lui apprit que sa conclusion était correcte; iel était chevalière; iel était professeuse; iel était l'auteurīcε d'une vingtaine de volumes.

57. BIDAUT Eugénie  
Adelphé Frutidor  
et ligatures inclusives

40. BIDAUT Eugénie  
*Genre et typographie*,  
redessiner les lignes,  
ANRT

*Les expérimentations de la ligature amorcées au xx<sup>e</sup> siècle se perpétuent à ce jour. Nous avons ici axé notre regard sur l'écriture inclusive qui considère la ligature comme un signe permettant de traduire le genre non-binaire.*

*Ces expérimentations ont entraîné l'investissement d'un système de codage uniforme pour les écritures inclusives : le Queer Unicode Initiative. La ligature, employée dans cette recherche d'inclusivité, peut encore poser des questions de lisibilité à ce jour.*

ƒƒ ƒ ƒ ƒ  
oſ oï gu ſ  
GJ T PM  
S L X C ©  
ch ç ε ří



La  
VOIX

Précédemment, nous avons vu que la ligature est formée par un élan pouvant engager le corps par un tracé vif ou mesuré. Elle est une trace physique d'une époque, d'une pensée, d'un souffle. Vox qualifie aussi la ligature en tant que « phonétique de l'œil » et l'explique en tant que point d'impact visuel faisant appel à l'attention.

Ainsi, dans la continuité de mouvement nous nous interrogerons sur l'influence qu'a le son sur la graphie des caractères et sur la place qu'occupe de la transcription phonétique aujourd'hui. Plus spécifiquement sur le rôle que peut occuper la ligature dans la compréhension du langage oral.

## A. FORMES ET SONS

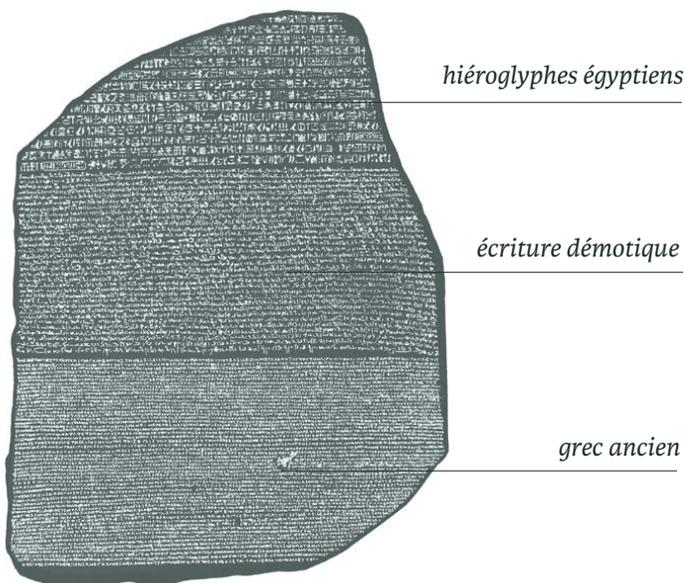
La transmission orale subsiste dans certaines cultures, c'est le cas des territoires autochtones du nord de l'Australie, par exemple, où sont récités en chansons la création du monde<sup>41</sup>. C'est le cas des Aborigènes. On chantait pour se rappeler, on énonçait des poèmes pour communiquer. Ces récits deviennent alors la mémoire de ces communautés.

Dans d'autres cultures, on cherche à traduire les sons en formes ou inversement, à traduire les formes en sons. Tous deux sont étroitement liés. Jérôme Peignot admet que « dans toutes les écritures, la relation entre la forme de chaque signe et le son qu'il véhicule est mystérieuse. À juste titre, on évoque généralement le hasard, le caractère conventionnel du lien, l'habitude. Je préfère parler d'une relation de connivence »<sup>42</sup>.

### 1. Les inscriptions hiéroglyphiques

La phonétique est un ensemble de règles déterminant la prononciation correcte dans une langue<sup>43</sup>. Les premières traces de l'écriture phonétique remonteraient il y a 3 000 ans avant Jésus Christ. Les Égyptiens développent une écriture dite hiéroglyphique. Très figurative, imagée et pictographique, elle se compose de caractères signifiant des éléments gravés dans la pierre, qu'ils soient réels et liés à la vie quotidienne de l'humain (plantes, animaux, personnes) ou imaginaires (divinités).

FIG. 58



58. Pierre de Rosette, 1,14 m x 72 cm x 27 cm, British Museum, juillet 1799

41. SINGTON David, DE LA FOUCHARDIÈRE Martin, *L'odyssée de l'écriture Un passionnant documentaire, Les origines de l'écriture*, Arte France

42. PEIGNOT Jérôme, *Graphè 73* février 2018

43. CNRTL, Définition de phonétique

59. CHAMPOLLION  
Jean-François,  
*Lettre à Monsieur Dacier  
relative à l'alphabet  
des hiéroglyphes  
phonétiques,*  
Tableau des signes  
Phonétiques lettres  
grecques /  
signes démotiques /  
signes hiéroglyphiques,  
1822, Firmin-Didot Éditeurs

60. CHAMPOLLION  
Jean-François,  
*Lettre à Monsieur Dacier  
relative à l'alphabet  
des hiéroglyphes  
phonétiques,* p.8-9, 1822  
Firmin-Didot Éditeurs

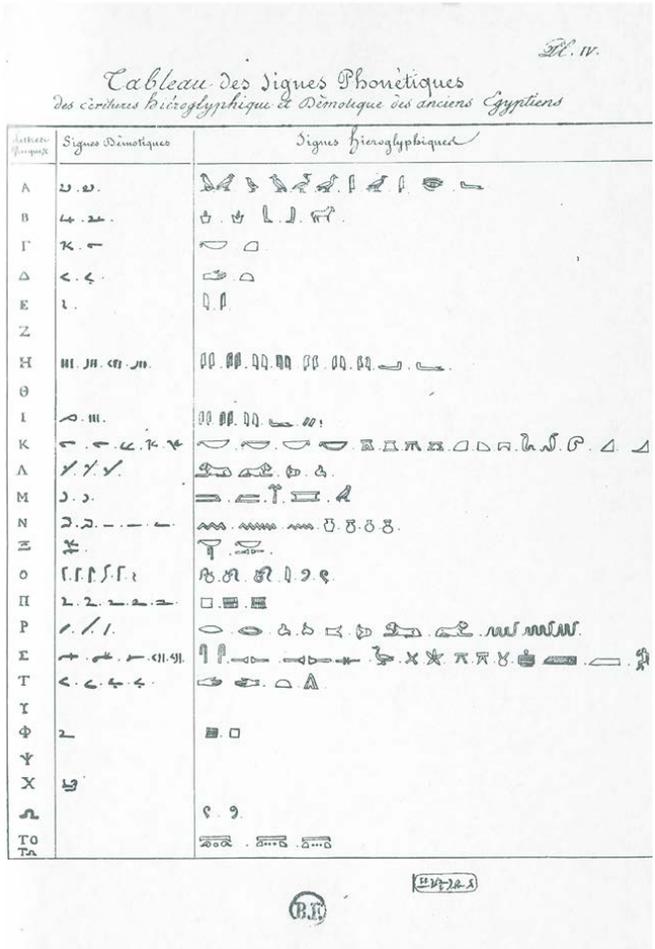
44. DE FRANCIS John  
*Visible Speech, The diverse  
oneness of writing systems,*  
University of Hawaii Press,  
1989, p.152

45. CHAMPOLLION  
Jean-François, *Lettre à  
Monsieur Dacier relative à  
l'alphabet des hiéroglyphes  
phonétiques,* 1822, Firmin  
Didot Éditeurs

Bien que l'écriture hiéroglyphique soit riche de signes pictographiques, elle offre un champ restreint de possibilités si nous prenons ces signes isolément. L'archéologue Jorgen Zoëga a entrepris la collecte de l'ensemble des symboles hiéroglyphiques gravés sur toutes les inscriptions connues et accessibles en Europe. Il en compta 958<sup>44</sup>. Nous déduirons alors qu'un symbole ne représente pas un unique nom. Il va fonctionner en association avec d'autres images afin de créer un langage plus foisonnant de possibilités.

La compréhension du système d'écriture hiéroglyphique reste nébuleuse jusqu'en 1822, année où l'égyptologue Jean-François Champollion va décrypter l'inscription hiéroglyphique de la pierre de Rosette. Datant du n<sup>e</sup> siècle avant Jésus Christ, elle est un fragment de stèle proclamant un culte royal voué à Ptolémée, roi Égyptien. Cette pierre présente trois espèces d'écriture : en son sommet, des hiéroglyphes égyptiens, au centre, un texte en écriture démotique et en bas du grec ancien. L'écriture démotique est une écriture simplifiée de l'écriture hiéroglyphique. L'emploi de ces caractères est utilisé notamment pour exprimer phonétiquement les noms propres. Dans sa *Lettre à Monsieur Dacier relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques*, Champollion déclare que « l'expression des sons n'était, dans leur écriture idéographique, qu'un moyen auxiliaire et lorsque l'occasion de s'en servir se présenta plus fréquemment, ils songèrent bien à étendre leur moyen à exprimer les sons, mais ne renonçaient point pour cela à leur écriture idéographique »<sup>45</sup>.

FIG. 59



( 8 )

le nom de Ptolémée (1) avec celui de l'obélisque de Philæ, que nous considérons, d'après l'inscription grecque, comme contenant le nom de Cléopâtre (2).

Le premier signe du nom de *Cléopâtre* qui figure une espèce de *quart de cercle*, et qui représenterait le K, ne devait point se trouver dans le nom de Ptolémée : il n'y est point en effet.

Le second, un *lion en repos* qui doit représenter le Λ est tout-à-fait semblable au quatrième signe du nom de Ptolémée, qui est aussi un Λ (Πτολ).

Le troisième signe du nom de Cléopâtre est une *plume* ou *feuille* qui représenterait la voyelle brève E; l'on voit aussi à la fin du nom de Ptolémée deux *feuilles* semblables qui ne peuvent y avoir, vu leur position, que la valeur de la diphtongue AI, de ΑΙΟΣ.

Le quatrième caractère du cartouche hiéroglyphique de Cléopâtre, représentant une espèce de *fleur avec sa tige recourbée*, répondrait à l'O du nom grec de cette reine. Il est en effet le troisième caractère du nom de Ptolémée (Πτο).

Le cinquième signe du nom de Cléopâtre, qui a la forme d'un parallélogramme et qui doit représenter le Π, est de même le premier signe du nom hiéroglyphique de Ptolémée.

Le sixième signe répondant à la voyelle A de ΚΑΕΟ-ΠΑΤΡΑ est un *épervier*, et ne se voit pas dans le nom de Ptolémée, ce qui doit être en effet.

---

(1) Voyez ma planche I, n° 22.

(2) Voyez ma planche I, n° 24.

Le septième caractère est une *main ouverte*, représentant le T; mais cette main ne se retrouve pas dans le mot Ptolémée, où la seconde lettre, le T, est exprimée par un *segment de sphère*, qui néanmoins est aussi un T; car on verra plus bas pourquoi ces deux signes hiéroglyphiques sont homophones.

Le huitième signe de ΚΑΕΟΠΑΤΡΑ, qui est une *bouche vue de face*, et qui serait le P, ne se trouve pas dans le cartouche de Ptolémée, et ne doit point y être non plus.

Enfin, le neuvième et dernier signe du nom de la reine, qui doit être la voyelle A, est en effet *l'épervier* que nous avons déjà vu représenter cette voyelle dans la troisième syllabe du même nom. Ce nom propre est terminé par les deux signes hiéroglyphiques du genre féminin; celui de Ptolémée l'est par un autre signe qui consiste en un trait recourbé, et qui équivaut au Σ grec, comme nous le verrons bientôt.

Les signes réunis de ces deux cartouches analysés phonétiquement, nous donnaient donc déjà douze signes répondant à onze consonnes et voyelles ou diphtongues de l'alphabet grec : A, AI, E, K, Λ, M, O, Π, P, Σ, T.

La valeur phonétique déjà très-probable de ces douze signes deviendra incontestable, si, en appliquant ces valeurs à d'autres cartouches ou petits tableaux circonscrits, contenant des noms propres et tirés des monuments égyptiens hiéroglyphiques, on en fait sans effort une lecture régulière, produisant des noms propres de souverains, étrangers à la langue égyptienne.

## 2. L'influence du son sur la lettre

Selon le linguiste Walter J. Ong, l'oralité serait la forme la plus fidèle de la pensée, une forme que l'apparition de l'écriture serait venue modifier, voire faire perdre de son authenticité. Il y ajoute que « la parole, en tant que manifestation primordiale d'une activité humaine de pensée, présente spontanément à l'origine un caractère phonique, donc se développe à l'intérieur du « monde du son », qui est « l'habitat naturel du langage »<sup>46</sup>.

La phonétique a pour utilité de retranscrire les sons de la parole. Elle apporte une strate de compréhension supplémentaire, peut-être plus fine et entière de la langue. Une phrase peut prendre un sens tout autre selon son intonation. Certaines attitudes comme la vitesse d'élocution, au rythme de parole, ou l'accentuation de certains mots par rapport à d'autres, perceptibles à l'oral peuvent disparaître à l'écrit.

Dans son article *Pour une étude « kinésique » d'un type agité par l'histoire*, Gérard Blanchard tisse un lien entre le ductus, l'ordre des traits qui rend compte des mouvements de l'écriture, et le mouvement qu'a le corps dans la communication.

Il cite le travail que Ray Birdwhistell, psycho-linguiste ayant construit une analyse dite « kinésique », se rapprochant d'une forme de science des gestes quotidiens. Il reprend le modèle des phonèmes. En phonétique, un phonème équivaut un élément sonore du langage articulé. Il va alors nommer « kinèmes », 53 positions corporelles ayant rapport avec le langage parlé. Ces kinèmes ont chacun un dessin qui leur est propre et qui s'associe à la description d'un mouvement précis.

L'analyse de Birdwhistell consiste à examiner la manière dont les kinèmes sont combinés pour acquérir des qualités similaires à celles d'un mot. C'est ce qu'on appelle les kinémorphes. Les kinémorphes sont à leur tour combinés en classes et en instructions complexes qui ont les mêmes propriétés que les phrases. Une expression faciale de type « viens ici » (contact visuel direct, léger sourire, tête inclinée vers le bas) couplée à un geste d'appel en serait un exemple<sup>47</sup>. Ce n'est donc qu'au niveau des kinémorphes et des combinaisons de kinémorphes que l'interprétation du sens devient possible dans le système de Birdwhistell.

Gérard Blanchard conclue que « le fait de substituer le terme « kinème » à celui de « trait », connu en paléographie et en calligraphie, permet d'insister sur la notion de mouvement indispensable à une meilleure compréhension du tracé de la lettre »<sup>48</sup>.

## 3. La Sténographie

La sténographie est un procédé d'écriture fonctionnel pensé pour que le son ait une influence directe sur la lettre. Reposant sur une approche phonétique, chaque son voire ensemble de sons est représenté par un signe. L'objectif de cette technique d'écriture est d'écrire aussi rapidement que la parole.

Sténo vient du grec *stenós* signifiant « étroit, resserré, court ». Son système graphique très simple se constitue essentiellement de lignes, de courbes et de points. Ce procédé remonterait à l'Antiquité, en 405 avant Jésus-Christ, où le philosophe Xénophon aurait pris note en sténographie d'un discours de Socrate. La sténographie poursuit son évolution au fil du temps sous des formes variées. L'écriture démotique, vue dans la partie précédente, est également en est une forme de puisqu'elle vise à simplifier les hiéroglyphes<sup>49</sup>.

61. BIRDWHISTELL Ray  
*Kinèmes, L'analyse kinésique. Langues, Pratiques et langages gestuels*  
1968

46. WALTER J. ONG  
*Oralité et écriture : la technologie de la parole*  
2014, Les Belles Lettres

47. BURGOON K. Judee  
*The Unspoken Dialogue : an Introduction to Nonverbal Communication*,  
Houghton Mifflin, 1978

48. BLANCHARD Gérard  
*Nœuds & esperluettes Actualité et pérennité d'un signe*, 1992

49. DIOGÈNE DE Laerte  
*Doctrines des philosophes de l'Antiquité par M.Ch. Zevort*, 1847, Paris  
Charpentier Libraire éditeur

FIG. 61

	Blank faced		Out of the side of the mouth (left)
	Single raised brow; ^ indicates brow raised		Out of the side of the mouth (right)
	Lowered brow		Set jaw
	Medial brow contraction		Smile: tight—; loose o
	Medial brow nods		Mouth in repose: lax o; tense—
	Raised brows		Droopy mouth
	Wide eyed		Tongue in cheek
	Wink		Pout
	Lateral squint		Clenched teeth
	Full squint		Toothy smile
	Shut eyes (closed pause 2 count blink)		Square smile
	Shut eyes (closed pause 5 plus count)		Open mouth
	Sidewise look		Slow lick of lips
	Focus on auditor		Quick lick of lips
	Stare		Moistening lips
	Rolled eyes		Lip biting
	Slitted eyes		Whistle
	Eyes upward		Pursed lips
	Shifty eyes		Retreating lips
	Glare		Peck
	Inferior lateral orbit contraction		Smack
	Curled nostril		Lax mouth
	Flaring nostrils		Chin protruding
	Pinched nostrils		"Dropped" jaw
	Bunny nose		Chewing
	Nose wrinkle		Temples tightened
	Left sneer		Ear "wiggle"
	Right sneer		Total scalp movement

Étant considérée en tant « qu'art noble réservé aux hommes de lettres et d'Église », elle est consacrée toujours à une élite. Au xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècle en Angleterre, elle devient « une technique intellectuelle de prise de notes pratiquée par les employés, les poètes, les politiques »<sup>50</sup>.

FIG. 62

P	pee	\	T	tee		Ch	chay	/	K	kay	—
B	bee	\	D	dee		J	jay	/	G	gay	—
F	eff	∩	Th	ith	(	S	ess	)	Sh	ish	∩
V	vec	∩	Dh	thcc	(	Z	zec	)	Zh	zhcc	∩
M	em	∩	N	en	∩	Ng	ing	∩	H	hay	∩
L	el	∩	R	ray, ar	∩	W	way	∩	Y	yay	∩

Isaac Pitman, professeur d'anglais, développe son propre système sténographique en 1837 pour l'apprentissage de la langue anglaise. Contrairement à la représentation de lettres individuelles, ce système phonétique utilise des symboles pour représenter des sons, permettant aux mots d'être écrits comme ils sont prononcés. Une particularité de ce système est l'utilisation de traits de différentes épaisseurs pour représenter des paires de consonnes voisées et non voisées (par exemple, /z/ ou /t/ et /d/). Les traits fins représentent les sons « sourds » tels que /p/ et /t/, tandis que les traits épais représentent les sons « sonores » tels que /v/ et /d/. Pour utiliser ce système, des instruments d'écriture sensibles à la pression sont nécessaires, tels que des stylos à bille spéciaux dotés de pointes fines et flexibles, bien que des crayons soient désormais plus couramment utilisés.

La sténographie prend de plus en plus de place lors du développement de la machine à écrire à ruban dans les années 1850. De nombreux postes de secrétaires vont se créer visant à retranscrire des informations d'ordre bureaucratiques des entreprises. Les patrons dictent, les secrétaires appelées sténo-dactylo prennent notes et retranscrivent à la machine à écrire<sup>51</sup>.

Les pages de ce cahier de cours de sténographie expose les règles de sténographie à respecter. On observe un système de notation comprenant des consonnes droites descendantes et des consonnes droites ascendantes. Les voyelles ne sont pas représentées sauf en début ou fin de mot. Tout élément de ponctuation est supprimé.

Le système de liaison est intéressant à observer : « les consonnes se lient entre elles en conservant toujours la position graphique qui leur a été donnée dans le tableau et en soudant la fin d'une consonne au commencement de l'autre ». Leur association forme de nouveaux signes, comme une fusion de lettre forme un nouveau signe étant une ligature<sup>52</sup> FIG. 63. Aujourd'hui la sténographie n'est plus employée, remplacée par d'autres techniques comme l'enregistrement vocal ou audiovisuel.

62. PITMAN Isaac, Sténographe, 1837

63. CANTON Firmin Cours complet de sténographie pratique s'apprenant sans maître et permettant de suivre la parole (système abrégatif greffé sur l'alphabet Duployé) 1861-1936, Gallica BNF

50. BLEIN-RENAUDOT Clara *La sténo, l'écriture secrète des femmes*, 10 janvier 2023 Arte radio : [https://www.artradio.com/son/61675566/la\\_steno\\_1\\_ecriture\\_secrete\\_des\\_femmes](https://www.artradio.com/son/61675566/la_steno_1_ecriture_secrete_des_femmes)

50. DIOGÈNE DE Laerte *Doctrines des philosophes de l'Antiquité par M.Ch. Zevort*, 1847, Paris Charpentier Libraire éditeur

52. CANTON Firmin Cours complet de sténographie pratique s'apprenant sans maître et permettant de suivre la parole (système abrégatif greffé sur l'alphabet Duployé) xix<sup>e</sup> siècle

2<sup>o</sup> Tableau des signes-consonnes.

Pour écrire la sténographie, on fait usage de signes géométriques dérivant de la ligne droite et de la circonférence.

Consonnes simples.		Consonnes renforcées.	
pe	petite verticale.	pr ou p-r	
be	grande verticale.	br " b-r	
te	- petite horizontale.	tr " t-r	-
de	- grande horizontale.	dr " d-r	-
fe	\ petite oblique à droite.	fr " f-r	\
ve	\ grande oblique à droite.	vr " v-r	\
ke	/ petite oblique à gauche.	kr " k-r	/
gue	/ grande oblique à gauche.	gr " g-r	/
me	( grand demi-cercle (extrémités à droite.)	mr " m-r	(
ne	( grand demi-cercle (extrémités à gauche.)	nr " n-r	(
gne	{ } (extrémités à gauche.)	gnr " gn-r	{ }
je	{ } grand demi-cercle (extrémités en bas.)	jr " j-r	{ }
che	{ } grand demi-cercle (extrémités en bas.)	chr " ch-r	{ }
se	{ } grand demi-cercle (extrémités en haut.)	sr " s-r	{ }
ze	{ } grand demi-cercle (extrémités en haut.)	zr " z-r	{ }
ll mouillées	~ plusieurs petits demi-cercles.	llr " ll-r	~
le	/ petite oblique de bas en haut.	l et r sont les seules consonnes qui ne se renforcent pas	
re	/ grande oblique de bas en haut.		
Consonnes doubles.			
m-m	( demi-cercle deux fois plus grand que celui de m.	j-j ou j-ch	{ } demi-cercle deux fois plus grand que celui de j.
n-n ou n-gn	{ } demi-cercle deux fois plus grand que celui de n.	s-s ou s-z	{ } demi-cercle deux fois plus grand que celui de s.

le cœur se embellit par la délicatesse. Après le plaisir que procu-  
 re une bonne action, l'un de ses bons effets est le désir qu'elle  
 donne d'en faire de pareilles. Sans la bonté du cœur, les ressources  
 de l'esprit sont dangereuses. Quand un plaideur croit que son  
 affaire a été mal jugée par le tribunal de première instance, il  
 en appelle à la Cour. Cette personne a perdu la mémoire. Le  
 blessé appelle sans cesse ses camarades, croyant n'avoir plus  
 qu'un moment à vivre. Le commerce de la vie ne peut exister  
 sans un échange réciproque de bonté. L'indifférence est un  
 mal social.

le cœur se embellit par la délicatesse. Après le plaisir que procu-  
 re une bonne action, l'un de ses bons effets est le désir qu'elle  
 donne d'en faire de pareilles. Sans la bonté du cœur, les ressources  
 de l'esprit sont dangereuses. Quand un plaideur croit que son  
 affaire a été mal jugée par le tribunal de première instance, il  
 en appelle à la Cour. Cette personne a perdu la mémoire. Le  
 blessé appelle sans cesse ses camarades, croyant n'avoir plus  
 qu'un moment à vivre. Le commerce de la vie ne peut exister  
 sans un échange réciproque de bonté. L'indifférence est un  
 mal social.

Nous ne pouvons que répéter ce que nous avons dit à la  
 fin de la deuxième leçon. Il est indispensable d'apprendre par  
 cœur tous les signes (voyelles, nasales et consonnes), de s'exercer à  
 les tracer positivement avec leurs dimensions exactes et à les unir ent-  
 re eux pour former des mots, en observant les règles de liaison  
 que nous venons d'étudier.

On ne doit pas se préoccuper de la vitesse qui s'acquerra  
 graduellement avec le temps par une pratique assidue de la sté.

nature ou lorsque les deux consonnes courbes de même nature sont suivies de r et doivent être renforcées. La règle des consonnes doubles n'est pas applicable.

Ex : même , juge , sauce , nonne

s'écriront :

tandis que : censé , censeur , jugerons , sursis , surseoir

s'écriront :

en traçant les deux consonnes et la nasale qui les sépare, d'après les règles de liaison des voyelles aux consonnes qui font l'objet des 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> leçons.

### Liaison des signes - consonnes .

Les consonnes se lient entre elles, en conservant toujours la position graphique qui leur a été donnée dans le tableau et en soudant la fin d'une consonne au commencement de l'autre.

Ex : pl	bl	cl	gl	fl
✓	✓	✓	✓	✓
dl	tl	ml	nl	sl
✓	✓	✓	✓	✓
st	sp	ps	sf	sv
✓	✓	✓	✓	✓
porte	partir	perdre	mordre	
✓	✓	✓	✓	
morgue	forge	sorte	sortir	
✓	✓	✓	✓	
dormir	tourner	borne	noircir	
✓	✓	✓	✓	
tenir	garnir	etc.		
✓	✓			

Remarque. — Deux consonnes droites de même nature peuvent se suivre. On les sépare alors par une sécante.

Ex : tertre , barbare , tordre , dortoir , ferveur , verve

Avant d'aller plus loin, il est essentiel que l'élève connaisse parfaitement la signification des signes - consonnes. Il devra les écrire positivement, en observant exactement leur direction et leurs proportions, se rappelant : 1<sup>o</sup> que les signes de p, t, f, c, l, sont

## B. LES SYSTÈMES PHONÉTIQUES ALPHABÉTIQUES : RÉINVENTER LE LANGAGE

64. SCHWITTERS Kurt,  
Premières recherches  
du *Systemschrift*

Les typographes des années 1920 ont exploré deux idées pour améliorer les systèmes d'écriture. La première considère l'alphabet comme l'étape ultime du développement de l'écriture et ne cherchait qu'à l'améliorer en clarifiant la relation entre les symboles et les sons. La seconde approche rejette l'écriture des langues parlées au profit d'une écriture imagée, fondée sur la croyance que l'image, contrairement à l'alphabet, est un élément essentiel de l'écriture.

53. SCHWITTERS Kurt,  
*Anregungen zur Erlangung  
einer Systemschrift,  
in Internationale  
Revue* 10, 1979 (Nendeln :  
Kraus Reprint)

Nous nous intéresserons ici principalement aux recherches alphabétiques et non iconographiques comme outil de langage. Nous distinguerons deux façons de procéder : réinventer le langage ou se réapproprier ce que le langage a bâti.

### 1. *Le Systemschrift de Kurt Schwitters*

L'ambition de transcender la culture, tant dans le design que dans le langage, coïncide avec le mouvement de design moderniste des années 1920, connu sous le nom de *Nouvelle typographie*. Partant du principe que la fonction première de la typographie est la transmission de l'information, les typographes et graphistes de cette époque vont diriger leurs recherches vers des formes radicales d'écriture. Cette pensée rejette alors toute écriture ayant un rôle esthétisant, ralentissant la compréhension directe du signe puis du mot.

Schwitters, peintre, sculpteur et poète allemand appartenant au mouvement Dada, écrit que les lettres, avant les sons, les significations et les associations, sont les éléments les plus fondamentaux et les plus objectifs de la poésie précisément parce que, contrairement aux sons qui leur sont associés, elles restent sans ambiguïté<sup>53</sup>. Cette affirmation remet en question l'efficacité du langage et affirme la tangibilité des caractères.

En 1927, Schwitters détermine que, pour qu'un système phonétique soit concrétisable et fonctionnel, il doit suivre le principe « un son, un signe ». C'est le principe du phonogramme. Pour y parvenir, il s'écarte des caractères standards de l'alphabet latin. D'après lui, le xx<sup>e</sup> siècle « est essentiellement différent des époques précédentes en raison de l'énorme développement des communications et de l'amélioration de la qualité de la vie ». Dans cet élan de renouveau, il est alors nécessaire de réinventer les formes du langage. Schwitters trouvait lamentable que, bien que nous ne roulions plus dans des « voitures tirées par des chevaux », nous continuions à « utiliser des caractères qui viennent du Moyen-Âge »<sup>53</sup>. Il conçoit des symboles entièrement nouveaux, basés sur l'analyse phonétique de la parole. Il nommera ce nouveau type d'écriture « *neue plastische Systemschrift* » (*Nouvelle écriture systématique et plastique*).

Dans la conception de son système d'écriture, Schwitters remarque rapidement qu'il est impossible d'éviter complètement l'arbitraire dans la conception d'un système d'écriture. Néanmoins, apporter une dimension iconique à la lettre en s'intéressant à l'anatomie du système vocal humain permet de réduire la forme aléatoire des signes pour les sons et, par conséquent, de réduire la formation nécessaire à l'interprétation des signes.

FIG. 64

NEUE PLASTISCHE SYSTEMSCHRIFT.  
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ

65. SCHWITTERS Kurt,  
Premières recherches  
du *Systemschrift*

66. SCHWITTERS Kurt,  
Système d'écriture  
des consonnes

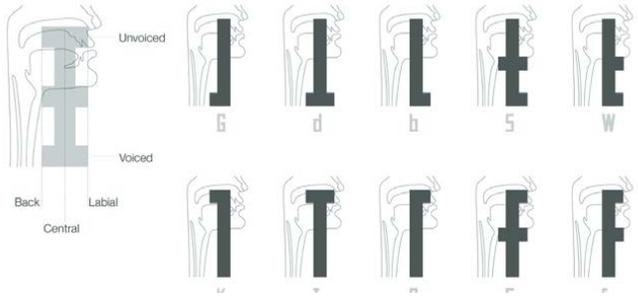
67. SCHWITTERS Kurt,  
Système d'écriture  
des voyelles

68. SCHWITTERS Kurt,  
*Kurt Schwitters écrit  
avec le SystemSchrift*

54. BURKE Christopher,  
*Jan Tschichold and new  
typography*, Hyphen Press,  
2007, p.154.  
*Anregungen zur Erlangung  
einer Systemschrift,*  
*in Internationale*, Revue 10  
1979 (Nendeln: Kraus  
Reprint), p.312–316

Ce procédé apporterait une valeur universelle au langage **FIG. 64**. Cette pensée s'illustre parfaitement avec l'exemple du F dans le schéma ci-dessous.

**FIG. 65**



Par ailleurs, il élabore un tableau pour le dessin de chaque consonne, les classant en plusieurs catégories. Dans une volonté de lisibilité, il entreprend d'établir une distinction forte entre consonne et voyelles. Les consonnes apparaissent alors anguleuses à l'opposition des voyelles qui elles sont arrondies. En outre, le contraste des voyelles est accentué.

Nous remarquons que ce système a ses limites. Au-delà d'un nouvel apprentissage à acquérir à la fois de nouveaux caractères et du système, la lecture se complique de par les épaisseurs de tracé différentes et par la similitude des consonnes. En effet, en observant davantage le tableau expliquant le système de classification des consonnes, nous nous rendons compte que la compréhension repose sur un infime élément (souvent une traverse ou une moitié de traverse).

**FIG. 66**

	G	d	b		J	I	L	KNACKLAUTE
	K	T	P		l	t	f	
		J	S	W		ʃ	ʒ	ZISCHLAUTE
	h	ch	sch	S	F	ʃ	ʒ	
		NG		N	M			NASENLAUTE
	R	R	L					SCHWINGLAUTE

**FIG. 67 & 68**



## 2. Les ligatures comme synthèse

### a. L'Alphabet de Jan Tschichold

Comme nous l'avons vu avec le travail de Kurt Schwitters, les typo-graphes de la *Nouvelle Typographie* s'inscrivent dans une volonté de réformer le langage par une synthétisation de la lettre. La ligature, de par sa fusion de deux caractères, devient une possibilité de simplification. Je me demande cependant si synthèse rime avec compréhension.

Jan Tschichold, typographe, dessinateur de caractères et fondateur de la *Nouvelle typographie*, va employer uniquement les bas de casse au travers de son *Alphabet*. À l'inverse de Schwitters, il relève que selon son regard, les bas de casse permettent des point de repères visuels par leurs ascendantes et descendantes<sup>54</sup>.

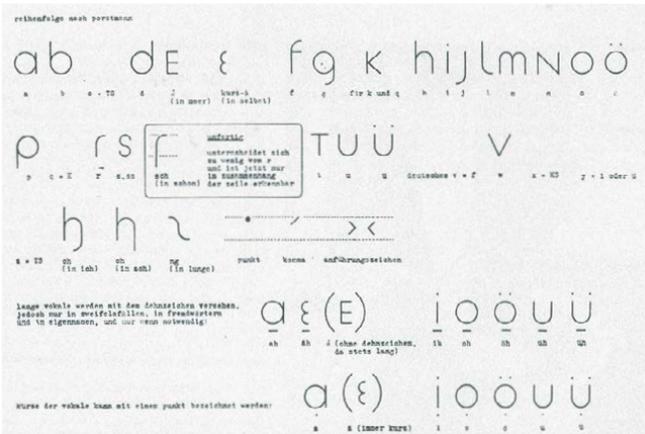
La phrase ci-dessous présente explicitement son caractère. Relevons ses distinctions :

- suppression de certains caractères tels « c », « q » remplacé par la caractère « k »
- suppression du caractère « x » remplacé par la combinaisons « sk »
- suppression du caractère « z », remplacé par la combinaisons « ts »
- suppression du « w », en allemand étant l'équivalent du « v »
- l'ajout de diacritiques au dessous des caractères pour témoigner des sons longs
- suppression du caractère « y », remplacé par le « i » puisque de prononciation équivalente
- deux types de « e » tant deux prononciations distinctes
- l'ajout de ligatures pour les sons « ch », « ng », « sch »

69. TSCHICHOLD Jan, *Alphabet*, 1926

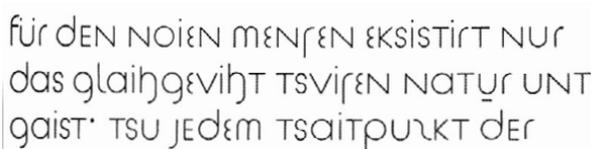
70. TSCHICHOLD Jan, *Mise en application de l'Alphabet*

FIG. 69



Nous remarquons que certaines lettres sont supprimées. Tschichold va privilégier les combinaisons de lettres, rendant ainsi son Alphabet moins conséquent et l'apprentissage sûrement plus efficace. Concernant les ligatures de l'*Alphabet*, Tschichold va proposer plusieurs fusions de caractères ayant pour certains peu de choses à voir à ce qu'ils étaient initialement. C'est le cas du ng par exemple. Il est nécessaire de connaître ce signe en tant que tel. Il devient compliqué de le deviner comme il en serait le cas pour un « œ », fusion du o et du e, dans notre écriture latine employée aujourd'hui.

FIG. 70



Je me questionne cependant sur la distinction entre certains caractères. Nous avons vu précédemment que le *Systemschrift* de Kurt Schwitters avait ses limites dans le système d'écriture établi pour les consonnes car il reposait sur des détails, des changements minimes entre les caractères. Je me demande alors si la différence visuelle est assez marquée entre le « h » et les deux ligatures « ch » : h h

71. BAYER Herbert,  
Fonetik Alfabet  
ensemble des  
caractères, 1959

72. BAYER Herbert,  
Mise en application  
du Fonetik Alfabet

73. BAYER Herbert,  
an alphabet coordination  
phonetics and vision  
will be a more effective  
communication tool écrit  
avec le Fonetik Alfabet

**b. Le Fonetik Alfabet de Herbert Bayer**

Herbert Bayer va dans le sens de Tschihold en menant une recherche similaire d'alphabet phonétique. En 1959, il conçoit le *Fonetik Alfabet* telle une proposition de simplification de l'alphabet romain existant. Il se concentre sur la langue anglaise et non allemande de l'*Alphabet* de Tschihold. Ce système d'écriture vise à éliminer les innombrables variables que l'on trouve dans le langage écrit et à attribuer un son à une lettre. Dans ce système, les sons des lettres doubles et triples sont également simplifiés à l'aide de ligatures. *Fonetik Alfabet* se caractérise telle une linéale sans majuscules. Il dispose de symboles spéciaux pour les terminaisons -ed, -ory, -ing et -ion, ainsi que pour les digraphes « ch », « sh » et « ng ». Un soulignement indique le doublement d'une consonne dans l'orthographe traditionnelle.

Nous constaterons que les ligatures reprennent des caractéristiques des caractères fusionnés, ce qui permet une reconnaissance assez efficace là où dans l'*Alphabet* de Tschihold, certaines ligatures sont plus abstraites. Nous pouvons également mentionner que dans ces recherches phonétiques, la ligature a à la fois un rôle synthétisant et une volonté de compréhension.

Néanmoins, il est compliqué de savoir, à ce jour, si ce système est réellement efficace puisqu'il n'est pas mis en application dans notre langage actuellement. Révolutionner la langue convoque plusieurs questionnements de communication, d'utilité et également culturels. Créer un nouveau langage demande d'aller au delà d'une histoire et d'un passé.

FIG. 71



FIG. 72 & 73

AN ALFABET KO-ORDINÆTŪ FONETIKS  
AND VISIŪ WIL BE Æ MOR EFEKTIV  
TUL OF KOMUNIKÆTIS  
KOMUNIKÆTIS

Bien que ces travaux n'aient pas abouti à un usage quotidien, ils ont nourri une vision d'autres chercheur-euses et typographes ayant possiblement des ambitions plus modestes ou ciblées de ce que pourrait être une nouvelle langue phonétique.

## C. LES SYSTÈMES PHONÉTIQUES ALPHABÉTIQUES : S'INFUSER DE L'EXISTANT

### 1. Initial teaching alphabet de James Pitman

Nous nous intéresserons ici au travail de James Pitman, éditeur et pédagogue britannique. En 1960, il a réalisé l'*i.t.a.* (*initial teaching alphabet*) une recherche visant à établir un système d'écriture pour faciliter l'apprentissage de la lecture aux enfants anglophones.

Son but étant purement pédagogique, il dessine un ensemble de caractères ligaturés afin d'améliorer l'alphabétisation des enfants. La majorité des caractères prennent sources dans les lettres latines en majorité, d'autres du grec. Les ligatures sont employées pour substituer les digraphes à deux lettres « wh », « sh » et « ch » de l'écriture conventionnelle ou pour les voyelles longues. Souvenons-nous, cette possibilité typographique avait déjà été amorcée au travers du de l'*Alphabet* de Tschichold ou du *Fonetik Alphabet* de Bayer.

Pitman n'a pas pour volonté de réformer le langage mais de rendre son apprentissage plus accessible au travers d'un système orthographique simplifié de l'écriture anglaise. L'objectif de l'*i.t.a.* est que les enfants apprennent dans un premier temps à lire en utilisant ce système et qu'ensuite soit enseigné l'orthographe anglaise standard à l'âge de sept ans.

Les avis divergent quant à l'efficacité de l'*i.t.a.*, qui n'est jamais devenu un outil d'enseignement courant. Les principaux problèmes liés à l'utilisation de l'*i.t.a.* sont les suivants : le fait qu'il soit basé sur la prononciation reçue. Les personnes ayant d'autres accents ont donc du mal à le déchiffrer ; le manque de matériel écrit et la transition vers l'orthographe traditionnelle, que certains enfants ont trouvée difficile.

L'*i.t.a.* se compose de 42 lettres, 24 lettres latines minuscules standard et un certain nombre de lettres spéciales, dont la plupart sont des lettres latines modifiées. Chaque lettre représente un seul phonème. Certains phonèmes représentés par des digraphes dans l'orthographe traditionnelle sont représentés par des ligatures.

FIG. 74

Consonants										
b	c	d	f	g	h	j	k	l	m	n
bib	cake	dad	fife	gag	hat	judge	kick	lull	mime	noon
[b]	[k]	[d]	[f]	[g]	[h]	[dʒ]	[k]	[l]	[m]	[n]
ŋ	p	r	s	z	t	v	w	y	z	ʒ
sing	pipe	roar	sauce	is	tot	valve	will	yes	zoo	vision
[ŋ]	[p]	[r]	[s]	[z]	[t]	[v]	[w]	[j]	[z]	[ʒ]
Joined consonants					Short vowels					
ch	sh	th	th	wh	a	e	i	o	u	ɔ
church	shush	thin	then	whale	at	egg	in	odd	up	book
[tʃ]	[ʃ]	[θ]	[ð]	[w]	[æ]	[ɛ]	[ɪ]	[ɒ]	[ʌ]	[ʊ]
Long vowels & diphthongs										
ɑ	æ	au	ɛ	œ	ɔ	ue	ie	oi	ou	ɪ
father	ape	all	eat	oak	ooze	use	ice	oil	owl	earn
[ɑ:]	[ɛɪ]	[ɔ:]	[i:]	[oʊ]	[u:]	[ju:]	[aɪ]	[ɔɪ]	[aʊ]	[ɚ]

74. PITMAN James, ensemble des caractères ligaturés, 1960

55. DOWING John et LATHAM William, *Evaluating the Initial Teaching Alphabet: a Study of the Influence of English Orthography in Learning to Read and Write*, 1967

56. JONES J. K., *Comparing i.t.a. with Colour Story Reading, Educational, Research* 10, 1968

57. J. K JONES, *Interim results in the Colour Story reading experiment. Reading: Problems and Perspectives*, 1970

*t/o orthography*  
*i/a initial teaching alphabet*

# i/t/a

by Sir James Pitman, K.B.E., M.P.



Many children have difficulty in learning to read. One out of every three children in England becomes a "backward reader," and most of these become as effective non-readers. The problem is not less serious in other parts of the English speaking world. Much research has been devoted to the subject of teaching reading and many new methods of instruction have been tried, yet curiously, no work has been done with the benefit of modern research techniques to investigate the problems presented by the reading medium itself.

There are many deficiencies in the Roman alphabet and inconsistencies in our present medium, with its traditional English spelling. It has now become increasingly clear that these difficulties pose a real obstacle in the way of a child learning to read, and that it has been the medium, rather than the method or the teacher, which has been at fault.

The initial teaching alphabet (i/t/a) has been designed to provide a specially easy medium for the beginning reader, when the child has achieved a fluency and confidence in reading in this easy medium, a transition is made to traditional orthography (t/o). Again i/t/a has nothing to do with spelling reform, its real aim is to make reading instruction easier and to make children effective readers in traditional orthography (t/o).

**The difficulties of t/o**

There are some 40 separate sound values in spoken English. There are only 26 letters in the Roman alphabet with which to represent them. Inevitably the 26 are used in an inefficient and inconsistent way. Unfortunately, further inconsistencies have evolved over the years.

Imagine that a child is being taught to read using phonics. He learns that each letter represents a sound. It is alarming

education of London University and the National Foundation for Educational Research in England and Wales.

Professor Jon Downing, the research director, has brilliantly designed the program or research and has carried out effectively the many functions involved in such a novel and difficult enterprise.

Besides evaluating the effect of medium on reading ability, additional studies are being conducted on certain sociological questions such as differential rate of growth in intelligences and on emotional stability in relation to reading success or frustration.

Progress to date in all these researches has been most encouraging. Children are learning to read faster and with a greater sense of accomplishment and purpose. They enjoy reading. Teachers are particularly impressed by the English composition being done by the children in the experimental classes.

**The importance to the designer**

Any radical break with traditional orthography is likely to be of interest to the designer, but i/t/a is likely to be of more than purely academic interest. (Typographical designers in their several ways are all directly involved with communications.) Any development which can increase readability will increase both the volume and diversity of printing. In this case the increase in readability is likely to be of the order of 30% among those who speak English. If, moreover, as may be supposed, the use of the new medium will improve the rate at which the English language approaches its ultimate destiny as the world's conventional common language, readability will be rapidly recouped from these two otherwise woeful benefits to read in our time.

similar to ee to allow an easy transfer from the i/t/a to t/o.

**the transition**

The simplicity and regularity of the initial teaching alphabet is being found to make the learning of reading considerably easier for the child than learning through t/o. The answer question is whether the child can in fact be transferred easily from the new medium to the other.

The answer seems to be that he can. Some 60% of the words remain unchanged. Of the remaining 40%, the majority are frequently recurring words which are soon learned, and those remaining are so insignificant for that context provides the necessary clue. The design of i/t/a and the spellings with it have been carefully chosen for this transfer. The children, therefore, have little difficulty in the transfer and enjoy a corresponding satisfaction and confidence resulting from this achievement and success. Certainly children are not greatly concerned by the departures in form in transferring to t/o from the i/t/a with which they have become familiar.

**Experiment in Britain**

These theoretical premises are currently being subjected to practical test by research in England, Scotland and Wales. Some 2500 children are being taught to read with the i/t/a. Their progress is being checked against matched control classes of children being taught with t/o. The experiments have been in operation for nearly two years, and about half the children in the first term's enrollment into the experimental class are now reading in t/o having thus made the transition. They have done so at a reading ability level very much higher than that of the children who have learned in t/o throughout the same period. The experiment is being conducted by the Institute of

Ces ligatures sont proches de ce que les caractères étaient avant la fusion. Nous pourrions presque les considérer en tant que simple assemblage de deux caractères plus qu'en tant que métamorphose de deux lettres. En effet, elles sont souvent liées par une traverse qui ne demande pas un dessin nouveau du caractère. Cela se justifie par la recherche de lisibilité. Si une ligature menait à un signe ayant une forme totalement novatrice, elle demanderait un temps d'apprentissage plus long.

PUBLISHER'S NOTE

The Initial Teaching Alphabet (i/t/a) was devised by Sir James Pitman. It has 44 symbols, each representing one sound. It is used as a transitional teaching tool which allows children to transfer with ease to the standard alphabet.

First published in the U.S.A. 1966 by E. P. Dutton & Co., Inc.

when wee wer very yuuq

Copyright © 1966 by E. P. Dutton & Co., Inc. / Transliterated from *When We Were Very Young* / Copyright 1924 by E. P. Dutton & Co., Inc. / Copyright Renewal 1952 by A. A. Milne / All rights reserved / Printed in the U. S. A. / Published simultaneously in Canada by McClelland and Stewart Limited, Toronto / Library of Congress catalog card number: 66-12252.

76. PITMAN James, *The Initial Teaching Alphabet*, 1960

You are very lucky because you can read, and because you have this book in which other are so many poems too be read.

That will each tell you a story and when you have read wun you will want to read the next {wun}. You will also very much enjoy looking at the pictures.

If you have a friend how cannot read, you will be able to read any of this poems to him, and to let him look at the pictures with you, so that he too may enjoy this book and will wont too be like you, in beeing able to read books and enjoy them.

*Tu as beaucoup de chance parce que tu sais chanter, et parce que tu as ce livre dans lequel il y a tant de poèmes à lire.*

*Chacun d'entre eux raconte une histoire et lorsque tu auras lu un poème, tu voudras lire le poème suivant. Vous prendrez également beaucoup de plaisir à regarder les images.*

*Si tu as un ami qui ne sait pas lire, tu pourras lui lire n'importe quel poème et le laisser regarder les images avec toi, afin qu'il puisse lui aussi apprécier ce livre et qu'il devienne comme toi, capable de lire des livres et de les apprécier.*

## forwurd

bie SIR JAMES PITMAN

yō' ar very lucky becaus yō can reed, and becaus yō hav this boōk in which thær ar sœ meny pœems tō beē reēd.

thæ will eēch tell yō a story and when yō hav reēd wun yō will wont tō reēd the nekst wun. yō will aulsœ very much enjōi lōkiŋ at the pictuers.

if yō hav a frend hō cannot reēd, yō will beē æbl tō reēd eny ov thees pœems tō him, and tō let him lōk at the pictuers wiŋh yō, sœ that heē tō mæ enjōi this boōk and will wont tō beē liek yō, in beēiŋ æbl tō reēd boōks and enjōi them.

## 2. Le Photogramm F de Philipp Stamm

77. STAMM Philipp  
*Photogramm F*, 1995

Attardons-nous désormais sur le travail *Photogramm F* de Philipp Stamm réalisé en 1995. Ce typographe suisse cherche à proposer une extension de la langue allemande. Sa recherche naît du constat suivant : l'alphabet latin a été créé pour la langue latine et non pour d'autres langues nationales. C'est pourquoi, aujourd'hui nous remarquons que plusieurs langues ayant un alphabet commun ne partagent pas la même prononciation des caractères de celui-ci.

Lorsque nous lisons, nous n'analysons pas les lettres individuellement, mais nous formons des images de mots entiers, que l'on reconnaît ensuite au cours de la lecture - l'œil se déplaçant par saccades sur les lignes. Seule cette familiarité avec les images des mots nous permet de lire rapidement. Une intervention trop importante dans la forme des mots rend ainsi la lecture plus difficile.

C'est à partir de ce principe de lecture que Philipp Stamm pense le processus pour la conception des nouveaux signes. Les transcriptions phonétiques (ai, au, äu, ch, ck, dt, ei, eu, ie, ph, pf, ng, qu, sch, sp, st, ts, tsch, tz) doivent conserver les caractéristiques structurelles des lettres d'origine lorsqu'elles se fondent en un nouveau signe. Il en résulte un total de 33 signes graphiques représentant un son : les phonogrammes **FIG. 77**.

FIG. 77



Sa proposition d'extension de l'alphabet se base d'une part sur la prononciation : les sons tels que sch, ch, etc. reçoivent leur propre signe phonétique ; et d'autre part, sur des aspects optiques et orthographiques. Les chaînes de caractères comme ck, qu, etc. conservent leur structure.

Contrairement aux tentatives précédentes telles celles de Tschichold ou Bayer, la proposition de Philipp Stamm emploie une typographie répandue, le *Frutiger Roman* d'Adrian Frutiger, et repose entièrement sur la conservation de l'« image écrite » connue.

Ainsi, les textes écrits dans « le nouvel alphabet restent lisibles pour les personnes âgées et, inversement, les enfants qui grandissent avec le nouvel alphabet peuvent lire les textes existants de la même manière. L'apprentissage des phonogrammes est considérablement facilité par le concept de la fusion des caractères »<sup>58</sup>.

## 3. Pierre Di Sciullo, un langage expérimental et revendicatif

À la fin des années 80, le graphiste et typographe Pierre di Sciullo créé une nouvelle écriture qu'il qualifie comme « tentative de remotivation phonologique de l'alphabet latin ». Cette typographie se nomme le *Quantange* car « le son y est capital »<sup>59</sup>. Il établit un constat similaire à celui des chercheurs cités plus haut : les lettres de l'alphabet français n'indiquent pas systématiquement les sons qu'elles désignent, ce qui complexifie l'orthographe. Le *Quantange* est abondant de caractères distincts contenant 137 formes de lettres, soit autant de signes que de sons dans la langue française **FIG. 78**.

Par la suite, Pierre Di Sciullo affirme « fouiller le langage et les formes qui permettent de rendre ce langage sensible et lisible ». Dans cette recherche à la fois de jeu, de formes et de compré-

58. STAMM Philipp  
*Das rösche Dornröschen ?  
Vorschlag einer Alpha-  
beterweiterung für die  
deutsche Sprache*

59. *Le quantange, le kouije :*  
*les polices sonores de Pierre*  
*Di Sciullo* - Jeudi 23 juin  
2022, France Culture

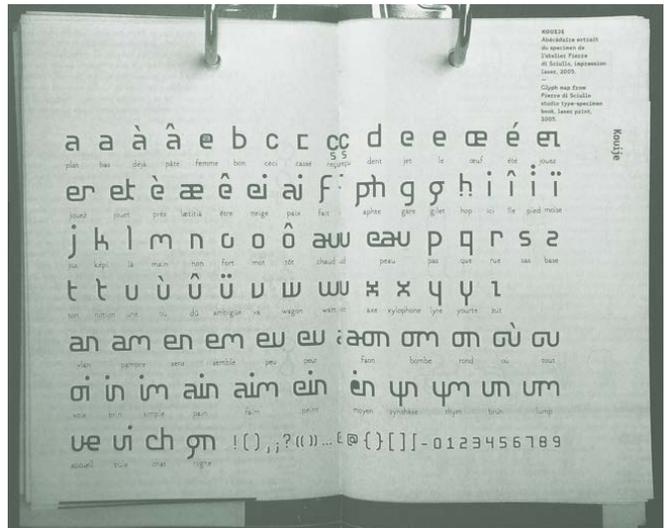
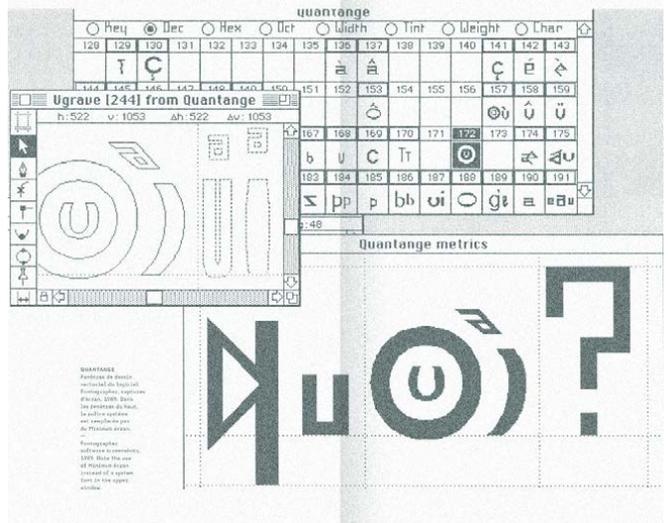
78. DI SCIULLO Pierre,  
*Quantange* (1995),  
*L'Après-midi d'un phonème*, 2019  
 éditions -zeug

79. DI SCIULLO Pierre,  
*Kouije*, 2005

60. DI SCIULLO Pierre,  
*L'après-midi d'un phonème*,  
 éditions -zeug, 2019

hension, il apporte davantage de souplesse au *Quantange* avec la typographie *Kouije*, réalisée vingt années plus tard. Celle-ci vise à «incarner la voix dans l'écriture» **FIG. 79**.

**FIG. 78 & 79**



Pour traduire graphiquement la représentation des sons, Pierre Di Sciullo introduit de nombreuses ligatures. Elles sont ici employées en tant qu'outil de compréhension. Cette typographie est construite avec efficacité. Les caractères ligaturés sont essentiellement liés par une traverse.

À ces ligatures s'ajoutent des variations suivant l'ondulation de la voix : par contraction et dilatation pour les variations de rythme ; le chuchotement est fin, le hurlement est gras ; la hauteur des lettres est proportionnelle à la hauteur de la voix du grave vers l'aigu. Peut-être pouvons-nous les considérer en tant que liaisons et non ligatures au sens premier du terme ?

La ligature est également expérimentée dans une nouvelle écriture allant à l'opposé du *Quantange* et du *Kouije* en se voulant être économique en variations formelles. Le *Sintétik* « comprime impitoyablement l'alphabet. Toutes les lettres inutiles ont disparu. Les syllabes homophones s'écrivent d'une seule façon. Le lecteur doit s'aider du son de sa voix et de sa mémoire pour retrouver le sens en fonction de la mélodie et du contexte. L'intérêt économique du *Sintétik* saute aux yeux : gain de place, gain de temps, gain d'argent et plus d'espace pour la pub »<sup>60</sup> **FIG. 80**.

Regardons-plus attentivement la ligature **ſ** employée pour désigner le son /s/. Elle semble être une fusion de la lettre s et de la lettre z. Leur *symbiose* se fait ici à la verticale et non à l'horizontale comme il nous est coutume de le voir. Le signe est condensé, plus serré que les autres lettres puisque cette addition de deux caractères se comprime en une même hauteur qu'un caractère simple. Cette recherche s'affranchit des règles typographiques pré-établies en terme de dessin de caractère.

79. DI SCIULLO Pierre,  
Kouije, 2005, croquis

80. DI SCIULLO Pierre,  
Quantange dans le livre  
L'Après-midi d'un phonème  
Éditions -zeug

FIG. 80

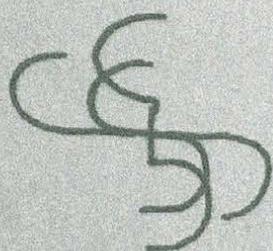
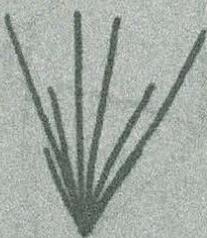
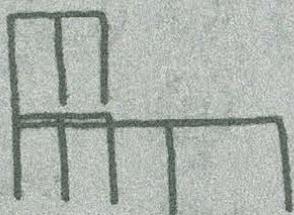
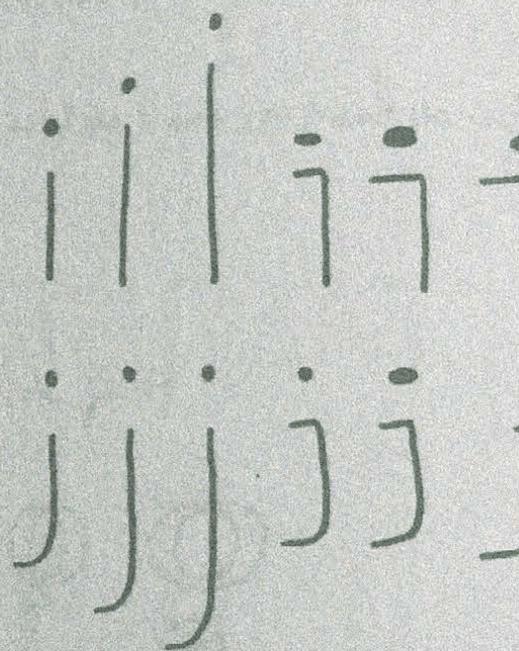
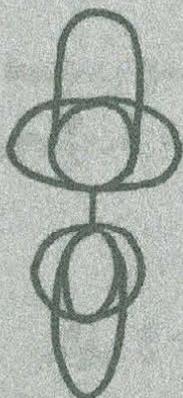
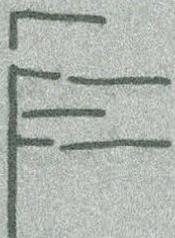
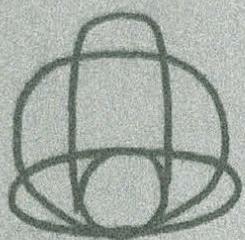
pain	þin	rat	ra
pin	þin	raꞤ	ra
peint	þin	ras	ra
sein	sin	riꞤ	ri
saint	sin	rit	ri
thym	din	ris	ri
teint	din	rot	ro
tain	din	peaux	þo
ver	ver	pot	þo
vert	ver	poire	þoir
verre	ver	boire	þoir
vair	ver	croit	kroi
vers	ver	croix	kroi
père	þer	croît	kroi
paire	þer	quoi	koi
pair	þer	coit	koi
pers	þer	couac	koik
perd	þer	quoique	koik

*Les recherches autour de nouveaux alphabets phonétiques ont donc pour but de faciliter l'apprentissage du langage. La ligature est une solution graphique trouvée pour représenter un son à part entière.*

*Elle prend des formes différentes, parfois en devenant un signe totalement nouveau. C'est le cas dans l'Alphabet de Tschichold. Dans d'autres cas, elles montrent explicitement l'assemblage de deux caractères.*

*Ces nouveaux signes nécessitent un temps d'apprentissage, d'assimilation. Jusqu'à ce jour, les systèmes que nous avons traversé n'ont pas abouti à utilisation quotidienne, mais, dans le cadre de cette recherche sur la ligature, ont permis de nous rendre compte que l'association de deux caractères permettait parfois une forme écrite simplifiée du son prononcé.*

FIG. 79





LA  
REN  
CON  
TARE

La ligature implique un geste, elle est le témoignage d'une énergie ou le dessin d'un son, d'une voix. Plaçant l'humain proche de la lettre, je souhaite développer cette proximité au travers de ce dernier fragment de recherche en adoptant une approche symbolique.

Rencontre, de son étymologie latine *incontra*, composée de *in* et de *contra*, signifie « venir en face ». Dominique Berthet considère la rencontre comme un « surgissement de l'imprévu au cœur du présent. Elle se distingue donc du simple contact, de la mise en présence »<sup>61</sup>. Elle impacte, elle transfigure.

Peut-être que la fusion survient lorsqu'elle donne lieu à une reconnaissance entre l'autre et soi. Lorsque qu'il y a un écho, une ressemblance, lorsque nous nous retrouvons dans l'autre. Je souhaite considérer et comprendre l'analogie entre la rencontre de deux caractères typographiques et la rencontre de deux corps humain. Je pense au témoignage de Montaigne pour son ami La Boétie, expliquant simplement leur lien par l'expression « parce que c'était lui, parce que c'était moi »<sup>62</sup>. Montaigne souligne le caractère individuel de ce que peut entraîner la fusion : « les amitiés communes, on les peut départir, on peut aimer en celui-ci la beauté, en cet autre la facilité de ses mœurs {...} ; mais cette amitié qui possède l'âme et la régente en toute souveraineté, il est impossible qu'elle soit double »<sup>62</sup>. La symbiose de deux éléments est unique.

## A. LE CORPS TYPOGRAPHIQUE

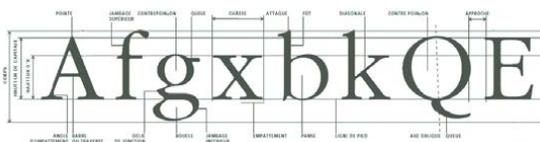
Le vocabulaire anatomique est employé dans le langage typographique. Qu'est-ce qui rapproche une lettre d'un corps ? Pourquoi établir ce lien ?

### 1. Vocabulaire anatomique

Tout d'abord, le corps typographique désigne la hauteur totale d'un caractère en incluant les marges supérieures et inférieures. Le jambage se rapporte à la partie d'une lettre prolongeant son fût sous ce qu'on appelle la ligne de pied. Nous parlons de panse pour désigner la partie d'une lettre renfermant une contre-forme, ou encore d'épaule pour nommer la partie incurvée d'une lettre qui prolonge un fût.

En imprimerie, l'œil désigne la partie saillante d'un caractère mobile qui reçoit l'encre et laisse son empreinte sur le support à imprimer. Dans son ouvrage *Physionomie de la lettre, Classification des créations typographiques et construction en vue d'œuvres publicitaires*, René-Henry Munsch parle de « d'aspect physique du caractère typographique ». Je me demande si ces noms sont employés pour établir une représentation efficace des différentes zones d'un caractère. Ces appellations sont des images parlantes puis qu'elles se lient directement à ce qui nous constitue, à ce que nous connaissons si bien : notre propre corps. Je vois également une certaine poésie au travers du terme « approche », signifiant l'espacement entre deux lettres. Le lien avec la rencontre se fait ici évident. Il en est de même pour le terme « caractère », employé pour désigner une lettre, qui est un homonyme du terme employé pour décrire la personnalité d'une personne.

FIG. 81



81. Vocabulaire typographique

61. BERTHET Dominique, *Recherches en Esthétique* n° 12. *La Rencontre*, 2006

62. MONTAIGNE Michel, *Essais*, 1580, Éditeurs : Simon Millanges ; Jean Richer Abel L'Angelier

63. MUNSCH René-Henry *Physionomie de la lettre, Classification des créations typographiques et construction en vue d'œuvres publicitaires*, 2006, éditions Eyrolles

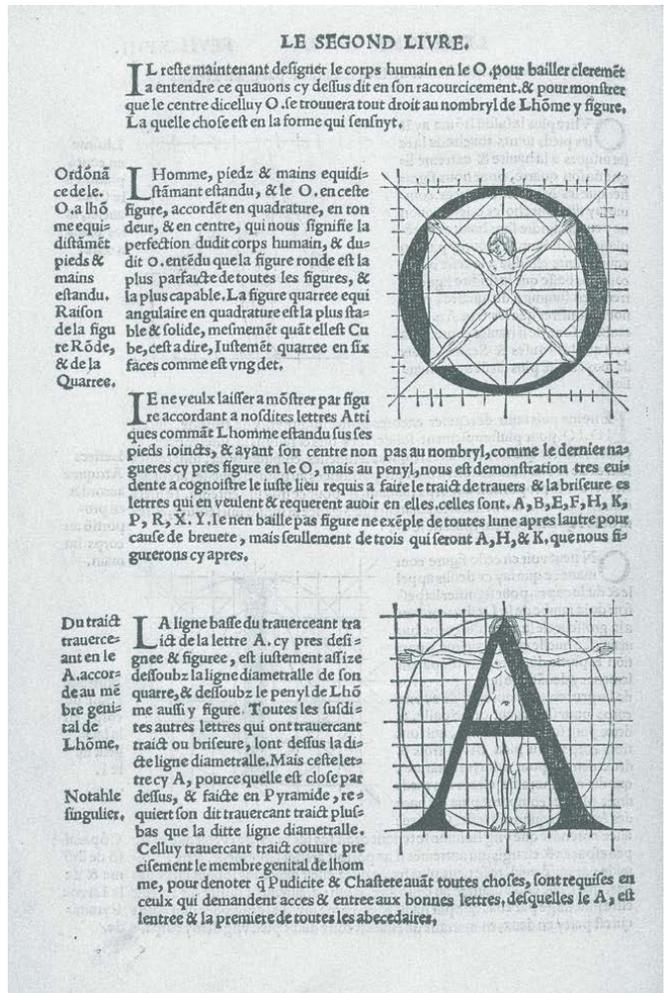
82. TORY Geoffroy  
*Au quel est contenu  
 Lart & Science  
 de la deue & vraye  
 Proportion des Lettres  
 Attiques, quon dit autre-  
 ment Lettres Antiques,  
 & vulgairement  
 Lettres Romaines  
 proportionnées selon  
 le Corps & Visage  
 humain, 1529,*  
 Bibliothèque Nationale  
 de France

64. TORY Geoffroy,  
*Au quel est contenu Lart  
 & Science de la deue  
 & vraye Proportion des  
 Lettres Attiques, quon dit  
 autrement Lettres Antiques,  
 & vulgairement Lettres  
 Romaines proportionnées  
 selon le Corps & Visage  
 humain, 1529*  
 Bibliothèque Nationale  
 de France

Geoffroy Tory, typographe, imprimeur et libraire humaniste de la Renaissance, établit une correspondance directe entre l'anatomie humaine et l'anatomie typographique en proposant sa propre construction de la lettre romaine. Il pose les principes de la construction des lettres en rapport avec les proportions du corps humain à travers de son ouvrage *Champ fleury*<sup>64</sup>, paru en 1529. En s'infusant de l'esthétique de l'Antiquité, il prend en compte les recherches menées sur la perspective et la « divine proportion » en s'intéressant aux travaux des peintres Dürer, De Vinci ou encore du mathématicien Pacioli. Dans la pensée de l'époque, l'homme a été créé à l'image de Dieu et Dieu a créé l'humain par la parole. Ce qui porte la parole divine, l'écriture, se doit d'être à l'image de la création divine, et donc à l'image de l'humain.

Tory établit un sens symbolique des associations entre le corps et la lettre en superposant le dessin des caractères romains à celui du corps humain. Le fait que la barre horizontale du A dissimule le sexe signifie par exemple pour lui que « Pudicité et Chasteté [...] sont requises en ceulx qui demandent accès et entrée aux bonnes lettres ». Cette analogie « convertit les lettres en images mentales, elle les transforme en supports graphiques d'injonctions morales. Appelant à célébrer la pudeur en raison de la place de sa barre horizontale, le A majuscule est autant une lettre qu'un rappel constant à la vertu. La norme typographique se fait norme morale »<sup>64</sup>.

FIG. 82



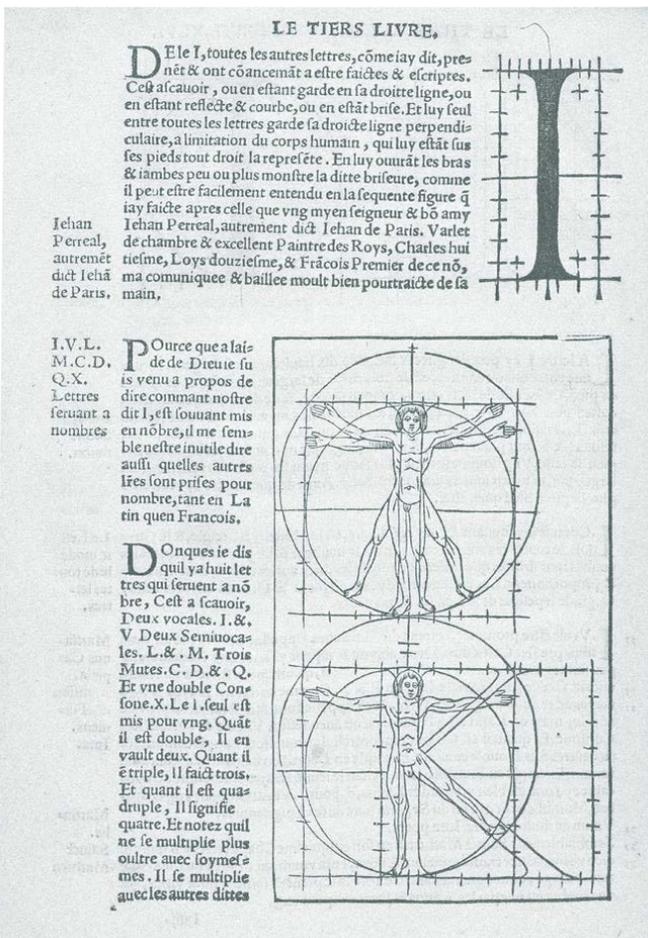
Sur un plan purement formel, des rapprochements plus évidents sont établis. C'est le cas du I ou du K que nous voyons ci-dessus. Inspiré de *L'homme de Vitruve* de Léonard de Vinci, Tory associe la « silhouette d'un homme debout à la forme empâtée du I majuscule s'élargissant à la base et au sommet ». Ces rapports de proportions établis dans le *Champ fleury* sont une application du lien entre caractères typographiques et corps humain.

En présentant les règles permettant de tracer au compas les lettres de les caractères romains, Tory provoque une ligature. Il cherche à représenter le diphtongue AE. Un diphtongue est une voyelle changeant de timbre en cours d'émission et qui peut être considérée comme la fusion en une seule syllabe de deux éléments vocaliques perçus comme différents. Dans la première représentation, les deux caractères partagent le même fût. Dans la seconde représentation, leur liaison se fait subtilement par leurs empattement sur la ligne de pied. Tory va affirmer que « si d'autres lettres veulent être ainsi affiliées et situées l'une joignant l'autre, dites que non veulent », il qualifie ensuite qu'il y a « grande liberté à être loin de l'autre »<sup>64</sup>. Ces explications mènent à penser la lettre personnifiée, comme si elle avait une pensée, des envies et des émotions. Cela se justifie notamment au travers du verbe « vouloir », comme s'il était la décision d'une lettre d'être liée à une autre **FIG. 82**.

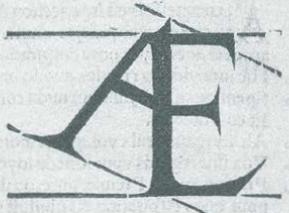
Je m'interroge sur cette notion de contact entre deux lettres. Tory personifie ses caractères dans les descriptions qu'il en fait, descriptions pouvant même se rapprocher de récits. N'existe-t-il pas un signe témoignant expressément le lien entre deux caractères ?

FIG. 82

82. TORY Geoffroy, *Au quel est contenu Lart & Science de la deue & vraye Proportion des Lettres Attiques, quon dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain*, 1529, Bibliothèque Nationale de France
64. TORY Geoffroy, *Au quel est contenu Lart & Science de la deue & vraye Proportion des Lettres Attiques, quon dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain*, 1529 Bibliothèque Nationale de France



Quant le E. est droit assis en ligne equilibree, & que le A. luy est adherent en summit, le dict A. se treuve hors de la dicte ligne equilibree, en la facon que voyez icy pres en deffeing.



Donques si vous voules bien escrire, & faire icelle Diphtongue de le A. & de le E. faictes les en la forme et facon quil sensuit, & vous trouueres la raison estre bonne sans doubte aucun. Et si on vous replique que les autres lettres veulent estre ainsi assises & situees lune ioignant a lautre, dites que non veulent, mais requerer estre en grand liberte loing a loing lune de lautre, le space dug I. por le moigns entre les deux, & le A. estant en diphtongue avec le E. ne veult aucune espace intermise par la pointe de son pied, au quel le E. veult, comme iay dict, estre adherent.



Ireuiens a noz lettres, & les vois designer, escrire, & figurer toutes lune apres lautre, avec la bonne grace de nostre seigneur Dieu.

Le signe de la Croix,

Nous fetons doncques en la bonne heure, & au nom de Dieu, tout premierement vne Croix, qui sera, comme iay cy deuant dict, de deux lignes. Lune perpendiculaire, & lautre ligne diametrale & trauesante equilibree, pour nous donner bon heur & commencement a entrer en noz lettres, & pour aider a les designer come y leur est requis selon Reigle & Copas. Icele Croix veult estre aussi haulte que large, & aussi large que haulte, pour la loger en vng Quarre equilatéral, dedans le quel ferons & designerons vne chascune lettre en son renc luy estant diuise iustement & precisement en vnze lignes perpendiculaires, et autres vnze lignes trauesantes & equilibrees en Croix, qui redront en nombre cent petits Quarreaux equilatéraux, & dune grandeur, desquelz la largeur de lung, & du quel quon voudra, sera le modelø & la certaine mesure de la largeur de la iambe en la lettre que voudrons faire entre deux lignes equidistantes & equilibrees selon le space entremise que nous y voudrons.

Diuison du Quarre equilatéral,

Bone reigle pour faire lres,

Car en gardat nostre proportion & nombre des vnzelignes, nous pouons faire lre Attique tant grãde & tant petite quil nous plaira. La dicte croix et le dict

Quarre veult estre en la forme qui sensuyt.

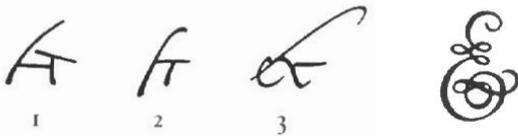
## 2. L'esperluette

L'esperluette est la ligature de la conjonction de coordination « et ».

Elle est évocatrice de la rencontre à deux échelles : premièrement elle réunit deux termes ayant une même fonction, un même rôle, secondement, sur un plan plus rapproché, elle est une fusion des lettres e et t. Tschichold la désigne comme étant « toujours le fruit de la rencontre particulièrement intime entre deux lettres, dans laquelle une portion de la première fusionne avec une partie de la seconde, ou bien devient cette autre lettre ».

Son origine remonte aussi loin que celle de l'écriture latine. Son apparition remonterait à l'an 79 après Jésus Christ, où elle serait découverte sous « la forme la plus volatile de graffiti »<sup>65</sup>. Employée à plusieurs reprises comme abréviation, elle était avant tout un signe d'économie de place et de temps. Son évolution au fil du temps est notable. L'épargne de place n'étant plus nécessaire le temps passant, l'esperluette va être le lieu d'expérimentations typographiques et de liberté du geste comme le montre expressément l'esperluette présente dans un manuel d'écriture *Poecilographie* de 1601 ci-dessous. Le signe devient alambiqué, le e et le t se noient dans leurs propres entrelacements.

FIG. 83 & 84



83. 1. Graffiti de Pompéi, antérieur à 79 après J-C
2. Cursive romaine ancienne, calame, 131 après J-C
3. Cursive romaine tardive, milieu du IV<sup>e</sup> siècle

84. manuel d'écriture *Poecilographie* de Jean de Beaugrand, Paris, 1601

85. Marque de Herb Lubalin pour un magazine, 1966

86. Dessin de Henri Matisse pour *Les Amours* de Ronsard

65. TSCHICHOLD Jan, *Métamorphose de l'esperluette*, 1953, Éditions zeug

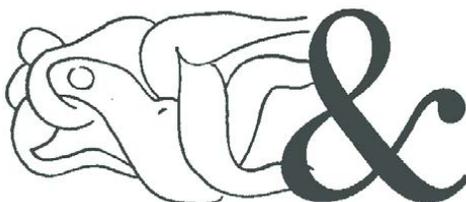
66. BLANCHARD Gérard, *Nœuds & Esperluettes : Actualités et Pérennité d'un signe*, Cahiers Gutenberg, N22, 1995

L'esperluette est dans de nombreux cas considérée sous un prisme plus allégorique, voire même imagé, en prenant un sens lié à des perceptions subtiles tel que l'attachement. Le dessin de Herb Lubalin en est une interprétation. L'esperluette devient ici un fœtus dans le ventre de sa mère, ici du O capital. Elle fait le lien entre deux personnes, entre deux éléments. Dans certains contextes, elle est qualifiée de « & commercial » car elle additionne les noms de deux partenaires en collaboration et devient un lien économique entre eux. L'esperluette prend alors une dimension « sociale »<sup>66</sup> FIG. 85.

Gérard Blanchard parle de « nœud métaphorique » pour évoquer ces analogies et développe cette pensée en affirmant que chaque croisement peut s'apparenter à des entrelacs de pensées. Entre chaque interstice, se cache un sentiment éprouvé, parfois muet et subtil. Il nomme ces croisements de « lac d'amour ». L'esperluette devient un « union symbole au n<sup>e</sup> degré de l'union mystique après l'avoir été de l'union physique » FIG. 86.

FIG. 85 & 86

MOTHER



87. NUGUE Sandrine,  
Couverture Marie Thérèse  
Walter & Pablo Picasso,  
biographie d'une relation  
de Laurence Madeline,  
Scala éditions Nouvelles  
2022

88. PICASSO Pablo,  
*Femme aux cheveux jaunes*,  
1931, huile sur toile  
100 x 81 cm  
Musée Guggenheim  
New-York

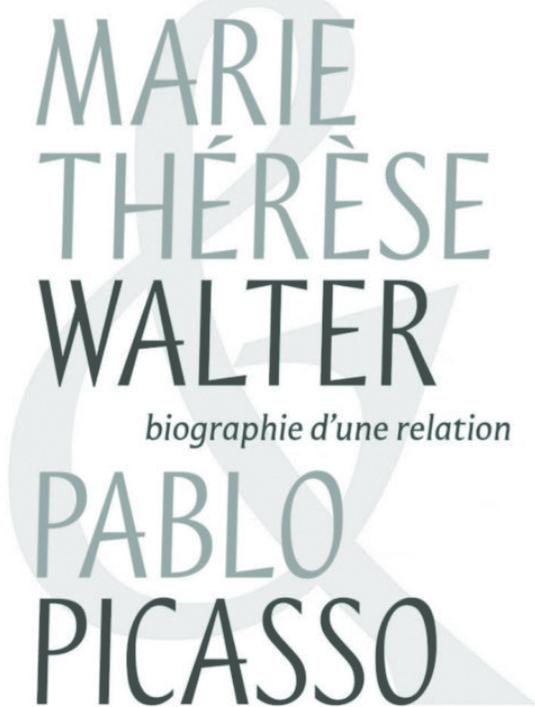
89. NUGUE Sandrine  
Esperluette

90. Monogrammes  
chrétiens du IV<sup>e</sup> siècle,  
Grèce

67. NUGUE Sandrine,  
Conférence EnsAD  
« Hors-piste »,  
Mardi 4 avril 2023

FIG. 87

Laurence Madeline



La couverture que Sandrine Nugue, dessinatrice de caractères, a réalisé pour la biographie de la relation entre Marie-Thérèse Walter et Pablo Picasso va dans ce sens. En cherchant à traduire visuellement le lien entre eux deux, l'esperluette lui est apparue comme étant la solution. Pour son dessin, elle s'infuse des courbes présentes dans les tableaux de Picasso, auxquelles elle va y ajouter des terminaisons anguleuses afin d'évoquer « le caractère incisif et conflictuel de la relation entre le peintre et Marie-Thérèse Walter »<sup>67</sup>.

### 3. Les monogrammes

Au début de cette recherche, je vous ai mentionné avoir été touchée par un signe, qui était la fusion d'un Y et d'un R, le logo de la marque de cosmétiques Yves Rocher. Après avoir réalisé que l'esperluette peut également être utilisée comme une signature, je souhaiterais maintenant élargir notre étude à un autre système de liaison connu sous le nom de monogramme.

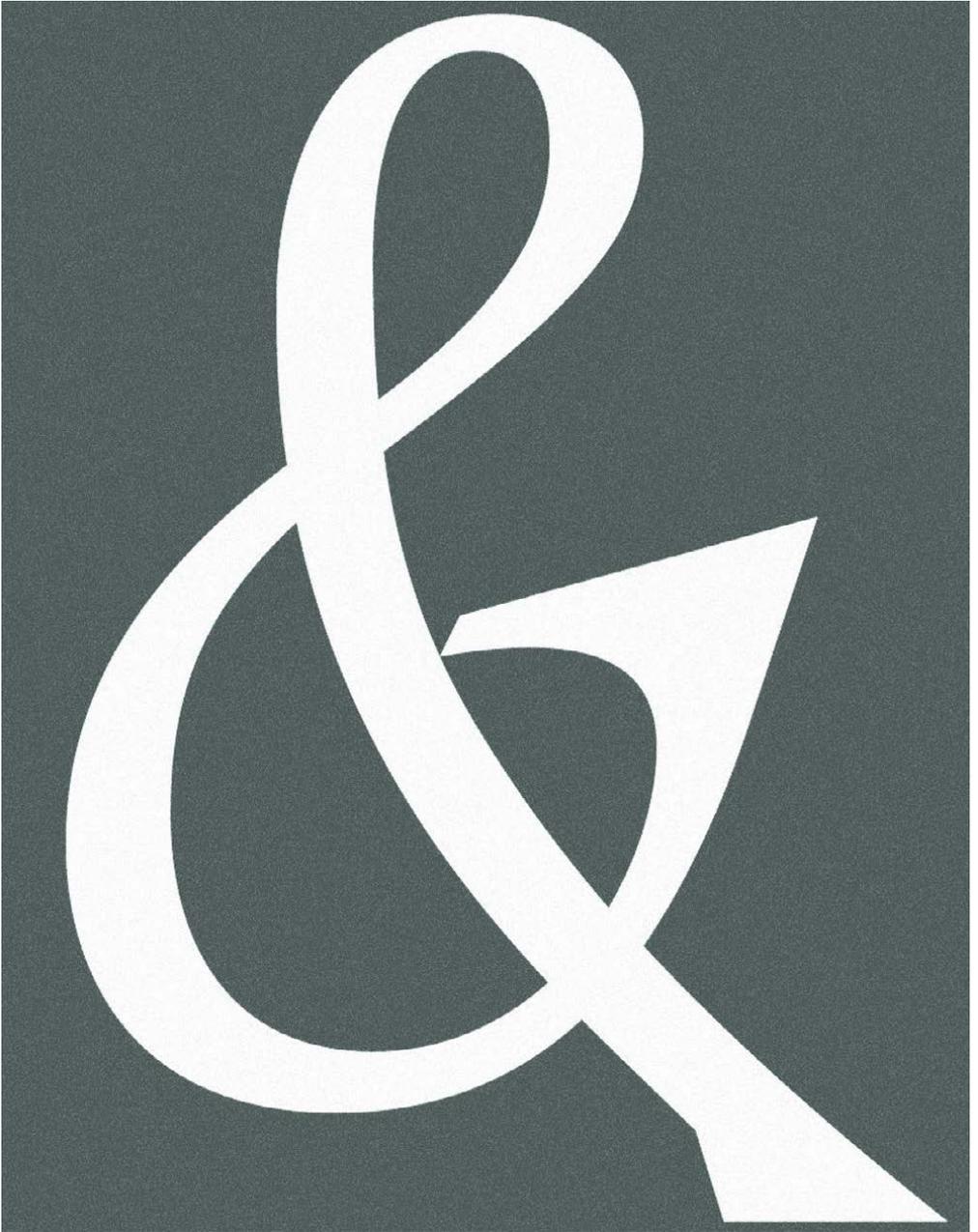
Le monogramme est un symbole graphique formé par la superposition ou l'emboîtement de plusieurs lettres pour créer un signe unique. Cette pratique remonte à l'Antiquité hellénistique des derniers siècles avant notre ère où elle était utilisée dans un souci d'économie pour créer des abréviations manuscrites. Le principe est le même que celui des premières ligatures **FIG. 90**.

FIG. 90



Au fil des siècles, les chrétiens ont commencé à utiliser le monogramme pour des fonctions différentes, notamment pour exprimer la dimension divine. Ils ont également superposé plusieurs lettres pour en former un symbole unique ou utilisé la lettre initiale, terminale et parfois médiane d'un mot afin de le contracter, marquant ainsi la flexibilité des monogrammes.





Les monogrammes étaient présents sur les sarcophages, les catacombes, l'argenterie et étaient utilisés comme marque politique et religieuse. Il devient l'« intermédiaire entre le monde des idées et le monde spirituel. Que cela relève de l'ésotérisme ou de la foi, le signe condense une forme une valeur ; il rend matériel le spirituel par un jeu d'équivalence »<sup>68</sup>.

FIG. 91



Au Moyen-Âge, l'Empire byzantin a adopté ce principe de liaison pour marquer son territoire. L'Église italienne et adriatique l'utilisait depuis le V<sup>e</sup> siècle et laissait voir au public les monogrammes sur les monnaies et les bagues des aristocrates. Durant la période de Charlemagne, deux types de monogrammes étaient utilisés. Le premier type consistait à appliquer les lettres ligaturées selon un même protocole, où une lettre pouvait en cacher une autre, ce qui était proche de la technique antique. Le deuxième type consistait à emboîter les lettres les unes dans les autres.

Avec ce système, nous observons un lien esthétique direct avec les ligatures des capitales romaines. Au congrès de l'Association typographique internationale (Atypi) en 1967, au siège de l'Unesco à Paris, Charles Peignot présente l'étude S. Scorsone sur les « possibilités modernes de la photocomposition dans l'accouplement des lettres » et affirme que les rois carolingiens reprennent cette notion de contact entre les lettres pour les associer<sup>68</sup>.

Comme pour l'esperluette, le monogramme va être employé comme signe commercial, représentant des associations ou collaborations, il « condense en quelques lettres une dénomination obscure : initiales des associés, des entreprises fusionnées ou d'une dénomination trop complexe pour être mémorisée, le signe s'impose sous la forme graphique d'un monogramme résolvant des problèmes linguistiques »<sup>69</sup>.

91. De gauche à droite, monogramme de Childeberg (Eide Bertvs) apposé sur une pièce d'or de Justinien ; de Théodat, roi des Ostrogoths (534-536) sous Justinien de Charlemagne (Karolvs), apposé sur un diplôme de 877 ; de Lothaire, fils de Louis d'Outremer, 967

68. HAYEZ Sébastien, *Monogrammes : les lettres de noblesse* - étapes 269 p.54

69. BLANCHARD Gérard, *Nœuds & Esperluettes : Actualités et Pérennité d'un signe* Cahiers Gutenberg, N22, 1995

*Les caractères et leurs associations sont parfois des signes chargés d'une forte symbolique. Ces recherches ont permis de constater qu'il y avait une analogie faite entre corps et lettre. L'ouvrage Champfleury de Tory, par exemple, nous démontre cette association au travers du dessin de la lettre et de justifications spirituelles voire mystiques.*

*La fusion de caractères peut également être la métaphore d'un lien entre deux êtres qui s'enlacent. L'esperluette en est un témoignage sur plusieurs plans. À la fois fusion du e et du t, elle devient le signe associatif de deux noms. Le monogramme va dans une démarche proche de l'esperluette en tant que signature, proposant lui aussi une symbolique dans les entrelacements de caractères.*

93. Carte de l'Inde montrant la localisation des différents langages

70. HC SIVARMAMURTI, *L'art en Inde*, janvier 1990, Éditeurs Citadelles & Mazenod, Collection L'art et les grandes civilisations

71. <https://dsourc.in/tool/devgst/home/search>

## B. LIGATURE & CULTURES

Il peut être intéressant d'ouvrir cette recherche à d'autres cultures que latine. Je m'interroge sur la façon dont la fusion de caractère se dessine dans des alphabets différents de celui que nous employons couramment ici. Je me demande également si les symboliques avancées plus haut se retrouvent dans la philosophie d'autres pays.

### 1. L'écriture indienne

L'histoire de l'écriture en Inde remonte à plus de 4000 ans. Elle repose sur l'oralité, les textes étaient entendus, mémorisés puis répétés. Le « savoir lui-même portait le nom de *sruta* : ce qu'on a appris par l'oreille ». Des textes écrits existaient cependant, calligraphiés en plusieurs alphabets, les courbes propres aux lettres propres aux écritures indiennes étaient qualifiés de « caractères en coquilles »<sup>70</sup>.

Il existe plusieurs systèmes d'écriture en Inde, chacun ayant son propre alphabet distinct et sa propre histoire, nous en comptons 23 distincts à ce jour. La plus ancienne écriture en Inde est le Brahmi, un système d'écriture alpha-syllabaire, qui repose sur l'association systématique d'une voyelle à une consonne pour représenter les phonèmes d'une langue, contrairement à une écriture alphabétique comptant un ensemble des signes qui représentent chacun un phonème de la langue parlée utilisé pour écrire des langues indo-aryennes. Ce système d'écriture a donné naissance à de nombreux autres systèmes d'écriture, utilisés pour écrire des langues indo-iraniennes **FIG. 92**.

Mon camarade de classe Mohak, étudiant érasmus venant d'Inde, m'explique que l'écriture devanagari est le système d'écriture officiel en Inde, largement utilisé pour écrire des langues indo-aryennes telles que le hindi (répandu à 57% sur le territoire indien, comme nous pouvons le voir sur la carte), le marathi, le nepali et le sanskrit. Il est composé de 47 caractères de base, y compris des consonnes, des voyelles et des diacritiques, et utilise des ligatures pour combiner des caractères<sup>71</sup>. Ces ligatures apparaissent lorsque plusieurs caractères se combinent d'affilés **FIG. 92**.

**FIG. 92**



Il est possible de représenter une voyelle de deux façons différentes, en fonction de sa position par rapport à une consonne. Si elle suit une consonne, elle est considérée comme une forme dépendante et est exprimée à l'aide d'un signe diacritique appelé matra. Ce signe peut être placé à droite, à gauche, en dessous ou au-dessus de la consonne qui la précède pour la rendre audible.

93. Décomposition d'une ligature en devanagari

94. Caractères hindi

FIG. 95 & 96

क् + क = कक्ष

अ आ इ ई उ ऊ

ऋ ॠ ल लृ

ए ऐ ओ औ

क ख ग घ ङ

च छ ज झ ञ

ट ठ ड ढ ण

त थ द ध न

प फ ब भ म

य र ल व

श ष स ह

95. La lettre principale accompagnée des matras (en plus clair) associées aux voyelles

96. POPOVA Yulia, *How many female type designers do you know?* 2020, Onomatopée

97. Ligature OM

En revanche, si la voyelle ne suit pas une consonne, elle est considérée comme une forme indépendante et est représentée par une akshara distincte **FIG. 95**.

**FIG. 95 & 96**

क का कि की कु कू कृ कृ के कै को कौ



Les systèmes d'écriture indiens sont riches de dimension symbolique. Par exemple, dans l'écriture devanagari, les voyelles sont considérées comme les souffles vitaux de l'univers, tandis que les consonnes sont considérées comme les formes physiques qui donnent forme et structure à ces souffles. La ligature Om est elle aussi chargée d'un sens spirituel. Symbole de conscience, elle se rapporte au monde cosmique dans l'hindouisme et serait même qualifiée de « représentation sonore du divin ». Elle est la fusion des phonèmes sanskrit A, U et M. Le A se rapporte au commencement, la naissance, le U à la vie, au rêve, le M à la mort ou au sommeil. Cette ligature, par sa fusion, permet la réunion de plusieurs éléments dans un objectif de parvenir à un tout. Elle les englobe afin de signifier un cycle.

**FIG. 97**



L'écriture tibétaine est héritée du système d'écritures indienne. Deux styles d'écritures tibétaines se distinguent : l'Uchen, signifiant « avec une tête », est le style d'écriture utilisé pour l'impression, manuscrits formels et la littérature ; l'Umê, signifiant « sans tête », est une forme cursive de l'écriture tibétaine employée pour des usages quotidiens et non-officiels. La « tête » signifie la ligne de base sur laquelle viennent s'aligner les caractères. Celle-ci se situe au-dessus d'eux, étant alors « suspendus comme à une corde à linge »<sup>73</sup>. L'exemple ci-dessous montre que l'Umê s'affranchit de la ligne de base et a un geste plus libéré.

73. DE BEARDEMAEKER JO  
The evolution of Tibetan type  
Conférence

FIG. 98

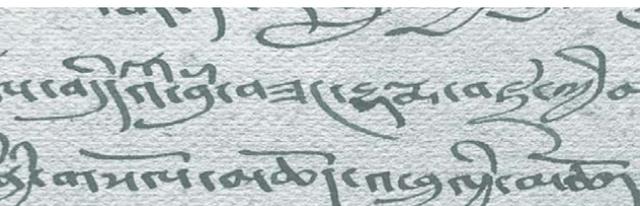
འགྲོམ་དང་ཚོན་མ་དང་ས་མོག་ས་གསར་སྐྱབ་མཛད་དེ་རྒྱན་སྡེ་ལ  
 ཞེས་པའི་མིང་ཐོག་སྟེ། ཁོང་གི་འབྲུང་ས་ཡུལ་གཙང་ཡིན་པས་ གཙང་གི་འ  
 འདི་ལོ་ལོ་རྒྱུད་ཚུགས་སུ་དར་སྲབ་ཆེ།  
 དེ་ནས་ འདས་པོ་ ༡༠༧༧ ཟ࿳་ལོ་  
 དུ་ ཡར་སྲུང་རྒྱུད་དུ་སྲུང་འབྲུང་ས་པ་སྲུང་ལ་སྲུང་མ་མཁའ་འཕགས་ཤིས་ཞེས་སུ་བའདེ  
 དང་མི་བཟོན་དུ་རྒྱུད་ཀྱི་ལྷུ་ལ་པ་སྲུང་གཞུགས་ཀྱི་ཡིན་ལས་སྡེ་ལ་བའདེ་སྲུང་བཟོན་པ་སྲུ  
 བཟའ་ཤོང་ཐོ་ལྷུ་ལ་པ་ དགོན་མཚོ་བུ་ཡན་བའདེ་ཞེས་པའི་རྒྱུད་ནས། རྒྱ་གར  
 རུས་རྒྱུགས་ཀྱི་ཚ་ཚོད་བསྲབ་སུ། རྒྱ་དམར་དགོན་མཚོ་བུ་ཡན་ལག་དང་།



པ་དས་རྒྱས་ཡང་མཐོང་སྟེ། རྒྱལ་དག་ཅི  
 རྒྱགས་པའི་ས་དས་རྒྱས་རྒྱལ་སྟེ་མཚོན་བ  
 ལུས་ལྷག་བཅི་བཅུ་རྒྱ་གཉིས་ལོ་སྐོར་མེད་པའི་

FIG. 99

གཏི་ འགྲོམ་ལོ་ལོ་རྒྱུད་ཚུགས་སུ་དར་སྲབ་ཆེ།  
 ཡག་ལོ་ལོ་རྒྱུད་ཚུགས་སུ་དར་སྲབ་ཆེ།  
 རྒྱ་ལོ་ལོ་རྒྱུད་ཚུགས་སུ་དར་སྲབ་ཆེ།  
 རྒྱ་ལོ་ལོ་རྒྱུད་ཚུགས་སུ་དར་སྲབ་ཆེ།



100. Construction et sens de lecture de l'écriture alpha-syllabaire tibétaine

101. Caractère /tʃ<sup>n</sup>a/



Cette analogie entre corps et lettre évoqué plus tôt se retrouve dans des alphabets autres que latins. L'écriture tibétaine, par exemple, développe un vocabulaire anatomique riche pour désigner les différentes parties d'un caractère.

Étant comme les écritures indiennes alpha-syllabaire, elle associe systématiquement une voyelle à une consonne pour représenter les phonèmes d'une langue contrairement à une écriture alphabétique comptant un ensemble des signes qui représentent chacun un phonème de la langue parlée. L'écriture tibétaine se compose alors d'une « lettre racine », contenant le sens principal du mot, à laquelle viennent s'ajouter l'une des 30 autres lettres ou d'autres diacritiques du langage tibétain. Certaines associations entre la « lettre racine » et les autres signes forment des ligatures.

FIG. 99



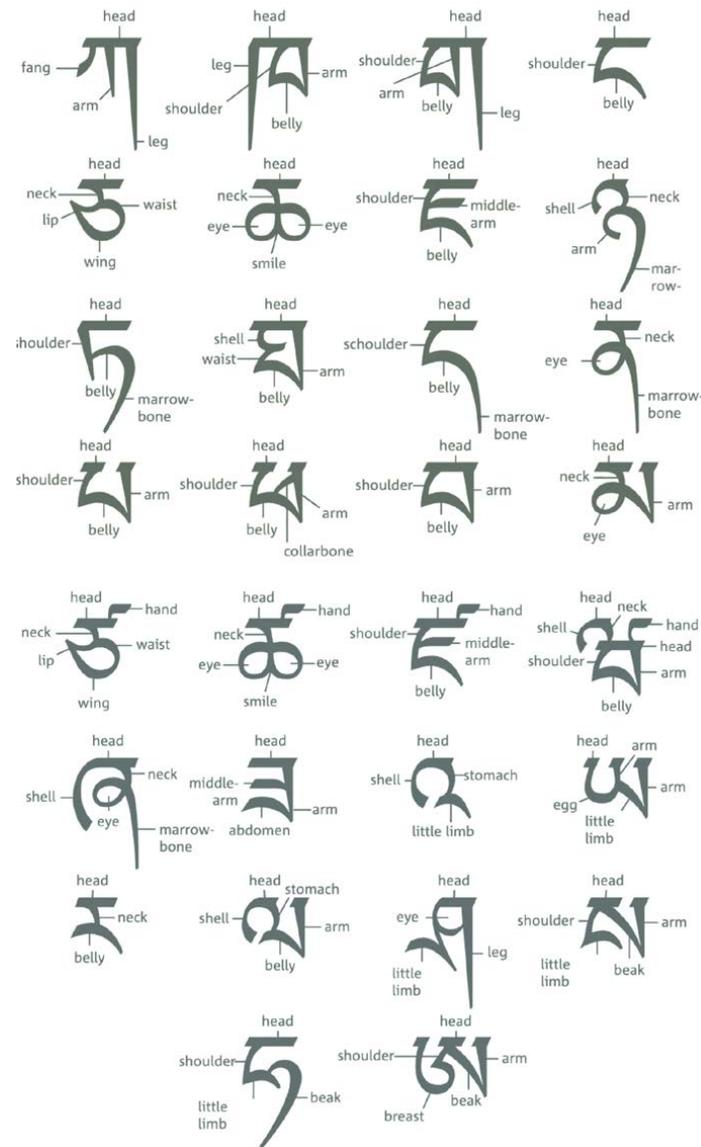
<p><b>VOWEL</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◡ (GI GU)</li> <li>◡ (GREN BU)</li> <li>◡ (NA RO)</li> </ul>					
<p><b>SUPERSCRIPIT (MGO)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>⌘ (RA MGO)</li> <li>⌘ (LA MGO)</li> <li>⌘ (SA MGO)</li> </ul>					
<p><b>PREFIX (SNGON 'JUG)</b></p>	<p><b>ROOT LETTER (MING 'GZHI)</b></p>	<p><b>SUFFIX (RIS 'JUG)</b></p>	<p><b>POST SUFFIX (YANG 'JUG)</b></p>		
<p><b>SUBSCRIPT ('DZOG 'YIG)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◡ (YA BTHAGS)</li> <li>◡ (RA BTHAGS)</li> <li>◡ (LA BTHAGS)</li> <li>◡ (HA BTHAGS)</li> <li>◡ (WA SUR)</li> </ul>					
<p><b>VOWEL</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◡ (ZHABS KYU)</li> </ul>					

Dans un caractère, chaque geste individuel a une signification spécifique et donc un nom précis. Ces appellations sont les mêmes que celles pour désigner les parties d'un corps humain. On parle de tête, de bras, d'épaule, de jambe, de ventre, de cou, d'os à moelle, de clavicule, d'abdomen, d'estomac, de lèvres, de taille. Ce type de langage informe de la « morphologie » du caractère, comme celle d'un corps. Il s'étend également à celui des animaux au travers des termes carapace ou encore bec **FIG. 102**.

Lors de sa conférence sur l'évolution de l'écriture tibétaine, Jo De Beardemaker précise que les caractères vont se lier par les bras, les mains, le ventre. Ce langage crée une proximité supplémentaire entre l'humain et la lettre. Le caractère ci-contre (/tʃ<sup>n</sup>a/) retient particulièrement mon attention **FIG. 101**. Il se compose d'une tête, d'un cou, de deux yeux et d'un sourire. Par ce « sourire », cette lettre a donc une attitude.

Le vocabulaire employé dans l'écriture tibétaine est tellement proche de celui de l'anatomie humaine, que l'analogie entre un typographe décrivant sa fonte est faite avec un médecin disséquant un corps.

FIG. 102



102. Ensemble des caractères Uchen

74. MASSOUDY Hassan & MASSOUDY Isabelle *L'ABCdaire de la Calligraphie*, Éditions Flammarion, 2002

### 3. L'écriture arabe

L'écriture arabe dépasse le simple moyen de communication, elle possède une dimension spirituelle profonde qui lie l'unité entre le corps et l'esprit. Pour les calligraphes arabes, écrire est un acte sacré qui permet d'exprimer la parole divine avec beauté et précision. Cela se démontre au travers de la citation suivante : « le cœur est la matière première, l'esprit est le modèle original et le calame est un orfèvre qui permet de créer de véritables bijoux »<sup>74</sup>.

Dès l'arrivée de l'islam au VII<sup>e</sup> siècle, l'écriture arabe est devenue le moyen privilégié pour transcrire la parole du prophète Mohammed. Les calligraphes ont alors développé des techniques et des styles pour magnifier la parole divine, dans une volonté d'esthétisation qui rend hommage à la « Beauté éternelle ».

Le tracé des lettres est influencé par la présence ou l'absence du souffle, car il est étroitement lié à la production sonore de la lettre. Ainsi, pour les lettres qui nécessitent un souffle, comme la lettre « ha », le tracé sera plus ample et plus large pour refléter l'importance de ce souffle. De même, pour les lettres sans souffle,

103. Construction  
du lâm-âlif

104. Lâ-m-âlif et ses variantes

74. IBN AL MOUTAMIR Bashâr,  
IX<sup>e</sup> siècle

comme la lettre « âlif », le tracé sera plus fin et plus délicat. L'écriture arabe est une écriture cursive, où les lettres se lient entre elles pour former des mots et des phrases cohérents. Les lettres peuvent avoir plusieurs formes, qu'elles soient initiales, médianes, isolées ou finales, ce qui permet d'adapter le tracé en fonction de leur position dans le mot. Ainsi, dans l'écriture arabe, le souffle est un élément fondamental qui implique le corps et se ressent dans le tracé de la lettre, contribuant ainsi à l'harmonie de cette écriture.

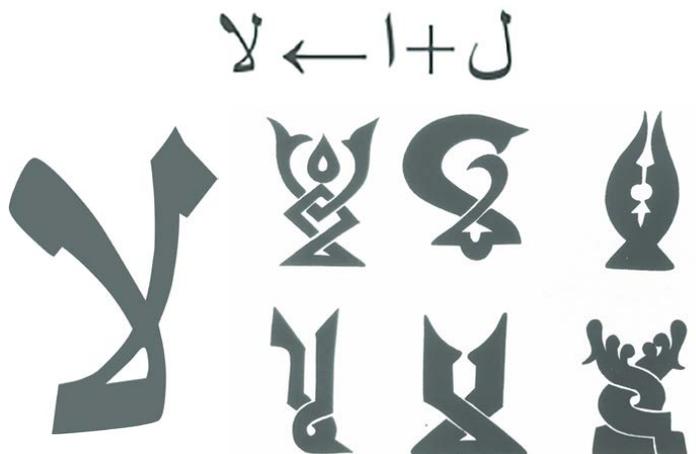
Cette recherche de beauté des caractères et des mots se reflète notamment au travers d'un grand nombre de ligatures esthétiques. Elles sont des combinaisons de lettres qui sont dessinées de manière à se fondre harmonieusement les unes dans les autres, créant une apparence gracieuse et unifiée. En plus de cela, l'écriture arabe comprend également des ligatures contextuelles, qui sont des chaînes de caractères prenant des formes spéciales selon leur position dans le mot et répondant à des règles grammaticales strictes. Contrairement à l'écriture arabe, l'écriture latine n'utilise pas de ligatures contextuelles, mais utilise plutôt des ligatures linguistiques telles que le « œ ». L'écriture arabe compte une seule ligature linguistique dans cette écriture, qui est le « lâ-m-âlif ».

La première lettre de l'alphabet arabe, l'âlif, exprime le son « a » et représente le calame, l'instrument traditionnel utilisé pour l'écriture. Cette lettre est également une voyelle longue et porte en elle une symbolique forte, étant considérée comme le point de départ de la création. La 23<sup>e</sup> lettre de l'alphabet arabe, le lâ-m, quant à elle, signifie la perfection de la compréhension **FIG. 103**.

Les deux lettres, alif et lam, se lient et s'enlacent dans une relation symbolique forte. Selon Ibn Arabi, célèbre poète et philosophe musulman, « lorsque l'âlif et le lâ-m se tiennent compagnie, chacun d'entre eux éprouve un penchant pour l'autre. Ce penchant est à la fois de la passion amoureuse et de l'intérêt. Ne vois-tu pas le lâ-m replier son jambage pour envelopper la hampe de l'âlif, de peur qu'il ne lui échappe ? Relève ton âlif de son sommeil et délie le nœud de ton lâ-m. Dans le nœud qui relie le lâ-m à l'âlif réside un secret indicible »<sup>74</sup>.

Selon Ibn Arabi, cette liaison est empreinte d'une passion amoureuse et d'un intérêt mutuel, symbolisant un secret indicible. Cette analogie entre les lettres et les corps est intéressante à explorer, car elle peut être liée à l'interdiction dans la culture arabe de représenter la nudité. Les lettres peuvent ainsi être utilisées comme une alternative pour exprimer la beauté et la sensualité des corps sans enfreindre les normes culturelles.

**FIG. 103 & 104**



*Les systèmes d'écritures indiens ou tibétains ont une particularité intéressante : les ligatures y sont plus mobiles que dans l'alphabet latin. En effet, ces ligatures peuvent s'adapter à différentes lettres en fonction de leur position dans le mot, ce qui permet une plus grande flexibilité dans la composition de textes. Ces ajouts à une lettre racine ne sont pas simplement esthétiques, mais ont également une signification linguistique.*

*En outre, les langues qui utilisent ces systèmes d'écritures accordent une importance particulière à la dimension symbolique des lettres, ce qui peut être lié à une approche spirituelle. Ainsi, l'écriture dans ces langues peut avoir une signification profonde qui va au-delà de sa simple utilisation pour communiquer des informations.*

### C. JAMAIS LIEN SANS L'AUTRE

Je trouve un écho certain entre ce poème exposant un « lien d'affection » entre le lām et l'âlif et le processus de création qui me porte. Les formes parlent, elles sont diseuses d'histoire. À l'aube de ce travail de recherche, j'évoquais la ligature telle une métaphore du lien d'attachement, je la décrivais comme une rencontre entre deux éléments s'enlaçant, comme deux humains s'étreignant. Cette analogie personnelle est peut-être loin d'autres sensibilités, sûrement même. Je profite cependant de cet espace qu'offre le mémoire pour exposer ici ma démarche conceptuelle et graphique.

Si le lien occupe une place si importante dans ma pratique typographique, c'est justement par ce qu'il occupe une place tout aussi importante dans ma vie, autant dans le travail qu'en dehors. Par exemple, durant le processus d'écriture de ce mémoire j'ai rencontré Megan Gerard O'Connell. Spécialiste dans l'impression typographique sur presse, elle navigue entre Détroit, Berlin et Paris. Elle détient la casse Mîstral créée en 1953 par Roger Excoffon, riche en liaisons, et m'a invitée à échanger à ce sujet et à venir voir ces caractères de métal noir **FIG. 105 & FIG. 106**. Créés à partir de sa propre écriture, Roger Excoffon a eu pour volonté de retranscrire la vivacité de la main dans ces poinçons en plomb. Il y parvient en préservant les liaisons entre les lettres et leur inclinaison. Un poinçon compte parfois deux caractères car leur proximité est trop forte pour en créer deux poinçons distincts.

Rencontrer cette personne était aussi important pour moi que de pouvoir voir cette casse. Cette importance accordée au rapport humain a ouvert le dialogue autour du travail avec cette personne. Megan m'a témoignée que son processus créatif est avant tout la quête d'« une confiance à donner au geste et à la sensation ».

Je cherche à faire lien entre le vivant et l'inerte. Cette problématique s'est imposée à moi lors que la création du caractère Calamar, employé dans le titrage de ce mémoire. En m'intéressant à l'animal qu'est le calamar, je cherche à traduire visuellement l'énergie de cet être vivant. Les solutions qui m'apparaissent sont l'emploi de courbes faisant écho aux tentacules.

FIG. 105



105. Poinçon  
de la liaison « qu »

106. Casse *Mistral*  
de Roger Excoffon

FIG. 106





CALAMAR  
ABCDEFGHIJ  
KLMNOP  
QRSTU  
VWXYZÆŒ  
abcdefghijkl  
mnopqrstu  
vwxyzæœç  
01234567  
89 101112  
13141516

106. Caractère Calamar  
En cours de réalisation

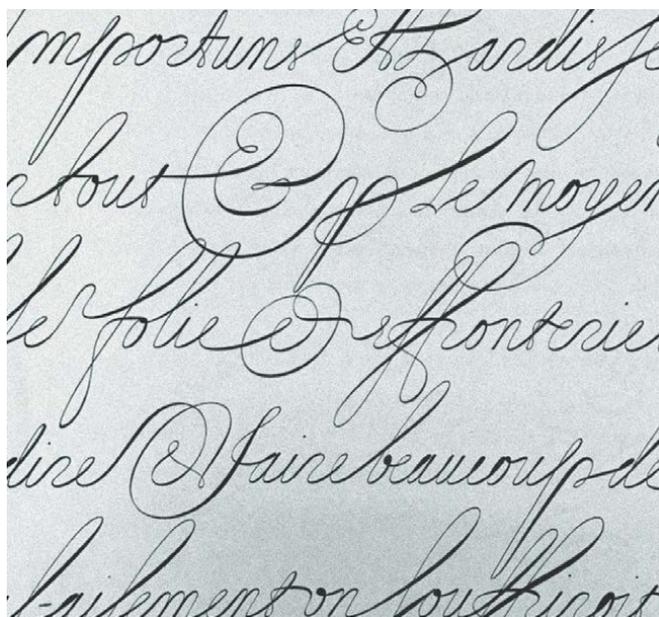
107. Écriture de Barbedor  
XVII<sup>e</sup> siècle

108. Lettrines Calamar  
et images d'archives  
BNF Gallica

Je pense souple, j'éprouve torsion, j'imagine une sensation de glissement. Le dessin à la fin est, me semble-t-il, nécessaire pour perdre l'inertie d'un tracé figé. La ligature Æ est pensée non tel un simple rapprochement des deux lettres mais comme une mutation de ces deux lettres. Cette recherche du faire lien s'ouvre à des associations entre lettre et image au travers de lettrines fusionnant un caractère à une espèce de calamar est une façon d'éprouver la forme typographique et de créer un dialogue de sens. Dans un principe similaire que les ligatures esthétiques, la lettre se fond dans l'image.

L'ambition de ce caractère serait de créer des liaisons pour chaque caractère comme pour le titre présenté ci-dessous. Cette envie m'a menée à rencontrer Benjamin Gomez, graphiste et typographe travaillant actuellement sur un caractère lié dans son entièreté. Inspiré de l'écriture de Barbedor du XVII<sup>e</sup> siècle, il a pensé ses caractères par fragments. En les décomposant, il réalise un système permet de répondre à toutes les possibilités de liaison. Un caractère comprend une quinzaine de variantes. Ce travail étant en cours, les images pouvant de illustrer ce procédé ne sont pas encore diffusable.

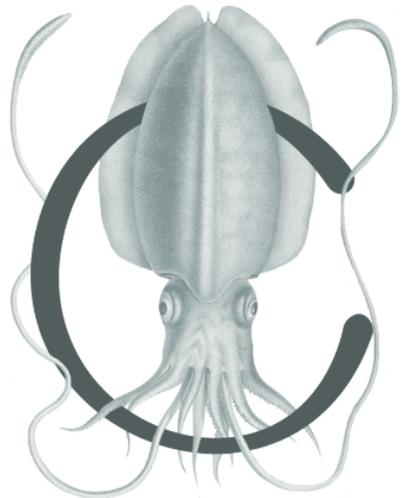
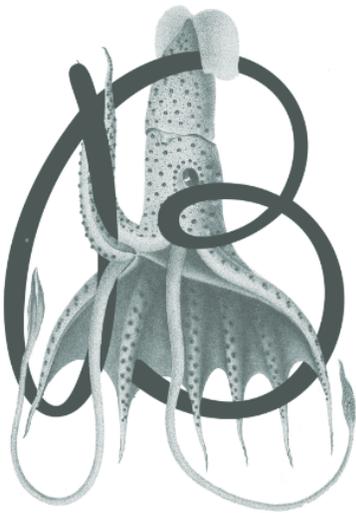
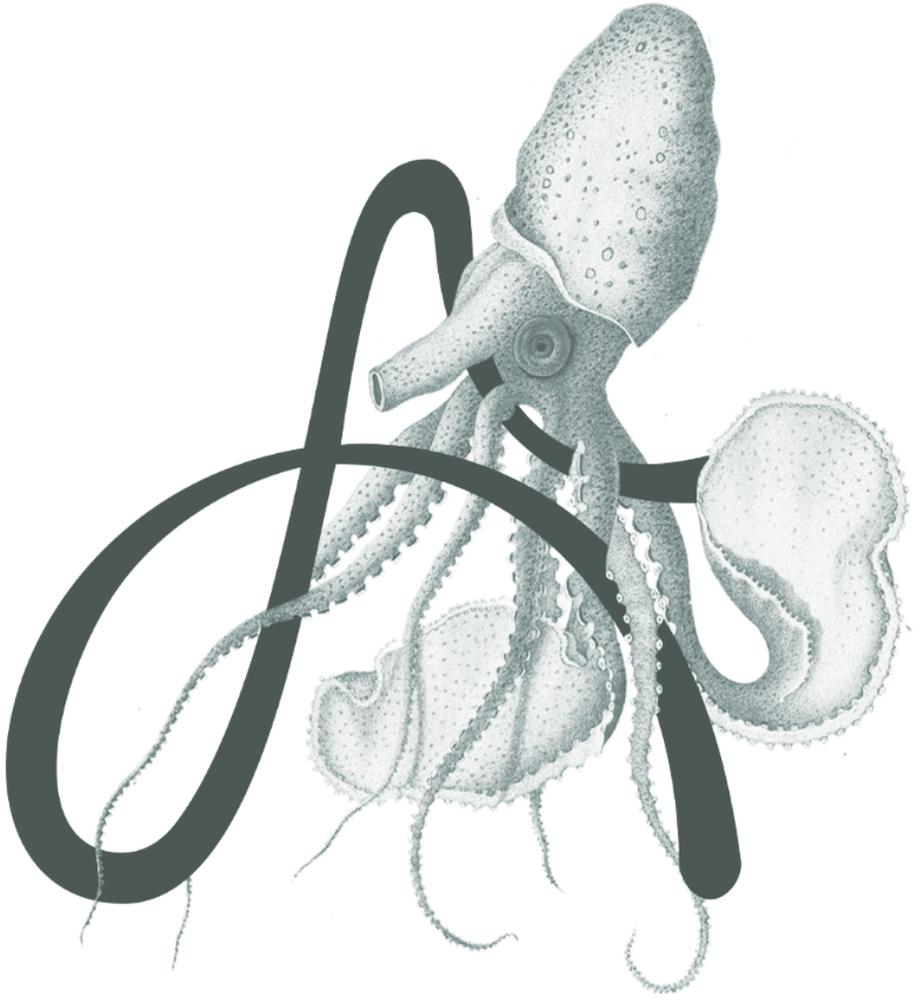
FIG. 107

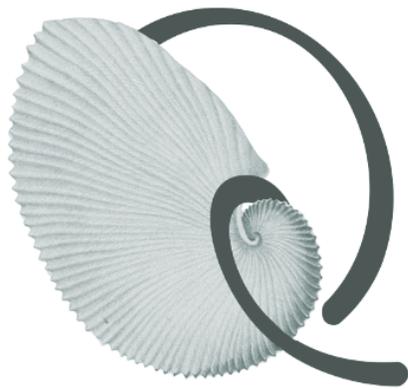
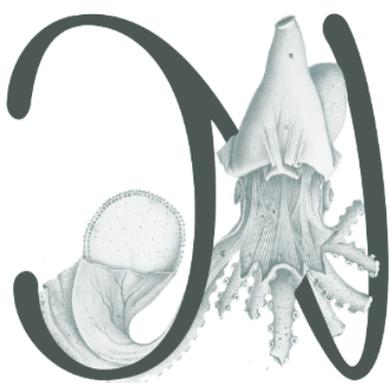
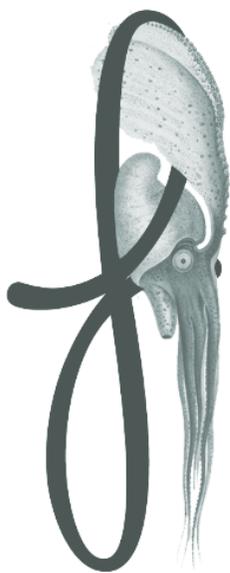
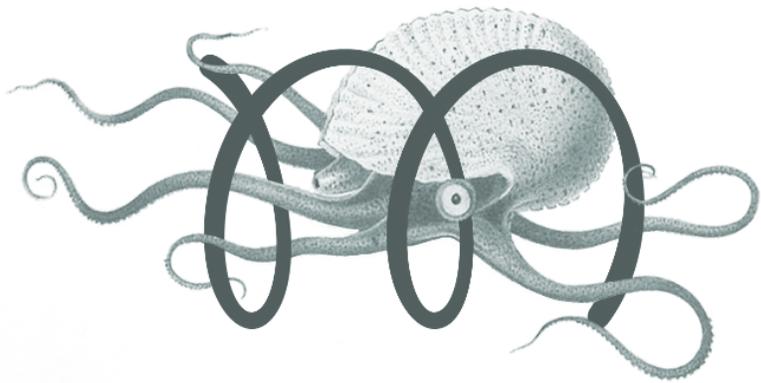


*L'analogie entre corps et la lettre est entretenue par le vocabulaire typographique employé. En nommant corps la taille d'un texte, œil le centre l'ouverture centrale d'une lettre ou encore caractère un signe typographique, le lien entre notre propre anatomie et celle de la lettre se fait assez intuitivement.*

*La ligature, association de plusieurs graphèmes, devient alors la métaphore d'un possible lien d'affection entre deux lettre. Cette personnification des caractères est présente dans d'autres cultures que l'écriture latine, c'est le cas de l'écriture tibétaine ou encore arabe. Ouvrant cette recherche à une vision plus personnelle, la ligature devient le signe d'un témoignage de sentiments abstraits éprouvés lors de rencontres.*

FIG. 108





## CONCLUSION

Cet éclaircissement sur la ligature en typographie nous a fait observer que la ligature, au-delà d'être la fusion de plusieurs caractères, donne un rythme à l'ensemble d'un texte. Elle danse avec les lettres qui l'entourent et participe au rythme de lecture. Se perpétuant depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui et possiblement pour le futur encore, elle suit un cycle récurant: à l'origine geste instinctif vif, elle évolue vers un « espace » d'expérimentation plus conscient. Elle permet, par exemple, des libertés esthétiques pouvant être ornementales comme il en est le cas dans le *Livre de Kells*. On observe ainsi un balancement entre des enjeux pratiques et des enjeux esthétiques. Les technologies prenant le pas sur la main, la ligature fait l'objet de nombreuses transformations en s'affranchissant des règles typographiques ancrés les siècles passés. Poussée à son extrême, elle devient l'outil d'un terrain de recherche politique et social. La ligature se fait voix. Toujours dans une démarche expérimentale, elle est le moyen trouvé pour retranscrire un son. Hypothèses de recherches souvent vaines dans leur résultante mais fructueuses dans leur démarche, elles ont entraîné des réflexions sur l'état de notre langue, de démontrer que le langage est mutable. Le langage est une matière que les cultures, les époques et les civilisations s'approprient selon des croyances et convictions. Derrière un signe se cache une histoire, un symbole, parfois un secret. Ou cette approche symbolique, la ligature peut avoir une fonction linguistique fondamentale à la construction et la compréhension d'une langue. C'est le cas de l'écriture arabe, tibétaine ou encore indienne.

Au fil des recherches de ce mémoire, j'ai pris davantage conscience que l'envie de créer naît d'un sentiment abstrait. Elle surgit de rencontres plurielles, rencontres pouvant être souvenir tel le petit vase de ma grand-mère, rencontre sensorielle telle l'odeur d'une fleur, rencontre visuelle telle la contemplation d'un nuage, rencontre vive tel un regard échangé avec un-e ami-e : rencontre imprévue quoi qu'il en soit. Je recherche une forme d'honnêteté dans la retranscription des sentiments éprouvés face ce qui me traverse et au monde qui m'entoure. Dans l'étymologie latine, le sentiment sincère signifie « sans tâche, pur, non corrompu, franc, loyal ». De *sin*, sans, et *cera* cire, il est employé à l'origine pour qualifier une statue « sans cire », la cire étant utilisée pour cacher les défauts de la sculpture. Je cherche à créer un contact authentique avec ce qui se présente à moi, avec l'environnement, l'humain. Je cherche à laisser la faille transparaître puis transpercer car jamais lien sans l'autre.

Ainsi s'achève cette traversée de lettres ligaturées. Plus l'on se concentre sur un détail, un objet précis, plus l'océan dans lequel nous plongeons se révèle être vaste. Il devient d'une profondeur attrayante donnant envie de le parcourir. Mais c'est peut-être l'exploration de toute une vie. Ce mémoire aura été une ouverture de ma pratique. Il se place dans une volonté d'en apprendre davantage sur ce signe typographique qu'est la ligature pour en avoir un usage plus juste et conscient à l'avenir.

## ABSTRACT

It seems to me that we are all substantially receptive to the connections that are formed between each of us in this world we share. André Breton states that "encounter occurs when it transfigures two individuals." As long as we remain open to it, each encounter leads us to adapt, making us malleable and ultimately leading to a connection between oneself and the other. The encounter becomes creative.

The term "ligature" comes from "ligatura," derived from the Latin word "ligare," which means "to bind." We define it as the fusion of two, three, or even more graphemes in writing to form a new one. The characters then become inseparable and indivisible. They become one. They merge into each other, leading to a metamorphosis of what they were independently. We can also speak of an encounter in this context. The ligature thus becomes a metaphor for the bond between two beings entering into symbiosis.

From gesture to voice, which leads to the encounter, this research paper approaches ligature in typography from various angles, aiming to shed light on this typographical specificity. Is it a typographical knowledge that is perpetuated, a call to memory? How can we express the ligature? What role does it play in spoken language? Can the ligature be a transcription of an abstract feeling? What are its symbolic approaches? What about ligatures beyond Western culture?

Throughout our research, we have observed that ligature, beyond being the fusion of multiple characters, gives rhythm to the entirety of a text. It dances with the surrounding letters and contributes to the reading pace. Perpetuating itself from antiquity to the present and possibly into the future, it follows a recurring cycle: starting as an instinctive and lively gesture, it evolves into a more conscious realm of experimentation. It allows for aesthetic liberties, which can be ornamental, as seen in the *Book of Kells*, for example. Thus, a balance is observed between practical and aesthetic considerations.

As technology takes precedence over manual craftsmanship, ligature undergoes numerous transformations, breaking free from the typographical rules established in past centuries. Pushed to its extreme, it becomes a tool for political and social research. Ligature becomes a "voice". Always in an experimental approach, it serves as a means to transcribe sound. Research hypotheses are often futile in their outcome but fruitful in their process, leading to reflections on the state of our language and demonstrating its mutability.

Language is a material that cultures, eras, and civilizations appropriate according to their beliefs and convictions. Behind a sign lies a story, a symbol, sometimes a secret. In this symbolic approach, ligature can have a fundamental linguistic function in the construction and understanding of a language. This is the case with Arabic, Tibetan, and Indian writing, among others.

I have become increasingly aware that the desire to create arises from an abstract feeling. It emerges from various encounters — encounters that can be reminiscent, like my grandmother's small vase; sensory encounters, such as the scent of a flower; visual encounters, like the contemplation of a cloud; vivid encounters, such as an exchanged gaze with a friend — a chance encounter, regardless. I seek a form of honesty in transcribing the emotions I experience in response to what flows through me and the world around me.

## BIBLIOGRAPHIE

- 005 BARTHES Roland, *Préface à La civilisation de l'écriture*, éditions Fayard Dessain et Tolra, 1976
- 076 BLANCHARD Gérard, *Nœuds & esperluettes Actualité et pérennité d'un signe*, Cahier de Gutenberg, 22, 1995
- 096 BERTHET Dominique, *Recherches en Esthétique n° 12. La Rencontre*, 2006
- 091 BURKE Christopher, *Jan Tschichold and new typography*, Hyphen Press, 2007
- 086 CANTON Firmin, *Cours complet de sténographie pratique s'apprenant sans maître et permettant de suivre la parole (système abrégatif greffé sur l'alphabet Duployé)*, Bibliothèque Nationale de France, 1861-1936
- 072 CHAMPOLLION Jean-François, *Lettre à Monsieur Dacier relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques*, Libraire Firmin Didot, 1822
- 091 DI SCIULLO Pierre, *L'Après-midi d'un phonème*, éditions Zeug, 2019
- 074 DE FRANCIS John, *Visible Speech, The diverse oneness of writing systems*, University of Hawaii Press, 1989
- 072 DE LAERTE Diogène, *Vie et doctrines des philosophes de l'Antiquité par M.Ch. Zevort*, Paris Charpentier Libraire éditeur, 1847
- 086 DOWING John et LATHAM William, *Evaluating the Initial Teaching Alphabet: a Study of the Influence of English Orthography in Learning to Read and Write*, 1967
- 018 HOCHULI Jošt, *Le détail en typographie*, éditions B42, 1987
- 024 HUGO Victor, *Notre Dame de Paris, Livre v, Chapitre II: « Ceci tuera cela »*, folio classique, 1831
- 032 JIMENES Rémi, *Les caractères de civilité: typographie & calligraphie sous l'Ancien Régime: France, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, 2011, atelier Perrousseaux
- 036 JACQUES André, *Ligatures et informatique*, Cahiers GUTenberg n°22, septembre 1995
- 023 LAFFITTE Marie-Pierre et DENOËL Charlotte, avec la collaboration de BESSEYRE Marianne, *Trésors Carolingiens, livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, BnF, Bibliothèque Nationale de France, 2007
- 096 MONTAIGNE Michel, *Essais*, Éditeurs Simon Millanges, Jean Richer, Abel L'Angelier, 1580,
- 096 MUNSCH René-Henry, *Physionomie de la lettre, Classification des créations typographiques et construction en vue d'œuvres publicitaires*, édité par Eyrolles, 1958
- 042 NUGUE Sandrine, *Spécimen du caractère typographique Infini créé par Sandrine Nugue*, Commande publique du Centre national des arts plastiques, 2014
- 015 PEIGNOT Jérôme, *Graphè n°73*, février 2018
- 022 PERROUSSEAUX Yves, *Histoire de l'écriture typographique de Gutenberg à nos jours*, Atelier Perrousseaux éditeur, 2010
- 037 RE Magaret, MOSLEY James, DRUCKER Johanna, *And Typographically Speaking: The Art of Matthew Carter*, Princeton Architectural Press, 2003
- 018 RICHÉ Pierre, *Les Carolingiens: une famille qui fit l'Europe*, éditions Hachette, 1983

- 100 TSCHICHOLD Jan, *Métamorphose de l'esperluette*, Éditions Zeug, 1953
- 097 TORY Geoffroy et DE GOURMONT Gilles, *Au quel est contenu l'art et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, qu'on dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnées selon le corps et visage humain*, 1529
- 044 VIENNOT Éliane, *Le langage inclusif, pourquoi, comment ?*, éditions iXes, 2014
- 044 VIENNOT Éliane, *Les accords égalitaires en français - 30-1-2023*
- 105 SIVARMAMURTI C - *L'art en Inde*, Éditeur Citadelles & Mazenod, Collection L'art et les grandes civilisations, 1990
- 107 POPOVA Yulia, *How many female type designers do you know?*, Onomatopee 184, 2020
- 076 WALTER J. ONG, *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, éditions Les Belles Lettres, 2014
- 048 WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Éditions de Minuit, 1969
- 046 WITTIG Monique, *Le Corps Lesbien*, Éditions de Minuit, 1973

## SITOGRAPHIE

- 036 L'Avant-Garde : <https://avantgarde.11owest40th.com/>
- 060 Bye Bye Binary : <https://typotheque.genderfluid.space/>
- 078 Kurt Schwitters : <http://indexgrafik.fr/kurt-schwitters/>

## VIDÉOS

- 038 *L'Infini de Sandrine Nugue, une commande publique d'un caractère typographique* : <https://www.youtube.com/watch?v=oST8JKP-nQA>
- 040 *Gymnastique - La langue française doit-elle avoir un genre ?*, 5 min, janvier 2022 : <https://www.arte.tv/fr/videos/100170-039-A/gymnastique/>
- 108 DE BEARDEMAKER Jo, *The evolution of Tibetan type*, Conférence, date inconnue

## ARTICLES

- 045 ABBOU Julie, *(Typo)graphies anarchistes, Où le genre révèle l'espace politique de la langue*, 2017
- 019 BISCHOFF Bernhard, *La minuscule caroline et le renouveau culturel sous Charlemagne*, 1969 : [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rht\\_0073-8204\\_1969\\_num\\_15\\_1967\\_1699.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rht_0073-8204_1969_num_15_1967_1699.pdf)
- 068 BIDAUT Eugénie, *Genre & typographie, redessiner les lignes*, ANRT : <https://etapes.com/avec-eugenie-bidaut-redessiner-les-lignes-entre-genre-et-typographie/>
- 021 BOUSSARD Jacques. *Influences insulaires dans la formation de l'écriture gothique* In: *Scriptorium*, Tome 5 n°2, 1951 : [https://www.persee.fr/doc/scrip\\_0036-9772\\_1951\\_num\\_5\\_2\\_2367](https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_1951_num_5_2_2367)
- 104 HAYEZ Sébastien, *Monogrammes : les lettres de noblesse - étapes* 269 p.54
- 011 DE ROBERTIS Teresa, traducteur SMITH Marc H, *Quelques remarques sur les conditions et les principes de la ligature dans l'écriture romaine*, Année 2007, Bibliothèque de l'école des chartes. 2007, tome 165, livraison 1. p. 29-46, [https://www.persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_2007\\_num\\_165\\_1\\_463489](https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2007_num_165_1_463489)

- 086 JONES J. K, Interim results in the Colour Story reading experiment. Reading: Problems and Perspectives, 1970.
- 044 PECH Marie-Estelle, *Pour l'Académie, l'écriture inclusive est un «péril mortel»*, Publié le 26/10/2017 à 17:30 , Mis à jour le 26/10/2017 à 20:02 dans le Figaro : <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2017/10/26/01016-20171026ARTFIG00256-l-academie-francaise-met-en-garde-contre-le-peril-mortel-de-l-ecriture-inclusive.php>
- 068 PEIGNOT Jérôme, *Sœur jumelle de clio, dixième fille de mnémosyne*, Graphê 73, février 2028
- 041 PEIGNOT Jérôme, *Petit traité de la ligature*, Communication & Langages, n°73, 3<sup>e</sup> trimestre, 1987
- 022 PEETERS Félix, *Revue belge de philologie et d'histoire, La question des origines de la minuscule Caroline*, À propos d'un livre récent, 1931, [https://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1931\\_num\\_10\\_4\\_6828](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1931_num_10_4_6828)
- 027 Poulle Emmanuel, *Une histoire de l'écriture*, Bibliothèque de l'école des chartes, 1977, [https://www.persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_1977\\_num\\_135\\_1\\_450098](https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1977_num_135_1_450098)
- 086 DE PUINEUF Sonia, *Kurt Schwitters et le jeu de lettres* , 2009
- 046 Tribune collective, Une écriture excluante qui s'impose par la propagande : 32 linguistes listent les défauts de l'écriture inclusive, Publié le 18/09/2020 à 19:09 : <https://www.marianne.net/agora/tribunes-libres/une-ecriture-excluante-qui-s-impose-par-la-propagande-32-linguistes-listent-les>
- 049 USBEK & RICA, « *Le masculin l'emporte sur le féminin* » : *Bien plus qu'une règle de grammaire*, 04 juillet 2017 : <https://usbeketrica.com/fr/article/feminin-masculin-langue-francaise>
- 082 SCHWITTERS Kurt, *Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift'*, Internationale Revue, 1979. (Nendeln: Kraus Reprint) [http://www.dbnl.org/tekst/\\_into01inte01\\_01/\\_i](http://www.dbnl.org/tekst/_into01inte01_01/_i)
- 084 SCHWITTERS Kurt, 2011, pp. 157–158) [accessed 28 May 2014]. Reprinted in two parts in *Der Sturm*, vol. 19, no. 1 (April, 1928), and vol. 19 no. 2–3 (May–June, 1928)
- 066 VELA Sophie, Pour enfin faire rimer inclusivité et accessibilité : recommandations pour les dessinateur-ice de caractères face à l'argument d'inclusivité, 26 mars 2022 : <https://typo-inclusive.net/accessibiliteinclusive/>
- 066 VELA Sophie, Écriture inclusive: obstacle infranchissable pour les personnes dys ? Synthèse d'une étude de lisibilité : <https://sophievela.wixsite.com/portfolio/etude>
- WILD Adolf, *La typographie de la Bible de Gutenberg*, Communication et langages, n°114, 4<sup>e</sup>me trimestre 1997 : [https://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1997\\_num\\_114\\_1\\_2810](https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1997_num_114_1_2810)
- 044 ZARCA Yves Charles, *L'écriture inclusive détruit la langue française en tant que telle*, Propos recueillis par Kévin Boucaud-Victoire, Publié le 03/09/2021, Marianne : <https://www.marianne.net/agora/entretiens-et-debats/yves-charles-zarca-lecriture-inclusive-detruit-la-langue-francaise-en-tant-que-telle>

## PODCASTS

- 091** DE BECKEDELIVÈRE Romain, Le « quantange », le « kouije » : les polices sonores de Pierre di Sciullo, Jeudi 23 juin 2022 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-piece-jointe/le-quantange-le-kouije-les-polices-sonores-de-pierre-di-sciullo-1491999>
- 066** BIDAUT Eugénie, *Dessin Desein / Épisode 33 Genre - designers adelphe*, novembre 2022 : <https://soundcloud.com/user-804925852/dessin-desein-ep33-genre-p2-eugenie-bidaut-designeuse-adelphe>
- 078** BLAIN-RENAUDOT Clara, *La sténo, l'écriture secrète des femmes*, 10 janvier 2023, Arte radio : [https://www.arteradio.com/son/61675566/la\\_steno\\_l\\_écriture\\_secrete\\_des\\_femmes](https://www.arteradio.com/son/61675566/la_steno_l_écriture_secrete_des_femmes)
- 015** KAZI-TANI Tiphaine 14,15 16 novembre 2018, conférence lors du workshop BBB, Rosa à Bruxelles : <https://genderfluid.space/podcasts.html>
- 024** JIMENES Rémi, BELLETANTE Joseph, *L'imprimerie : la nouvelle page*, Eurêka, France Culture, lundi 18 juillet 2022 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/eureka/imprimerie-la-nouvelle-page-3989440>
- 003** RICHEUX Marie, Épisode 2/5 : Céline Sciamma : "Notre enfance est l'avant-garde de nous-mêmes", mardi 21 décembre 2021 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/celine-sciamma-cineaste-et-scenariste-4936257>
- 045** TUAILLON Victoire, *Masculin neutre : écriture exclusive*, Les Couilles sur la table épisode 76 : <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table-masculin-neutre-écriture-exclusive-1-2>
- 055** VÉRON Laélia, *Écriture inclusive : pourquoi tant de haine ?*, octobre 2020 : <https://www.binge.audio/podcast/parler-comme-jamais/écriture-inclusive-pourquoi-tant-de-haine>

## FILM

- 011** SINGTON David, écrit et produit par Martin de la Fouchardière, *L'odyssée de l'écriture - Un passionnant documentaire*, Arte France, 2020, durée : 02h35

## EXPOSITIONS

De Garamont à Garamond - Bibliothèque Mazarine

Imprimer ! L'Europe de Gutenberg Bnf, 12 avr. 2023 Jusqu'au 16 juil. 2023, Bnf

Musée Imprimerie Lyon

## REMERCIEMENTS

Je choisis de vivre au rythme des rencontres, les liens étant la matière première de mon travail, je tiens à prendre le temps ici pour remercier. Je vous remercie alors, chère-les lecteur-ices, pour l'attention portée à cette recherche, pour le temps accordé à cette lecture.

J'adresse un très grand merci à André Baldinger pour m'avoir accompagnée durant l'écriture de ce mémoire, pour son suivi précis et la pertinence de son regard.

Je tiens à remercier les enseignant-es de ces dernières années pour la qualité de leur enseignement. De chaleureux remerciements à Roman Seban pour ses précieux conseils, les rencontres offertes et ses encouragements. Merci à Marie Bouts pour m'avoir permise de rencontrer les régions du cœur et m'avoir éveillée à ce que peut être la retranscription d'un lien.

Ma très chère Carine, je tiens à vous remercier pour votre soutien depuis mes balbutiements dans le monde des créateur-ices de formes, pour les échos, pour vous écrire que l'amitié n'a pas d'âge.

Je remercie mes parents, Mathilde, Clémence, Thibault et Juliette, pour leur présence, pour m'avoir encouragée à faire vivre le feu depuis le tout début, pour accueillir son intensité. Bastien, je te remercie pour ta patience, ta présence, ta bienveillance et tes nombreuses relectures, pour défroisser le cœur lorsqu'il est chiffon, pour tout ce que tu m'offres. Antoine, merci pour nos discussions riches de sens, de lettres et de légèreté, pour rendre le côté fenêtre de l'atelier plus joyeux et pour l'amitié qui se tisse. Je remercie mes ami-es des Arts Décoratifs ; Alaïa, Alec, Adèle, Émeline, Pauline et Sebastián. Jeanne, car l'amour existe et s'écrit, me semble-t-il, le futur s'annonce radieux. Léo, pour ton écoute, ton honnêteté, car la vie rue Montgallet est heureuse avec toi. Merci à Megan Gerard O'Connell et à Benjamin Gomez pour avoir pris le temps de me recevoir de leurs ateliers, pour m'avoir partagé leur travail. Une pensée pleine d'amitié à Chloé, au souvenir d'avoir fait vivre les ligatures ensemble au printemps dernier, pour les partages de cœurs des autres saisons qui nourrissent et enveloppent, pour tes émotions. Ange, je te remercie pour nos discussions de pleines caractères et de tendresse. Bryan, pour les & et les résonances de nos partages. Younes, merci d'accueillir les vagues depuis bientôt une décennie, de considérer mes doutes de tout instant. Sasha, car fusion, puis les Æ s'envolent en couleurs et font pétiller l'âme. Un tendre merci Sibylle dont le regard et l'amour sont si précieux. Éléna, je te remercie pour ton amitié, nos échanges et résonances qui s'entendent au travers de l'Atlantique. Aurélien, merci d'avoir toujours été.

Tendrement,

Héloïse

## COLOPHON

*Jamais lien sans l'autre ; La ligature, une étreinte typographique* est imprimé sur un papier Olin Bulk 80 grammes, sur l'imprimante Voltaire de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris au printemps deux-mille-vingt-trois, en cinq exemplaires. La couverture de ce mémoire est imprimée en sérigraphie sur le papier Keaykolour Pinède 300 grammes.

La typographie *Karmina*, regular, italic et bold dessinée par Veronika BURIAN & José SCAGLIONE (un nouvel exemple montrant que les duos créent le beau) est employée pour le texte de labeur. Le caractère Ivy Epic dans ses graisses regular et bold de Jan MAACKEST EST utilisé pour les figures. Enfin, le caractère *Calamar*, dessiné par mes soins, est employé pour le titrage.









Il me semble que nous sommes sensiblement tous·tes réceptif·ves aux liens qui se tissent entre chacun·e dans ce monde que nous partageons. André Breton affirme que « la rencontre arrive lorsqu'elle transfigure deux personnes ». Pour peu que nous y soyons ouvert·es, chaque rencontre conduit à nous adapter, nous rend malléables et mène alors à une connexion entre l'autre et soi. La rencontre devient créatrice.

Ligature, vient de *ligatura*, du latin *ligare* qui signifie « lier ». Nous le définissons comme la fusion de deux, trois graphèmes voire plus, d'une écriture pour en former un nouveau. Les caractères deviennent alors inséparables et indissociables. Ils ne forment qu'un. Ils se fondent l'un dans l'autre, menant ainsi à une métamorphose de ce qu'ils étaient indépendamment. Nous pouvons, ici aussi, parler de rencontre. La ligature devient alors une métaphore du lien entre deux êtres entrant en symbiose.

Du geste, en passant par la voix, menant à la rencontre, ce mémoire de recherche aborde la ligature en typographie sous plusieurs angles dans la volonté d'apporter un éclairage sur cette spécificité typographique. Est-elle un savoir typographique qui se perpétue, un appel au souvenir ? Comment dire la ligature ? Quelle place occupe-t-elle dans le langage oral ? La ligature peut-elle être la retranscription d'un sentiment abstrait ? Quelles sont ses approches symboliques ? Qu'en est-il des ligatures au-delà de la culture occidentale ?