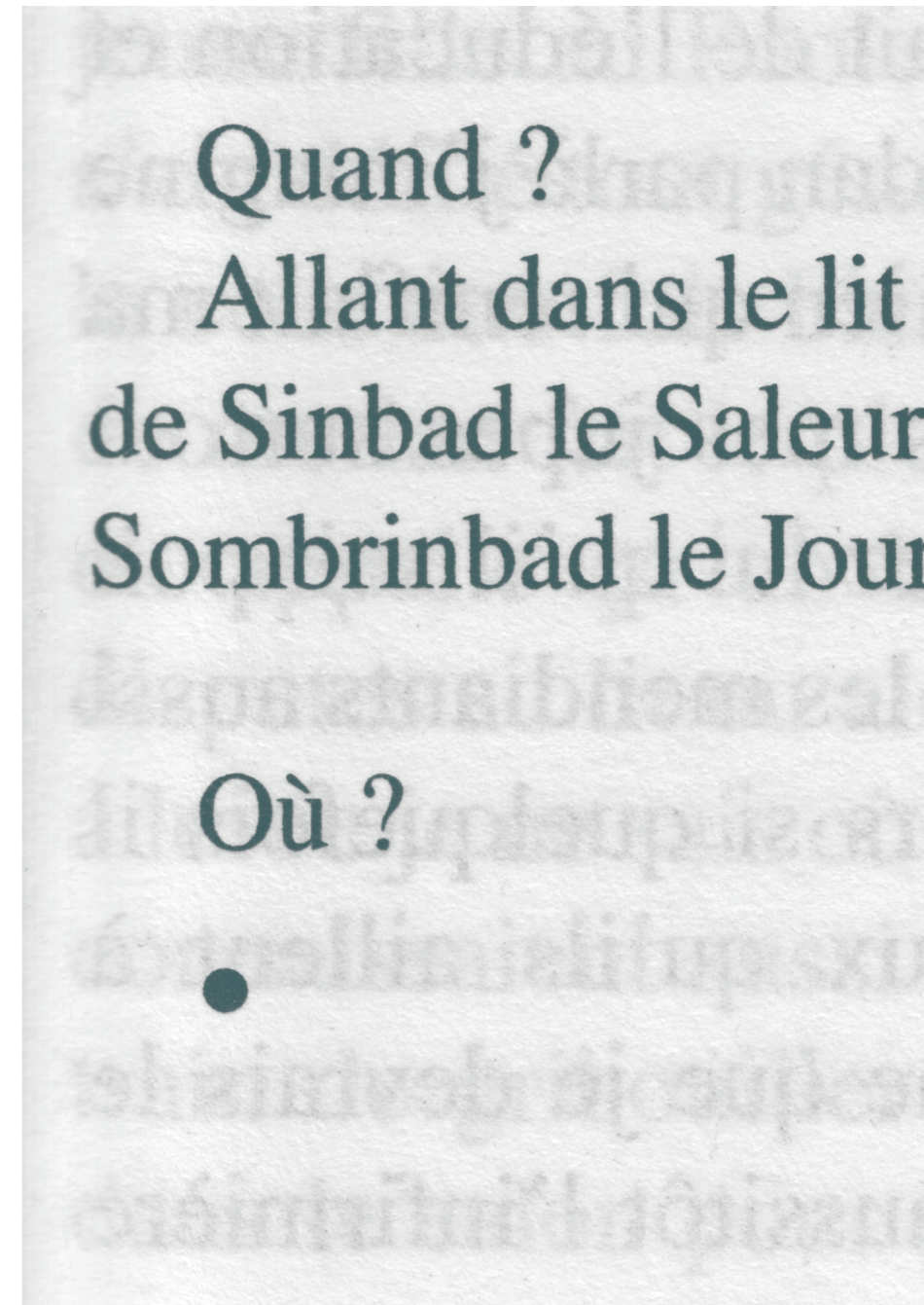


- Nous sommes ici *dit le designer graphique.*
- Où donc ? *répond le philosophe.*
- Ici, sur la page.
- « Ici » voulez-vous dire ?
- Non, ici. Ou plutôt là :

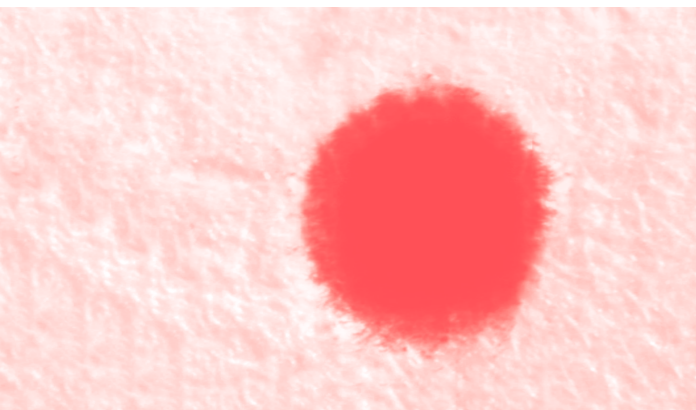




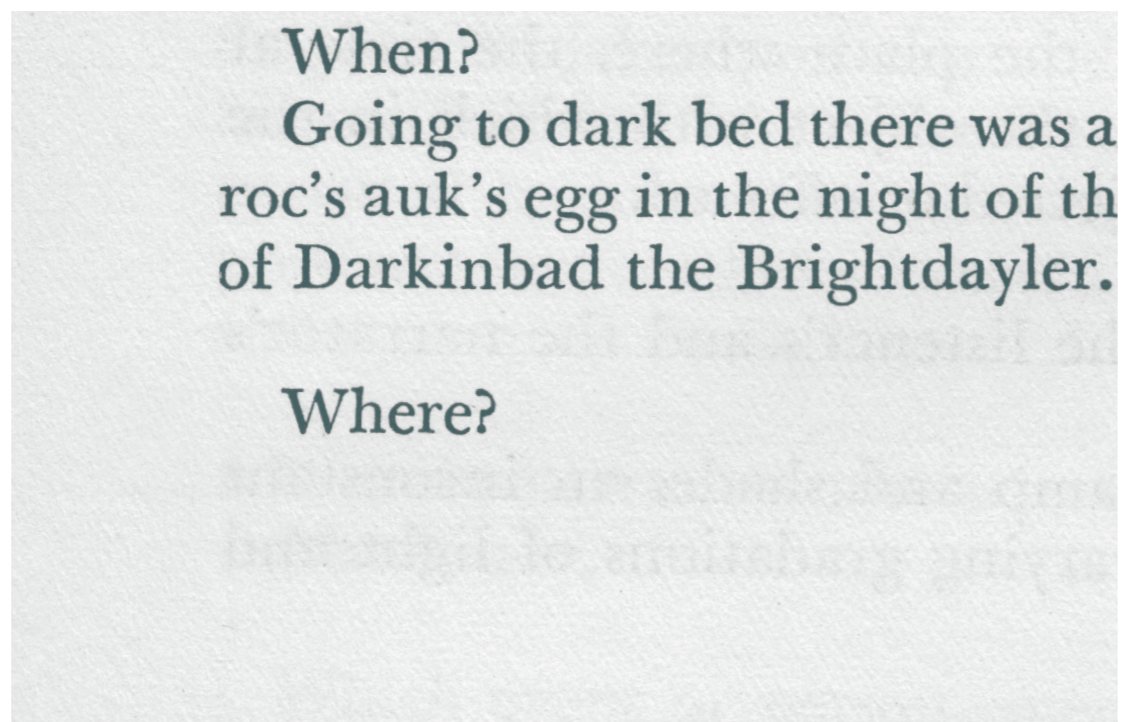
0A

- Réponse que dans *Ulysse*, à la fin de l'épisode « Ithaque », après avoir répondu à mille autres questions, « Ithaque » n'étant qu'une longue suite de questions et de réponses, James Joyce donne à la question « Où ? »
- Je répons: au 7 Eccles Street, Dublin, Irlande, là où Stephen Dedalus échoue au presque petit matin, chez Leopold Bloom et plus précisément dans sa cuisine.
- Quand cette question fut posée, hélas – page 911 dans l'édition française de 2004 (Gallimard, nrf) – Dedalus était parti depuis déjà plusieurs pages (page 871 de la même édition) [fig. 0A].
- Alors dans le lit de Leopold Bloom, à côté de Molly, près de laquelle il s'est étendu et où il ronflera bientôt, réveillant Molly.

1A

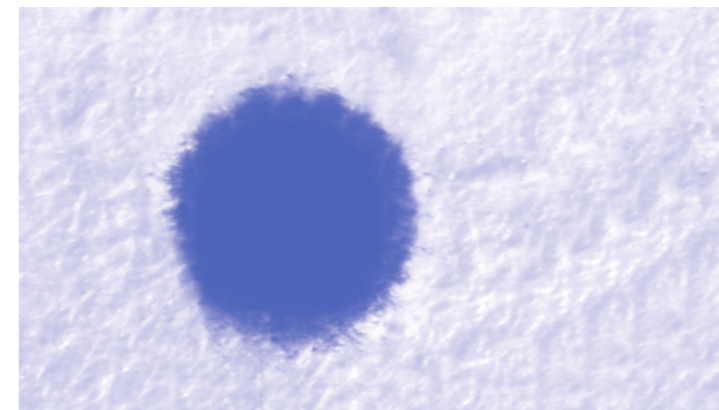


0B



2A

1B



— J'objecte que le point figure seul sous la question. Aucun plan ne l'accompagne qui nous permettrait de contextualiser sa référence. Ce point ne renvoie à aucun endroit du monde. Il ne s'adresse qu'à lui-même. Abstrait en ce sens, mais très concret quant à ce qu'il est, un peu d'encre sur le blanc d'une page de papier.

— Permettez-moi de préciser votre pensée. La réponse que vous proposez peut s'entendre en deux sens. « Où » est ce point ? ❶ Dans l'espace fictionnel du roman, Bloom n'est qu'un personnage au même titre qu'Ulysse, Sinbad le Marin ou Stephen Dedalus avec lequel il partage sa cuisine. Joyce nous rappellerait ainsi, incidemment, que tout cela est bel et bien fictionnel, construit, inventé, sorti de sa tête folle d'Irlandais mélangeant les styles, les genres et les époques. Cet espace est ambigu, manifestement. Où en effet résident les personnages de fiction ? Ne parlons pas de ceux qui passent d'un livre à l'autre, comme Dedalus et Ulysse, ou Pénélope et Polyphème [fig. 1A]. Où vont-ils une fois le livre refermé ? Dans quel(s) lieu(x) ? Et de quel étoffe l'espace de ces lieux pourrait-il être bien constitué ? ❷ Dans l'espace graphique – et typographique – de la page, sans lequel il n'y aurait ni fiction ni roman ni personnage ni auteur ni narrateur. Joyce désigne cet espace comme la condition de son propre roman qui, pour être lisible, doit préalablement être imprimé avec de l'encre sur du papier. Où alors ? Je réponds : dans d'innombrables lieux. Car ce point se trouve bien sûr dans chaque exemplaire d'*Ulysses* publié dans toutes les langues dans lesquelles on a jugé bon de le traduire...

— À condition que le point soit imprimé et visible, ce qui est loin d'être toujours le cas.

— Comment ça ?

— Dans la première édition française du texte, le point est absent. Absent en tout cas de l'exemplaire n° 3306 imprimé sur vélin labeur en 1952 par l'imprimerie Floch. Absent également de mon exemplaire de l'édition Random House de 1934.

— Vraiment ?

— Comparez vous-même. [fig. 0B]

— En effet, le point est absent. Mais cet accident regrettable n'enlève rien à la leçon qu'il nous faut tirer de ce geste graphique et littéraire.

— Quelle leçon ?

— Celle-ci : l'espace graphique n'est pas extérieur au texte visible grâce à lui. Il en est même la condition. Par conséquent, et inversement, le texte ne saurait être extérieur aux pages sur lesquelles on l'a imprimé avec de l'encre sur du papier. Il a deux faces : l'une est idéale, l'autre est matérielle. Car l'espace graphique comprend non seulement la forme typographique d'une police de caractères et la composition des lettres, des lignes et des blocs dans la page, il comprend aussi qualité et grammage du papier, procédé d'impression et donc couleur et densité de l'encre.

— Celle-là est la leçon de John Baskerville.

— ?

— L'imprimeur-typographe anglais qui conçut le caractère du même nom [fig. 2A] et auquel Conan Doyle rendit hommage en le dotant d'un chien fameux. Sa leçon figure dans la préface qu'il ajouta à son édition du *Paradise Lost* de John Milton, imprimée à Cambridge en 1758. Je le cite de mémoire : « [fig. 2B] » En résumé, il ne doute pas que l'excellence de son travail apparaîtra aux personnes de jugement tant dans le papier que dans la lettre, l'encre et la fabrication de l'ouvrage ; puis il espère que leur approbation lui permettra d'imprimer une bible et un livre de prières.

— Cette confession confirme mon propos : l'espace graphique est matériel. Et cette matérialité contraint son design.

— Ce point est une puce. [fig. 1B]

— Une puce ?

P R E F A C E.

son; who with singular politeness complimented me with the privilege of printing an entire Edition of that *Writers Poetical Works*.

In the execution of this design, if I have followed with exactness the Text of *Dr. Newton*, it is all the merit of *that kind* which I pretend to claim. But if this performance shall appear to persons of judgment and penetration, in the *Paper, Letter, Ink and Workmanship* to excel; I hope their approbation may contribute to procure for me what would indeed be the extent of my Ambition, a power to print an *Octavo Common-Prayer Book*, and a *FOLIO BIBLE*.

Should it be my good fortune to meet with this indulgence, I would use my utmost efforts to perfect an Edition of them with the greatest Elegance and Correctness; a work which I hope might do some honor to the English Press, and contribute to improve the pleasure, which men of true taste will always have in the perusal of those *sacred Volumes*.

J O H N B A S K E R V I L L E.

2B

— C'est le mot. Les Anglais disent « *bullet* », ce qui vaut dire *balle*. Une puce ou une *balle* est un point épais qui, du fait de son épaisseur, n'est plus à proprement parler un point, mais un signe, dont la fonction est de structurer l'espace de la page : marquer la fin d'un texte ou une séparation spécifique entre sous-parties d'un même texte, mettre en valeur les éléments d'une liste – usage plutôt anglo-saxon d'ailleurs, les Français lui préférant le tiret demi-cadratin, etc.

— Une puce qui est malgré tout un point. Ne met-elle pas un point final au pénultième épisode du livre – « Ithaque » – et donc aux aventures de Bloom et Dedalus, le dernier épisode revenant tout entier à Molly ?

— Certes. Les Anglais ont d'ailleurs un nom pour le signe typographique qui indique la fin d'un texte ou d'une démonstration mathématique : « *tombstone* », pierre tombale [fig. 3].

— Ce qui est un des effets possibles de la *balle*.

— CQFD

— Il me reste une question : quand se met-on à distinguer la puce du point ? À quel moment cette différence d'épaisseur devient-elle le signe d'un changement de nature typographique ?

— Certainement au début du XIX^e siècle. C'est à ce moment-là que les « *tombstones* » firent leur apparition, sous la forme de petits carrés noirs, ce qui les distinguait des points, qui étaient ronds, même si au XX^e siècle de nombreux typographes donnèrent au point une forme carrée ou rectangulaire.

— ■

— C'est ça.

— Le Baskerville ignorait donc les tombes et les puces.

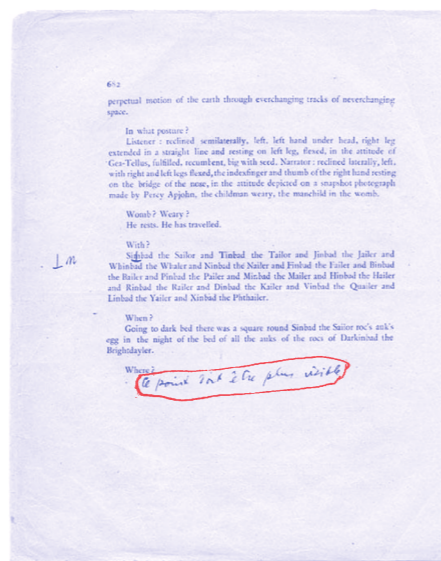
— À la différence de son chien.

— La puce n'est donc pas un produit de l'écriture mais de l'espace graphique lui-même. C'est dans cet espace, sur la page, que la puce se distingue du point. Dans une lettre manuscrite, cette différence est imperceptible. Ni la plume d'oie ni le stylo bille ne saurait écrire à coup sûr cette différence. L'œil du lecteur resterait indécis : un point ? une puce ?

— La page aurait donc offert aux scripteurs et scriptrices un signe nouveau, supplémentaire et imprévu.

— Exactement.

— Mais difficile à écrire à la main. Joyce souhaitait une puce sous son « Où ? », mais le typographe, trompé sans doute par le manuscrit, imprima un point. Joyce dut ajouter sur les épreuves du livre, à la main : « La réponse à la dernière demande est un point, *en français dans le texte* », puis, le point n'étant pas assez gros à son goût, il ajouta « Comme réponse un point bien visible », enfin, insistant « Ce point doit être plus visible ». La taille de cette puce est toujours un objet de débat chez les Joyciens. [fig. 4]



— Un problème qui ne se serait pas posé s'il avait disposé d'un ordinateur et d'un logiciel de traitement de texte.

— Ou d'une machine à écrire.

— Vraiment ?

— Non. Les machines n'avaient pas ce caractère, mais elles disposaient du tiret cadratin.

— ?

— —

— —

— Ça c'est un demi-cadratin.

— Ok.

— -

— Et alors ?

— Rien. C'était un trait d'union.

— - - -

— Juste une question : si la page produit la puce, que produit la machine à écrire ?

— Vous voulez dire que l'espace graphique serait conditionné par nos instruments d'écriture ?

— Précisément. Le style « *hard-boiled* » aurait-il pris cette forme si sèche et elliptique sans la machine à écrire ?

— Qui sait ? En tout cas, la machine n'a pas inventé le tiret cadratin. On le trouve en abondance dans la littérature anglaise du XVIII^e siècle, notamment chez Laurence Sterne, chez qui il prolifère comme la mauvaise herbe dans les jardins à la française.

— Autant de coups de scalpel dans la linéarité du texte — semblable à celui qui était censé ouvrir la voie à Tristram Shandy hors du ventre de sa mère — lui qui se présentait — comme avant lui *Julius Caesar* et *Hermes Trismegistus* — « transversalement, autrement dit par l'épaule ». [fig. 6]

— Hermès serait né des suites d'une césarienne ?

Lorsque mon père fut parvenu à de telles hauteurs spéculatives, — quels feux les descriptions qu'il lut de l'opération *césarienne*, avec l'évocation des plus grands génies qui eurent le bonheur de venir au monde sains et saufs grâce à elle, ne jetèrent-elles point sur son hypothèse ! Ici, vous le voyez, disait-il, nul dommage à déplorer dans le sensorium, — nul écrasement de la tête contre le pelvis, — nulle propulsion du cerveau vers le cervelet qui fût provoquée à ce bout-ci par la pression de l'*os pubis* ou à ce bout-là par celle de l'*os coccyx* ; — et quels heureux résultats, je vous prie, eut cette utile incision pour la reproduction et la sauvegarde de l'espèce ? — Eh bien ! Monsieur, excusez du peu : votre *Julius Caesar*, qui donna son nom à l'opération, — votre *Hermes Trismegistus*, qui vit le jour grâce à elle bien avant qu'elle en eût un, — votre *Scipio Africanus*, votre *Manlius Torquatus*, sans compter notre Édouard VI, — qui, pour peu qu'il eût vécu, eût rendu le même honneur à cette hypothèse, — tous ces grands hommes, sachez-le, et tant d'autres qui figurent si haut dans les annales de la Renommée, — oui, tous, Monsieur, ayant eu pour commune position de se présenter *transversalement*, autrement dit *par l'épaule*, ont eu le bonheur de venir au monde, non par la voie ordinaire, qui leur était alors fermée, mais par cette *voie détournée* que leur ouvrit le scalpel de l'art !

6

— Si l'on en croit le père de Tristram.

— Il devait avoir hâte de délivrer son message.

— Quand je pense qu'on a donné son nom à des machines à écrire.

— QWERTZUIOP

— Produites par la société Paillard à partir de 1923.

— Une société suisse.

— Vous connaissez ?

— Mon grand-père possédait une Hermès 3000. [fig. 5A] Il l'avait achetée à Yverdon, sur les bords du lac de Neuchâtel.

— Comme Jack Kerouac.

— Kerouac n'est jamais allé à Yverdon.

— Non, mais il possédait une Hermès 3000, [fig. 5B] sur laquelle il a tapé le dernier livre qui parut de son vivant, *Vanity of Dulooz*.

— “All right, wifey, maybe I'm a big pain in the you-know-what...”

— “...but after I've given you a recitation of the troubles I had to go through...”

— “...to be a high school football star, a college student pouring coffee and washing dishes and scrimmaging till dark and reading Homer's *Illiad* in three days all at the same time...”

— William Burroughs, lui, avait une Hermès Rocket, moins perfectionnée mais plus petite, facile à transporter.

— « Ergonomique, ronde et multi-fonctions » disait mon grand-père. « Trois couleurs en sus du noir et une petite manette argentée pour régler la puissance de la frappe. »



- Ou les *Four Fantastic Types*.
- ...
- Tapait-elle comme une presse à platine?
- **Plutôt comme une presse à bras.**
- J'aime bien cette police.
- ?
- La Mercury. Elle a un côté... euh
- ...
- ... ailé.
- **Vous ne croyez pas si bien dire. C'est une police à grades optiques** disent les typographes. Modifiant à loisir le contraste de ses pleins et déliés, elle peut s'adapter à différents types de papier et technique d'impression. Elle passe de l'un à l'autre avec l'aisance d'un messenger qui connaît trop bien son message pour le trahir. On pourrait presque la croire indifférente à son support matériel.
- Une police aillée et philosophe!
- Cette idéalité est trompeuse. Elle est moins indifférente que flexible et versatile.
- ??!!
- Nous pourrions l'essayer.
- ?
- Parler en Mercury.
- Est-ce possible?
- Bien sûr. Elle n'est pas aillée pour rien.
- Allons-y.

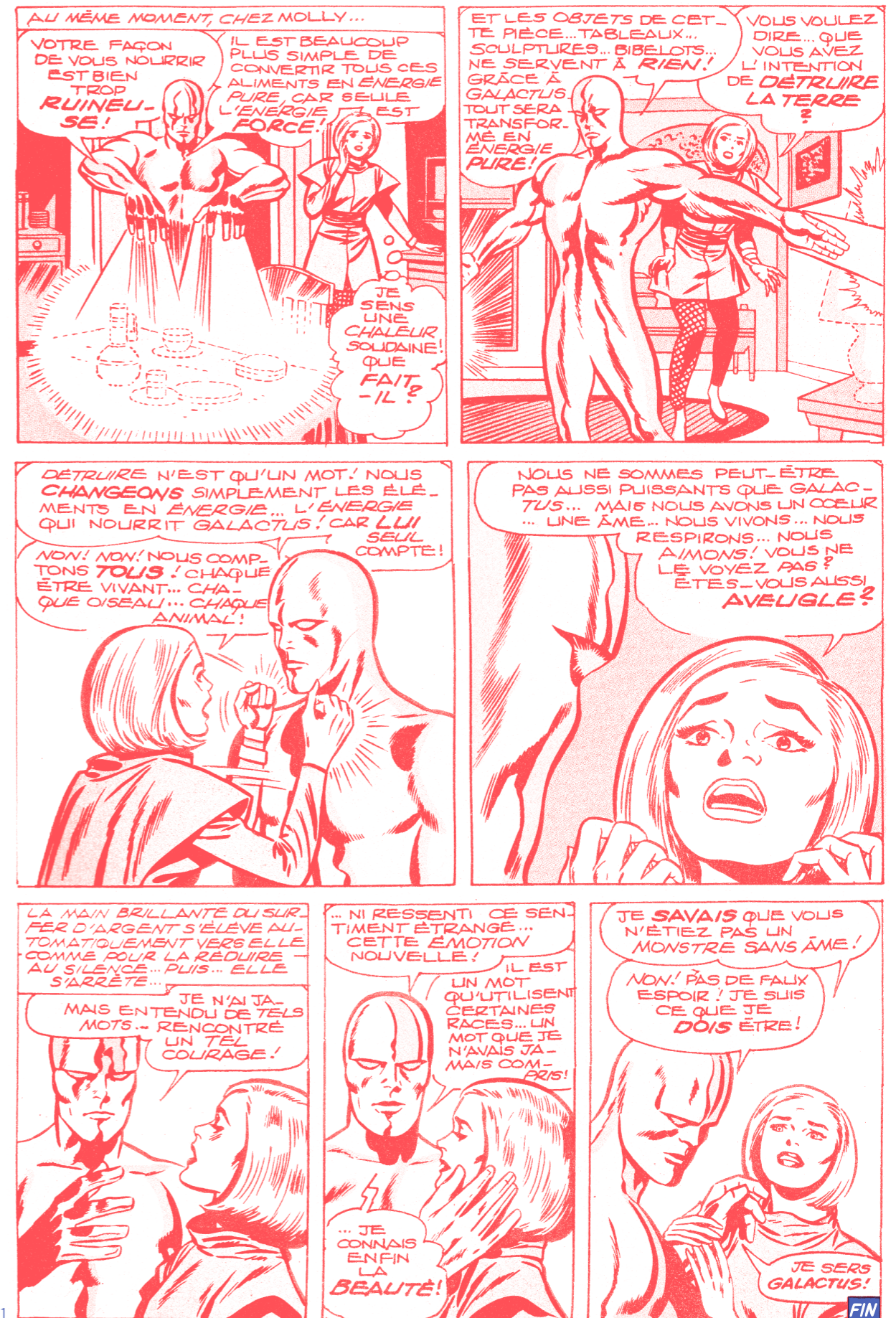
- Mais saviez-vous que l'HERMES ELECTRIC VARIA proposait une écriture à espacement variable – le modèle le plus cher il va de soi?
- Je l'ignorais.
- Une affaire de chasse.
- Encore ?!
- Sur une machine à écrire, les lettres doivent toutes occuper le même espace, quelle que soit leur taille effective. C'est ce qui donne à leur écriture cet aspect un peu fruste, mal dégrossi. [fig. 7] Les typographes disent que chaque lettre a la même chasse. Eh bien, l'ELECTRIC VARIA était équipée d'une police à chasse variable: bref, elle ne tapait pas comme une machine.
- Était-ce la Mercury?
- ?
- La police en question.
- Non. Elle s'appelait Apollon. Il y avait aussi l'Admiral, l'Aristos et l'Altesa. [fig. 8]
- Les quatre A.
- ...

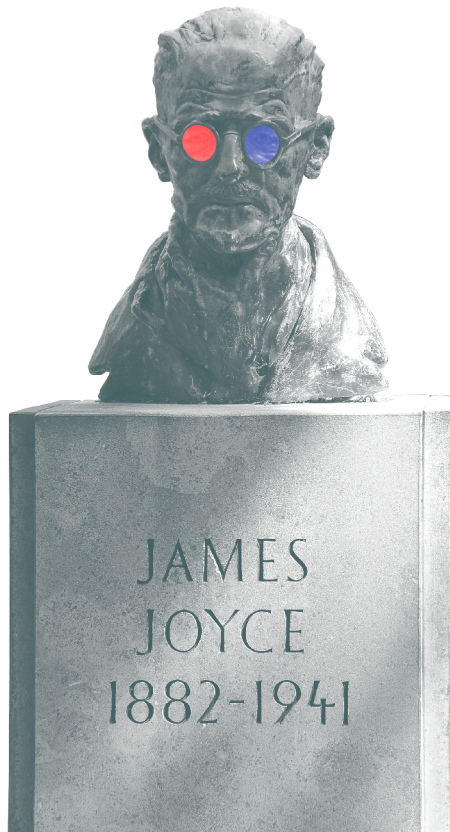
Spécimens d'écritures HERMES

HERMES ELECTRIC VARIA	HERMES ELECTRIC	HERMES NOBILIS	HERMES 9	HERMES 30	HERMES BABY																																																
EC Economic	EScript	EL Elite	HS Hermès Spéciale	PI Pica	DE Director-Elite	DS Director Spéciale	DP Director-Pica	EP Epoca	TE Techno-Elite	TE Techno-Elite	TS Techno Spéciale	TP Techno-Pica	PP Petit-Pica	AD Admiral	AR Aristos	AL Altesa	AP Apollon																																				
Les machines à écrire HERMES sont livrables, à votre choix, dans diverses écritures:		<table border="1"> <tr> <td>EC</td><td>EScript</td><td>EL</td><td>HS</td><td>PI</td><td>DE</td><td>DS</td><td>DP</td><td>EP</td><td>TE</td><td>TE</td><td>TS</td><td>TP</td><td>PP</td><td>AD</td><td>AR</td><td>AL</td><td>AP</td> </tr> <tr> <td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td><td>...</td> </tr> </table>																EC	EScript	EL	HS	PI	DE	DS	DP	EP	TE	TE	TS	TP	PP	AD	AR	AL	AP
EC	EScript	EL	HS	PI	DE	DS	DP	EP	TE	TE	TS	TP	PP	AD	AR	AL	AP																																				
...																																				
Explications des signes:		<input type="checkbox"/> livrable dans cette écriture <input type="checkbox"/> non livrable dans cette écriture																																																			
Admiral	S'inspirant des calligraphes et maîtres de la typographie, les artistes qui ont créé ces caractères ont su admirablement jouer avec les alternances harmonieuses de noirs et blancs qui permet l'espacement variable-Hermès.																																																				
Aristos	S'inspirant des calligraphes et maîtres de la typographie, les artistes qui ont créé ces caractères ont su admirablement jouer avec les alternances harmonieuses de noirs et blancs qui permet l'espacement variable-Hermès.																																																				
Altesa	S'inspirant des calligraphes et maîtres de la typographie, les artistes qui ont créé ces caractères ont su admirablement jouer avec les alternances harmonieuses de noirs et blancs qui permet l'espacement variable-Hermès.																																																				
Apollon	S'inspirant des calligraphes et maîtres de la typographie, les artistes qui ont créé ces caractères ont su admirablement jouer avec les alternances harmonieuses de noirs et blancs qui permet l'espacement variable-Hermès.																																																				



- Ses créateurs ont dit s'être inspirés des œuvres de trois typographes du XVIII^e siècle : Jacques- François Rosart (1714 – 1774), Johann Michael Fleischman (1701 – 1768) et Pierre Simon Fournier (1712 – 1768), opérant une synthèse entre le style « baroque » de l'Allemand d'Amsterdam et ceux, plus classiques, du Belge et du Français ; le Mercury n'est qu'une fonte tiède, moyenne. Si je glissais sur votre vague, je dirais qu'elle est plus proche de Mr. Fantastic que du Surfer d'Argent.
- Le super-héros au corps élastique ?
- Absolument.
- Là, vous passez les bornes.
- ■■■■
- Permettez-moi une parabole. Le *Zohar* raconte comment les lettres de l'alphabet hébreux se présentent une à une devant Dieu, proposant leur service pour la création du monde. À P (פ), Dieu répond que sa forme ne convient pas : « à l'image d'un serpent qui frappe puis ramène la tête vers son corps. Pareillement, celui qui a failli baisse la tête et étend les bras. » Et d'ajouter : « Ce n'est pas avec toi que Je créerai le monde. »
- Nous pourrions reproduire simultanément notre dialogue selon deux procédés distincts.
- L'heureuse élue fut le B (Beit), celle qui inaugure la Bible : « Beréchet » (au commencement). Mais la première lettre de l'alphabet demeure A (Aleph) et Dieu lui assure que son rôle sera plus grand encore : « Je n'aura d'unité qu'en toi » affirme-t-il peu après.
- En offset pour moi, bien sûr – net et précis –, en risographie pour mon interlocuteur – hautement instable, qui ne sèche jamais et parfaitement impossible à caler.
- D'après le *Zohar*, les lettres seraient contemporaines de Dieu et donc antérieures à la création. L'espace graphique précéderait l'espace physique, en serait même la condition. Le monde serait d'étoffe typographique.
- Deux voix, deux modes d'impression, mais une même police de caractères que l'on soumettrait ainsi à l'épreuve ultime. Est-elle assez plastique pour supporter une telle différence de manière d'être sur la page ? Sera-t-elle à même d'incarner également deux voix que tout sépare ?
- Parler, écrire, dessiner des lettres, composer des pages, imprimer reviendrait à rendre sensible l'ordre secret du monde.
- Ou, comme le Surfer d'argent, à créer des mondes en manipulant l'énergie cosmique.
- Yes dit Molly.





Bibliographie

Ulysse, James Joyce, 1918–1920, traduit de l'anglais sous la direction de Jacques Aubert, éd. Gallimard, nrf, Paris, 2004

Ulysses, James Joyce, 1918–1920, éd. Random House, New York, 1934

Paradise Lost, John Milton, 1667, imprimé par John Baskerville pour J. & R. Tonson, Cambridge, 1758

La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme, Laurence Sterne, 1759–1767, traduit de l'anglais par Guy Jouvét, éd. Tristram, Auch, 2004

Le Zohar. Genèse, traduit de l'araméen et de l'hébreu par Charles Mopsik, éd. Verdier, Lagrasse, 1981, p.37

Iconographie

fig. 0A *Ulysse*, James Joyce, 1918–1920, traduit de l'anglais sous la direction de Jacques Aubert, éd. Gallimard, nrf, Paris, 2004, p.911

fig. 0B *Ulysses*, James Joyce, 1918–1920, éd. Random House, New York 1934, p.722

fig. 1A, 1B Puce frappée à la machine à écrire (macrophotographie)

fig. 2A *Ulysses*, op. cit., composé en Baskerville MT

fig. 2B *Paradise Lost*, John Milton, préface de John Baskerville à l'édition de 1758, J. & R. Tonson, Cambridge

fig. 3 Statue près de la pierre tombable de James Joyce, cimetière de Fluntern, Zurich, Suisse

fig. 4 Épreuve d'*Ulysse* corrigée par James Joyce, Harry Ransom Center, The University of Texas, Austin

fig. 5A, 5B Machine à écrire Hermes 3000, Paillard, 1964, ©Theodore Munk

fig. 6 *La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, op. cit., p.233

fig. 7 *Old Typewriter Typebar Letters T to Z*, ©Kendrysdale, Dreamstime

fig. 8 Mode d'emploi de l'*Hermès 3000*

fig. 9A, 9B *Mercure volant*, bronze de Jean de Bologne, 1580, Museo Nazionale del Bargello, Florence

fig. 10 Thermomètre à mercure en verre, *Gallium*

fig. 11 *La Saga du Surfer d'Argent*, 2^e partie, Stan Lee et Jack Kirby, Marvel Comics Group, New York, 1965, adaptation française par Lug éditeur, Paris, 1973

fig. 12 Buste de James Joyce à S^t Stephen's Green, Dublin ©Osama Shukir Muhammed Amin FRCP, Glasgow

Typographie

Les textes sont composés en Bookmania, dessiné et publié par Mark Simonson.

L'extrait de Jack Kerouac est composé en Hermes, interprétation de l'Altessa présent sur l'Hermès 3000 par Optimo Type Foundry.

La dernière partie du dialogue est composée avec les quatre grades optiques du Mercury Text, publié par Hoefer & Co.

Auteurs

Bastien Gallet est philosophe et écrivain. Il est professeur à la Haute école des arts du Rhin.

Yoann De Roeck est designer. Il enseigne en DSAA design éditorial à Montreuil.

Ce dialogue a débuté lors du cycle de conférences *Les rendez-vous de l'écologie des arts*, organisé par l'association Les Euménides : [youtube.com/watch?v=nkUHSjUeCag](https://www.youtube.com/watch?v=nkUHSjUeCag)

