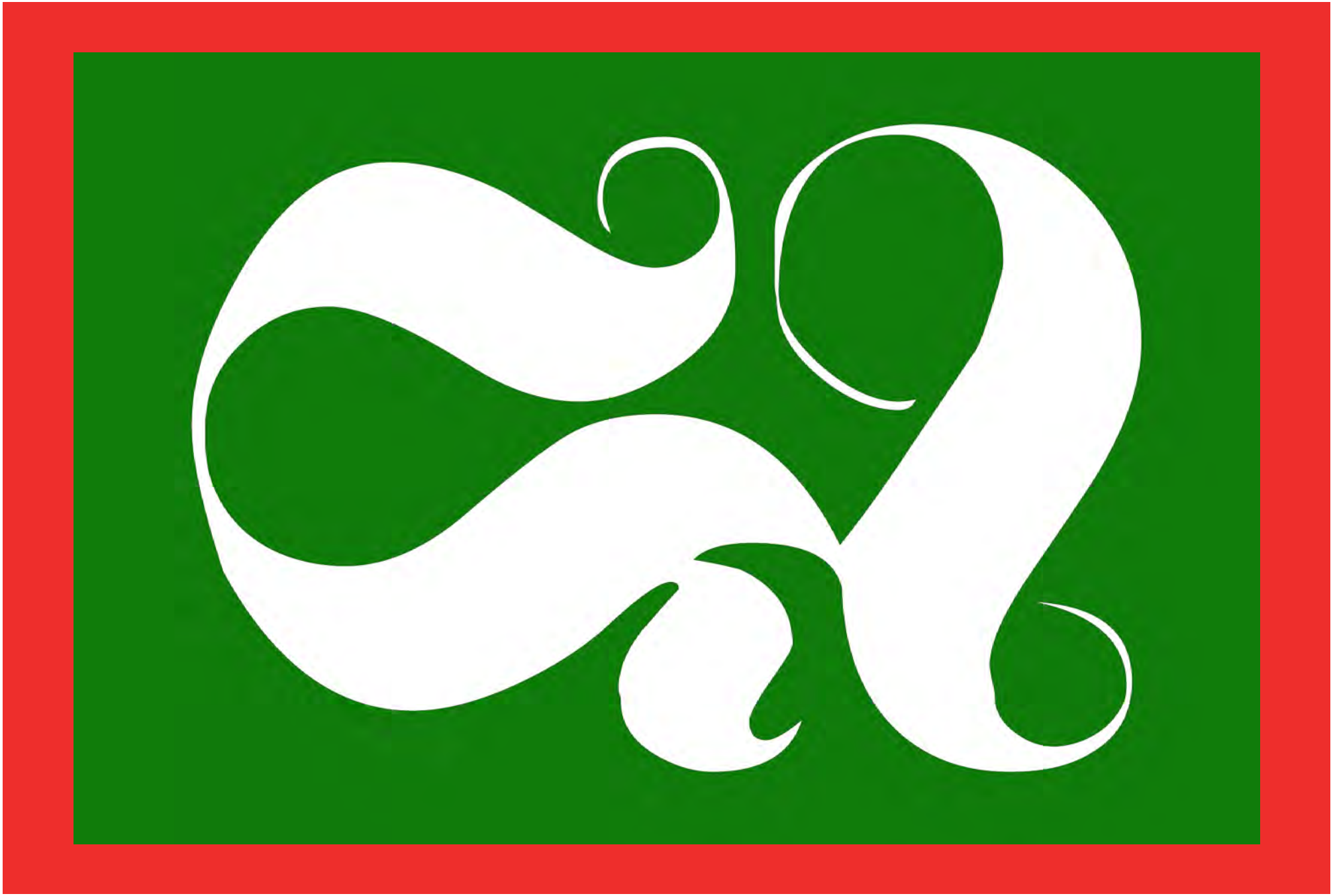
MICHAEL MOUYAL / GLISSEMENT PROGRESSIF D'UN CARACTÈRE



2013

GLISSEMENTS PROGRESSIFS D'UN CARACTÈRE

Leurs glissements lents et progressifs, peuvent provoquer sur le long terme
d'importantes fractures terrestres. Cette étrange capacité à se mouvoir
à l'infini, fut découverte en Allemagne au XVIIIe siècle.

Les caractères typographiques dits *gothiques*[1], eurent une très longue carrière dans les pays germanophones, puisqu'ils furent employés du xv^e^ au xx^e^ siècle. Parmi eux, le Fraktur se distingua par ses emplois. Par delà le fait d'habiller un grand nombre de corps de textes, il suscita, à travers les siècles, de fervents débats quant à l'imaginaire même qu'il véhiculait. Dès que les premiers caractères romains firent leur apparition en 1470, une opposition eut lieu entre ceux-ci et les *gothiques*. On assista, en particulier, à une querelle entre l'Antiqua[2] et le Fraktur qui s'étendit du xix^e^ jusqu'au milieu du xx^e^ siècle. Alors que l'Antiqua prédominait progressivement dans toute l'Europe, le Fraktur incarnait de plus en plus une forme de « germanité ». Dans les années 1930, le *Nationalsozialische Deutsche Arbeiterpartei* (Parti ouvrier allemand national-socialiste) s'empara de ce concept pour l'adapter à leur politique et, par ce biais, le détourner. Le Fraktur devint le caractère privilégié de leurs campagnes de propagande, comme il l'avait été pour la publication du livre d'Hitler, *Mein Kampf*, dont les deux volumes avaient été publiés en 1925 et 1926. Paradoxalement, en 1941, une *Schrifterlass* (décret pour l'adoption d'un type de caractère) signé de Martin Bormann (1900-1945)[3] déclara qu'en raison de ses origines juives, il fallait cesser de l'utiliser et le remplacer par l'Antiqua. Cette opposition entre Fraktur et Antiqua fut aussi le symbole de l'âge médiéval contre la modernité, du protestantisme contre le catholicisme, du Romantisme allemand contre les Lumières françaises, du mysticisme contre la rationalité.

Cette multiplicité d'oppositions témoigne de l'impossibilité pour un caractère typographique d'incarner une vertueuse neutralité. Dès lors, la quête de cette vertu, entreprise par les typographes modernistes, semble n'être que l'ambition d'un fantasme.
En effet qu'il prône la subjectivité ou l'objectivité, un glissement progressif mais permanent des sens semble habiter les caractères typographiques. Le terme «glissements progressifs»,[4] emprunté à Alain Robbe-Grillet (1922-2008), justifie, ici, la nécessité d'interroger ces formes de glissements sur une très large période historique. Il m'a semblé opportun de tirer avantage d'une riche rétrospective pour mesurer l'ampleur et la fertilité de ces glissements. Le choix d'un caractère comme le Fraktur m'est apparu comme une évidence : des livres de la bibliothèque privée de L'Empereur Maximilian I en 1515 aux pages de la Bible protestante de Martin Luther (1483-1546) (imprimée de 1522 à 1534), se pose l'éternelle question du pouvoir de la forme mais aussi des formes de ce pouvoir. Plus proche de nous temporellement, les utilisations détournées du Fraktur témoignent du va-et-vient permanent qui s'opère entre une forme et son discours. Je tenterai ici de le questionner.

1. L'écriture gothique est caractérisée par un resserrement extrême, des verticales très marquées et des courbes brisées évoquant l'arc de l'architecture gothique. C'est de là, qu'elle tient ce nom. Elle est aussi connue, plus précisément, sous le nom de *Blackletter*.

2. Terme générique regroupant toutes les écritures et les caractères typographiques qui dérivent de la capitale romaine et de la minuscule caroline créées et utilisées à partir de la Renaissance.

3. Chef de la chancellerie du NSDAP du 12 mai 1941 au 2 mai 1945, il fut aussi le secretaire particulier d'Adolf Hitler.

4. Dans son roman-film, *Glissements progressifs du plaisir*, Alain Robbe-Grillet manipule « langue » et « parole » au service d'un dialogue entre chose vue et chose imaginée. Entre visibilité et fantasme. Au risque de paraître anecdotique, l'emprunt de ce titre permet de prendre du recul vis-à-vis du sujet et en offre ainsi une vision panoramique.

PETITE HISTOIRE DU FRAKTUR

Glissement sémantique

La naissance de la typographie est couplée à celle de l'invention de la presse à caractères métalliques mobiles par Johannes Gutenberg en 1450. En 1764, dans son *Manuel typographique*, le dessinateur de caractères et imprimeur Pierre-Simon Fournier le Jeune (1712-1768) décrit la typographie comme la science réunissant la gravure de caractères, la fonte et l'impression de ceux-ci.[5]

Si la gravure des caractères, et donc de leur dessin, est issu de la calligraphie et des écritures manuscrites, l'évolution historique de l'écriture latine a conduit au style dit *gothique*. Il est caractérisé par un resserrement extrême, des verticales très marquées et des courbes brisées évoquant l'arc de l'architecture gothique dont il tire son nom.[fig. I,II] L'adaptation de cette écriture à l'imprimerie a donné naissance aux caractères typographiques que l'on nomme par extension *gothiques*. Ils sont aussi connus sous le nom de *Blackletter* ou encore *Old English*.[6] En Angleterre et aux États-unis, le style gothique se réfère aux typographies sans empattements alors que *Blackletter* est un terme utilisé pour décrire les scriptes du Moyen Âge dans lesquelles la noirceur des caractères sublimait le blanc de la page. [fig. III] Dans la suite de ce mémoire, j'utiliserai volontairement le terme *gothique*[7] pour regrouper toutes les occurrences basiques de Blackletter ; la Textura, la Rotunda, le Schwabacher et le Fraktur. [Cf. glossaire p.80]

5. Michel Wlassikoff, «Typographie», *Encyclopédie Universalis*, en ligne: http://www.universalis.fr/encyclopedie/typographie/

6. Les caractères *Old english* ne sont pas à confondre avec la vieille langue anglaise, qui ne fut pas imprimée avec ces même caractères. Le vieil anglais (ou anglo-saxon) est une langue bienantérieure au Blackletter de plusieurs siècles, et a été lui même écrit dans un script insulaire

[fig I. Cathédrale de Notre Dame à Paris. 1163, 1345.]

[fig II. Fette Fraktur 1867-1875]

7. Le terme «gothique» est impropre pour décrire les occurences de *Blackletter*. Ce terme est en soi, un glissement sémantique puisqu'il confond l'adjectif gothique avec les caractères dit «à tort» gothiques. Étant donnéque la majorité des citations utilisent le terme gothique, il me semblait plus juste d'utiliser un terme unique pour éviter toutes nouvelles confusions.

[fig. III Page manuscrite de la Bible, en latin. Belgique, 1470.]

Naissance du Fraktur et des romains

La Rotunda et la Textura apparaissent au XIIe siècle. Elles sont respectivement utilisées en Europe du Nord et du Sud. Ce sont des écritures dédiées à la fabrication des livres, et la Textura est la première écriture à être adaptée en caractères typographiques pour l'imprimerie. Ainsi naît le caractère Textura, qui habille les corps de textes de la Bible à 42 lignes. La Bâtarde [fig. IV], une autre catégorie de *gothiques*, est dessinée et utilisée dans le nord de la France et en Bourgogne au XVe siècle. À la même époque dans le Saint-Empire romain germanique,[8] le caractère Schwabacher fait son apparition. Dérivé du Textura, il présente un aspect plus calligraphique. [fig. V] Puis arrive le Fraktur, un autre caractère d'influence Bâtarde. [fig. VI] Il est développé en 1515 par la chancellerie impériale, durant le règne de Maximilian I (1459-1519) alors à la tête du Saint-Empire. Pour établir une nouvelle bibliothèque de livres imprimés, Maximilian exige qu'un nouveau caractère soit dessiné à cet effet. Il souhaitait que celui-ci soit plus élégant que le Schwabacher, plus moderne que le Textura sans pour autant perdre de sa «germanité»[9] tout en s'opposant à l'Antiqua préférée par le mouvement Humaniste en Italie. C'est le calligraphe Leonhard Wagner (1453-1522) qui dessine ce caractère, lequel se fait rapidement connaître sous le nom de Fraktur. Contrairement aux caractères romains dont nous sommes aujourd'hui familiers et qui se rangeaient sous le terme éloquent d'Antiqua dès le XIVe siècle, le nom de Fraktur lui est conféré par ses lignes brisées et cet aspect fracturé si caractéristique. Ainsi le O, circulaire en Antiqua se transforme en un hexagone condensé en Fraktur. [fig. VII]

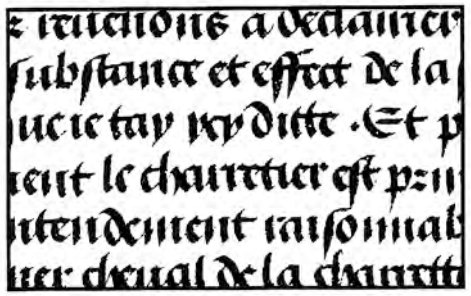
Dès l'instant où les premiers caractères romains font leur apparition en 1470, on les oppose aux *gothiques*, et tout particulièrement dans le Saint-Empire romain germanique. On parle alors de *zweischriftigkeit*[10] (double écriture), de bi-polarité typographique. Au-delà d'un intérêt formel, les divergences entre le Fraktur et les caractères romains incarnent dès le XVe siècle en occident, la pluralité des débats politiques, historiques et religieux. Ces derniers marqueront progressivement la forme typographique devenant alors le véhicule d'imaginaires aussi divers que complexes, voire même contradictoires.

David contre Goliath

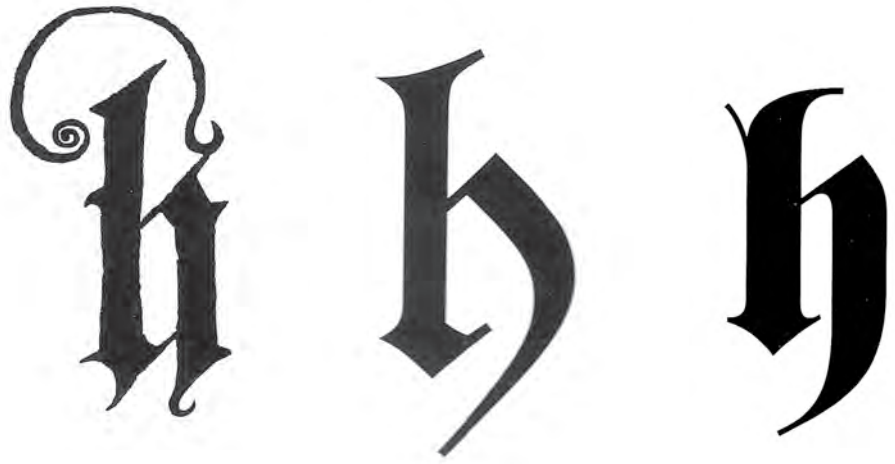
Amorcée dès le XVe siècle et culminante au XVIe siècle, la Réforme protestante s'affirme comme une volonté de retour aux sources du christianisme. Elle débute dans le Saint-Empire romain germanique sous l'impulsion du moine théologien Martin Luther (1483-1546). Ce dernier prêche un retour aux Écritures avec la Bible comme seule source de l'autorité religieuse. Luther n'apprécie guère les fastes de l'Église catholique et le système des indulgences. Il dénonce la corruption de toute une société engendrée par le commerce de celle-ci. En 1517, sont édités ses « 95 thèses » contre les indulgences, dont la publication connait un grand écho dans tout le Saint-Empire. L'Église n'apprécie pas cette position et lui demandant de se rétracter, essuiera le refus devenu historique de Martin Luther.

8. Le terme désigne un regroupement politique disparu des terres d'Europe occidentale et centrale au Moyen Âge dirigé par l'Empereur romain germanique. Dissolue en 1806, l'Allemagne fut réunifiée en 1871.

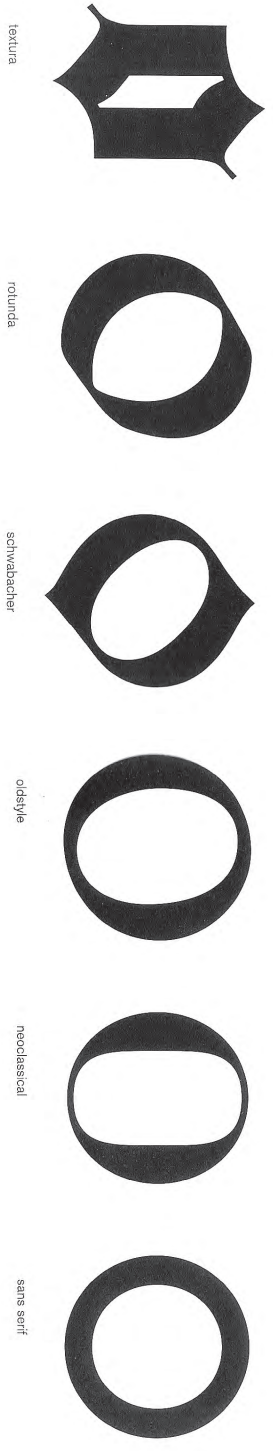
9. Ici, le terme fait référence à l'ensemble de caractères propres au monde germanique.



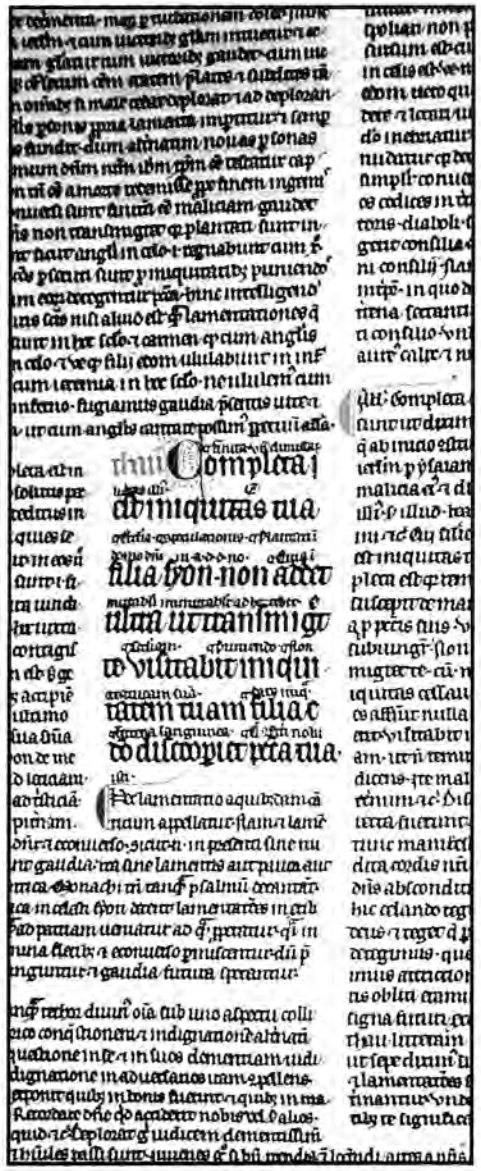
[fig. IV Bâtarde bourguignonne, Jean Mielot c. 1455]



[fig. V, VI, Textura c.1562, Alte Schwabacher 1650, Fette Fraktur 1867-1875]



[fig. VII le «o» dans divers types de caractères]



[fig. VIII Textura française c.1290]

[fig. IX Minuscule et majuscule humanistes, XVe siècle]

[fig. X Cursive humaniste, minuscule, XVe siècle]

10. La traduction exacte française est «multiscripturalité ». Elle décrit l'usage simultané ou concurrentiel de plusieurs formes d'écriture au sein d'une même langue. Le cas qui nous intéresse ici est celui du Fraktur et de l'Antiqua.

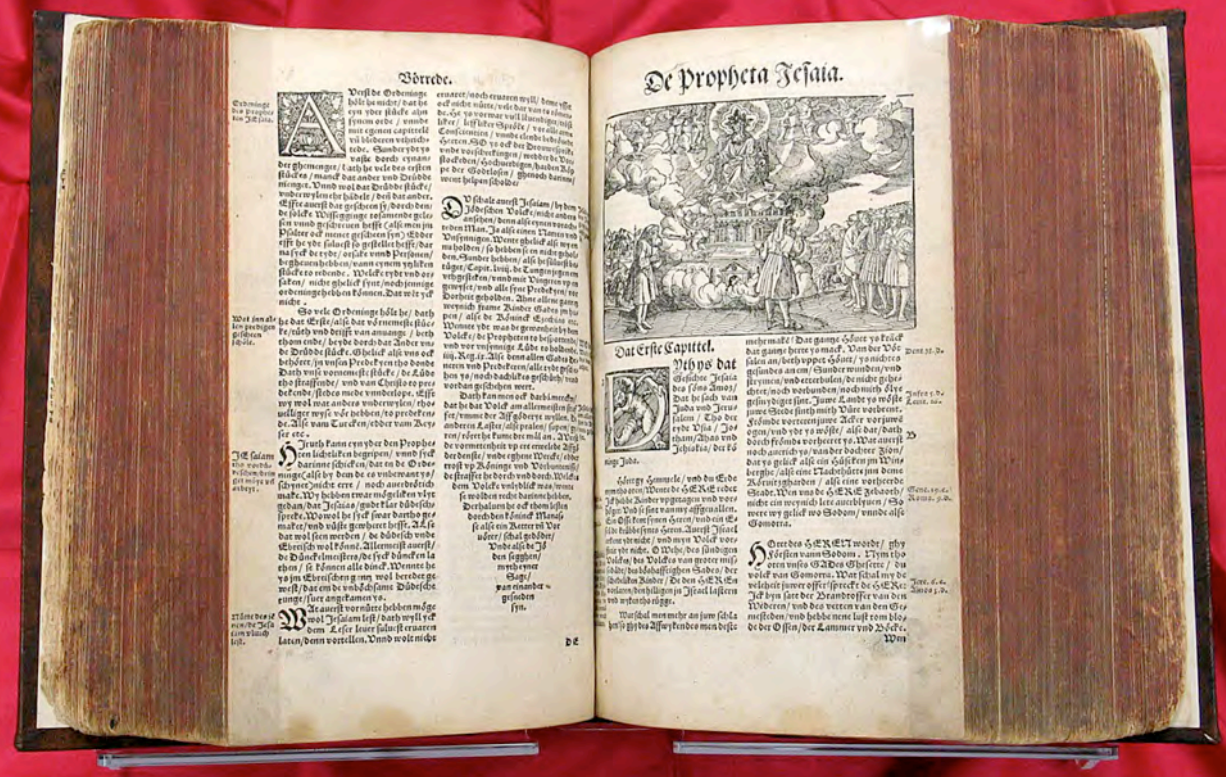
11. Ici le terme désigne une langue parlée a l'intérieur d'une communauté, par opposition à une langue véhiculaire, langue d'échange, parlées par plusieurs communautés.

L'essor de l'imprimerie lui profite alors, ainsi qu'à la communauté protestante, pour diffuser un grand nombre de Bibles traduites en langue vernaculaire.[11] Ce nouveau rapport, direct et privilégié du lecteur au livre, permet une lecture intime et personnelle des Textes. Cet acte de diffusion contribue par ailleurs et de façon significative à populariser le Fraktur puisqu'il est le caractère employé à la mise en page de ces textes. La Réforme, quant à elle, conduit à une scission entre les églises protestantes et l'Église catholique romaine.

Du point de vue typographique, cette scission se traduit par une opposition entre le caractère Fraktur, du côté protestant, et l'Antiqua du côté catholique, en raison de ses origines latines. [fig. IX,X] Luther ne fait d'ailleurs pas partie des fervents admirateurs des caractères romains: «Les caractères latins nous empêchent trop de bien parler allemand.»[12,13] Ainsi, une forme de germanité vient progressivement habiter le caractère Fraktur du XVe au XVIe siècle.

12. Martin Luther, cité et traduit dans *écritures gothiques hier et aujourd'hui*, du XVIe siecle au XXe siecle, en ligne : www.j.poitou.free.fr/pro/html/ltn/gothique-b.html

13. Il existe même une rumeur selon laquelle la Bible de Luther de 1545 ferait usage du Fraktur pour les actes de salut et de bienveillance, alors que l'Antiqua serait reservée aux passages sur l'Enfer. Cependant, toutes les images que j'ai pu trouver de cette Bible infirment cette rumeure.



Börrede.

De Propheta Jesaia.

Dat Erste Capittel.

[fig. xi Bible de Luther, 1515]

Au début du XVIIIe siècle en Europe du Nord-Ouest, la philosophie des Lumières se développe sous l'impulsion de philosophes tels que Voltaire (1694-1778), Spinoza (1632-1677) ou encore Newton (1643-1727). Les membres de ce mouvement se voient comme une élite avancée, œuvrant pour le progrès du monde, combattant entre autre la pensée irrationnelle et la superstition. En France, les écrits de Voltaire jouent un rôle clé dans la détermination de la Révolution. Ce rejet du mysticisme se traduit dans la forme même des caractères romains, souvent décrits comme simples, rationnels, équilibrés et gracieux depuis la Renaissance. D'ailleurs les *Lettres philosophiques* ou *Lettres anglaises* de Voltaire publiées en 1734 font usage de caractères romains. [fig. XII] Il est important de considérer que cet ouvrage fut destiné à une catégorie sociale assez cultivée. Si Voltaire fit preuve de sévérité à l'égard de la politique de son pays en affichant sa fascination pour la liberté sociale anglaise, il n'en demeurait pas moins rationnel et élitiste. Inévitablement les caractères romains furent teintés de cet esprit intellectuel français des Lumières par opposition à l'esprit intellectuel allemand d'un romantisme naissant.

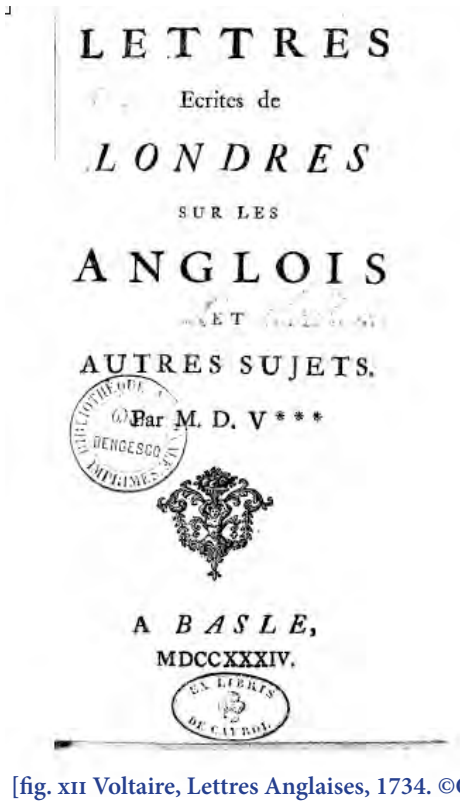
Certaines figures telles que Goethe (1749-1832) ou Hegel (1770-1831), après avoir été enthousiastes devant les élans de la Révolution française, se détournèrent de la France en grande partie à cause des guerres que l'ex-Bonaparte devenu Napoléon avait fait subir à l'Allemagne. En 1806, Napoléon proclamait la dissolution du Saint-Empire romain germanique. Aucune structure ne pouvait alors assurer l'existence politique de la nation allemande. Conscients de la distance qu'il y a entre les idéaux de la révolution et le règne de Napoléon, les allemands rejettent tout principe hiérarchique. Ils s'opposent aux fondements de la Révolution française, basés sur la raison, en exaltant la Germanité originelle, le peuple allemand (*Volk*),[14] dont l'essence mythique remonte à un passé lointain où l'on se définissait par sa culture. C'est bercé par un grand lyrisme que les nationalistes allemands définissent l'individu comme contributeur culturel de la nation; cette identité-là transcendant l'individualité. Le mysticisme, le lyrisme et le *Volk* sont des valeurs fondamentales du Romantisme allemand.[15] Johann Gottfried Herder (1744-1803) est une des figures importantes dans l'émergence du nationalisme romantique. Selon lui l'état idéal est basé sur le caractère organique des individus constituant une communauté, et qui partagent une culture commune. Dans sa philosophie, la botanique est utilisée comme symbole métaphorique pour associer la mutabilité de l'homme à celle des plantes. «Dans la période de transition de L'*Aufklärung* (Lumières allemandes) au Romantisme, les formes organiques témoignent de la créativité et de la mutabilité de la nature humaine.»[16] Pour Herder une des qualités inhérente d'une « communauté organique » est sa capacité à s'adapter aux circonstances. La forme organique du cristallin[17] porte en elle ces notions de richesse populaire, d'organicité et de lumière qui jouent un rôle clé dans l'émergence et le développement d'un nationalisme romantique si attaché au *Volk* et à la nature.

14. Le terme «Volk», littéralement «peuple» en français, renvoie également à une notion plus mystique, un intermédiaire entre les individus et une entité supérieure.

15. Bernard Bernier, *L'apparition du nationalisme en occident: les contextes historiques. Anthropologie et Sociétés*, vol. 7, nº 2, été 1983, pp. 111-129

16. Lawrence Mirsky, The Crystalline Plant, *Blackletter, Type and National Identity*, édité par Peter Bain et Paul shaw, 1998. « In the period of transition from the Enlightenment to Romanticism, organic forms were related to the culture of creativity and the mutability of human nature.»

17. *The Crystalline ice plant* peut se traduire par «la ficoïde glaciale» (Mesembryanthemum crystallinum). C'est une plante de la famille des Aizoacées, originaire sud-est africain. Elle est surtout cultivée pour l'ornement des jardins et des tables.



LETTRES
Ecrites de
LONDRES
SUR LES
ANGLOIS
ET
AUTRES SUJETS.
Par M. D. V***
A BASLE,
MDCCXXXIV.

[fig. xii Voltaire, Lettres Anglaises, 1734. ©Gallica, BNF.]

18-20. *Op. cit.,* p.21
«It was herder's holistic notion that a form may change over time and still retain its identity that has a historical relevance to blackletter typefaces and cultural notions of German identity»

21. *Op. cit.,* p.17,
Briefe der Frau Rat Goethe, 15 Juin 1794, « froh bin ich über allen Ausdruck, daß deine Schrieften alte und neue nicht mit den mir so fatalen Lateinischen Lettern das Licht der Welt erblickt haben – beym Römischen Carneval da mags noch hingehen – aber sonst im übrigen bitte ich dich bleibe deutsch auch in den buchstaben...»

La métaphore spirituelle du cristallin de Lawrence Mirsky[18] lorsqu'elle s'applique au Fraktur, fait alors sens dans sa dimension formelle: elle bâtit le point entre le dessin de ce caractère et l'art ornemental et floral du romantisme allemand. Le Fraktur hérite inéluctablement des valeurs du Romantisme. Cet héritage est également associé à la notion gothique de l'infini à l'inverse d'un caractère comme le Didot qui s'associe à l'idéal grec du fini, cher au Classicisme francais.[19] Cette notion d'infini est très importante pour comprendre l'attachement romantique aux Fraktur et autres *gothiques*. Ces caractères cristallisent les notions d'organicité et de germanité : «...C'était la théorie holistique de Herder, qu'une forme puisse changer à travers le temps sans pour autant perdre son identité, qui est pertinente historiquement vis-à-vis des caractères gothiques, et des notions d'identité culturelle allemande.»[20] Il est intéressant d'observer que cette ambition de culture commune qui se fait ressentir chez les intellectuels romantiques ne s'exprime pas qu'au travers de leurs textes mais aussi au travers de l'utilisation consciente de ces caractères *gothiques*. Ainsi, la mère de Goethe exprimait son attachement aux *gothiques* dans une lettre adressée à son fils en 1794 : « Je suis heureuse au-delà de toute expression que tes écrits, les anciens et les nouveaux, n'aient pas vu le jour avec ces lettres latines qui me paraissent si fatales – pour le Carnaval romain, ça peut encore aller, mais autrement, pour le reste, je t'en prie, reste allemand même dans les lettres.»[21]

D'autres acteurs du Romantisme comme les frères Grimm (Jacob: 1785-1863 et Wilhem: 1786-1859), influencés par la philosophie de Herder, ne sont pourtant pas convaincus que « l'identité culturelle » de leur pays soit véhiculée par le Fraktur et plus généralement par les caractères *gothiques*. Leur profond dégoût formel vis-à-vis de ceux-ci les poussent presque à voir cet imaginaire allemand attribué aux *gothiques* comme un fantasme, issu d'un phénomène de mode : «l'écriture informe et laide qui donne encore maintenant une apparence barbare à la plupart de nos livres par différence avec ceux de tous les autres peuples cultivés […] Malheureusement, on va même jusqu'à appeler écriture allemande cette écriture dégénérée et sans goût, comme si tous les mauvais usages à la mode chez nous pouvaient être considérés comme estampillés d'origine allemande et donc être recommandés. Rien n'est plus faux, et quiconque s'y connaît sait qu'au Moyen Âge, dans toute l'Europe, une seule écriture valait et était utilisée pour toutes les langues : l'écriture latine...».[22]
D'ailleurs certains romantiques, bien qu'attachés à leur nation, souhaitent trouver un compromis entre l'Antiqua et le Fraktur. Jusque-là, et depuis l'apparition des caractères romains, le *zweischriftigkeit* était maintenu en Allemagne. C'est un souci pratique et économique qui anime Johann Friedrich Unger (1714–1781), un imprimeur-éditeur, lorsqu'il tente de dessiner un caractère hybride entre le Fraktur et l'Antiqua: « Conscient que de nombreux étudiants allemands n'étaient pas apte à lire des ouvrages en lettres latines, Unger voulait concevoir une typographie à usage national pour supprimer les caractères romains des presses allemandes et ainsi-réduire la surcharge due à la conservation des deux jeux de lettres.»[23]
On s'apercoit aussi que l'imaginaire allemand véhiculé par le Fraktur ne résulte pas uniquement de l'ambition romantique d'avoir une «identité culturelle» commune mais laisse aussi trans-

paraître un souci économique et une habitude de lecture des jeunes étudiants allemands. Malgré de nombreuses tentatives ce désir ne resta qu'à l'état expérimental. Unger explique son échec par l'impossiblité d'établir ce qui semblait être perçu comme non habituel.[24] Techniquement et dans l'imaginaire de chacun, celà pourrait aussi signifier que les caractères romains ne se prêtent pas bien à la structure même de la langue allemande.

Querelles en société

La querelle Antiqua-Fraktur (*Antiqua-Fraktur-Streit*), débat d'ordre à la fois politique et typographique, avait pris une tournure officielle en 1806 lorsque Napoléon 1er proclamait la dissolution du Saint-Empire romain germanique. Comme nous l'avons vu, les nationalismes germaniques s'étaient alors éveillés, et leurs recherches de valeures culturelles communes avait mis la littérature allemande sur le devant de la scène, ce qui a eu pour conséquence de raviver fortement l'opposition entre les deux types de caractères. On voit bien, ici, que le Fraktur est devenu pour beaucoup un attribut de la nation allemande, d'autant plus exalté et mis en avant que les tensions avec les pays étrangers s'exacerbent : Otto von Bismarck (1815-1898), le chancelier à l'origine de l'unification allemande (et qui mena la guerre franco-prussienne de 1870-71), refusait même avec indignation de lire un livre allemand mis en page en Antiqua : *Deutsche Bücher in lateinischen Buchstaben lese ich nicht!* (« Je ne lis pas les livres allemands en caractères latins ! »).[25] Cette indignation se voulait sans doute ostentatoire, et avait valeur d'affirmation de la culture allemande : si lire un livre étranger composé avec des caractères étrangers se comprenait, lire un livre allemand en Antiqua dénotait par contre une infériorité de la typographie dite

«allemande» dans sa propre littérature, ce qu'il ne pouvait supporter. De nos jours, la majorité des gens pensent, à tort, que le Fraktur est plus difficile à lire que les caractères romains. Quiconque est familier des formes du Fraktur le lit plus facilement que les caractères romains. Puisque la lisibilité dépend de la capacité à distinguer chaque mot, le Fraktur offre une richesse de formes bien plus grande que celle des caractères romains.

La bi-polarité typographique en Allemagne à cette époque se résume alors à opposer la nature organique, cristalline, populaire et romantique des caractères *gothiques* face à la nature plus mécanique et radicale, issu du classicisme français, des caractères romains. Mais elle témoigne également d'une réalité économique et pratique. Par ailleurs, on remarque que, la double écriture étant maintenue, l'Antiqua ne semble pas avoir été souvent utilisée pour la langue allemande. Elle ne l'est que pour les langues romanes (français, italien, latin...). Les pages du dictionnaire de Carl Joseph Meyer (1796 -1856) allient l'usage des deux au sein d'un même corps de texte. Ou encore cet extrait de texte allemand datant de 1768 où les mots français «militaire», «officiers» ainsi que les termes latins, sont composés en Antiqua.[26] [fig. XIII] Cet usage-là, est perçu comme une invasion de mots étrangers dans la langue allemande par Adolf Reinecke (1861-1940), correcteur en chef de l'imprimerie impériale. Dans son livre Die Deutsche *Buchstabenschrift*, datant de 1910, il témoigne de sa fervente conviction pour l'emploi unique du Fraktur, ayant recours à une argumentation à la fois pratique et nationaliste. Reinecke mélange ainsi ce qui a trait à une habitude de lecture et l'attitude, à la limite de l'extrême, anti-caractères romains qui en découle: «L'Écriture allemande est un vrai lettrage de

lecture : elle est plus lisible, l'image des mots est plus claire que celle engendrée par les caractères romains…L'écriture allemande est plus compact en imprimé, ce qui facilite la reconnaissance optique de la forme des mots lors de la lecture…L'Écriture allemande est plus appropriée pour exprimer la langue allemande ; elle est plus adaptée aux caractéristiques de la langue allemande que les caractères romains. L'utilisation des caractères romains pour la langue allemande ne fera que promouvoir l'invasion de mots étrangers.»[27]

De leur côté, les partisans de l'Antiqua avaient, en 1885, créé une «société» pour soutenir l'usage des caractères romains : la *Veriein fur Altschrit* (société pour l'écriture antique). La querelle Antiqua-Fraktur atteint un sommet lorsque les membres de cette société soumettent un projet de loi au Reischtag en 1911 pour que l'Antiqua soit adoptée comme caractère officiel, et ainsi remplacer le Fraktur qui était jusqu'alors d'usage officiel dans la plupart des manuels scolaires. Après un long débat, la proposition est rejetée de justesse par 85 contre 82.[28] Cette proposition traduit tout autant l'usage habituel, ici reproché, du Fraktur que les écrits de Reinecke. Elle fait également preuve d'un fanatisme particulier envers les caractères romains. La création d'une société pour la défense de ces caractères le prouve.

22. *Op. cit.*, p.17, Jacob Grimm, die ungestalte und häszliche schrift, die noch immer unsere meisten bücher gegenüber denen aller übrigen gebildeten völker von auszen barbarisch erscheinen läszt, [...] Leider nennt man diese verdorbne und geschmacklose schrift sogar eine deutsche, als ob alle unter uns im schwang gehenden misbräuche zu ursprünglich deutschen gestempelt, dadurch empfohlen werden dürften.
nichts ist falscher, und jeder kundige weisz, dasz im mittelalter durch das ganze Europa nur éine schrift, nemlich die lateinische für alle sprachen galt und gebraucht wurde.

23. *Op. cit.*, p.21
«Aware that many German scholars were unwilling to read works in latin letter, Unger wanted to design a national type for Germany that would displace roman type from German printing presses and reduce the overhead of mainting both set of letters.»

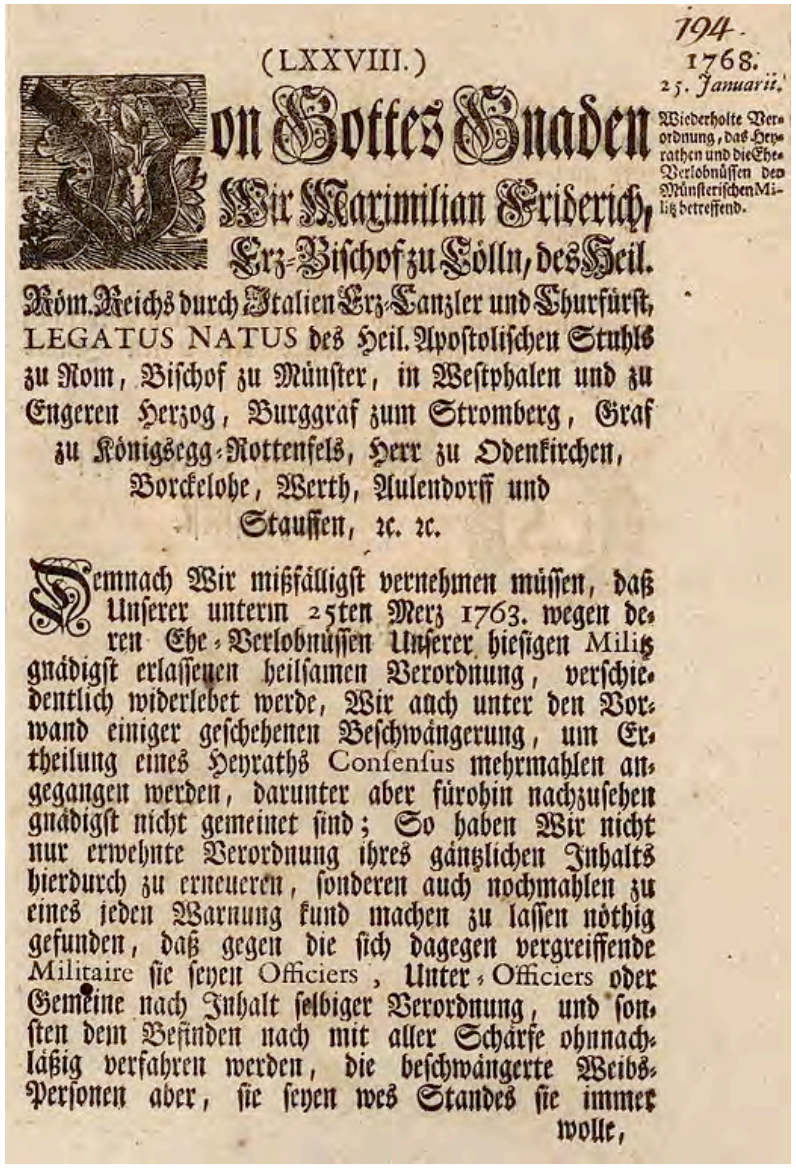
24. *Ibid.*

25. *Op. cit.* p.17
«Deutsche Bücher in lateinischen Buchstaben lese ich nicht!»

26. Le texte semble être à caractère politique mais je n'ai pas réussi à en trouver la source exacte.

27. Adolf Reinecke, *Die deutsche Buchstabenschrift: ihre Entstehung und Entwicklung, ihre Zweckmäßigkeit und völkische Bedeutung, Leipzig, Hasert*, pp. 79, 1910.

28. Querelle Antiqua-Fraktur. *Wikipedia*. Page mise à jour le 7 décembre 2012, en ligne: http://fr.wikipedia.org/wiki/Querelle_Antiqua-Fraktur



194.
1768.
25. Januarii.

(LXXVIII.)

Von Gottes Gnaden
Wir Maximilian Friderich,
Erz-Bischof zu Cölln, des Heil.
Röm. Reichs durch Italien Erz-Canzler und Churfürst,
LEGATUS NATUS des Heil. Apostolischen Stuhls
zu Rom, Bischof zu Münster, in Westphalen und zu
Engeren Herzog, Burggraf zum Stromberg, Graf
zu Königsegg-Rottenfels, Herr zu Odenkirchen,
Borckelohe, Werth, Aulendorff und
Stauffen, ꝛc. ꝛc.

Wiederholte Verordnung, das Heyrathen und die Ehe-Verlobnüssen des Münsterischen Militz betreffend.

Demnach Wir mißfälligst vernehmen müssen, daß Unserer unterm 25ten Merz 1763. wegen deren Ehe-Verlobnüssen Unserer hiesigen Militz gnädigst erlassenen heilsamen Verordnung, verschiedentlich widerlebet werde, Wir auch unter den Vorwand einiger geschehenen Beschwängerung, um Ertheilung eines Heyraths Consensus mehrmahlen angegangen werden, darunter aber fürohin nachzusehen gnädigst nicht gemeinet sind; So haben Wir nicht nur erwehnte Verordnung ihres gäntzlichen Inhalts hierdurch zu erneueren, sonderen auch nochmahlen zu eines jeden Warnung kund machen zu lassen nöthig gefunden, daß gegen die sich dagegen vergreiffende Militaire sie seyen Officiers, Unter-Officiers oder Gemeine nach Inhalt selbiger Verordnung, und sonsten dem Befinden nach mit aller Schärfe ohnnachläßig verfahren werden, die beschwängerte Weibs-Personen aber, sie seyen wes Standes sie immer wolle,

[fig. XIII Texte composé en Fraktur et Antiqua, n.c, 1768]

FANTASME D'UN SUPER POUVOIR

Si jusqu'ici l'Antiqua avait été le seul concurrent du Fraktur, l'arrivée de la Nouvelle Typographie dans l'entre-deux guerres ainsi que la politique du parti nazi fait prendre un nouveau tournant à la bataille typographique. D'une part, La Nouvelle Typographie amenée par Jan Tschichold (1902-1974), défend l'idée de légibilité, de hiérarchie et de l'invisibilité au profit du contenu. Les nouveaux caractères fonctionnalistes deviennent alors les principaux opposants du Fraktur. D'autre part, les notions d'organicité, d'éclair, de richesses populaires véhiculées par celui-ci sous le nationalisme romantique allemand, se voient accorder une nouvelle naissance dans la politique d'Hitler. Les deux éditions successives de 1925 et 1926 de *Mein Kampf* sont imprimées en Fraktur.[fig. XIV, XV] Le caractère incarne ainsi par la force des événements la propagande du parti nazi. L'héritage romantique du Fraktur glisse alors vers un radical antisémitisme.

Chirurgie esthétique: La construction d'une nouvelle fiction

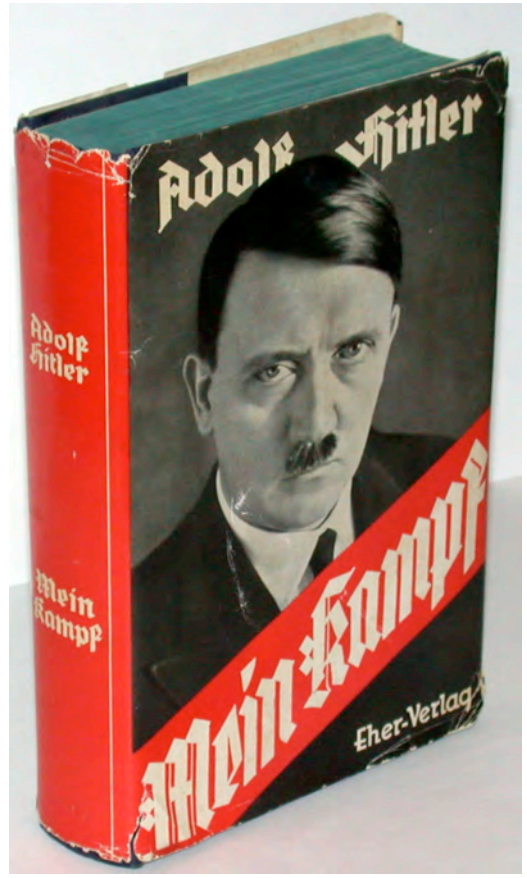
«Les alphabets qui connotent un caractère national ou un style particulier (gothiques, Fraktur, slaves) ne sont pas construits de façon élémentaire et limitent en partie les possibilités d'une compréhension internationale.» déclare Jan Tschichold en 1925 dans un numéro hors série de *Typographische Mitteilungen*, le magasine du *Bildungsverband Buchdrucker* (organisme de formation du syndicat des imprimeurs allemands).[29] Tschichold énonce ainsi, par une succession de textes explicatifs les fondements de la Nouvelle Typographie : fonctionnalisme, formes élémentaires, impersonnelles et objectives en sont les lignes directrices.

Certainement plus prôche de cet idéal que le Fraktur, l'Antiqua ne répond pas pour autant à toutes ces normes. Bien qu'il soit apprécié pour sa forme rationnelle, il représente l'évolution logique des écritures humanistes, et donc d'un savoir faire traditionnel. Si ses partisans exaltaient ses grandes qualités de lisibilité (y compris Tschichold), il n'a jamais été question de fonctionnalisme. C'est sans doute sur ce point que la Nouvelle Typographie et l'Antiqua divergent; fonctionnel et traditionnel n'allant pas de pair à cette époque.[30]

Dans son livre *Die Neue Typographie* publié en 1928, Tschichold établit une mise en perspective historique de la typographie et considère tout ce qui lui précède comme appartenant à «l'ancienne typographie», n'envisageant l'histoire de la typographie antérieure à 1914 que comme une préhistoire. C'est influencé par l'art moderne qu'il s'engage vers une nouvelle partie de l'histoire. Il y trouve l'écho de ses idéaux : l'art abstrait renie toute imitation, tout sentiment subjectif et propose une approche constructiviste.[31,32]

Les nouveaux typographes optent pour que l'apparence formelle des caractères soit en accord avec leur temps, qu'elle soit déterminée par les nouvelles méthodes de production, celles de l'ère industrielle : «L'ingénieur! L'ingénieur est celui qui conçoit notre époque. Ce qui distingue ses œuvres: économie, précision, élaboration de formes pures, propres à la construction, qui correspondent à la fonction de l'objet. »[33] L'esthétique qui en résultait ne devait aucunement faire référence au passé.

[fig. xiv Hitler, *Mein Kampf*, 1925]



[fig. xv Hitler, *Mein Kampf*, 1926]

29. Robin Kinross, *Typographie Moderne*, p.103,104.

30. Les termes "Antiqua" et "Nouvelle" représentent déjà , lorsqu'il sont mis côte à côte, une antithèse.

31. *Ibid.*

32. Jan Tschichold est particulièrement influencé par l'exposition du Bauhaus à Weimar en 1923.

33. Jan Tschichold, *Die Neue Typographie*, 1928 (1987) p.11

La Nouvelle Typographie s'affranchit des empattements; très construite, son dessin s'éloigne au maximum d'une esthéthique humaniste pour se rapprocher de celle produite par la machine. [fig. xvi]On assiste à la naissance d'un caractère neuf, élémentaire, sans héritage, qui entretiendrait ainsi un rapport transparent avec le contenu.

Par-delà son ambition de neutraliser toute iconicité d'un caractère typographique, Tschichold va même jusqu'à questionner sa dimension linguistique : « emploi exclusif de l'alphabet minuscule et l'élimination de toutes les capitales, pourquoi par exemple un seul son, a, et deux signes, a et A ? un son, un signe.»[34]
En supprimant les capitales à cause de l'incohérence graphique/phonétique que son existance provoquerait, il se rapproche véritablement d'une norme standard. On peut comprendre alors que la création d'un alphabet universel constitue la prochaine étape de son projet. Un son, un signe, appartenant à un seul alphabet. Il n'en sera pas l'auteur mais c'est ce que propose le Bauhaus en 1925, avec les expérimentations de László Moholy-Nagy (1895-1946) et Herbert Bayer (1900-1985).[35] [fig. xvii] Les expériences issues de ce projet présentaient des qualités similaires aux attentes des nouveaux typographes. Ces recherches étaient, elles aussi, guidées par une idéologie favorable à l'industrie et à la machine. L'alphabet recherché se voulait adaptable à tous types de circonstances. Un véhicule neutre, au service du discours.

34. Jan Tschichold,*Typographische Mitteilungen,* 1925

35. Si le Bauhaus et la Nouvelle Typographie ne sont pas à confondre, ce projet d'alphabet universel est fortement imprégné des théories modernistes.

[fig. xvii Expérimentations d'Herbert Bayer sur le caractère Universal, 1925.]

[fig. xvi À gauche: bas de casse et capitale d'un Didot,
c.1734. À droite le caractère Futura de Paul Renner, 1928]

Miroir miroir: qui est le plus beau?

Si Tschichold était le propagandiste et le théoricien du mouvement le plus actif en Allemagne, la praticienne et théoricenne américaine Beatrice Warde (1900-1969)[36] témoigne de son attachement à la typographie moderne avec sa théorie du *Crystal Gobelet* exposée lors d'une lecture adressée aux *British Typographers'Guild,* à l'Institut St Bride de Londres en 1932 : «Imaginez que vous avez devant vous un flacon de vin. Il vous est permis de choisir votre millésime préféré pour cette démonstration imaginaire, afin qu'il soit d'une couleur profonde et miroitante. Vous avez deux gobelets devant vous. L'un est fait d'or solide, et forgé avec la plus exquise finesse. L'autre est fait d'un verre cristallin, s'apparentant à une bulle et tout aussi transparent. Versez et buvez; et selon votre choix de gobelet, il me sera permis de savoir ou pas si vous êtes un connaisseur en vins. Car si vous ne ressentez rien pour le vin d'une manière ou d'une autre, vous rechercherez la sensation de boire ledit breuvage dans un objet qui a pu coûté des milliers de livres (£); mais si vous êtes un membre de cette tribu en voie de disparition, les amateurs de fins millésimes, vous choisirez le cristal, parce que tout en lui est calculé pour révéler, plutôt que pour cacher, la belle chose qu'il était censé contenir... et ainsi l'homme qui pour la première fois choisit le verre plutôt que l'argile ou le métal pour boire son vin était un «moderniste», dans la mesure ou je vais utiliser ce terme parce qu'il ne se demandait pas, à propos de l'objet, «à quoi doit-il ressembler ?» mais «à quoi doit-il servir ?», et c'est dans cette mesure/idée que toute bonne typographie est moderniste.»[37]

En utilisant les termes «tribu en voie de disparition» pour décrire les modernistes, Beatrice Warde dresse d'emblée une barrière entre cette tribu et les « autres »; décrits comme un peuple

insensible, presque grotesque. Au service d'un discours élitiste et exclusif Warde va à l'encontre des prétendues ambitions d'effacement des frontières entre les peules prônées par Tschichold.
La typographie moderniste est censée s'adapter universellement à tous types de discours mais on remarque que c'est un «millésime» d'une «couleur profonde», une «belle chose», que Warde choisit de révéler. Bien qu'il s'agisse d'une métaphore visant à dégager un idéal, l'exemple qu'elle choisit semble plutôt démontrer la co-dépendance entre le verre de cristal et son millésime, que la valeur universelle de ce contenant. Si Jeffery Keedy,[38] quelques décennies plus tard, pose ironiquement la question : «Quelle serait la typographie idéale pour dire «Uh-Huh, Uh-Huh, You got the right one baby?» »,[39] il soulève par là une des failles de cette théorie : elle n'est pas universelle.

Par ailleurs, le «cristallin» qui, sous le Romantisme allemand, avait porté les notions d'éclair, de richesse et d'organicité, se retrouve curieusement rejoué dans la théorie de Beatrice Warde mais pour des raisons tout à fait opposées. Rappelez-vous qu'appliquée au Fraktur, la métaphore spirituelle du cristallin par Lirsky faisait sens dans sa dimension formelle, dans la relation ornementale qu'elle entretenait avec l'art floral romantique. Si le terme «cristallin» n'est, sémantiquement, pas utilisé de la même manière, (nom chez Lirsky, adjectif qualificatif chez Warde) il ouvre un intrigant dialogue entre choses vues et choses fantasmées. L'interprétation de Warde allant même à l'encontre des romantiques puisque elle oppose le verre cristallin à un verre en or orné et gravé ; le cristallin à l'ornement. S'il n'est question, ici, que d'interprétations subjectives (et contradictoires), comment la théorie de Warde, si chère aux modernistes, peut-elle servir une cause difficilement objective que celle de la neutralité ?

36. Beatrice Warde a travaillé pour Monotype (compagnie américaine qui compose, fond et distribue des caractères typographiques) de 1927 à 1960. Elle a entretenue d'étroites relations professionnelles avec le typographe Stanley Morison, figure de proue de la typographie moderne. Il n'appartient pas au mouvement de la Nouvelle Typographie mais travaillera avec Jan Tschichold et le conseillera en 1967 pour l'élaboration de son caractère Sabon.

37. «Imagine that you have before you a flagon of wine. You may choose your own favourite vintage for this imaginary demonstration, so that it be a deep shimmering crimson in colour. You have two goblets before you. One is of solid gold, wrought in the most exquisite patterns. The other is of crystal-clear glass, thing a a bubble, and as transparent. Pour and drink; and according to your choice of goblet, I shall know whether or not you are a connoisseur of wine. For if you have no feelings about wine one way or the other, you will want the sensation of drinking the stuff out of a vessel that may have cost thousands of pounds; but if you are a member of that vanishing tribe, the amateurs of fine vintages, you will choose the crystal, because everything about it is calculated to reveal rather than to hide the beautiful thing which it was meant to contain…now the man who first chose glass instead of clay or metal to hold his wine was a 'modernist'in the sense in which I am going to use the term. That is, the first thing he asked of this particular object was not 'How should it look?'but 'What must it do?'and to that extent all good typography is modernist.»

38. Né en 1957, Jeffery Keedy est un designer graphique américain, critique et enseignant. il est à la tête du département design graphique de la Cal Arts (Californian Institute of the Art) depuis 1985. C'est un tenant du post-modernisme.

39. Jeffery Keedy, *The Rules of Typography According to Crackpots/exp*. Eye, 1993, vol. 3, nº 11, en ligne: http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-rules-of-typography-according-to-crackpotsexp

Renaissance du Fraktur et querelles national-socialiste.

Les principes entretenus vis-à-vis des choix typographiques chez les nazis ne sont pas toujours cohérents. D'un côté le clan «pro-modernistes» incarné par Joseph Goebbels (1897-1945), tourné vers l'avenir et attentif aux avancées technologiques. De l'autre Alfred Rosemberg défendant une position rétrograde et populaire (*völkisch*).[40] Si les avis sont partagés tout au long du règne du parti nazi, le Fraktur tient cependant une place privilégiée dans l'émergence de leur propagande.

C'est cette germanité originelle tant glorifiée sous le romantisme allemand, cet attachement au *Volk* que les nazis exaltent à nouveau au travers du Fraktur. Il est le caractère qui sert pour l'impression du livre d'Hitler, *Mein Kampf*, dont les deux volumes sont publiés en 1925 et 1926. Caractère officiel sous la République de Weimar, et jusqu'en 1941, le Fraktur est très présent dans la littérature allemande y compris dans les livres d'enseignement. Dès qu'Hitler arrive pouvoir en mars 1933, la littérature allemande passe sous un contrôle minutieux et les livres imprimés avec les caractères issus de la Nouvelle Typographie font l'objet d'une réédition en Fraktur. Ainsi, le livre de Bruno Brehm *Apis Und Este* édité chez R. Piper & Vo. Verlag en 1931 avec des caractères modernes fait l'objet d'une réédition en 1933 chez la même maison d'édition. [fig. xviii] Au même moment, les campagnes politiques du parti national-socialiste sont majoritairement composées dans un caractère similaire au Fraktur, bien que moins calligraphique.

40. *Op. cit.*, p.35.

41. Fraction du Parti ouvrier social-démocrate de Russie fondée en 1903 et dirigée par Lénine, qui devient le parti communiste en 1918.

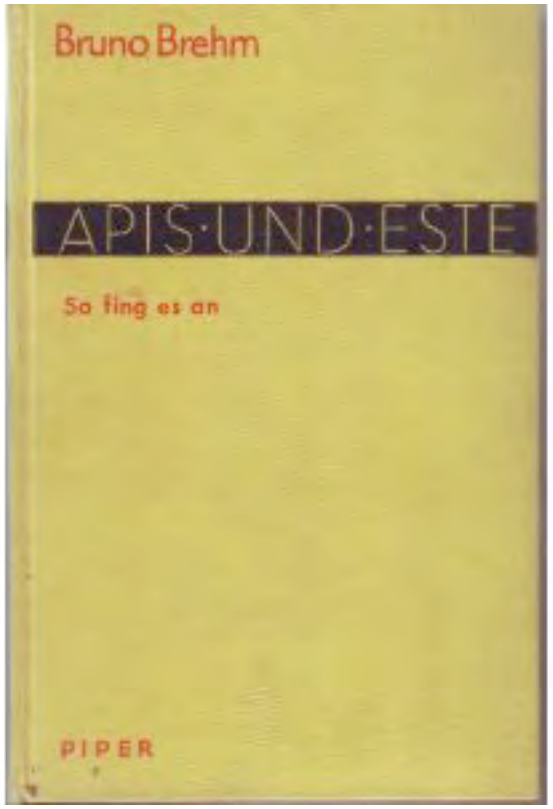
Entre 1936 et 1938 les Nazis engagent diverses campagnes à l'encontre du Bolchévisme.[41] Une exposition est même organisée en 1937 à cet effet. Produite par le *Reichspropagandaleitung*, (Bureau officiel de la propagande du parti) *Große antibolschewistische Ausstellung* (la grande exposition anti-bolchévique) est accompagnée d'un petit fascicule ou Goebbels expose les tenants et les aboutissants de leur démarche, prétendant révéler au monde le vrai visage du bolchévisme. La couverture, très caricaturale [fig. xix], scande, en Fraktur rouge feu, le titre de l'exposition.[42] La même année, ils organisent l'exposition «*Entartete Kunst*» à l'encontre de l'art moderne, jugé «non allemand». Naturellement, le Fraktur y est employé comme caractère de signalétique.[fig. xx]

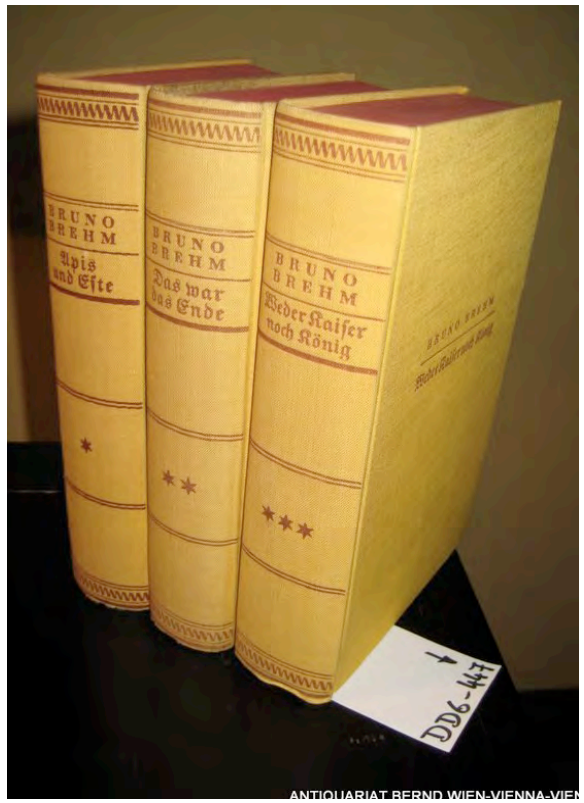
KulturBolshevism

Si aucun lien évident ne s'affiche entre le Bolchévisme et les idéaux de la Nouvelle Typographie, le pamphlet *Kulturbolschewimus ?* [fig. xxi,xxii] de Paul Renner (1878-1956), figure majeure de la typographie moderne, témoignait déjà en 1932 de sa violente opposition au nazisme, et cherchait à dévoiler les réelles motivations du rejet de l'art moderne des nazis. Son pamphlet ne trouve pas d'éditeur en Allemagne, et Renner est démit de son poste à l'université de Munich en 1933. Contraint de démissionné, il est assigné à résidence. La même année Tschichold est incarcéré pendant six semaines pour *KulturBolshevism* ; les nazis ayant trouvé des posters soviétiques chez lui.[43] À son relachement, il s'exile à Bâle, en Suisse.

42. German propaganda archive, *The Great Anti-Bolshevist Exhibition.*1937, en ligne: www.calvin.edu/academic/cas/gpa/anti-bolshevism.htm

43. Martin Mcclellan. Tschichold, Nazis and Allen Lane: the modernist politics of type. *McSweeney's Internet Tendency.* 2010, en ligne: http://www.mcsweeneys.net/articles/tschichold-nazis-and-allen-lane-the-modernist-politics-of-type





[fig. XVIII Bruno Brehm, *Apis Und Este* en 1931 et 1933]

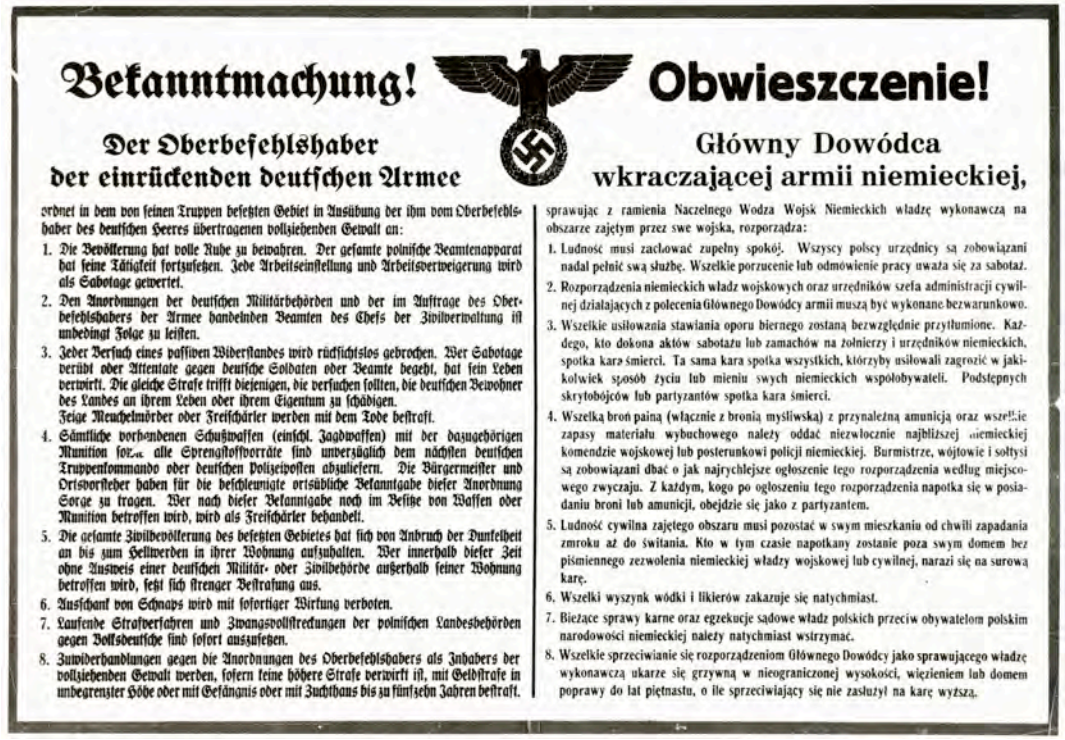
[fig. xix Couverture du fascicule de l'exposition *Große antibolschewistische Ausstellung,* 1937]
[fig. xx Signalétique de l'exposition *Entartete Kunst,* Munich 1937]

[fig. xxi Pamphlet de Paul Renner, *Kulturbolchewismus ?*, 1932.]

[fig. xxii Affiche de propagande soviétique, 1930.]

Au milieu des années 1930, le triomphe du Fraktur en Allemagne semble être à son acmé. En ce début de Seconde Guerre mondiale, le caractère s'exporte en Pologne. Des tracts militaires y exposent les règles de l'envahisseur nazi au peuple polonais. Imprimé en deux langues, le Fraktur est exclusivement employé pour le texte allemand. La version polonaise, quant à elle, est conçue avec des caractères modernes. Ce choix a une forte valeure communicative : Associé au sigle nazi, ce tract ancre le Fraktur un peu plus dans leur politique et marque une frontière stricte entre les nazis et le pays envahi. [fig. XXIII]

Suite à la création des premiers camps de concentration en 1933, l'établissement d'un règlement intérieur des camps est nécessaire pour en garder le contrôle. L'administration des camps est responsable de l'approvisionnement en nourriture, eau, vêtement ainsi que des «droits» des prisonniers. Parmis ces camps, celui de Ravensbrück situé au nord de Berlin et proche de la frontière polonaise est construit entre 1938 et 1939 et est réservé aux femmes. Le droit au courrier et à l'information est soumis à une réglemementation stricte. Tous les documents relatifs à la communication (journaux, enveloppe, papier en-tête) ne peuvent s'obtenir que dans le camp et doivent faire l'objet d'une validation. Chaque courrier entrant ou sortant reçoit un tampon composé en Fraktur. Il en est de même pour les papiers en-tête et les enveloppes qui arborent une identité visuelle réalisée avec ce caractère. Ainsi tous les échanges de lettres entre prisonniers et familles ou amis porte la marque identifiable du Fraktur.
[fig. XXIV]



Bekanntmachung!

Der Oberbefehlshaber der einrückenden deutschen Armee

ordnet in dem von seinen Truppen besetzten Gebiet in Ausübung der ihm vom Oberbefehlshaber des deutschen Heeres übertragenen vollziehenden Gewalt an:

1. Die Bevölkerung hat volle Ruhe zu bewahren. Der gesamte polnische Beamtenapparat hat seine Tätigkeit fortzusetzen. Jede Arbeitseinstellung und Arbeitsverweigerung wird als Sabotage gewertet.
2. Den Anordnungen der deutschen Militärbehörden und der im Auftrage des Oberbefehlshabers der Armee handelnden Beamten des Chefs der Zivilverwaltung ist unbedingt Folge zu leisten.
3. Jeder Versuch eines passiven Widerstandes wird rücksichtslos gebrochen. Wer Sabotage verübt oder Attentate gegen deutsche Soldaten oder Beamte begeht, hat sein Leben verwirkt. Die gleiche Strafe trifft diejenigen, die versuchen sollten, die deutschen Bewohner des Landes an ihrem Leben oder ihrem Eigentum zu schädigen. Feige Meuchelmörder oder Freischärler werden mit dem Tode bestraft.
4. Sämtliche vorhandenen Schußwaffen (einschl. Jagdwaffen) mit der dazugehörigen Munition sowie alle Sprengstoffvorräte sind unverzüglich dem nächsten deutschen Truppenkommando oder deutschen Polizeiposten abzuliefern. Die Bürgermeister und Ortsvorsteher haben für die beschleunigte ortsübliche Bekanntgabe dieser Anordnung Sorge zu tragen. Wer nach dieser Bekanntgabe noch im Besitze von Waffen oder Munition betroffen wird, wird als Freischärler behandelt.
5. Die gesamte Zivilbevölkerung des besetzten Gebietes hat sich von Anbruch der Dunkelheit an bis zum Hellwerden in ihrer Wohnung aufzuhalten. Wer innerhalb dieser Zeit ohne Ausweis einer deutschen Militär- oder Zivilbehörde außerhalb seiner Wohnung betroffen wird, setzt sich strenger Bestrafung aus.
6. Ausschank von Schnaps wird mit sofortiger Wirkung verboten.
7. Laufende Strafverfahren und Zwangsvollstreckungen der polnischen Landesbehörden gegen Volksdeutsche sind sofort auszusetzen.
8. Zuwiderhandlungen gegen die Anordnungen des Oberbefehlshabers als Inhabers der vollziehenden Gewalt werden, sofern keine höhere Strafe verwirkt ist, mit Geldstrafe in unbegrenzter Höhe oder mit Gefängnis oder mit Zuchthaus bis zu fünfzehn Jahren bestraft.

Obwieszczenie!

Główny Dowódca wkraczającej armii niemieckiej,

sprawując z ramienia Naczelnego Wodza Wojsk Niemieckich władzę wykonawczą na obszarze zajętym przez swe wojska, rozporządza:

1. Ludność musi zachować zupełny spokój. Wszyscy polscy urzędnicy są zobowiązani nadal pełnić swą służbę. Wszelkie porzucenie lub odmówienie pracy uważa się za sabotaż.
2. Rozporządzenia niemieckich władz wojskowych oraz urzędników szefa administracji cywilnej działających z polecenia Głównego Dowódcy armii muszą być wykonane bezwarunkowo.
3. Wszelkie usiłowania stawiania oporu biernego zostaną bezwzględnie przytłumione. Każdego, kto dokona aktów sabotażu lub zamachów na żołnierzy i urzędników niemieckich, spotka kara śmierci. Ta sama kara spotka wszystkich, którzyby usiłowali zagrozić w jakikolwiek sposób życiu lub mieniu swych niemieckich współobywateli. Podstępnych skrytobójców lub partyzantów spotka kara śmierci.
4. Wszelką broń palną (włącznie z bronią myśliwską) z przynależną amunicją oraz wszelkie zapasy materiału wybuchowego należy oddać niezwłocznie najbliższej niemieckiej komendzie wojskowej lub posterunkowi policji niemieckiej. Burmistrze, wójtowie i sołtysi są zobowiązani dbać o jak najrychlejsze ogłoszenie tego rozporządzenia według miejscowego zwyczaju. Z każdym, kogo po ogłoszeniu tego rozporządzenia napotka się w posiadaniu broni lub amunicji, obejdzie się jako z partyzantem.
5. Ludność cywilna zajętego obszaru musi pozostać w swym mieszkaniu od chwili zapadania zmroku aż do świtania. Kto w tym czasie napotkany zostanie poza swym domem bez piśmiennego zezwolenia niemieckiej władzy wojskowej lub cywilnej, narazi się na surową karę.
6. Wszelki wyszynk wódki i likierów zakazuje się natychmiast.
7. Bieżące sprawy karne oraz egzekucje sądowe władz polskich przeciw obywatelom polskim narodowości niemieckiej należy natychmiast wstrzymać.
8. Wszelkie sprzeciwianie się rozporządzeniom Głównego Dowódcy jako sprawującego władzę wykonawczą ukarze się grzywną w nieograniczonej wysokości, więzieniem lub domem poprawy do lat piętnastu, o ile sprzeciwiający się nie zasłużył na karę wyższą.

[fig. XXIII Affiche bilingue, destinée à la partie occupée de la Pologne, proclamant la création d'un *General Governement* par l'Allemagne nazie. Octobre 1939.]

«Extrait du reglèment du camp:
Chaque prisonnier a le droit de recevoir et d'envoyer deux lettres ou deux cartes postales. Les lignes doivent etre claires et bien lisibles. Les envois qui ne correspondent pas à ces conditions ne seront pas livrés. Les paquets d'un quelconque contenu ne peuvent pas etre reçus. Les envois d'argent sont acceptables, mais doivent être notifiés par la poste; l'ajout de billets au courrier est interdit; l'arrivée sera, sinon, refusée. Tout peut être acheté dans le camp. Les journaux national-socialistes sont tolérés, mais doivent être commandés par le prisonnier lui-même au bureau postal du camp de concentration. Les lettres confuses et difficiles à lire ne peuvent pas être censurées et seront détruites. L'envoi d'images et de photos est interdit.
Le commandant du camp»[44]

44. Ausstellung Zeitgeist 1933 - 1945, «Auszug aus der Lagerordnung:
Jeder Häftling darf im Monat 2 Briefe oder 2 Postkarten empfangen und auch absenden. Die Briefzeilen müssen übersichtlich und gut lesbar sein. Postsendungen, die diesen Anforderungen nicht entsprechen, weren nicht zugestellt bzw. befördert. Pakete jeglichen Inhalts dürfen nicht empfangen werden. Geldsendungen sind zulässig, sie müßen aber durch Postanweisung erfolgen; Geldeinlagen im Brief sind verboten; Annahme wird sonst verweigert. Es kann im Lager alles gekauft werden. Nationalsozialistische Zeitungen sind zugelassen, müssen aber von dem Häftling selbst über die Poststelle des Konzentrationslagers bestellt werden. Unübersichtliche und schlecht lesbare Briefe können nicht zensiert werden und werden vernichtet. Die Zusendung von Bildern und Fotos ist verboten.
Der Lagerkommandant», en ligne: www.gelsenzentrum.de/brief_buchenwald.htm

[fig. xxiv Courrier d'une détenue du camps de Ravensbrück, © *Ausstellung Zeitgeist* 1933 - 1945 Allemagne.]

Contre toute attente, le 3 janvier 1941, une *Schrifterlass* (décret pour l'adoption d'un type de caractère) signé de Martin Bormann déclare qu'en raison de ses origines juives, le Fraktur doit cesser d'être utilisé pour être remplacé par l'Antiqua. Le caractère qui avait porté la politique nazi, défendu leur vision du *Volk*, sublimé le discours de *Mein Kampf*, devenait un véritable poison infiltré, l'antithèse de leur propagande. Le décret prétend ainsi que l'écriture allemande serait issue de la ville de Schwabach où les juifs y tenaient les imprimeries. L'écriture soit-disant allemande devient soudainement *Judenlettern* :

«Observer ou décrire l'écriture prétendument gothique comme typiquement allemande est une erreur. En vérité, ces caractères prétendument gothiques proviennent des lettres juives Schwabacher. De la même manière dont ils se sont, par la suite emparés de la presse, les juifs établis en Allemagne avaient alors pris possession des imprimeries au moment de l'introduction de la typographie, et, par l'intermédiaire de celle-ci, ils introduisirent en Allemagne les lettres juives Schwabacher.

Aujourd'hui, le Fürher a décidé, lors d'une conversation avec le Reichsleiter Amann et l'imprimeur Adolf Müller, que desormais, le romain (*Antiqua-Schrift*) devra être utilisé comme écriture courante. Cette écriture courante doit progressivement se substituer à l'ancienne, dans l'ensemble des collections imprimées. Dès que la quantité de livres scolaire le permettra, l'enseignement dans les écoles et les village et les écoles du peuple doit se faire uniquement en écriture courante.

À la demande du Führer, le Reichsleiter Amann est, dans un premier temps, chargé d'introduire l'écriture courante dans tous les jouraux et périodiques déjà diffusés à l'étranger est souhaitée.»[45] [fig. XXVI]

Si jusqu'ici les détraqueurs du Fraktur, y compris Tschichold, s'étaient justifié en lui reprochant d'être vernaculaire, il semblerait que les nazis, eux-mêmes se soient penché sur la question. Hitler, désireux de diffuser sa propagande en dehors des frontières de son pays, avait sûrement réalisé que la grande majorité des autres pays ne lisaient plus en *gothiques* depuis longtemps. Il fallait donc, pour des raisons pratiques, qu'il abandonne le Fraktur. Le décret Bormann profitant ironiquement de la situation pour appuyer l'antisémitisme du régime.

Ce décret met en lumière le détournement du Fraktur effectué par les nazis lors de leurs arrivée au pouvoir. Ils avaient promu l'héritage romantique du Fraktur, le proclamant *völkisch* à leur tour. Sauf qu'en décrétant officiellement qu'il fallait stopper son usage à cause de ses prétendues origines juives, ils associent le *völkisch* et l'hébraïque, si l'on peut dire, unissant paradoxalement dans leur vision, peuple allemand et peuple juif. Ce qui, en plus d'être indéniablement fallacieux, ne correspond en rien au véritable héritage romantique du Fraktur .

Loin d'être cohérents, les nazis ne semblent pas se soucier du discrédit potentiel qu'un décret comme celui-dit peut provoquer. Preuve à l'appui, l'en-tête du decret est composé en Fraktur.

45. *Op. cit.*, p.5.
Traduit du texte reproduit dans Klingspor 1949, p.44.
Traduit de l'allemand par Victor Guéguant.

[fig. xxv Boycott des commerces juifs par les nazis.«Allemands! Préservez-vous! N'achetez pas chez les juifs!», Allemagne, 1933]

[fig. xxvi Décret officiel signé de Martin Bormann, Allemagne, 3 janvier 1941.]

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Der Stellvertreter des Führers
Stabsleiter

München 33, den
Brauner Haus

z.Zt. Obersalzberg, den 3.1.41

Reichs-Studentenführung
Eing. 9.JAN.41
Z.

Rundschreiben

(Nicht zur Veröffentlichung).

Zu allgemeiner Beachtung teile ich im Auftrage des Führers mit:

Die sogenannte gotische Schrift als eine deutsche Schrift anzusehen oder zu bezeichnen ist falsch. In Wirklichkeit besteht die sogenannte gotische Schrift aus Schwabacher Judenlettern. Genau wie sie sich später in den Besitz der Zeitungen setzten, setzten sich die in Deutschland ansässigen Juden bei Einführung des Buchdrucks in den Besitz der Buchdruckereien und dadurch kam es in Deutschland zu der starken Einführung der Schwabacher Judenlettern.

Am heutigen Tage hat der Führer in einer Besprechung mit Herrn Reichsleiter Amann und Herrn Buchdruckereibesitzer Adolf Müller entschieden, dass die Antiqua-Schrift künftig als Normal-Schrift zu bezeichnen sei. Nach und nach sollen sämtliche Druckerzeugnisse auf diese Normal-Schrift umgestellt werden. Sobald dies schulbuchmässig möglich ist, wird in den Dorfschulen und Volksschulen nur mehr die Normal-Schrift gelehrt werden.

Die Verwendung der Schwabacher Judenlettern durch Behörden wird künftig unterbleiben; Ernennungsurkunden für Beamte, Strassenschilder u.dergl. werden künftig nur mehr in Normal-Schrift gefertigt werden.

Im Auftrage des Führers wird Herr Reichsleiter Amann zunächst jene Zeitungen und Zeitschriften, die bereits eine Auslandsverbreitung haben, oder deren Auslandsverbreitung erwünscht ist, auf Normal-Schrift umstellen.

gez. M. Bormann.

[fig. xxvii Paris sous l'occupation, 1941. ©André Zucca (1897-1973).]

OKW/Reifenlage
Levallois-Perret
Place Collange
Sanitätspark 5
Fort de Vanves
Luftwaffen-Lazarett
Paris-Clichy
Boul. de Lorraine
Heeres-
Kraftfahr-Park 50
Paris-Courbevoie
Boulevard de Verdun
Deutsches Rotes Kr
Der Beauftragte
Paris
in Frankre
Av. Kléber

Au même moment en Angleterre, le gouvernement commande une série d'affiches de propagande. Elles ont pour but de rassurer la population en ce début de Seconde Guerre mondiale.
Le gouvernement anglais exige qu'un caractère spécifique soit utilisé pour éviter que l'ennemi ne les reproduisent facilement ou les détournent. Trois affiches sont alors produites. Elles portent les slogans : «*Freedom is in peril, defend it with all your might*; *Your courage your cheerfullness your resolution, will bring us victory*; *Keep calm and carry on*»[46] [fig. XXVIII] Chacune d'entre elles utilise la couronne de King Georges the VI comme unique symbole graphique. Les deux premières affiches sont distribuées en septembre 1939 et affichées sur les vitres des magasins ainsi que sur les plateformes de train. *Keep calm and carry on*, quant à elle, est gardée en réserve en cas d'invasion ennemie. Les affiches sont composées en Gill Sans, un caractère dessiné par Eric Gill (1882-1940) entre 1926 et 1928, puis diffusé par la fonderie Monotype sous l'impulsion de Stanley Morison (1889-1967). Son dessin laisse transparaître les influences qu'Edward Johnston (1872-1944) et son caractère pour la signalétique du métro londonien, ont eut sur Eric Gill.[47] Formellement bien plus proche de l'idéal typographique décrit par Tschichold, que du Fraktur, le Gill Sans sera d'ailleurs considéré comme l'un des caractères les plus marquants de la typographie moderne lors d'une exposition consacré au modernisme au *Victoria & Albert Museum* à Londres en 2006.

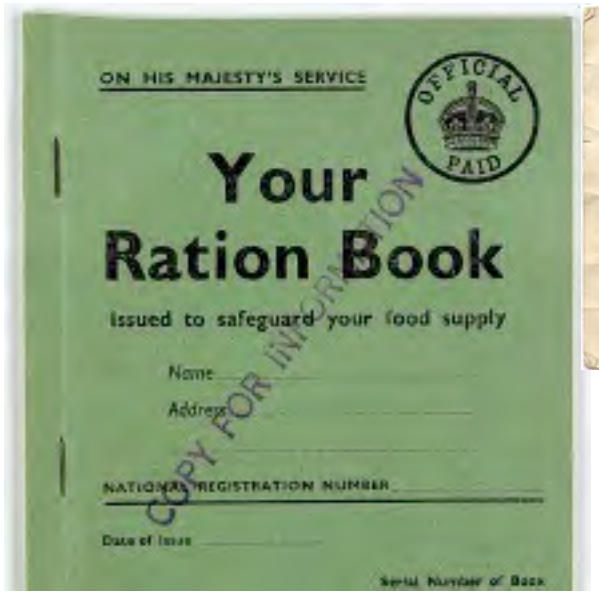
46. BarterBooks Ltd., *The story of keep calm and carry on*. 2012, en ligne : www.guardian.co.uk/books/booksblog/2012/mar/09/keep-calm-and-carry-on-secret-history

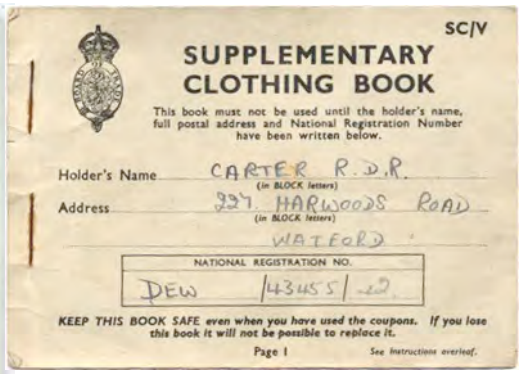
Mais revenons en 1940. Le gouvernement britannique, use d'une politique d'importation massive de nourriture, en prévention d'attaques ennemies sur leurs navires, qui plongeraient potentiellement le pays dans la famine. Pour avoir accès aux articles rationnés, un *Ration Book* est nécessaire. Ce petit livret, disponible dans des magasins spécialisés, arbore également la couronne du roi d'Angleterre et est composé, lui aussi, en Gill. [fig. XXIX]

Partageant les mêmes qualités de grande lisibilité que la typographie moderne, il est pourtant loin de prétendre à la neutralité revendiquée. Au contraire, le Gill Sans porte en lui le symbole de la résistance anglaise. Son usage est tout aussi exclusif et nationaliste que celui du Fraktur avant 1941. En choisissant un caractère particulier pour que l'ennemi ne puisse pas reproduire les affiches, le gouvernement fait de celui-ci la marque de fabrique de son pays. Il est utilisé, en plus des affiches de propagande et des *Ration book*, comme typographie courante pour la *London and North Eastern Railway* (LNER) et ses menus disposés dans les wagons-restaurants, en passant par les horaires imprimés en stations, jusqu'aux affiches publicitaires de la compagnie; sur les couvertures des *Penguin Books* en 1935 (avant d'ailleurs que Tschichold n'en redessine la collection en 1949), ainsi que sur les papiers officiels du gouvernement. Quelques décennies plus tard, l'Église anglicane (The Church of England) utilisera le Gill Sans pour publier une suite de textes du *Common Worship*. [fig. XXX, XXXI, XXXII]

47. C'est lorsque Gill prennait des cours du soir à la *Central School of Arts and Crafts* qu'il rencontra Johnston et fit fortement influencé par son caractère.

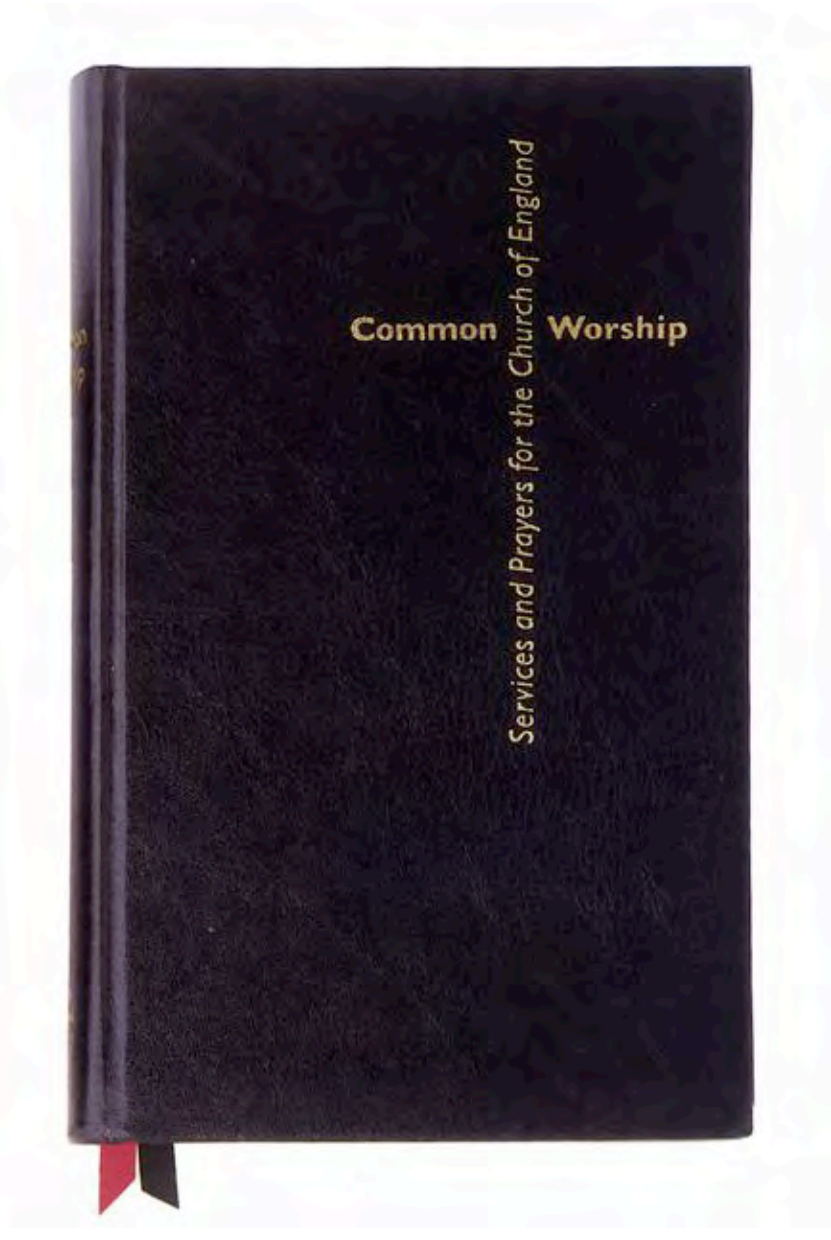
[fig. xxviii Série d'affiches de propagande commissionées par le gouvernement anglais au début de la Seconde Guerre mondiale, 1939.]





[fig. xxix *Ration Book*, *The National Archives,* Angleterre, 1940.]
[fig. xxx Horaires des lignes de la *London & North Eastern Railway*, Londres, 1939.]

[fig. xxxi Design original d'Edward Young pour *pinguin books*, Angleterre, 1935]



[fig. xxxii Livre de prière *Common Worship*,© *Church House Publishing*, Angleterre, 2000]

Transports publics, collection éditoriale à petit prix, usage officiel, religieux, le Gill a fini par incarner, sans aucun doute et à différents niveaux, une forme d'esprit anglais. Pourtant en 1976, les éditions Cujas, publiaient une version française du *Livre Vert* de Kadhafi, laquelle fait usage du Gill Sans en couverture. S'opère alors un dialogue entre un caractère devenu symptomatique de l'Angleterre triomphante (on parle ainsi de Britishness) et son usage pour le titrage d'un livre écrit par le représentant d'une ex-colonie italienne devenue protectorat franco-britannique et auto-promu Guide de la Révolution Lybienne. [fig. xxxiii]

[fig. xxxiii Version française du Livre Vert de Kadhafi publiée aux éditions Cujas, 1976.]

KEEP CALM AND CARRY ON

KEEP CALM AND CARRY ON

KEEP CALM AND CARRY ON

KEEP CALM AND CARRY ON

keep calm and carry on

Le livre vert

Le livre vert

Le livre vert

Le livre vert

[fig. xxxiv Diverses graisses de la famille de caractère Gill Sans. (light-ultrabold).]

Que le caractère soit vernaculaire ou idoine, que son choix prône la subjectivité ou l'objectivité, un glissement progressif et permanent des sens habite la plupart des caractères typographiques. Ces glissements ne sont que le résultat de lectures subjectives des caractères typographiques. Le fantasme de la neutralité et de la transparence chez les typographes modernistes n'étant qu'une de ces interprétations possibles.

Il m'avait semblé opportun d'interroger ces formes de glissements sur une très large période historique. En effet, le terme «permanent» indique que ces glissements sont en perpétuel mouvement. Le vrai pouvoir du Fraktur, et d'autres caractères typographiques, ne s'exprime pas à travers ces remarquables usages historiques mais plutôt dans cette capacité à incarner un esprit, d'en devenir le fantôme, avant de se retrouver détourné à nouveau.

Présentement, on assiste à une forme de nostalgie du Fraktur, et autres *gothiques*, qui tiennent du revival. Le caractère Lucida Blackletter, dessiné par Charles Bigelow & Kris Holmes en 1992, en est le parfait exemple. Bigelow et Holmes, refusant de tomber l'imitation historique, assument toute la subjectivité qu'un revival contemporain peut impliquer. Ils cherchent à s'éloigner de son passé vernaculaire tout en prenant soin de ne pas lui faire perdre son identité. Cette idée qu'une forme puisse se mouvoir à travers le temps sans pour autant perdre son identité nous renvoie évidemment à la philosophie de Herder évoquée plus tôt. Ils conservent en partie son aspect brisé, si caractéristique, mais sont contraint de l'adoucir pour obtenir un résultat plus relâché.

L'adoucissement est une des caractéristiques premières du Fraktur, son amputation. Le calligraphe Leonard Wagner s'était attelé à cette tâche 500 ans plus tôt, à la demande de Maximilian I qui exigeait déjà, à son époque, un caractère plus moderne que le Textura.

GLOSSAIRE

Bas de casse : ensemble des caractères dits minuscules, rangés en bas de la casse. Par opposition, les lettres de grand format, d'un tracé souvent différent de celui des minuscules, sont appelées capitales.

Caractère typographique : petite pièce fondue, généralement en plomb, dont l'empreinte forme la lettre ou le signe qui permet d'imprimer des textes sur du papier.

Casse : casier en bois destiné à contenir l'ensemble des caractères en plomb d'une même famille.

Empattement : *serif* en anglais. Petites extensions qui forment la terminaison des caractères de certaines familles. Les caractères qui en sont dépourvus sont dits *sans serif* ou *sans.*

Rotunda : « rond », terme architectural qui s'applique à toute construction possédant un plan circulaire. Ici, il s'agit d'une écriture *gothique* arrondie.

Schwabacher : caractère typographique issu de la ville de Schwabach en Allemagne.

Textura : littéralement « tissu », c'est un type d'écriture *gothique* qui peut faire penser à la disposition parallèle des fils de trame d'un tissu.

BIBLIOGRAPHIE

BAIN, Peter (éd.), SHAW, Paul (éd.). *Blackletter: Type and National Identity.* New York: Princeton Architectural Press, avril 1998.

KINROSS, Robin. La Nouvelle Typographie. In: *La Typographie Moderne.* Paris: B42, mai 2012.

HOCHULI, Jost. *Le détail en typographie: la lettre, l'interlettrage, le mot, l'espacement, la ligne, l'interlignage, la colonne.* Paris: B42, mai 2010.

LESSER, Zachary. Typographic Nostalgia: Playreading, Popularity and the Meanings of Black Letter. In: *STRAZNICKY, Marta (éd.). The Book of the Play: Playwrights, Stationers, and Readers in Early Modern England.* Amherst: University of Massachusetts Press, 2006. pp. 99-126.

WEBOGRAPHIE

ARBEX, Márcia. *Pour une approche de l'iconicité de l'écriture.* Annales du XV Congrès Brésilien de Professeurs de Français. 2006, en ligne: http://www.fbpf.org.br/cd2/tables/texte3_marcia_arbex_table3.pdf [page consultée en novembre 2012]

BERNIER, Bernard. L'apparition du nationalisme en occident: les contextes historiques. In: *Anthropologie et Sociétés.* 1983, vol. 7, nº 2, pp. 111-129, en ligne: http://classiques.uqac.ca/contemporains/bernier_bernard/apparition_nationalisme_occ/apparition_nationalisme_occ_texte.html [page consultée en décembre 2012]

BIGELOW, Charles, HOLMES, Kris. Lucida Blackletter. In: *Lucida Family Overview.* 1992, 1997, en ligne: http://mysite.verizon.net/william_franklin_adams/lucida.txt [page consultée en novembre 2012]

CAMERON, Alex. *Rehabilitating Blackletter*. Ac4design. 8 mai 2012, en ligne: http://ac4design.blogspot.fr/2012/05/rehabilitating-blackletter.html [page consultée en novembre 2012]

CROWN, Sarah. *Keep Calm and Carry On: The secret history*. The Guardian. 9 mars 2012, en ligne: www.guardian.co.uk/books/booksblog/2012/mar/09/keep-calm-and-carry-on-secret-history [page consultée en janvier 2013]

Germanité. In: *CNRTL*. 2012, en ligne: www.cnrtl.fr/definition/germanité [page consultée en décembre 2012]

HELLER, Steven. *The meanings of type*. Eye, 2003, nº 50, en ligne: http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-meanings-of-type [page consultée en novembre 2012]

KEEDY, Jeffery. *The Rules of Typography According to Crackpots/exp*. Eye, 1993, vol. 3, nº 11, en ligne: http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-rules-of-typography-according-to-crackpotsexp [page consultée en novembre 2012]

MCCLELLAN, Martin. Tschichold, nazis and allen lane: the modernist politics of type. Letters from the hellbox. In: *McSweeney's Internet Tendency*. 2010, en ligne: http://www.mcsweeneys.net/articles/tschichold-nazis-and-allen-lane-the-modernist-politics-of-type [page consultée en novembre 2012]

POITOU, Jacques. Écritures gothiques hier et aujourd'hui. In: *Écritures*. 2009, en ligne: http://j.poitou.free.fr/pro/html/ltn/gothique-b.html [page consultée en novembre 2012]

Querelle Antiqua-Fraktur. In: *Wikipedia*. Page mise à jour le 7 décembre 2012, en ligne: http://fr.wikipedia.org/wiki/Querelle_Antiqua-Fraktur [page consultée en décembre 2012]

REICHSPROPAGANDALEITUNG. *The Great Anti-Bolshevist Exhibition*. Traduit par Randall Bytwerk, 2006. (Œuvre originale publiée en 1937) en ligne: http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/anti-bolshevism.htm [page consultée en janvier 2013]

ROBBE-GRILLET, Alain. *Glissements progressifs du plaisir*. Les Éditions de Minuit. 1974, en ligne: http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1805 [page consultée en novembre 2012]

SOUCHIER, Emmanuël. *Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie*. Cahiers GUTenberg. 2006, nº 46-47, pp. 69-98, en ligne: http://cahiers.gutenberg.eu.org/cg-bin/article/CG_2006___46-47_69_0.pdf [page consultée en novembre 2012]

STOCK-ALLEN, Nancy. Blackletter: The Gothic Hands 12-15th C. In: *Graphic Design History*. 2012, en ligne: http://www.designhistory.org/Handwriting_pages/Blackletter.html [page consultée en novembre 2012]

WLASSIKOFF, Michel. Typographie. In: *Encyclopédie Universalis*. en ligne: http://www.universalis.fr/encyclopedie/typographie/ [page consultée en décembre 2012]

REMERCIEMENTS

Catherine Guiral pour sa supervision, ainsi qu'Alexandra Midal et Nathalie Pierron pour leurs conseils. Camille Seewer, Malak Mebkhout, Mathias Zieba, Maisa Moraes et Romain Chappet pour leur soutien essentiel, surtout vers la fin. Marie Ivol, Ilan Mouyal et Iska Bitoun pour leur relecture.
Rosario Hurtado et Roberto Feo.
Rob van Leijsen et Sergio Streun.
Et tous les autres...

Mémoire de Michaël Mouyal
Sous la direction de Catherine Guiral
Haute École d'Art et de Design, Genève
Janvier 2013