

Bénédicte Duvin-Parmentier

Université de Toulouse Jean-Jaurès, ESPE

Isabelle Serça

Université de Toulouse Jean-Jaurès

Poétique de la typographie : formes du temps dans l'album pour enfants

Résumé

Cet article à deux voix est un plaidoyer pour une poétique matérielle de la typographie. Isabelle Serça en esquisse les grandes lignes en mettant en regard la notion avec les termes titres du numéro et Bénédicte Duvin-Parmentier en montre la pertinence esthétique dans un album pour enfants de Béatrice Poncelet, en s'intéressant à l'écriture du temps que dessinent les marques typographiques. Dans son album pour enfants *Non ou l'envol*, cet auteur dépasse les valeurs conventionnelles des usages de la typographie par une poétique de la matérialité des signes d'écriture. Interagissant avec à la fois le support intrinsèque de l'album et ses images, les figures (*i.e.* les traces, les empreintes, les gribouillages et toutes les marques typographiques) sont revêtues de costumes plastiques (grâce au jeu sur les textures, les couleurs et les formes) dont les agencements et compositions créent un télescopage temporel par l'empilement palimpseste du texte ou au contraire son déploiement linéaire.

Abstract

This joint-authorship article is a plea for material poetics of typography. Isabelle Serça outlines its main features by setting off the notion with the terms – titles of the seminar and Bénédicte Duvin-Parmentier shows its esthetic permanence in a children's book by Béatrice Poncelet, by looking into the writing of time which is outlined by the typographic marks. In her children's

book *Non ou l'envol*, Béatrice Poncelet goes beyond the conventional values of the uses of typography by poetic approach of the materiality of the writing signs. Interacting with, both, the intrinsic support of the book and its pictures, the figures (that is to say the traces, the prints, the scribbles and all the typographic marks) are clad in fine costumes (thanks to the play on the textures, colours and shapes) whose arrangements and compositions create temporal telescoping through the stratified piling up of the text or, conversely, its linear unfolding.

Mots clés : typographie, poétique, album pour enfants, Poncelet, écriture du temps, Bénédicte Duvin-Parmentier, Isabelle Serça.

Cet article à deux voix commence par placer son objet en regard des termes titres de ce numéro de *Formules* : « Formes : Supports / Espaces ». On esquisse ainsi la poétique matérielle de la typographie dont Bénédicte Duvin-Parmentier¹ montre la pertinence esthétique dans un album pour enfants de Béatrice Poncelet.

Pour une poétique de la typographie

La typographie, c'est la forme du texte, la forme nécessaire que doit prendre le texte. Le *texte* ? Qu'est-ce à dire ? Il faut dès à présent le définir.

1. Texte : Forme

Les deux acceptions courantes du mot *texte* renvoient, d'une part, à une « suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre » et, d'autre part, à cette œuvre elle-même ou à un fragment. Même s'il existe des expressions figées, comme « la lettre du texte », dérivées de la première acception (« Écrit considéré dans ses termes exacts, originaux et authentiques »), ces définitions ne font pas intervenir la matérialité du texte. De même, si la sémiotique et la linguistique structurale se sont emparées du premier sens pour voir dans le texte non pas une suite, mais un *système* de signes, la forme matérielle du texte n'intervient pas dans la théorie de la linguistique structurale. C'est cependant cette troisième acception

que prend le mot dans le vocabulaire de la typographie : il désigne alors, pour le typographe qui calibre, compose ou saisit un « texte », la « partie de la page recouverte de caractères composant un écrit », par opposition aux marges par exemple.

C'est cette acception-là que Proust a en tête lorsqu'il donne le texte de *Du côté de chez Swann* à l'imprimeur en l'accompagnant de consignes précises pour obtenir un texte qui soit compact :² ses demandes, comme celle de supprimer tout blanc ou retour à la ligne dans les dialogues, ne seront pas prises en considération. C'est aussi cette acception-là que vise Béatrice Poncelet quand elle explique comment elle travaille :

Quand je réalise la maquette, je prends plein de notes bien sûr, mais le texte lui-même n'est pas écrit, je mets des « faux textes » car l'emplacement est primordial. Pour écrire, j'ai absolument besoin que le projet d'album soit visuellement totalement fini. Ce qui implique qu'au moment où j'écris le texte, ça doit entrer dans les endroits prévus [...] : c'est extrêmement ardu !³

Le « texte », avant d'être écrit, est ainsi défini par un emplacement et une taille : c'est donc une unité *visible* avant d'être une unité *lisible* – d'où le néologisme forgé par Jacques Anis de « vilisibilité » du texte.⁴ Une des acceptions vieilles du mot *texte* désigne d'ailleurs le « caractère d'imprimerie. »⁵ Ce sens matériel de *texte* renvoie à l'étymologie bien connue de *textus*, « tissu », « trame », qui vient de *textere*, « tisser » : Gérard Blanchard, auteur d'une thèse de sémiologie sur la typographie,⁶ utilise ainsi le terme de *texture* pour désigner la mise en page sous forme de trame tendue ou distendue établie par le rapport entre le noir des signes typographiques et les espaces blanches.

Le texte n'est pas donc seulement un matériau textuel qui serait indépendant de ses réalisations matérielles, mais aussi et dans le même temps un matériau graphique, où la matérialité de la trace est signifiante. Cette matérialité fait écho avec les termes titres de ce numéro de *Formules*, qui renvoient eux-mêmes à ce groupe artistique français de la fin des années 1960, « Supports / Surfaces », dont les membres orientent leurs recherches vers la matérialité de la peinture, d'un double point de vue théorique et pratique. Le sens d'un livre (ou d'un album) est ainsi inséparable de sa réalité comme objet. C'est la leçon que la critique génétique a apprise à sa sœur aînée, la philologie : s'intéresser à la genèse d'un imprimé – et tout particulièrement à la genèse de la mise en page –, c'est ainsi faire *de facto* l'hypothèse que l'espace graphique de la page manuscrite, même

après être passé au tamis des *codes* typographiques, laisse une *trace* dans la page imprimée.⁷ Ce terme de *trace*, crucial pour quiconque s'intéresse à l'écrit, est un des étymons du mot construit *typographie* : *typos* (du grec *τυπος* : « marque, empreinte, caractère gravé ») est l'un des deux éléments qui forment le composé, le second étant *γραφω*, « j'écris ».

2. Matériau

Le texte est donc à la fois un matériau textuel et un matériau graphique, la typographie étant du côté du matériau graphique. Reste à interroger ce terme de *matériau*, qui vient de « matériaux » par emploi de cette forme au singulier et qui désigne un type de matière ou, au figuré, un type d'élément qui entre dans la composition de quelque chose (le matériau linguistique ou le matériel verbal qui fait l'objet d'un traitement par l'écrivain). *Matériaux*, qui est le pluriel de *matériel*, a peu ou prou la même acception et désigne les éléments matériels qui entrent dans la composition⁸ d'un ensemble cohérent ou, au figuré, les éléments qui entrent dans la composition de quelque chose – en particulier, dans le domaine qui nous intéresse, les éléments qui servent à la composition d'un ouvrage : « les matériaux d'une œuvre ». Quant à la base de tous ces dérivés, *matière*, il est éclairant de noter que le terme s'oppose à la *forme* chez Aristote et les philosophes scolastiques⁹ et que l'on retrouve cette opposition dans le domaine qui nous intéresse, celui de la littérature et des arts : la matière d'un ouvrage (*matter*, en anglais), c'est ce dont il est question dans le livre : « Ils admiraient l'art avant tout, et tout ouvrage dont ils pouvaient dire : l'art y surpasse la matière, était à leurs yeux un chef-d'œuvre. »¹⁰

Matériau renvoie ainsi à la fois à *matière* au sens concret et au sens abstrait de ce dont traite l'œuvre ; il renvoie donc à la fois à la forme et au fond ou, pour redire cela en termes plus élaborés, il renvoie à la fois à la forme d'une œuvre, à son aspect sensible, tangible¹¹ et à son sujet. Ce qui nous donne un premier élément de définition : la typographie renvoie à la *forme* du texte, mais n'est pas sans rapport avec le *fond*... voire avec son sens.¹² D'ores et déjà, l'on voit que ce matériau graphique est en lien avec le matériau textuel, si bien que l'on pourrait parler de matériau graphico-textuel. Fanette Meillier, qui typographie de nombreux albums de Betty Bone, parle ainsi de « matière textuelle. »¹³

3. Micro et macro-typographie : espace, support

Cette question de la forme se pose différemment selon le point de vue adopté : de la page à la lettre, le typographe navigue d'une dimension à l'autre ; la disposition sur l'espace de la page est de son ressort, de même que les lettres elles-mêmes (choix de la taille, du caractère, avec ou sans empattement...). Du point de vue « macro-typographique », la « mise en espace » du texte – le réglage des blancs – fait signe vers l'un des mots titres (*espace*) de même qu'il convoque la notion de format dans l'expression synonyme *mise en page* – format de la page ou de la double page. On a déjà vu comment Béatrice Poncelet prenait en compte ce point de vue en considérant dès l'abord le texte comme un pavé imprimé ; de même, la disposition fait l'objet de ses soins, comme dans les lignes de texte arrondies qui suivent la courbe du vol des hirondelles dont il est question dans l'album *Non ou l'envol*. Quant au point de vue « micro-typographique », il convoque la notion de *lettre* à partir de la première acception du terme, celle de « signe graphique »¹⁴ : cette unité graphique d'un système linguistique peut en effet être considérée du point de vue de sa forme et de son aspect – il s'agit alors du *caractère* –, comme le montrent les expressions en usage en typographie (*apex*, barre, fût, montant ou traverse d'une lettre ; corps d'une lettre ; empattement d'une lettre ; lettre éclairée ; lettre grise ; lettre ornée, etc.). Le caractère typographique serait ainsi le *support* – et l'on retrouve le troisième terme du titre – de l'unité du code linguistique. Le support au sens courant, c'est ce « ce qui supporte », à savoir un objet (soutien, appui, socle, soubassement) ou un matériau sur lequel est appliqué quelque chose (au sens de « support papier » par exemple) ; mais c'est au sens figuré, où il désigne le « substrat matériel d'une réalité abstraite », que ce terme pourrait s'appliquer à la typographie, dans la mesure où le caractère incarne le graphème.¹⁵ Dans *Non ou l'envol*, le choix des caractères rend compte du passage de l'écriture manuscrite à l'imprimé – ou comment l'imprimé rend le tremblant de l'écriture chez une enfant qui apprend à former ses lettres.

La typographie articule ainsi très exactement ces notions de *forme*, d'*espace* et, du point de vue « micro », de *support*. Elle renvoie à la forme du texte, tout en étant en rapport avec le sens et la lecture. De même que la ponctuation a maintenant acquis le statut d'objet d'étude qui lui était dénié naguère, la typographie est susceptible de faire l'objet d'une lecture poétique. Dans la lignée de mes travaux sur la ponctuation comme objet esthétique, Bénédicte Duvin-

Parmentier esquisse ainsi une poétique matérielle de ce phénomène propre à l'écrit – qui englobe tout l'écrit, de la lettre à la page.

Formes du temps dans *Non ou l'envol*

Étudier la typographie dans le texte de l'album pour enfants, et en particulier ici dans deux extraits de *Non ou l'envol* de Béatrice Poncelet, ouvrage paru aux éditions du Seuil en 2010, c'est faire émerger la matérialité poétique des signes de l'écriture. Précisons que par *typographie*, nous entendons l'acception étymologique du mot grec *tupos* qui désigne une empreinte (et par extension des signes gravés d'écriture chez Plutarque) mais aussi (en retrouvant la fonction primitive et essentielle d'image de l'écriture telle qu'a pu la mettre en évidence Anne-Marie Christin) le reflet d'une image dans une matière liquide, et enfin l'image elle-même. Notons que la forme latine *tupus*, quant à elle, ne désigne plus que la seule image (*imago*) et est à rapprocher du mot *figura*, qui provient du verbe *finco* : « modeler dans l'argile » et « reproduire les traits » – terme se rapportant à la sculpture.

Notre propos sera de montrer comment la typographie élabore dans cet ouvrage une représentation poétique du temps – c'est-à-dire comment sa matérialité permet visuellement et plastiquement d'inscrire des traces temporelles, de générer des empreintes et, partant, de créer un rythme. Isabelle Serça a montré comment la ponctuation, trait formel du rythme, participe de l'écriture du temps ; dans le même sens, nous montrerons comment la typographie peut elle aussi nous faire « toucher du doigt l'intangible. »¹⁶

1. La figure-empreinte

Notre approche, interrogeant cette matérialité typographique, se fera selon deux axes, à travers à la fois les graphèmes typographiés (*i.e.* les *tupoï* que les typographes regroupent sous le terme générique de *micro-typographie*) et la composition typographique (*i.e.* les assemblages pertinents des graphèmes typographiés entre eux, et donc *la macro-typographie*), à la recherche d'une incarnation d'un rapport au temps. Nous prenons bien évidemment en compte les particularités inhérentes à l'album pour enfant, son format, ses doubles pages et ses images.

Commençons par en rappeler les caractéristiques, présentes dès son origine à l'époque romantique, telles que les a définies Ségolène Le Men. Cette dernière a

recensé trois sortes d'albums : le vierge (héritage du mur antique blanchi à la chaux et servant d'espace d'inscription), ne contenant que des pages blanches qui seront investies de signes écrits et d'images, le livret empli tout à la fois d'images, de textes et de partitions musicales, et enfin le recueil d'estampes.

C'est la notion de page blanche qui va nous guider ici, souvent peu prise en compte et se révélant pourtant essentielle dans l'album de Béatrice Poncelet.

Remarquons également que *Non ou l'envol* est entièrement écrit, typographié et illustré par elle, auteure qui se montre toujours très soucieuse de ses choix typographiques et des effets de sens qu'ils induisent chez son lecteur :

Enfin, lorsque je me présente chez l'éditeur tout est aussi choisi pour la typographie : le corps, la chasse c'est-à-dire la largeur du texte, la grandeur, le caractère, tout.¹⁷

La trame de l'album choisi ici est la suivante : une narratrice, assise au bord d'un lac, se souvient des premiers pas de son enfant dans l'apprentissage, parmi d'autres, des gestes de l'écriture.

Examinons maintenant du point de vue de la micro-typographie, dans deux doubles pages spécifiques de l'album, les différents graphèmes typographiés, que nous appellerons désormais *figures* parce que nous voulons, outre l'idée de simple retranscription du caractère typographique, introduire les notions de modelé et d'empreinte de celui-ci sur un médium.

Ces deux extraits fonctionnent manifestement en diptyque. Sur la première double page éclate l'inscription « NON ! », dont l'histoire nous est racontée dans la composition typographique située au-dessus : la mère, évoquant la petite enfance de sa fille, se souvient de l'origine de ce premier refus.



[FIGURE 1]

Béatrice Poncelet, *Non ou l'envol* © Éditions du Seuil, tous droits réservés.

En écho, la seconde double page est traversée par un « OUI ! » qu'encadrent deux compositions typographiques où nous est expliqué, toujours par la voix de la mère, comment la petite, acceptant l'idée du consentement et sortant du « non » systématique du caprice enfantin, a commencé à s'ouvrir aux autres.



[FIGURE 2]

Béatrice Poncelet, *Non ou l'envol* © Éditions du Seuil, tous droits réservés.

Ces deux temporalités, celles du « oui » et du « non », afférentes aux deux doubles pages considérées, existent aussi pleinement au travers des choix typographiques, et cela de multiples façons. À travers une empreinte,¹⁸ marque génésiaque à l'origine de la typographie, pour commencer. C'est d'abord une enfant nue dont le visage est dissimulé par un large chapeau ; de son corps en équilibre instable ressortent les bras tendus et les deux paumes de la main, barbouillées de couleur : ce sont ces doigts-là qui gardent les traces des gribouillis qui saturaient la page précédente et conservent ainsi le geste transgressif de l'enfant qui vient dévaster l'organisation de l'album, comme en témoigne le texte :

[...] à force d'être refaits, imités... copiés... tu as tout à fait raison ! exactement comme pour les sons... les traits que tu faisais... ont commencé à s'ordonner et à se former. Parfois tout au contraire, tu griffonnais avec nervosité comme si tu voulais trouer le papier.

– évocation de la première partie de la définition de l'album par S. Le Men :

L'une des particularités de l'album [est] d'être soumis constamment à des marques d'appropriation et d'expression enfantines, de susciter coloriage, découpage et griffonnage sur le texte et l'image imprimés.¹⁹

Cette empreinte faite de griffonnage, c'est-à-dire « d'écriture mal formée et illisible » libère, pour citer Georges Didi-Huberman,

[...] une espèce paradoxale d'efficacité et de magie – celle, notamment d'être à la fois singulière comme emprise corporelle et universalisable comme reproduction sérielle ; celle de produire des ressemblances extrêmes qui ne sont pas mimésis mais duplication.²⁰

C'est donc d'empreinte que parle la typographie, écriture « corporelle » et « sérielle ». Notons d'ailleurs qu'au verbe *typographier* a longtemps été préféré celui d'*imprimer* – c'est-à-dire, et ce à partir du XIII^e siècle, « faire pénétrer profondément (dans le cœur, l'esprit de quelqu'un) en laissant une marque, une

empreinte durable », puis dès 1476 « reproduire des caractères, des signes graphiques par la technique de l'imprimerie ».

Reproduire des graphèmes, c'est autant user de leur corporéité que de leur duplication, la définition de l'empreinte typographique par Littré ne faisant que confirmer cette assimilation : « L'empreinte est une surface de lettres fondues ou gravées et chargées d'encre », tandis que Gérard Blanchard parle lui aussi d'empreinte lorsqu'il dit que la typographie « met en jeu une tension entre les forces de standardisation et le mouvement de la pulsion, du geste et de l'humeur du scripteur dont elle garde l'empreinte. »²¹ L'album de Béatrice Poncelet nous invite donc à considérer la tension à l'œuvre entre la rigidité d'un code typographique et sa réappropriation personnelle et poétique.

De quelle nature sont les figures typographiques rencontrées dans l'album ? En tant que signes linguistiques écrits, elles font évidemment partie de la classe des *graphèmes*, dont Jacques Anis répertorie trois sous-catégories – dont l'*alphagramme* (« graphème alphabétique, unité purement distinctive ») et le *topogramme* (« graphème ponctuo-typographique, qui contribue à la production de sens, en tant qu'organisateur de la séquentialité, indicateur syntagmatique et énonciatif »²²). Comme représentations incarnées, elles appartiennent à différentes familles et sont déclinées en capitales, minuscules ou italiques. Enfin, grâce à des caractéristiques proprement plastiques comme la couleur, l'orientation, la forme ou la texture, elles revêtent différents costumes au gré des rôles poétiques qu'elles ont à endosser.

La représentation des topogrammes et des alphagrammes dans leur matérialité figurée peut constituer une première approche, qui invitera à considérer leurs traits particuliers et les moyens d'expression graphique qu'ils engagent afin de déterminer s'ils engendrent des effets de sens et lesquels. Ces figures « mettent en relief le caractère visuel de l'écrit. »²³

Dans *Non ou l'envol*, notre attention se portera ainsi sur la première inscription du « NON ! », mot composé de figures alphagrammiques de nature différente avec, à l'attaque, une figure calligraphique (au sens d'« écriture enfantine et maladroite ») dont le tracé tremblé semble suivre une série d'essais préliminaires conservés sur la page précédente ; lui succède une deuxième figure penchée, encore hésitante et proche de l'écriture manuscrite tandis que la dernière a trouvé, cette fois, sa juste orientation, présentant un parfait équilibre entre *apex* et *fût*.²⁴ L'ensemble de ces figures alphagrammiques marque bien le passage du temps, induisant ici un effet de sens lorsque que nous assistons à l'évolution de leur tracé,

depuis l'apprentissage du geste graphique par la fillette jusqu'à l'acquisition de son autonomie scripturale.

Penchons-nous à présent sur les différents costumes que revêt notre figure typographique : ce sont eux qui confèrent du caractère aux caractères. Si l'impression première du lecteur de *Non ou l'envol* peut être celle d'une « cacographie » (terme emprunté à Jacques Dürrenmatt),²⁵ puisque s'y mêlent dans un désordre apparent des figures typographiques retranscrites à l'aide de plusieurs outils, de graisses variées et d'orientations contradictoires, ne nous y trompons pas car chez Poncelet, très influencée par le Bauhaus, le choix des familles typographiques a toujours sa raison d'être, et cet album ne fait pas exception. Ainsi, elle fait correspondre le temps de l'évolution de l'enfant avec l'appartenance à telle famille de caractères : en choisissant des tracés du point d'exclamation, du *o* et du premier *n* proches des *Frakturs* (l'une des plus anciennes figures typographiques, bien reconnaissable par sa graisse épaisse et sa proximité avec l'écriture manuscrite²⁶), et en les dessinant à la plume large – référence à la tradition médiévale d'une écriture proche des architectures ogivales – Béatrice Poncelet les habille d'un costume bien démodé, qui contraste avec les lettres du monologue, caractérisées par la perfection de leur forme classique sans pour autant que la figure soit totalement dénudée puisque de discrets empattements lui confèrent une sobriété de bon goût, conformément aux recommandations des grilles typographiques.

Le dialogue entre ces deux genres de caractères crée donc un raccourci historique en mettant en regard dans le même espace deux temporalités et deux modes d'écriture différents. Ainsi les costumes particuliers et variés de la figure jouent-ils un rôle complémentaire dans cette matérialisation du temps.

Les trois critères de plasticité mis au jour dans le *Traité de sémiotique visuelle* du Groupe μ ²⁷ nous permettent d'affiner notre approche de la figure typographique, et de mieux l'appréhender, en nous attachant spécialement à la forme, l'orientation et la texture qui confèrent à chacune d'elle sa personnalité.

En ce qui concerne la forme, le recours à la seule minuscule donne une sensation de mouvement, voire d'équilibre précaire entre les lettres, et renvoie de ce fait au geste graphique de l'écriture cursive, dont elle garde la fragilité – impression renforcée par l'orientation oblique du corps du *o* du « non », où la lettre instable semble basculer sous son propre poids, ainsi que le point d'exclamation qui penche dangereusement vers la droite.

Quant à la texture, nous constatons que celle du *o* se caractérise par un renforcement sur les panses traduisant une lourdeur maladroite encore accentuée

par l'épaisseur des *apices* ; nous remarquons aussi que le point d'exclamation, avec sa masse compacte, laisse très clairement apparaître la trace du pinceau, rappelant un artisanat du dessin de la lettre que revendique Béatrice Poncelet :

Étudiante, j'ai eu comme professeurs des gens qui avaient été des élèves du Bauhaus ; la typographie faisait donc partie de leur enseignement, transmission faite ! C'était des écoles où nous apprenions encore à tracer de la lettre au pinceau et si, aujourd'hui, tout est possible à l'ordinateur, pour moi, rien ne vaut la main et les outils.²⁸

Cette série de figures typographiques parvient donc, par son instance productive, à réactualiser un geste qui rend le passé extrêmement présent, et à nous amener à une contemplation essentiellement visuelle, qui en dit bien davantage que la lecture proprement dite. D'ailleurs, Anne Beyaert-Gueslin ne voit-elle pas dans la texture picturale une modification du sens par celle de la matière et, à travers celle-ci, la retranscription d'une marque énonciative ?²⁹ Si nous étendons cette notion à la figure typographique, nous voyons bien que les diverses textures engendrent une polygraphie inscrite dans des temporalités différentes qui finissent par se rejoindre : énonciation en train de se construire et de s'écrire dans le « non », retour sur le passé dans le monologue de la mère.

Les traces du temps et les empreintes fragmentaires surgissant *a priori* dans une « cacographie » de l'occupation spatiale de l'album, elles s'inscrivent donc dans une tension perpétuelle entre écriture manuscrite et écriture imprimée, et se répondent pour construire une temporalité de la progression.

2. Formes du temps dans l'espace de la double page

Nous allons à présent nous intéresser à la macro-typographie, et donc considérer l'espace graphique – conçu comme « espace de la page écrite avec les signifiants graphiques et les blancs », selon Almuth Grésillon. Nous postulons, pour notre part, que les compositions typographiques peuvent certes être perçues visuellement, mais aussi haptiquement, indépendamment de la lisibilité et de la transparence – qualités revendiquées par les typographes. Poncelet, d'ailleurs, n'hésite pas à rendre ses compositions typographiques illisibles (sans pour autant que les graphèmes typographiques soient impossibles à identifier), voire à jouer sur des effets de palimpseste destinés à traduire plastiquement le passage du temps.

Comment ces compositions typographiques fonctionnent-elles ? Par *compositions*, nous désignons un ensemble cohérent, ou une série d'ensembles cohérents, de figures typographiques isolables par la présence de blanc. Cependant, le médium qu'est l'album lui-même va nous conduire à nuancer cette définition, puisqu'il nous faudra prendre en compte l'interaction du format et de l'image avec ces compositions typographiques.

À notre sens, celles-ci sont de trois natures différentes : les *blanches*, qui désignent les espaces signifiantes (fortes entre les groupes de mots et les paragraphes, moyennes entre les mots voire entre certaines lettres) ; les *noires*, agencements de figures ; et les *grises*, construites à partir du résultat optique de la juxtaposition des caractères noirs sur fond blanc (le gris ne désignant pas ici une couleur en soi mais une densité moyenne du gris).

Béatrice Poncelet définit ses albums comme des médiums où s'agencent les différents éléments qui les constituent, la matérialité du texte participant de plain-pied à cette composition particulière, comme le montrent les « faux textes » qu'elle utilise dans la genèse d'un album.³⁰ Ce dispositif particulier traduit le marquage du temps de deux façons : soit par un empilement palimpseste, soit de façon linéaire.

Dans le cas de la double page précédant celle du « non », Poncelet a préféré le premier, faisant se superposer image et texte comme des strates que le lecteur doit percer pour découvrir une étrange mise en scène des temporalités puisque le texte de la mère, pourtant postérieur, disparaît sous les gribouillis de l'enfant, comme s'il lui préexistait ou bien comme si la force du souvenir, incarné par l'empreinte, était telle qu'il occupe tout l'espace temporel.

En revanche, dans nos deux doubles pages de référence, Poncelet a privilégié un déploiement linéaire, mettant ainsi sur le même plan les deux temporalités par cette disposition nette des compositions typographiques ; en détachant les différents espaces temporels, elle en vient à redonner vie à ce qui était enfoui, pénétrant plus profondément dans l'histoire de la mère et de la fille et conjurant les effets de la stratification dans une expérience temporelle inédite.

Ces compositions se caractérisent également par leur fluidité plastique. Souvenons-nous à ce propos qu'une des définitions étymologiques du mot *tipos* (« type ») fait référence à des images se reflétant dans un liquide : la typographie quitte ainsi son statut d'écriture figée dans une casse et devient l'incarnation d'un flux dynamique qui revivifie, selon l'expression d'Isabelle Serça, « les figures de la rétrospection. »³¹

Nous avons, en outre, proposé d'appliquer à la composition typographique dans sa totalité la notion de *ductus*,³² déjà définie par Blanchard mais limitée par lui à la seule figure typographique, considérant que le *ductus* est ce qui lui apporte la fluidité, la libérant de l'état « solide » du signifiant.³³ Cette fluidité est manifeste dans nos deux doubles pages, par la juxtaposition de l'écriture calligraphique et du costume typographique du monologue, d'une part, et d'autre part par la succession à l'intérieur de celui-ci des assemblages reliés entre eux par des points de suspension marquant les hésitations de la construction progressive du souvenir maternel et des points d'exclamation parfois redoublés qui leur confèrent la vivacité d'une scène revécue. Ce rythme essentiellement visuel crée aussi, par le ressassement de marques ponctuationnelles, une texture plastique, illustrant le fait que, comme le notent les membres du Groupe μ , « des éléments ne peuvent être intégrés en une surface uniforme que dans la mesure où ils sont répétés et que cette répétition suit une loi imperceptible » – nous autorisant à souscrire à leur conclusion: « c'est le rythme qui fait la texture. »³⁴

Remarquons en outre que Béatrice Poncelet n'utilise pas de capitales en début de phrase, parce qu'elles « heurtent visuellement le flux de la parole, »³⁵ et qu'aux points, qu'elle juge trop définitifs, elle préfère « l'incertitude du point de suspension » – un parti-pris qui permet à sa typographie de faire fluer la phrase dans un mouvement sans commencement ni fin. Ainsi, les figures typographiques comme les marques de ponctuation créent un espace poétique et « c'est précisément parce qu'elles ne sont pas imposées par la langue qu'elles répondent au choix de l'écrivain et qu'elles relèvent de son style. »³⁶

Elle joue encore sur le rythme en incluant, sous la première mesure de la *Sonate pour violon et piano n° 17 en ut majeur* (K 296) de Mozart – musicien qui ne cesse de l'accompagner dans l'écriture de ses albums –, deux points de suspension marquant visuellement un ralentissement du flux, à la manière d'une note pointée (augmentant d'un demi-temps la valeur de la note qui précède le point). Elle a aussi opté pour une graisse épaisse qui forme une texture en écho à celle de la phrase musicale. Enfin, le graphisme et le rythme de cette dernière sont rendus encore plus denses grâce à la succession serrée de croches, de noires pointées, de doubles croches et de liaisons.

Le « typographe » Célestin qualifie la mise en page des albums pour enfants sur lesquels il travaille de « chorégraphie du souffle, »³⁷ entendant par là que l'agencement de tous les éléments de la page, dans un mouvement aérien et harmonieux, doit engendrer un souffle (*anima*) qui donnera aussi vie à la matière typographique. Béatrice Poncelet ne dit rien d'autre lorsqu'elle affirme :

La seule chose que je prépare, mais pas toujours, et qui me sert de béquille, c'est une sorte de schéma, de grande ligne sur laquelle je bâtis assez précisément un résumé de ce que sera le bouquin, avec des rythmes, des entrées, avec des moments où il faut s'arrêter parce qu'il est nécessaire de respirer, et le moment où cela doit se terminer. Les mots ont une musicalité, les couleurs, les rythmes, les formes aussi.³⁸

Ainsi dans la double page du « oui », tout ce qui y figure, que ce soit graphique ou typographique, participe du même message d'apaisement pour la fillette et d'un nouveau départ pour elle : au plan graphique, ce sont les instruments de musique réparés et soigneusement rangés, le geste d'acceptation de l'enfant qui court vers sa mère, la paume grande ouverte, enfin la silhouette en marche vers d'autres horizons ; au plan typographique, la chaude harmonie des couleurs du « oui ! », la répartition équilibrée de ce dernier sur la double page, la présence de la portée musicale comme une invite supplémentaire à la douceur, enfin le « viens !... » à la disposition légèrement hésitante et imparfaitement horizontale, tel un chemin caillouteux sur lequel la petite fille accepte de s'élancer. Signalons à ce propos que la ligne de pied, qui désigne en typographie un chemin imaginaire sur lequel reposent toutes les lettres, est ici singulièrement irrégulière et bancal.

*

Pour conclure, nous aurons à cœur d'affirmer que les éléments typographiques, grâce à leur intégration parfaitement réussie dans l'espace graphico-textuel commun, et grâce aussi au rôle essentiel qu'ils y jouent au même titre que les éléments graphiques, peuvent prendre des caractéristiques de ces derniers. Dans le cas qui nous a ici intéressées – en l'occurrence chez Béatrice Poncelet – il ne sera pas exagéré, si l'on ne craint pas d'utiliser un néologisme, de parler de *typographisme* plutôt que de typographie. Et quelqu'un comme Célestin, dont nous avons cité la « chorégraphie du souffle », ne le vit pas autrement puisqu'il ne se revendique plus comme typographe, mais « typographiste ».

NOTES

¹ Bénédicte Duvin-Parmentier mène une thèse sur la typographie dans l'album pour enfants sous ma direction et celle de Claudine Garcia-Debanc.

² Voir la lettre de Proust à Grasset du 24 mai 1913, *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, 21 tomes, Paris : Plon, 1970-1993. T. XIII. 385.

³ Poncelet, Béatrice. « À bâtons très très rompus. » *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence* (III / 61, 2005) : 7.

⁴ Anis, Jacques. « Vilisibilité du texte poétique. », *Langue française* (59, 1983) : 88-102.

⁵ « Je prie Monsieur Barbier de composer ceci en petit texte ou en mignonne », trouve-t-on dans la correspondance de Balzac (voir le *Trésor de la langue française* [désormais *TLF*], entrée « Texte »).

⁶ Blanchard, Gérard. *Pour une sémiologie de la typographie*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Metz, université de Paris IV-Sorbonne, 1980.

⁷ C'est le propos du recueil *Typographie / Calligraphie* (Paris : L'Improviste, 2009), édité par Jacques Dürrenmatt, qui examine comment l'imprimerie s'empare de l'héritage calligraphique (égyptien, chinois, japonais, arabe, européen) à travers ses dispositifs typographiques.

⁸ Terme qui reçoit une acception concrète en typographie, à côté de l'acception figurée qui le rapproche de la création.

⁹ « Nous faisons nôtre [...] la formule d'Aristote que le genre est matière et que la différence et l'espèce sont formes. » (Hamelin, *Essai sur les Éléments principaux de la Représentation*, 1907. 185 [voir le *TLF*, entrée « Matière »]).

¹⁰ Joubert, Joseph. *Pensées*, 1824. T. I. 409 (voir le *TLF*, *ibid.*).

¹¹ Bénédicte Duvin-Parmentier parle même pour certains albums d'une lecture visuo-haptique.

¹² On verra de même que les analyses de Bénédicte Duvin-Parmentier sur la typographie chez Poncelet ne sont pas sans rapport avec la thématique de l'album *Non ou l'envol*, qui retrace les apprentissages d'une petite fille, et au tout premier plan celui de l'écriture.

¹³ Meillier, Fanette. « Travailler la matière textuelle. » *Graphisme et création contemporaine* (43, 2013) : 46-49.

¹⁴ Outre cette acception, le terme désigne aussi un texte (« lettre morte »), une correspondance (*Lettres* de Mme de Sévigné) et enfin, au pluriel, les humanités (Faculté de Lettres).

¹⁵ « Seuls les sauvages et les enfants confondent le nombre avec les billes ou les coquillages qui servent de support matériel à leur calcul. » (Ruyer. *Esquisse d'une philosophie de la structure*, 1930. 251 [voir le *TLF*, entrée « Support »]).

¹⁶ Serça, Isabelle. *Esthétique de la ponctuation*, Paris : Gallimard, 2012. 13.

¹⁷ Poncelet, Béatrice. *Ibid.*, 7.

¹⁸ Jacques Fontanille plaide pour une sémiotique de l'empreinte lorsqu'il note que la sémiotique « fait l'hypothèse que l'interprétation est une expérience qui consiste à retrouver les formes d'une autre expérience dont il ne reste que l'empreinte. » (Fontanille, Jacques. *Soma & Séma, Figures du corps*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2004. 265.)

¹⁹ Le Men, Ségolène. « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants. » Glénisson, Jean et Le Men, Ségolène. *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux : Société des Bibliophiles de Guyenne, 1994. 110.

²⁰ Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Minuit, 2008. 35.

²¹ Blanchard, Gérard. *Ibid.*

²² Anis, Jacques. *L'Écriture, théories et descriptions*, Paris : PUF, 1988. 245-246.

²³ Serça, Isabelle. *Ibid.*, 120.

²⁴ « Pris dans un sens large, ce terme [d'*apex*] est synonyme d'*attaque de lettre* et d'*empatement de tête*. Dans un sens restreint, il désigne le petit trait initial qui excède à la jonction des traits obliques des A, M, W, *etc.* Dans un sens encore plus restreint, il désigne le sommet de la lettre A, lequel peut être pointu, plat, concave, *etc.* Le pluriel est *apices*. » Quant au *fût*, il s'agit de la « partie verticale des lettres ». (Laliberté, Jadette. *Formes typographiques, historique, anatomie, classification*, Laval [Québec] : Presses Universitaires de Laval, 2005. 82 et 90.)

²⁵ Dürrenmatt, Jacques. « Quand typographie rime avec cacographie. » *Romantisme* (4, 2009) : 43-56.

²⁶ Suivant la classification de Maximilien Vox, la famille des *Frakturs* regroupe des caractères dits « gothiques », en référence aux écritures manuscrites. Ils sont inspirés d'une esthétique qui privilégie le monumental par rapport à la lisibilité. Ces caractères se reconnaissent à leurs panses cassées.

²⁷ Groupe μ . *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris : Seuil, 1992.

²⁸ Poncelet, Béatrice. *Ibid.*, 7.

²⁹ Beyaert-Gueslin, Anne. « De la texture à la matière. » *Protée* (XXXVI/2, 2008) : 101-110.

³⁰ Poncelet, Béatrice. *Ibid.*, 32.

³¹ Serça, Isabelle. *Ibid.*, 32.

³² « Sens et ordre des traits dans le tracé d'une lettre. » (Laliberté, Jadette. *Ibid.*, 86.)

³³ Voir Bringhurst, Robert. *La Forme solide du langage*, Paris : Upsilon, 2011. Jan Tschichold note que « les bons caractères d'imprimerie sont solides » (« De la typographie. », *Livre et typographie*, Paris : Allia, 1994. 29).

³⁴ Groupe μ . *Ibid.*, 199.

³⁵ Rencontre avec Béatrice Poncelet à Foix, le 22 mars 2012.

³⁶ Serça, Isabelle. *Ibid.*, 104.

³⁷ Entretien personnel avec Célestin à Bordeaux, le 4 juillet 2014.

³⁸ Poncelet, Béatrice. *Ibid.*, 6.