

WYSCZYNSKI

What you see
is not what you get

Mémoire réalisé par Éléonore Fines,
suivi par Emmanuel Cyriaque et Nicolas Tilly

NUMÉRISATION DU MONDE

13

Un nouveau paradigme
pour la diffusion du savoir

19

La capitalisation de l'information

25

Une asymétrie des pouvoirs

TYPOGRAPHIE ET POUVOIR

33

Du code et de l'écriture
à la typographie

39

Typographie et langage

43

Des enjeux politiques

L'ENGAGEMENT POLITIQUE ET SOCIAL DU GRAPHISTE

51

Les armes du faible

57

Les enjeux d'un graphisme politique

63

Le partage et la transmission

INTRODUCTION

Dans ma pratique de designer graphique, j'aime envisager les techniques et leurs outils comme matière première d'expérimentation.

Dans ce contexte, la typographie est mon espace de jeu et de création préféré. Je la prends en main comme un moyen d'explorer le pouvoir des mots et de faire évoluer le regard que l'on a sur le langage. Par ailleurs, j'attache une importance, en tant que designer et individu, à la relation entre l'Homme et ses libertés individuelles.

La typographie, élément déterminant de la création visuelle et du design graphique aujourd'hui, est étymologiquement composée de «type» qui signifie «empreinte» et de «graphie» qui signifie «écriture». Elle évolue conjointement avec l'émergence de l'imprimerie et est aujourd'hui un médium

suscitant de multiples questions,
proposant dans le contexte
du numérique de nouvelles formes,
souvent engagées et porteuses
de revendications multiples.

S'inscrivant modestement dans cette
voie, mon projet tente de questionner
ce médium autant dans le fond
qu'il sollicite que dans ses formes,
les rendant interdépendants
quant au message à communiquer.

L'objectif est de s'ancrer
dans le monde occidental qui nous
entoure en 2021, et d'en identifier
les enjeux selon la problématique
suivante : comment la typographie
peut-elle agir en tant qu'arme de lutte
contemporaine?

Dans un premier temps, il s'agira
de définir le contexte contemporain
et de le préciser par rapport
aux enjeux ciblés, à savoir ceux de
la numérisation du monde
et de ses influences sur les libertés
individuelles. Ensuite, il sera question

d'analyser la relation entre
la typographie et le pouvoir dans
un cadre politique et idéologique,
en partant de la naissance
de l'écriture vers les débuts du code
informatique. Enfin, la posture
du designer graphique sera interrogée
face aux enjeux des luttes actuelles
d'ordre citoyen et démocratique.

NUMÉRISATION

DU MONDE

Un nouveau paradigme pour la diffusion du savoir

Médias, pouvoirs et démocratie

[1] Ludovico Alessandro, Post-Digital Print La mutation de l'édition depuis 1894, 2016

Des journaux aux réseaux sociaux, en passant par le télégraphe, la radio, la télévision et Internet, les supports d'informations sont le fruit de mutations constantes. Les imprimés, avant la création de l'électricité, demeuraient les seuls supports accessibles par les citoyens. L'adoption de la presse Gutenberg (à partir de 1450) permettait de produire en plusieurs exemplaires un écrit, étape essentielle pour la diffusion du savoir. Malgré les prédictions redondantes au fil des innovations techniques selon lesquelles la mort du livre et de la presse écrite étaient proches, ce n'est toujours pas le cas et leur présence parmi les médias reste importante aujourd'hui¹.

Au delà des théories de l'information² issues de la cybernétique³ définies par Norbert Wiener ou Claude Shannon, il était intéressant dans ma démarche personnelle de partir du (média télévisuel) qui, depuis l'après guerre, est devenu le média le plus important de la seconde partie du xx^e siècle. L'image, et surtout l'image en mouvement, a révolutionné le caractère dit informatif car en plus d'informer, on peut « montrer » et même « prouver » . Ces images en mouvement sont présentées comme des images

du réel, soit la vérité à l'état pur. C'est ici qu'intervient un point de rupture avec les médias précédents, car alors l'information devient communication. L'image est l'élément principal. Il s'agit ici d'un déséquilibre entre la vérité et l'image montrée. Cette image représente le réel car elle en est issue, (bien qu'il est désormais facile de trafiquer des images et des visages pour transformer la réalité initiale) donc elle devient un témoin, une information sans image n'est plus perçue comme réelle. Ignacio Ramonet met en avant les enjeux politiques de la communication dans son ouvrage La tyrannie de la communication, et précise que «seul le visible mérite l'information; ce qui n'est pas visible et n'a pas d'image n'est pas télévisable, donc n'existe pas médiatique-ment⁴». Alors que l'image ne fait que communiquer sans informer elle devient information, or voir n'est pas comprendre : «Ainsi s'est rétablie, petit à petit, l'illusion que voir c'est comprendre⁵». La fascination pour l'image est telle que dorénavant c'est la presse écrite qui se cale sur les journaux télévisés.

L'apparition d'Internet marque l'avènement des réseaux sociaux dès 2008 dans la sphère de l'information.

Par ce média les utilisateurs participent à la production de contenus et à leurs diffusions, en créant des liens entre des individus et en stimulant la participation d'une collectivité. Pourtant, les réseaux sociaux ne sont qu'une modélisation de nos comportements qui reflètent notre société. Si l'espace des réseaux reste ouvert et public, les utilisateurs ne sortent pas pour autant de leur cercle d'individus restreint. Ce principe d'exposition sélective présent dans les réseaux sociaux est également actif dans d'autres médias papiers ou télévisuels; souvent un individu reste fidèle à un journal ou à une chaîne, assurant une ligne de conduite plus ou moins proche de ses opinions personnelles. Ainsi l'avènement du numérique conditionne aujourd'hui notre accès à l'information : «Dans le grand schéma industriel conçu par les patrons des entreprises de loisirs, chacun constate que l'information est avant tout considérée comme une marchandise, et que ce caractère l'emporte, de loin, sur la mission fondamentale

[2] «quantifier le contenu moyen en information d'un ensemble de messages, dont le codage informatique satisfait une distribution statistique précise» [https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_de_l%27information]

[3] «L'étude des mécanismes d'information des systèmes complexes, explorés en vue d'être standardisés lors des conférences Macy et décrits en 1947 par Norbert Wiener» [<https://fr.wikipedia.org/wiki/Cybern%C3%A9tique>]

[4] [5] [6] [7] [8] Ramonet Ignacio, 2001
La tyrannie de la communication, 2001

des médias : éclairer et enrichir le débat démocratique⁶». Il est assez évident, comme Ignacio Ramonet l'indique, que «Nul ne nie l'indispensable fonction des communications de masse dans une démocratie⁷» et que leurs méthodes d'utilisation sont souvent en cohérence avec un régime politique spécifique.

En effet l'histoire prouve, par exemple, que dans une dictature la manipulation de l'information est courante pour contrôler une population. Pourtant, même dans un pays reconnu comme démocratique, les médias qui diffusent l'information sont critiqués et remis en cause : «pendant les décennies 1960 et 1970, on reprocha à la télévision, notamment, d'être devenue un «instrument du pouvoir» et de vouloir «manipuler les esprits» pour le profit électoral du parti dominant. On pensait que contrôler la télévision revenait à maîtriser le suffrage universel⁸». L'origine de ces reproches est souvent que l'on remet en question l'objectivité de leurs contenus. Ce contenu est en fait l'information, mais les propriétaires de ces médias ont le choix des sujets qu'ils vont publier, et également d'en définir la hiérarchie. Selon certains points de vue politiques ou éthiques, ces choix peuvent être considérés comme orientés.

Ignacio Ramonet estime qu'on assiste à une nouvelle forme de censure par abondance, car l'information n'est plus une matière rare. Ce qu'il appelle la «censure démocratique» se caractérise par l'excès et l'accumulation d'informations, qui vont jusqu'à s'annuler entre-elles, créant un mimétisme médiatique. Ces éléments ont provoqué, dans la population, une baisse considérable de la crédibilité des médias d'information.

Information / connaissance

Il est certain que les médias détiennent un pouvoir important et ambivalent, Philippe Breton dans L'utopie de la communication – le mythe du village planétaire (1997) expose «l'idée selon laquelle les médias institués

et professionnels (presse, audiovisuel et autoroutes en tout genre) sont désormais incontournables et qu'ils devraient à terme avoir le monopole de la circulation des messages entre les hommes. Ainsi devenus le centre, alors qu'ils n'étaient que l'outil, les médias peuvent prétendre réorganiser de façon utopique la société à leur image⁹». Cette transgression entre le contenu et l'outil est intéressante à relever, aujourd'hui l'information «montre l'histoire en marche¹⁰» en accordant une priorité au direct et aux images chocs, sa légitimité et sa crédibilité sont plus que jamais remises en cause, reflet d'un déséquilibre entre le peuple et les puissants.

En allant plus loin, Philippe Breton énonce le fait que la compréhension se distingue même de la connaissance : «l'homme moderne croit avoir accès à la signification des événements simplement parce qu'il est informé sur eux¹¹». En lien avec l'abondance d'informations, on croit apprendre et connaître alors qu'on prend seulement en compte des informations fugaces. L'illusion ne permet pas de prendre conscience de ce qu'on pense connaître. Nous reviendrons sur cette idée de connu et d'inconnu plus tard. Breton ajoute «Les médias, en diffusant des informations, ont finalement, à leur corps défendant, augmenté l'ignorance dans laquelle nous sommes du monde réel, car l'ignorance n'a pas de meilleure alliée que l'illusion du savoir¹²». Cette idée assez forte est plutôt représentative du monde actuel, on ne peut s'empêcher de voir des idées complotistes de plus en plus présentes, remettant en question certains principes fondamentaux du monde. Ces idées marginales et souvent populistes sont certainement en lien étroit avec l'évolution des médias. Puisque l'on a accès en permanence à l'information à la demande, une confusion s'opère déjà entre le contenu et le réel : «Or, [...] l'information arrive toujours à un seuil où elle est impuissante à rendre compte du sens de l'évènement¹³», puis entre l'information et la connaissance.

Or, selon le théoricien canadien Marshall McLuhan (1911-1980) — l'un des fondateurs des études contemporaines sur les médias —, le lien entre le média en tant qu'outil et le contenu qu'il transmet est plus étroit que le définit

[9] [10] [11] [12] [13] Breton Philippe,
L'utopie de la communication — Le mythe
du «village planétaire», 1997

[14] McLuhan Marshall, Understanding Media:
The extensions of man, 1964
[15] https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Marshall_McLuhan

Philippe Breton. Pour lui le média est le message¹⁴, le message se situe dans la relation unique entre le contenu et le média, et pas dans le seul sens de l'émetteur, qui fusionne le contenu avec son canal de communication, «le média de communication peut avoir, à long terme, plus d'importance que le contenu qu'il transmet, car il est une extension des sens et, de ce fait, détermine la façon dont sont abordés le monde et la société¹⁵», le contenu d'un média est un autre média. McLuhan distingue deux catégories de médias, les médias «chauds» (presse, radio, cinéma) qui nécessitent un investissement intense d'un seul sens en fournissant une quantité importante d'informations, tandis que les médias «froids» (affichage, télévision, parole) stimulent plusieurs sens et réclament une implication plus élevée du récepteur pour compenser les vides qui l'accompagnent.

Ainsi si le média est porteur d'information, il influe aussi sur la nature du message. On ne peut séparer le média de son contenu puisque le message qui est diffusé est interdépendant de ces deux entités. Selon cette approche, un média quel qu'il soit ne peut pas être neutre, donc l'objectivité absolue dans la communication n'existerait pas.

La capitalisation de l'information

Une surveillance constante

[16] Également appelées les Big Five ou « The Five » ces firmes américaines dominent le marché Internet américain et européen, mais sont quasi absentes sur le continent asiatique sur lequel on retrouve leurs équivalences chinoises avec les BATX (Baidu, Alibaba, Tencent et Xiaomi)

Les humains laissent des traces. Certaines sont visibles et dont on a conscience, d'autres sont invisibles ou cachées, et certaines se font à notre insu. Les traces numériques, fruits des algorithmes, deviennent de plus en plus importantes et sont au cœur de enjeux de protection de nos vies privées. Les GAFAM (Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft) ont le quasi-monopole¹⁶ de la collecte de ces données numériques. Toute recherche sur le Web est aujourd'hui tracée, mémorisée, et peut être déchiffrée, analysée et monétisée. Pourtant, chaque individu est dans son droit¹⁷ de disposer de ses données privées, et de ne pas vouloir qu'elles soient exploitées. Des instances comme la CNIL (Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés de France) ou le RGPD (Règlement Général sur la Protection des Données) au niveau européen contribuent à réguler et à garantir les libertés numériques. La CNIL se définit comme « chargée de veiller à ce que l'informatique soit au service du citoyen et qu'elle ne porte atteinte ni à l'identité humaine, ni aux droits de l'homme, ni à la vie privée, ni aux libertés individuelles ou publiques¹⁸ », ce qui veut dire qu'il existe bien un antagonisme entre nos libertés et l'usage numérique de ces informations.

En effet, l'interface obscure – peu accessible aux non-initiés de l'informatique et aux datas – du Web ne permet pas de prendre conscience de l'étendue des conséquences d'une banale utilisation

d'un outil numérique. Parfois, voire souvent, l'utilisateur doit faire des choix, ou accepter par exemple des «cookies¹⁹» sans vraiment comprendre ce que cela implique. Hors de l'espace numérique, la surveillance est également présente, et est peut-être plus visible et concrète que celle mise en place sur le Web. Les caméras de surveillance envahissent les espaces urbains, les cartes de fidélité commerciales enregistrent nos achats, les technologies de reconnaissance faciale se déploient... Le roman (1984) de George Orwell nous paraît de plus en plus actuel : «La raison en est, en partie, que, dans le passé, aucun gouvernement n'avait le pouvoir de maintenir ses citoyens sous une surveillance constante. L'invention de l'imprimerie, cependant, permit de diriger plus facilement l'opinion publique. Le film et la radio y aidèrent encore plus. Avec le développement de la télévision et le perfectionnement technique qui rendit possibles, sur le même instrument, la réception et la transmission simultanées, ce fut la fin de la vie privée²⁰». Mais ironiquement, presque tous les utilisateurs rendent possible ce contrôle de leurs informations numériques en autorisant des tas de conditions d'utilisation, partageant leurs géolocalisations, leurs itinéraires,... «la prison où ils se trouvent n'a pas de murs, ni de barreaux aux fenêtres ou de gardiens²¹». La question de la vie privée est un enjeu économique déterminant : les données numériques sont utilisées à des fins commerciales. Les GAFAM s'en servent pour en savoir le plus possible sur les internautes dans le but de les faire consommer davantage. Ainsi il est essentiel d'analyser les usages et les habitudes d'un échantillon de la population pour pouvoir lui proposer des contenus susceptibles de le pousser à l'achat. Une conséquence de ces pratiques est visible avec les publicités ciblées. Elles sont basées sur les historiques de nos recherches, puis dans un temps très court proposées sur nos écrans. Les données sont alors traitées comme des marchandises, et revendues à d'autres entreprises dans le but d'augmenter leurs profits.

[17] Article 9 du code civil français : «Chacun a droit au respect de sa vie privée»

[18] <https://www.cnil.fr/cnil-direct/question/la-cnil-cest-quoi>

[19] Témoin de connexion inventé en 1994 permettant aux sites Web de tracer les internautes d'une page à une autre, défini par le protocole de communication HTTP (Hypertext Transfer Protocol)

[20] [21] Orwell George, 1984, 1949

La sécurité contre la liberté

[22] Programmes de système d'écoute PRISM aux États-Unis et XKeyscore dans une dizaine de pays

[23] Tous surveillés 7 milliards de suspects, Sylvain Louvet, 2019, arte

En lien avec la commercialisation des données, il est important de rappeler que les grandes corporations actrices de ce système marchand comme les GAFAM collaborent avec les services de renseignement nationaux. Les gouvernements utilisent les données pour mieux appréhender leur population en évaluant leurs comportements et leurs aspirations. Pourquoi? Pour «protéger sa population», garantir la sécurité du pays face à des menaces intérieures, extérieures ou terroristes. Ce n'est pas pour rien que la CIA (Central Intelligence Agency) est la première à avoir investi dans Facebook à sa création. Les déclarations du lanceur d'alerte américain Edward Snowden nous ont révélé l'utilisation de programmes de surveillance de masse²² par les gouvernements américains (par la National Security Agency) et britanniques, violant pourtant gravement la constitution américaine. Pendant quatre ans après les attentats de 2001, la NSA n'a pas eu besoin de mandat pour d'éventuelles arrestations ni pour la mise en place de systèmes d'écoute. On estime que 50% des visages américains ont été archivés sans aucune autorisation avec la numérisation de la photo du permis de conduire. En réponse à l'idée récurrente suivante, Snowden affirme que «Dire que votre droit à la vie privée importe peu car vous n'avez rien à cacher revient à dire que votre liberté d'expression importe peu, car vous n'avez rien à dire.» Il ajoute que ce n'est pas parce que certains n'utilisent pas ce droit que d'autres n'en ont pas besoin.

De plus, les technologies au service de la surveillance évoluent et deviennent de plus en plus pointues, aux États-Unis, l'objectif est d'arriver à une automatisation des modes de contrôle et d'identification sans autorisation, grâce à la reconnaissance faciale «il est préférable que ça soit à la machine de prendre la décision de tuer et pas à un humain²³», ce qui pose de profondes questions

éthiques. Cependant ces technologies ne sont pas infaillibles, dans le cas de la reconnaissance faciale par exemple le système est en incapacité de distinguer correctement les personnes de couleurs. Alors même que la violence contre les noirs est au cœur des questions d'égalité, de liberté et de respect des droits humains aux États-Unis, la reconnaissance faciale initialement destinée à garantir la sécurité de sa population porte préjudice à ces communautés. De fait, cet outil peut être utilisé à des fins moins légitimes que de garantir la sécurité d'un pays, il pourrait également ne faire que renforcer les inégalités présentes.

La surveillance gouvernementale de masse est un phénomène particulièrement avancé par exemple en Chine (1 caméra de surveillance pour 2 habitants en 2020) ou en Israël (reconnaissance faciale généralisée). En France comme dans le reste de l'Europe, la reconnaissance faciale en temps réel sur la voie publique est interdite, seule la reconnaissance a posteriori est autorisée notamment par la police en corrélant le fichier de traitement des antécédents judiciaires (TAJ²⁴). Cependant la CNIL encadre et régule plusieurs expérimentations qui se rapprochent de plus en plus de la reconnaissance faciale en direct. À Nice par exemple, son maire Christian Estrosi a testé plusieurs fois cette technologie depuis 2019 lors d'événements pendant des durées limitées, il précise «Les guerres du XXI^e siècle se mènent avec les armes du XXI^e siècle²⁵». La mise en place de ces technologies nées avec la montée du terrorisme se justifie principalement par la volonté d'utilisation totale des moyens à disposition face à une attaque, on se place donc dans une situation exceptionnelle. Or ces moyens permettent de reconnaître les visages de tout le monde tout le temps, et pourraient ainsi participer à une sécurité préventive qui est totalement différente de la motivation initiale liée à une situation exceptionnelle.

Ce déséquilibre soulève la question suivante : la sécurité justifie-t-elle la mise en place de technologies qui mettent en péril les libertés individuelles ? Pour Benjamin Franklin (1706-1790),

[24] Traitement d'Antécédents Judiciaires

[25] Tous surveillés 7 milliards de suspects, op. cit.

[26] Citation apocryphe, l'originale étant «Ceux qui abandonnent une liberté essentielle pour acheter un peu de sécurité temporaire ne méritent ni liberté, ni sécurité», ne faisant pas allusion aux libertés individuelles mais à une famille refusant la taxation de ses terres

l'un des Pères fondateurs des États-Unis «Un peuple prêt à sacrifier un peu de liberté pour un peu de sécurité ne mérite ni l'une ni l'autre, et finit par perdre les deux²⁶». Ces deux enjeux ne sont pas incompatibles, et le problème aujourd'hui est que les citoyens n'ont ni la main ni parfois le regard sur des décisions prises pour «garantir leur sécurité». Or le droit à la vie privée, liberté essentielle, semble aujourd'hui être remis en cause et s'affaiblit pour s'adapter aux systèmes mis en place.

De même, comment s'assurer du bon usage de ces technologies omniscientes ? Dans une dictature telle qu'en Chine, cette surveillance de masse vise à soumettre les dissidents et à valoriser les «bons» citoyens. Du point de vue autocratique, c'est le moyen de contrôler sa population et de garantir sa sécurité. Mais qu'en est-il dans une démocratie ? Comment s'assurer que les informations récoltées ne seront pas utilisées à d'autres finalités que celles sécuritaires ? Car il est tout à fait envisageable qu'un changement politique brutal remette en question l'avenir des données, ce qui pourrait nuire gravement à un groupe d'individus déclaré de façon arbitraire comme illicite.

Une asymétrie des pouvoirs

L'inconnu (in)connu

[27] Brunton Finn et Nissenbaum Helen,
Obfuscation, La vie privée, mode d'emploi, 2019

Si la surveillance est constante et parfois liberticide, elle est de plus presque invisible et un citoyen lambda n'est pas en mesure ni en capacité d'en contrôler une aussi poussée que celle des puissants. Helen Nissenbaum et Finn Brunton dans Obfuscation, La vie privée, mode d'emploi, (2019) nous indiquent qu' «Il est évident que la collecte d'informations ne peut exister que dans des relations de pouvoir asymétriques. Il est rare, voire quasiment impossible de pouvoir choisir de se faire surveiller ou pas, de savoir ce qui va être fait avec les données collectées et quelles conclusions sont tirées suite à leur analyse, ou quelles mesures seront prises par rapport aux sujets mis sous surveillance²⁷ ». Le lien entre le dominant et le dominé par rapport à la quantité d'informations recueillies expose bien une asymétrie des pouvoirs décrite dans l'ouvrage de Helen Nissenbaum et Finn Brunton. De plus, cette asymétrie informationnelle ne permet pas aux « faibles » d'avoir un regard sur l'avenir de leurs données. Tout d'abord parce qu'il faut très souvent des connaissances informatiques ou mathématiques avancées pour comprendre le processus dans sa totalité, ensuite car les rouages du système sont difficiles d'accès, et parfois tellement opaques que même un individu compétent doit fournir un effort conséquent pour les comprendre. Combien de formulaires remplissons-nous pour pouvoir accéder à un quelconque outil

numérique, en cochant des cases qui valident l'exploitation de nos informations sans vraiment lire les conditions d'utilisation.

Dans le roman 1984 de George Orwell, on peut lire : « il n'y avait pas moyen de savoir si, à un moment donné, on était surveillé. Combien de fois, et suivant quel plan, la Police de la pensée se branchait-elle sur une ligne individuelle quelconque, personne ne pouvait le savoir²⁸ » Ce constat fictionnel nous paraît de plus en plus actuel : Donald Rumsfeld, secrétaire à la Défense de George W. Bush pendant la guerre d'Irak en 2003 déclarait au sujet du calcul du risque « Il y a des connus connus, que nous savons connaître; des inconnus connus, que nous savons ne pas connaître; et il y a des inconnus inconnus, et nous ne savons pas que nous ne les connaissons pas²⁹ ». Cette réflexion est applicable au contexte de surveillance, dans Obfuscation, La vie privée, mode d'emploi, on nous dit « La catégorie des inconnus inconnus est grande et dépasse les simples enregistrements des caméras de vidéosurveillance (les CCTV, close circuit television). Elle embrasse le fait de ne pas savoir si la séquence sera analysée par des logiciels de reconnaissance faciale et de mouvement par exemple, ou si l'horaire de l'enregistrement sera synchronisé avec celui des achats par carte bancaire, ou mis en relation avec les relevés relatifs à la plaque d'immatriculation, afin de pouvoir relier les images enregistrées avec une identité – en fait, à moins d'être un militant très impliqué dans la protection de la privacy³⁰ ou toujours au fait des nouvelles technologies de sécurité, il n'est même pas possible de savoir ne pas savoir³¹ » L'argument d'anonymisation n'est pas une contrepartie crédible puisque si les données sont croisées entre elles, le recoupement permet l'identification de l'individu avec facilité et rapidité.

Une histoire de compromis

La gestion actuelle des données numériques a pour conséquence cette surveillance généralisée décrite plus tôt. Ainsi on ne peut rejeter en bloc la surveillance numérique car elle est déjà trop impliquée dans notre société, à moins de s'en exclure totalement : c'est la possibilité de retrait. Rejeter de manière catégorique tous les instruments tels que les réseaux sociaux, les cartes bancaires, ne plus être visible des caméras de surveillance... disparaître des radars. Mais cela implique irrévocablement une sortie définitive de toute vie sociale avec des individus qui, eux, seront toujours impliqués dans cette société de surveillance de masse. À quoi bon utiliser une boîte mail cryptée et sécurisée si nos destinataires ont une adresse Gmail ? L'option de retrait comporte ainsi de nombreux inconvénients pour un individu dit lambda, il deviendrait automatiquement marginal et en dehors de la société. Dans Obfuscation, La vie privée, mode d'emploi, on lit : « Chaque fois que nous prenons un train, passons un coup de fil, que nous nous garons dans un parking, ou achetons des provisions, nous produisons des données qui seront collectées, et nous ne pouvons pas y faire grand-chose. Mieux vaut renoncer à avoir une quelconque maîtrise sur ces éléments³² ». De plus – comme expliqué précédemment avec la notion d'inconnu inconnu – on ne peut pas être dans la certitude absolue, c'est pourquoi Helen Nissenbaum et Finn Brunton renchérissent : « Pourtant nous ne touchons ici que la surface de la question de la collecte d'informations, à savoir « ce que l'on sait savoir³³ » ». Ici, nous écartons la solution de retrait, pour tenter de voir si d'autres alternatives concernant la préservation de la vie privée sont envisageables.

Dès lors, à cause de l'asymétrie des pouvoirs, on se situe dans un enchaînement de compromis. À partir du moment où on sait

[28] Orwell George, 1984, 1949

[29] Brunton Finn et Nissenbaum Helen, op. cit.

[30] « Vie privée » en anglais

[31] [32] [33] Brunton Finn et Nissenbaum Helen, op. cit.

[34] L'application appartient depuis 2012 à Facebook, s'inscrivant parmi les développements des GAFAM

qu'on ne pourra pas tout savoir quant à la récolte et l'utilisation de nos données, si l'on veut agir différemment sans envisager une sortie de la société cela implique directement des compromis. Pourtant cette position entraîne des questions de légitimité : pourquoi ne plus utiliser Google alors qu'on a un compte Instagram³⁴? En conséquence, cette légitimité remise en cause provoque également des questions de crédibilité, comment défendre des principes de libertés individuelles si la personne didactique n'est pas elle-même conforme à ce qu'elle défend? À cela, Helen Nissenbaum et Finn Brunton expliquent le concept d'obfuscation qui « consiste à produire délibérément des informations ambiguës, désordonnées et fallacieuses et à les ajouter aux données existantes afin de perturber la surveillance et la collecte des données personnelles³⁵ ». L'idée est d'utiliser ce principe lorsque ne pas être surveillé ou tracé est impossible, en détournant les outils déjà existants qui servent à cette surveillance pour « tenter de gripper la machine avec les moyens dont on dispose³⁶ ». L'ambition de l'œuvre n'est pas de vouloir réformer notre manière de vivre car c'est utopique, mais plutôt de créer une révolution à petite échelle. Si dans l'immédiat l'obfuscation ne permet pas d'avancées majeures, elle a au moins la pertinence de rendre compte des pratiques. Ainsi elle joue le rôle d'élément médiateur, tout en agissant avec les moyens dont elle dispose. Accepter de ne pas pouvoir avoir un regard omniscient n'empêche pas la prise de conscience et l'action à petite échelle.

[35] [36] Brunton Finn et Nissenbaum Helen, op. cit.

[37] Application gratuite de communication chiffrée et sécurisée créée en 2014 par Signal Fondation, distribuée comme logiciel libre et open source

[38] Messagerie web chiffrée de bout en bout créée par Jason Stockant, Andy Yen et Wei Sun en 2013

[39] Outil d'édition collaborative en ligne et en open source sécurisé, développé par XWiki en 2014

Puisque nous ne sommes pas en capacité d'avoir le contrôle sur notre vie privée numérique, nous ne pouvons pas avoir la certitude qu'elle n'est pas déformée et mise en scène. Dès lors, nous pouvons considérer que notre vie privée à l'ère du numérique n'est plus en péril car elle est déjà morte. En réponse à ce constat, des outils se développent pour contourner cette surveillance numérique de masse, tout en assurant une communication – essentielle dans une société – privée tels que Signal³⁷, ProtonMail³⁸ ou encore Cryptpad³⁹. Ainsi une forme de cryptographie du réel semble s'imposer aujourd'hui, nos traces et nos écritures aspirent à s'émanciper des systèmes globaux de gestions de données qu'il faut accepter.

TYPOGRAPHIE

ET POUVOIR

Du code et de l'écriture à la typographie

Un bref retour historique

[1][2][3][4] Herrenschmidt Clarisse, Les trois écritures, langue, nombre, code, 2007

L'écriture est un mode de communication illustrant un langage qui se manifeste par des signes. Elle fonctionne sur le même principe que la parole, avec pourtant des règles additionnelles en lien avec les graphies propres à une culture. Une graphie est une représentation écrite d'une lettre ou d'un mot, que la typographie représente.

À ses origines, l'écriture est le moyen de valider juridiquement par l'inscription les échanges économiques en agriculture et la production artisanale. Pour la linguiste et anthropologue Clarisse Herrenschmidt dans son ouvrage Les trois écritures : langue, nombre, code, l'évolution de l'écriture se décompose en trois grandes phases en Occident : l'écriture des langues, l'écriture des nombres, et l'encodage informatique.

L'histoire de l'écriture des langues s'étend de 3300 à 750 av. J.-C., cette dernière date correspondant à la formation complète de l'alphabet grec qui restera le même jusqu'à aujourd'hui. Clarisse Herrenschmidt indique : « Écrire, c'est transférer, faire passer la langue orale ou intérieure, la langue en sa forme intériorisée et sans énoncé, la pensée floue ou des bagages mémoriels, à la fixité des signes graphiques¹ ».

L'écriture permet au langage de se matérialiser par des signes graphiques : « l'écriture rend la langue visible² », ce qui fait d'elle un outil de mémoire et de communication compréhensible par autrui : « choses du langage = signes = choses du monde³ ». L'auteure montre les liens différents qu'établit l'écriture entre les langues et le monde, qu'elle

nomme le contexte : « L'écriture s'est lentement introduite dans le contexte et l'a entamé, pointant la distance qui sépare les choses du langage des choses du monde⁴ ». En effet, le rapport entre les choses du monde et les choses du langage évolue selon les écritures (sumérien, l'akkadien, protoélamite,...). Par exemple l'écriture à logogrammes et idéogrammes reflétait pour les Sumériens l'accord entre les choses du monde et les choses du langage. En revanche les écritures sémitiques alphabétiques intègrent le monde dans la langue grâce à un système d'alphabet consonantique qui se base sur les racines des termes en utilisant pas ou peu de voyelles : « Le monde est contenu dans la langue et son savoir, hormis le nom de Dieu⁵ ». Ainsi, le rapport étroit entre la chose du monde et sa figuration en écriture place le lecteur dans une posture plus ou moins désunie entre le sens de ce qu'il lit et la forme par laquelle il se manifeste. Les lettres évoluent au fil des époques et s'éloignent de plus en plus de la dimension figurative de la réalité qu'elles portaient à l'origine. Le système de l'écriture occidentale tend vers la retranscription de la parole, et non directement vers la retranscription du monde.

D'après Ladislav Mandel, l'écriture a trois grandes fonctions d'expression depuis l'Antiquité : celle du pouvoir public (écriture monumentale qui devient signalétique puis communication graphique), celle du pouvoir spirituel (écriture livresque du labour, presse), et enfin celle du pouvoir individuel (écriture courante)⁶. Mais depuis le xx^e siècle, l'expression du pouvoir des affaires — qu'elles soient étatiques, commerciales ou techniques — remplaça l'expression du pouvoir individuel. Jusqu'à dans les années 70, l'édition et l'impression étaient principalement utilisées dans le domaine industriel et bureautique. C'est avec l'apparition de l'ordinateur personnel et de l'imprimante que ces outils techniques vont se démocratiser et se développer, donnant accès à tout un chacun à l'édition.

[5] Avérous Verclytte Valérie, « Clarisse Herrens Schmidt, Les trois écritures, langue, nombre, code », Mots. Les langages du politique, 2008
 [6] Mandel Ladislav, Du pouvoir de l'écriture, 2004

La révolution du numérique

L'histoire et l'évolution de la typographie se confondent avec celles de l'imprimerie, des avancées techniques en Chine ou en Orient jusqu'en Europe avec l'invention de la presse Gutenberg vers 1450. Le terme typographie désigne « pour une page, tout ce qui se rapporte à sa composition (choix du caractère, choix de l'interlignage...) et à sa mise en page (proportions de la page, marges...)⁷ », mais aussi « le procédé d'impression utilisant les caractères en plomb. Par extension, le terme « typographie » est souvent utilisé pour désigner un caractère⁸ ». Le rapport entre la technique d'impression typographique, sa gestion dans sa mise en page et la création de caractères est étroit. Néanmoins il est certain que les avancées techniques au fil des époques redéfinissent la typographie dans son ensemble.

L'évolution de la typographie numérique connaît quelques étapes clés, comme la photocomposition qui voit le jour entre les années 1960 et 1970. Elle permet de composer des lignes de textes par principe photographique, contrairement à l'imprimerie qui compose les textes par l'intervention manuelle de lettres en plomb. La photocomposition est le premier outil vers l'avènement d'une typographie numérique, avec la création des écrans à tubes cathodiques (CRT⁹). L'inconvénient de cette innovation technique sur la typographie est néanmoins non négligeable, car elle ne pouvait afficher que des traits horizontaux ou verticaux. En effet, l'écran se compose d'une grille régie par un système binaire, chaque élément (appelé pixel¹⁰) vaut 0 ou 1. Mais les bitmaps impliquent le passage d'un monde continu à un monde discontinu, ce qui se matérialise par des effets d'escaliers ou des crénelures sur des supports ayant une faible définition (72 dpi pour les premiers écrans des micro-ordinateurs ou du minitel). Ce mode d'affichage n'était pas assez performant pour retranscrire avec qualité les polices existantes : les courbes sont brouillées, ce qui altère la forme globale de la lettre. Le graphiste et typographe néerlandais Wim Crowel (1928-2019) retient à cette époque l'idée d'une technique restrictive quant au dessin de caractères. Il décide alors de prendre le parti d'adapter la typographie aux innovations techniques plutôt que l'inverse. C'est ainsi qu'il crée en 1967 New Alphabet,

[7] [8] Gautier Damien, Typographie, guide pratique, 2010

[9] « cathode-ray tube » en anglais, « tube cathodique » en français
 [10] Abréviation de « picture element » en anglais, « élément d'image » en français

une police d'écriture conçue en bitmap pour des CRT qui s'adapte aux propriétés visuelles de l'écran. Les formes des caractères s'intègrent de manière rectiligne pour un affichage optimal. Cependant cette création typographique pose certaines questions de lisibilité, en inaugurant des formes nouvelles. New Alphabet, aux allures avant-gardistes, interroge ainsi des enjeux toujours actuels aujourd'hui, ceux de l'affichage et de la lecture sur écran. Si on la considère comme difficilement lisible, elle préfigure les questions que posent la création et la forme des typographies numériques.

Le rendu à l'écran de la typographie est au cœur des enjeux des innovations techniques. MetaFont, développé par Donald Knuth en 1979 est un projet open source et non commercial qui fait partie du système de composition TeX (principalement pour l'écriture et la mise en forme de documents scientifiques en mathématiques, biologie, informatique, etc.). Le logiciel inaugure dans le même temps son langage éponyme pour dessiner des polices vectorielles à l'écran. L'enjeu est d'adapter la création de dessin de caractères aux nouvelles qualités d'affichage et de rendu sur écran numérique. L'apparition du premier Macintosh en 1984 est un élément marquant car il annonce l'arrivée du premier logiciel de PAO (Production Assistée par Ordinateur) pour Mac en 1985 : Pagemaker. Grâce au développement des ordinateurs personnels, la PAO révolutionne le monde de la création visuelle : elle se démocratise et les graphistes en particulier explorent cette nouvelle dimension.

April Greiman^[1] devient l'une des premières graphistes qui adopte l'ordinateur en tant qu'outil de création.

Les premiers logiciels de composition, de mise en page et de traitement de texte émergent et l'acronyme WYSIWYG^[2] se diffuse.

Plus tard, le langage PostScript développé par Adobe (Type 1 en 1985) gagne du terrain sur le marché de la typographie numérique, les caractères pour ce langage sont des programmes qui décrivent leurs contours grâce à des courbes de Bézier et des segments de droites. Vient par la suite vers la fin des années 1980 le format TrueType développé par Apple, (concurrent direct au PostScript) bien qu'il soit un standard de Windows. Comme le PostScript, le format TrueType est basé

[1] Artiste et graphiste américaine née à New York en 1948

[2] « What You See Is What You Get » en anglais, « ce que vous voyez est ce que vous obtenez » en français

[13] Standard informatique développé par Consortium Unicode qui permet des échanges de textes au niveau mondial dans différentes langues, grâce à l'identifiant unique de chaque caractère dans n'importe quel système d'écriture

sur le dessin des courbes mathématiques de Bézier, mais pas seulement. Il est également pourvu d'un algorithme d'optimisation de rendu (hinting), ce qui offre un affichage plus performant. En atténuant grandement le problème de crénage à toutes échelles, TrueType reste une avancée majeure, d'autant plus qu'il permet l'encodage de plusieurs milliers de caractères.

Enfin, le format OpenType développé par Adobe et Microsoft devient efficace au début du XXI^e siècle. En étant compatible sur Mac et Windows, il permet l'utilisation de millions de caractères grâce au système Unicode^[13], et est particulièrement optimisé pour le Web. Le perfectionnement de l'encodage des caractères permet à divers systèmes d'écritures d'exister et de pouvoir être utilisés. Le va-et-vient entre la machine et l'utilisateur se manifeste par les passages successifs entre le clavier, les glyphs, le texte visible et le message. La typographie à l'ère du numérique est alors à la fois une technique et un outil, mais aussi un langage.

Aujourd'hui avec l'avènement des écrans à cristaux liquides dits LCD (en anglais Liquid Crystal Display), le problème d'affichage de la typographie s'est nettement réduit, même si cette question demeure au cœur des enjeux de la création graphique et typographique contemporaine.

De nos jours, on ne peut plus envisager la typographie sans sa dimension numérique. En effet, elle facilite les échanges, permet le transfert de machines à machines et la diffusion des polices de caractère à l'ensemble des internautes. Avec la typographie numérique, tous les stades de la typographie antérieurs à la photocomposition sont rassemblés. En environ cinquante ans, la typographie est passée de la 2D à quelque chose de complètement dématérialisé, et avec l'arrivée de la PAO et du Postscript la mise en page ne résulte plus du domaine du technico-spécialiste.

Typographie et langage

Un outil de communication

[14] [15] [16] Unger Gerard,
Pendant la lecture, 2015

Si la typographie est un moyen par lequel on peut exprimer, communiquer et divulguer du contenu, de l'information, la communication par ce médium est possible grâce à sa normalisation : les formes des lettres sont reconnaissables et sont traduites en sens. Ainsi si l'on modifie la racine des lettres jusqu'à les rendre illisibles, c'est le message qui devient incompréhensible. Il est donc important de concevoir la typographie comme un code lisible puisqu'il est reconnu par un groupe d'individus — rassemblés dans une culture, une langue et un territoire. Gerard Unger dans Pendant la lecture souligne que « Les lettres et la typographie portent des données qui sont presque immédiatement traduites dans la langue, transformées en sens, et sont mémorisées. [...] La lecture est donc considérée comme le décodage d'impulsions graphiques et rien de plus. [...] En revanche, typographes et dessinateurs de caractères travaillent en ayant à l'esprit que leur matériau est composé tout autant de la langue que des moyens graphiques¹⁴ ». L'auteur considère que la typographie est le reflet d'un langage et d'un mode de communication, « En premier lieu, lire et regarder simultanément est impossible. [...] les yeux captent un texte dans le même temps que le cerveau en déchiffre les sens¹⁵ » ; la typographie est alors si proche du langage qu'aux yeux du lecteur elle s'efface à son profit. Or, comme l'évoque Gerard Unger, cela ne veut pas dire que l'incidence des dessins de caractères ou de certaines mises en forme est réduite à néant : « N'allons pas en conclure que ce qui n'est

pas remarqué est invisible pour autant¹⁶». En effet, puisque le rôle implicite de la typographie est la figuration d'un langage, elle agit de sorte à communiquer.

Jan Tschichold, invité en 1925 dans «Elementare Typographie», un numéro hors série de *Typographische Mitteilungen* (magazine du Bildungsverband der Deutschen) définit d'ailleurs les idées de la nouvelle typographie : «1 La nouvelle typographie est orientée vers une fonction. 2 La fonction de toute typographie est la communication (dont elle représente le moyen). La communication doit apparaître sous la forme la plus efficace, la plus simple et la plus courte¹⁷». Ici, le typographe allemand exprime les deux premiers des dix énoncés avant-gardistes de ce qu'il définit être la nouvelle typographie. Cependant cette radicalité a été nuancée plusieurs années plus tard, lorsque les régimes fascistes et nationaux-socialistes s'emparèrent des idées communes aux avant-gardes. Jan Tschichold notamment reviendra sur ses positions après la Seconde Guerre mondiale. À ce propos, Vivien Philizot énonce : «les formes en soi n'expriment qu'une connotation conjoncturelle, et l'usage doit les investir d'un sens, à l'image de ce que feront les Nazis et les fascistes italiens en adoptant certaines esthétiques avant-gardistes¹⁸». Ainsi, si l'utilisation principale de la typographie est la communication, elle s'accompagne également de son usage, et de sa lisibilité.

La question de la lisibilité

Selon la grande majorité des idées jusqu'au modernisme, la fonction unique de la typographie était la communication, ce qui impliquait sa lisibilité. Karl Gerstner par exemple certifie que «La fonction est définie, l'alphabet a été inventé et les formes élémentaires des lettres sont inaltérables¹⁹». Pour le typographe et graphiste suisse Emil Ruder, «la lisibilité constitue une condition fondamentale²⁰». Cependant, on peut se demander comment un caractère est-il lisible ou non. Quelques études ont eu lieu au cours de l'histoire, d'abord sur la lisibilité de caractères isolés, puis par associations de lettres, et enfin de mots en mots. Il n'y a pas d'explication

[17] Kimross Robin, *La typographie moderne un essai d'histoire critique*, 2019, publié à l'origine dans *Typographische Mitteilungen*, n° 10, 1925

[18] Philizot Vivien, *Les avant-gardes et leur relation avec le pouvoir dans le champ du graphisme et de la typographie*, 2007

[19] Unger Gerard, op. cit., Gerstner Karl, 1964

[20] Unger Gerard, op. cit.

[21] Licko Zuzana, 1990

précise à ce qu'une typographie soit définie comme lisible ou illisible. Pour la graphiste américaine et slovaque Zuzana Licko, «Les caractères typographiques ne sont pas intrinsèquement lisibles. C'est la familiarité des lecteurs avec leurs apparences qui détermine leur lisibilité. Des études ont montré que les lecteurs lisent le mieux ce qu'ils lisent le plus²¹». Ainsi la familiarité avec certaines écritures favorise une lisibilité aisée, ce qui explique par exemple certains retours négatifs de lecteurs lorsqu'un journal change de typographie de labeur, passant d'une police à empattements à une sans. Bien que le débat sur les Serifs concernant la lisibilité et l'aisance de lecture fourmille de divers arguments d'époque en époque, sans dire que l'une ou l'autre assure une lecture plus confortable ou fluide, il est certain que l'habitude que l'on a avec certains caractères influe grandement sur notre faculté à éprouver peu de difficultés en lisant un texte.

En effet, des typographies inhabituelles aux proportions nouvelles suscitent l'étonnement. C'est par exemple le cas de l'*Antique Olive*, dessinée par le français Roger Excoffon en 1960. En y regardant de plus près, son exubérance est uniquement dans quelques détails, comme la proportion très petite de la partie supérieure des ascendantes. Cette création typographique est le reflet des préoccupations post-modernistes de l'époque. Alors qu'avant la lisibilité était de rigueur, le mouvement post-moderne repousse ses limites comme l'explorent les revues expérimentales graphiques et typographiques *Fuse* et *Emigre*. *Emigre* désigne à la fois un magazine et une fonderie de caractères, fondée par Zuzana Licko et Rudy VanderLans en 1984. *Fuse*, quant à elle a été créée en 1991 par Neville Brody et Jon Wozencroft. Ces deux revues de la fin du xx^e siècle présentent des typographies et des mises en pages originales, explorant les limites de la lisibilité et de la compréhension. Leur lecture nécessite parfois un effort conséquent, contrebalançant les idées selon lesquelles une bonne typographie est une typographie qui ne se remarque pas, laissant pleinement l'essence du message primer sur la forme par laquelle il se manifeste. Ces deux exemples illustrent le passage d'un courant post-moderne à partir des années 1980, qui va remettre en question des idéaux universellement applicables. On assiste alors à une fracture idéologique

entre des anciens designers qui prônent le respect de règles et une nouvelle génération qui s'en émancipe. L'illisibilité suscite l'engouement des designers des années 90, comme le suscitaient les posters psychédéliques des années 60. Les designers modernes font de leur côté un lien entre ce qu'ils qualifient de laideur et l'illisibilité puisque la laideur vient troubler la lisibilité, ce qui pose un problème d'intelligibilité. Le beau est alors associé à l'ordre rationnel tandis que le laid à un désordre, synonyme de rejet : si la typographie ne communique pas, ce n'est plus de la typographie. Le théoricien et graphiste David Carson défend l'idée de «ne pas confondre lisibilité et communication. à elle toute seule, la lisibilité ne suffit pas, affirme-t-il, il faut davantage pour communiquer²²».

La typographie post-moderniste telle que l'envisagent Carson et d'autres implique le spectateur-lecteur, au delà de considérer la typographie juste comme un médium technique : «la typographie cesse de se confondre avec un idéal de pure transparence au service du texte et devient spectacle²³». Cette approche implique ainsi la participation du lecteur, considérant que le public est nécessaire à la conception du design, il faut s'y intéresser car sans lecteur il n'y a pas de typographie.

[22] Carson David, The End of Print, 1995

[23] Vandendorpe Christian, Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson, 2003

Une histoire de caractère

[24] Philizot Vivien, op. cit.

[25] Dès 1915 Filippo Tommaso Marinetti considère que les idéaux futuristes se concrétisent dans le régime fasciste. Il adhère au parti en 1919 avant de publier en 1924 Futurisme et fascisme

[26] Kinross Robin, op. cit.

Si la typographie est à la fois un outil et un moyen de communication, elle reflète aussi un langage et une idéologie. Héritière d'un style, d'une culture, le contexte historique et culturel d'une écriture a parfois été l'objet d'enjeux politiques. En occident pendant la Seconde Guerre mondiale, la typographie devient alors un enjeu de communication et d'information. L'exemple le plus connu est le cas des caractères gothiques en Allemagne. Considéré comme typiquement allemand, le caractère fraktur est utilisé en masse par le parti nazi sur tous les supports. En 1941, le secrétaire général du parti national-socialiste Martin Bormann n'hésite pas à dire : «Considérer les caractères prétendument gothiques comme des caractères allemands est une erreur, en réalité, les caractères gothiques sont composés de caractères souabo-judaïques²⁴». Alors considérés comme juifs, ces mêmes caractères gothiques sont rayés des communications allemandes pour l'emploi du romain Antiqua-Schrift comme écriture courante. Cette réécriture de l'histoire croise les enjeux du modernisme et les débats qu'il suscite à l'instar des dérives du futurisme incarnées par Marinetti²⁵. Ce sont ces questions qui amèneront Jan Tschichold à revenir sur ses positions avant-gardistes sur le modernisme en typographie. Assumant ses idées sur la nouvelle typographie pendant l'entre-deux guerres, il défendait le modernisme contre le traditionalisme. Cela se traduisait par l'exclusion d'ornements dans les compositions, l'utilisation de typographies sans empattements faisant de la grotesque l'écriture élémentaire, rejetant «Les alphabets qui connotent un caractère national ou un style particulier (gothique, fraktur, écritures slaves)²⁶», car ils limiteraient une compréhension à l'échelle

internationale. Or, le contexte sociopolitique en Allemagne depuis 1933 transforma les idées modernistes naissantes. Pour Jan Tschichold — qui subit comme d'autres membres de la nouvelle typographie une oppression importante en plus d'une incarcération de six semaines — l'adoption d'un style moderne par le parti nazi allemand n'était pas négligeable : « Il me semble que ce n'est pas un hasard si cette typographie ne se pratique quasi exclusivement qu'en Allemagne et ne trouve guerre d'écho dans les autres pays. Son attitude intolérante, en particulier, correspond au penchant du peuple allemand pour l'absolu, à ses intentions belliqueuses, à sa prétention d'un exercice du pouvoir absolu et à cette composante effrayante de l'être allemand qui a débouché sur l'arrivée de Hitler et la Seconde Guerre mondiale²⁷ ». Ces propos sont en fait une réponse à Max Bill qui critiquait sa volte-face. Bill, ancien étudiant au Bauhaus et à Dessau défendait la nouvelle typographie car pour lui « tout abandon du modernisme équivalait à une régression politique et morale²⁸ ». Si ces questions sur le modernisme dépassaient les enjeux esthétiques de la typographie, elles déterminent encore aujourd'hui de virulents débats dans l'histoire de l'art.

Typographie en résistance

Parmi les opposants aux régimes politiques, les imprimeurs à la fois garants juridiques et « ouvriers » typographes se sont engagés dès le XVII^e siècle dans la diffusion d'œuvres polémiques. Thomas Paine participa à la naissance de la révolution américaine contre l'administration britannique en tirant en plusieurs exemplaires un pamphlet de manière anonyme *Le sens commun*²⁹ en 1776. Ce premier cas d'auto-édition relève de l'initiative d'auteur inscrit dans une démarche citoyenne à but politique et militant, accessible par le peuple. Un autre des pionniers dans l'idée de diffusion de pensées politiques par le biais de l'imprimerie est certainement William Morris (1834-1896).

[27] Tschichold Jan, « Glaube und Wirklichkeit », Schweizer graphische Mitteilungen, n°6, 1946

[28] Kinross Robin, op. cit.

[29] « Common Sense » en anglais

[30] [https://fr.wikipedia.org/wiki/William_Morris]

[31][32][33] Kinross Robin, op. cit.

Il était membre de la Confrérie préraphaélite, source du mouvement Arts & Crafts. Il joua un rôle clé dans l'émergence du socialisme en Grande Bretagne en contribuant à la fondation de la Socialist League (groupe de militants socialistes libertaires) en 1884, même s'il renia ce mouvement six ans plus tard. « Il prône l'amélioration de la qualité de la vie des travailleurs manuels et de la classe ouvrière tout entière grâce à l'éducation et aux loisirs, et notamment à l'enseignement des arts appliqués. Il considère la guerre entre le capital et le travail comme le sujet essentiel de toute réflexion sur la société contemporaine. Il s'insurge contre le côté philistin de la société victorienne qui le fait désespérer d'un possible épanouissement de l'art dans le système capitaliste fondé sur le profit et sur la production de masse dénuée de qualité³⁰ ». Déjà à cette époque, l'imprimerie jouait un rôle déterminant quant à la diffusion d'idées révolutionnaires. Cet exemple fait écho au contexte de régime totalitaire et liberticide pendant la Seconde Guerre mondiale « Dans ce climat d'oppression, la production littéraire devenait un acte politique à part entière. [...] la littérature représentait une source de réconfort et un encouragement à poursuivre la lutte³¹ ». Un régime qui fait usage de la censure rend les productions littéraires marginales illicites et résistantes. Le néerlandais Willem Sandberg, résistant pendant la Seconde Guerre mondiale, continuera ses « expérimentations dans les mises en page et sur le plan technique [qui] se mêlaient à un contenu subversif, ouvrant la voie d'une « esthétique de la résistance » qui affirmait l'espoir d'une libération³² ». Au-delà de ses expérimentations dissidentes pendant la guerre mondiale, à l'issue de celle-ci Sandberg adopte une position alternative à l'impasse moderniste : « Relevant d'une typographie témoignant d'un dialogue ouvert et démocratique, les travaux de Sandberg incarnaient la continuation d'un esprit de résistance dans le monde de l'après-guerre³³ ».

Un outil va symboliser et favoriser l'émergence du monde de l'édition indépendante, la machine miméographique — appelée aussi

miméographe ou duplicateur à pochoir. Inventée par Tomas Alva Edison en 1876, cette presse à imprimer permettait de tirer en série (environ cent exemplaires) et surtout à bas coût un modèle d'impression. Edison destine son invention à l'« impression autographique », et elle remplit son rôle en étant plus tard utilisée par des dissidents politiques et activistes, tel que Trotsky avec son « zine » Bulletin Oppositzi à caractère politique. Le mimographe s'impose comme « le médium parfait pour défendre la liberté d'expression et d'idées, en particulier durant les années qui encadrèrent la Seconde Guerre mondiale. Le mimographe se révélait l'outil d'impression clandestine idéal³⁴ ». Cette technique, permettait la production et l'impression en marge du système traditionnel. On peut dire que la machine miméographique « fut bel et bien la première « imprimante personnelle³⁵ » ».

De manière plus directe, on retrouve des idées d'opposition et de résistance dans la posture de l'école Hochschule für Gestaltung d'Ulm (Allemagne). Co-fondée en 1953 par Max Bill, « L'école s'inscrivait dans une démarche de célébrer un mouvement d'opposition au nazisme, le groupe « Weiße Rose³⁶ » ». « Weiße Rose³⁷ » est un groupe de résistance allemand créé par des étudiants (dont Hans et Sophie Scholl et Alexandre Schmorell) qui entre juin 1942 et février 1943 luttèrent contre le régime nazi. Leurs actions prenaient la forme de campagne de graffitis et de dépliants anonymes appelant à la résistance. Le groupe se consacrait à l'écriture, l'impression et la distribution des documents, dénonçant la persécution et le génocide des juifs en appelant à une opposition active au régime nazi.

Outil de lutte ou de pouvoir à la limite entre le fond et la forme, la typographie est un médium utilisé et côtoyé par de multiples acteurs autres que les spécialistes ou les initiés : « La typographie nous concerne tous, elle n'est plus aujourd'hui uniquement une affaire de designers graphique³⁸ ». Ainsi l'expression « démocratisation de la typographie » prend son sens en proposant une large gamme d'outils de production et de dessin de caractères, la rendant disponible au grand public. Or, cette démocratisation de la typographie soulève un paradoxe de taille : « la conception et la fabrication

de ces outils est encore principalement dans les mains de quelques sociétés — bien que le phénomène des logiciels open source fournisse une alternative. Si le terme « démocratie » implique une généralisation du pouvoir du peuple, cette définition ne correspond pas à la situation réelle : il s'agit davantage d'une vulgarisation de la typographie au sein des masses³⁹ ». Le marché de la typographie devient ainsi un enjeu politique entre les puissants Linotype, Google Fonts ou Adobe Fonts s'opposant à l'émergence de micro-fonderies. C'est dans cet enjeu de la typographie de se démocratiser, tant dans sa diffusion que dans sa création, que le rôle du designer typographe prend tout son sens aujourd'hui.

[34] [35] [36] Ibid.

[37] « Rose blanche » en français

[38] Gelgon Antoine et Ozeray Étienne, op. cit.

[39] Kinross Robin, op. cit.

L'ENGAGEMENT
POLITIQUE

ET SOCIAL
DU GRAPHISTE

Les armes du faible

Des sens cachés

[1] [2] Brunton Finn et Nissenbaum Helen, op. cit.

[3] Le terme cryptologie englobe la cryptographie (l'écriture secrète) et la cryptanalyse (son analyse)

Finn Brunton et Helen Nissenbaum appellent les armes du faible les moyens dont un groupe d'individus dispose pour «se faire des espaces de résistance et d'autonomie, avec des arguments solides à l'appui¹». Ces armes sont définies comme faibles puisqu'elles s'intègrent dans un contexte d'asymétrie des pouvoirs. Ici dans le cas du déséquilibre informatif de nos libertés individuelles, les outils dont on dispose pour manifester un désaccord ou pour faire acte de résistance sont les armes du faible. Or, cela ne veut pas dire que les puissants ne peuvent pas aussi s'en servir, c'est le cas des principes d'obfuscation avec la sur-divulgarisation de documents dans des procédures judiciaires. En revanche selon le principe de l'utilité relative, l'obfuscation — un exemple d'arme du faible — «est un outil que ceux qui font partie des faibles adoptent plus fréquemment²». Si l'on est dans un système fort, du côté dominant de l'asymétrie des pouvoirs en ayant à disposition les meilleurs outils, pourquoi s'encombrer de moyens moins performants? Les moyens faibles sont les armes utilisées par les faibles, mais ils peuvent aussi être des moyens forts avec des composantes faibles. C'est par exemple le cas de la cryptographie, l'une des disciplines de la cryptologie³. Le terme cryptographie vient du grec kruptos «caché» et graphein «écrire». La cryptographie est l'art du secret, elle tend à rendre inintelligible un message par quelque. Elle est utilisée depuis l'Antiquité avec l'un des systèmes les plus connus appelé le chiffre de César,

Il doit son nom à Jules César qui utilisait ce principe pour ses communications privées. Chaque lettre était remplacée par une autre en conservant l'ordre de l'alphabet avec un décalage de trois lettres vers la gauche. On parle de chiffrement lorsqu'une transformation à l'aide d'une clé permet de passer d'un message clair à un message chiffré. La cryptanalyse désigne le décodage du message chiffré sans avoir à recourir à la clé. La cryptographie n'est pas à confondre avec la stéganographie (l'art de la dissimulation), qui elle consiste à cacher un message au sein d'un autre. Crypter des informations pour les sécuriser est utilisé dans des domaines militaires et commerciaux, en passant par la protection de la vie privée.

L'un des épisodes marquants dans le domaine militaire est l'histoire de la machine électromécanique (Enigma⁴), pour le chiffrement et le déchiffrement d'informations. Principalement utilisée par les Allemands du parti nazi avant et pendant la Seconde Guerre mondiale, elle était réputée inviolable par ses concepteurs. En 1939, le Service de renseignement français sollicita les Britanniques — notamment le mathématicien cryptologue Alan Turing⁵ et le cryptanalyste Dilly Knox — pour s'associer avec les Polonais dans le but de percer le secret de la machine. Par la suite, leurs recherches ont permis aux Alliés de déchiffrer les messages Enigma allemands, ce qui a permis d'écourter le conflit européen d'environ deux ans.

Dans le domaine de la protection de la vie privée, à partir des années 80 le mouvement Cypherpunk prône l'importance de la protection de la vie privée à l'ère électronique, en utilisant la cryptographie pour créer des logiciels et communiquer de manière sécurisée et anonyme : « Crypter, c'est rendre le désordre d'une vie privée⁶ ». Parmi les membres Cypherpunks on retrouve le fondateur de WikiLeaks⁷ Julian Assange. Le mouvement exprime ses idées à travers plusieurs manifestes accessibles, on peut lire dans celui écrit par Eric Hughes le 9 mars

[4] Inventée par l'Allemand Arthur Scherbius, reprenant un brevet du Néerlandais Hugo Koch, datant de 1919, le terme Enigma désigne un ensemble de machines et de variantes [5] (1912-1964) Alan Turing est auteur de travaux qui fondent scientifiquement l'informatique, (machine de Turing) qui se justifient plus tard avec les premiers ordinateurs

[7] Organisation non gouvernementale à but non lucratif fondée en 2006 par Julian Assange, qui publie des « leaks » (« fuites » en français) de documents classifiés, provenant de sources anonymes [8] Hughes Eric, op. cit.

Des idées et des armes

1993 : « Nous ne pouvons attendre des gouvernements, des entreprises et des autres organisations majeures sans usage de nous accorder une vie privée par acte de bienveillance. C'est à leur avantage de parler de nous, et nous devrions nous attendre à ce qu'ils le fassent. Tenir de les en empêcher, c'est se battre contre les réalités du renseignement⁸ ». Cette volonté de s'émanciper de réseaux centralisés s'est par ailleurs matérialisée par des systèmes de paiements alternatifs, conduisant à la création de cryptomonnaies comme le bitcoin⁹.

Les armes du faible sont multiples et leurs usages varient selon les contextes. L'idée est de présenter comment ces outils peuvent se manifester, et surtout comment est-ce qu'ils permettent de lutter pour des convictions identifiées. Si depuis l'ère numérique du 20^e siècle la cryptologie fait usage des mathématiques et en particulier des théories de l'information, elle reste un outil accessible pour un non initié puisque son niveau de sécurité est souvent corrélé à sa complexité. La cryptographie peut aussi être autant un moyen de chiffrement extrêmement efficace et utilisée par des États ou des services privés, qu'un jeu entre amis pour communiquer en secret sans grande puissance de cryptage. Elle s'intègre totalement dans une optique d'arme du faible, car ses composantes peuvent être faibles même si ses potentiels sont forts. Par exemple le système de chiffrement par substitution est l'un des plus simple à mettre en place, il suffit d'attribuer à chaque lettre sa correspondance chiffrée. Pour décrypter le message, on peut procéder par une analyse des fréquences des lettres si l'on connaît la langue

[6] Hughes Eric, Manifeste d'un Cypherpunk, 1993 [https://activisme.fr/cypherpunk/manifesto.html]

dans laquelle le texte est écrit. On sait que pour la langue française le « e » est le plus utilisé, devant le « a », le « n », le « r » et le « o ». En comparant le tableau de fréquence d'une langue au tableau de fréquence des caractères du message chiffré, on peut ainsi identifier les lettres les plus récurrentes en dégageant des hypothèses sur les suivantes, et enfin décrypter l'intégralité du message. Mais la cryptologie moderne offre d'autres perspectives de chiffrement plus complexes, comme la cryptographie à clé symétrique, ou la cryptographie à clé publique. Cette dernière est encore plus sécurisée que la première, puisqu'elle assure l'authenticité de l'émetteur. Aujourd'hui, la sécurité d'un code est mesurée sur une échelle de temps : combien de temps va-t-il tenir avant d'être percé ? C'est pour cela qu'on dit qu'il n'existe pas de code inviolable, puisque tout est question de puissance de calcul informatique et de temps mis en œuvre par l'ordinateur ; même si l'émergence de la cryptographie quantique¹⁰ a l'ambition de faire mentir cette affirmation.

Au delà de la cryptographie et de l'obfuscation qu'on s'entend dans cette démarche, le hacking désigne « un ensemble de techniques permettant d'exploiter les possibilités, faibles et vulnérabilités d'un élément ou d'un groupe d'éléments matériels ou humains¹¹ ». Le hacking n'est pas forcément associé au piratage informatique, on l'expérimente en détournant les systèmes déjà en place. Le premier cas de hacking est certainement le piratage du télégraphe optique Chappe par Louis et François Blanc entre 1834 et 1836. Ils ont détourné ce mode de communication alors réservé à l'État pour gagner du temps : un message entre Paris et Bordeaux par la poste mettait plusieurs jours à parvenir alors qu'il ne fallait que quelques heures avec le télégraphe Chappe. Les jumeaux Blanc, qui voulaient jouer en bourse sur la clôture de la rente à 3/100 ont ainsi hacké ce mode de communication pendant deux ans, accédant aux informations trois jours

[9] De l'anglais « bit » pour unité d'information binaire et « coin » qui désigne une « pièce de monnaie » en français, reposant sur le principe de chaînes de blocs l'idée du bitcoin apparaît en 2008

[10] Un ordinateur utilise les propriétés quantiques de la matière : contrairement à un ordinateur classique qui travaille sur des données binaires (codées sur des bits, valant 0 ou 1), le ordinateur quantique se base sur des qubits, dont l'état peut posséder une infinité de valeurs

[11] [12] <https://fr.wikipedia.org/wiki/Hacking>
[13] <https://hacker-citizen.fr/>

avant le délai réglementaire. Ainsi le hacking ne nécessite pas forcément un contexte numérique, le détournement d'objets existe depuis bien avant son avènement. Selon les frères Blanc ont fait usage d'un hack pour leur intérêt financier, ce n'est pas le cas des hackers, qui utilisent ce même principe avec convictions : « défendre la liberté d'expression et d'effectuer un contre-pouvoir sur les entreprises et le gouvernement¹² ». Le hack dans ce contexte devient politique puisqu'il défend des intérêts idéologiques. Les Anonymous est un mouvement hacker et cybermilitant créé en 2003, qui agit sur et en dehors Internet pour la liberté d'expression en encourageant à la désobéissance civile. Ce groupe n'est pas une organisation car on ne peut se revendiquer membre. Les Anonymous défendent la liberté d'expression par des attaques anonymes contre des dictatures, l'Église de scientologie... Leurs actions sont multiples : manifestations physiques, attaques informatiques, participation aux révolutions du Printemps arabe, etc.

Le monde du design est compatible avec cette idée de détournement de choses existantes à des fins politiques de lutte ou de protestation. Par exemple Hacker Citizen est un livre écrit par le designer indépendant Geoffrey Dorne en 2016 qui présente des idées de « réinvestir la ville, de s'amuser des systèmes de surveillance, de se réapproprier et repenser l'espace urbain, de végétaliser la rue ou encore de partager la culture au travers nos villes¹³ ». Grâce à ce livre on peut tenter de retrouver une souveraineté des choses qu'on nous entourent en les détournant. Geoffrey Dorne propose de pouvoir se protéger d'une potentielle analyse en reconnaissance faciale de notre visage ou de détourner le regard d'une caméra de surveillance, en bref de se créer des espaces de liberté dans l'espace public qu'on parfois n'existent plus.

Les enjeux d'un graphisme politique

La lutte en mots

Le graphisme dans toutes ses formes participe activement depuis longtemps à la lutte ou à la protestation. Nous avons déjà évoqué le rôle de l'imprimerie dans la diffusion d'idées en temps de crise, mais nous allons aborder des situations plus récentes.

Dans la lutte contemporaine, Mai 68 reste un élément marquant et fort. Les révolutions et manifestations de la part des étudiants et des ouvriers pour protester contre le capitalisme, le consumérisme, les institutions traditionnelles et le parti gaulliste au pouvoir marquent une rupture importante dans l'histoire de la société française. Les Écoles des beaux-arts et des Arts-déco de Paris furent occupées par des étudiants, artistes et militants pendant plus de quarante jours dès le 14 mai, devenant un lieu d'assemblées générales quotidiennes et d'affichage conséquent : l'art visuel se mit au service de la lutte ouvrière. Entre 600 000 et 1 million d'affiches furent imprimées en sérigraphie aux Beaux Arts, donnant vie et corps aux revendications d'une gauche anti-technocratique. Au delà des affiches, les graffitis envahissent les rues par des messages textuels tel que : «Il est interdit d'interdire», «CRS : SS» ou «Sous les pavés, la plage». Les affiches produites et tirées en série étaient publiées de manière anonyme sans droits d'auteurs,

ce qu'il les rapprochent encore plus d'un graphisme au service des travailleurs en lutte, bien que la question de l'anonymat fut débattue par la suite. L'affiche, support récurrent autant dans la propagande utilitaire que par un pouvoir étatique que dans la lutte par une minorité, reste le format privilégié des revendications politiques.

La révolution étudiante de Mai 68 amena les graphistes Pierre Bernard, François Mache et Gérard Paris-Clavel à fonder le groupe Grapus¹⁴ en 1970. Les trois fondateurs qui s'étaient rencontrés pendant l'occupation des Arts-déco avaient pour intention d'allier recherche graphique et engagements politiques, culturels et sociaux. Grapus commence alors à travailler sur l'identité visuelle de la CGT¹⁵ de Paris et sur des affiches pour le Parti communiste français. Le collectif dessine aussi des images pour militer contre la guerre du Vietnam (1955-1975) et le logotype du Secours Populaire Français dès 1981.

Le groupe revendique un graphisme d'auteur d'utilité publique, et s'applique à «mettre en pratique le communisme». En 20 ans d'activité, Grapus accueille de nombreux stagiaires et participants, au total on estime que près de 60 personnes sont passées par le collectif. Les créations visuelles signées Grapus relèvent donc de la création collective. L'engagement politique et social du groupe place l'affiche dans le rôle vecteur d'un message public dont prend possession un individu. Grapus se dissout en 1990, mais donne lieu à la création d'autres groupes qui poursuivent les mêmes engagements comme «Nous Travaillons Ensemble» (NTE), «l'Atelier de Création Graphique» ou l'association Ne pas plier (1991).

Le graphiste et typographe français Pierre d'Scaillo est notamment passé rapidement par Grapus, avant de cofonder Courage (1987-1988) avec Vincent Perrotet et Pierre Merville. Mais il définit son travail comme non grapusien

[14] Le nom Grapus vient de l'association d'une insulte soixante-huitarde «crapule stalinienne» et du mot graphisme

[15] Syndicat français de salariés : Confédération Générale du Travail

autant dans la forme que dans l'esprit. Par la typographie il explore le langage entre le son et la forme, la revue *Quoi ? Résiste* est sa première production qu'il publie en 1983. Par ailleurs Pierre d'Scaillo exprime des messages politiques forts à travers ses créations typographiques tels que «Procrastination générale !» ou «Rien d'autre que le commerce», en soulignant l'intérêt citoyen pour la lutte et la prise de conscience. Ses typographies expérimentales commencent dans leurs formes des intentions spécifiques. Par exemple la famille du *(Santé)* comprend le strict essentiel de l'alphabet en supprimant les lettres inutiles entre son écriture et sa retranscription orale. La famille soulève des enjeux de sens entre oralité et écriture, de gain de place et d'économie de temps. Pierre d'Scaillo invite par son travail à agir par les mots, en utilisant la typographie comme matière première d'expérimentation du langage.

C'est également par la typographie et l'écriture conclusive que l'atelier *(Bye bye binary)* lutte pour l'égalité et la pluralité des genres depuis 2017. Leurs recherches sur des caractères ou des associations de caractères hybrides visent à pallier les manques de représentation des genres dans l'écriture courante. Le genre masculin comme écriture neutre est remis en cause pour les diversifier et les assumer, avec par exemple le développement du point médian ou encore de la formulation hybride de «iels». En travaillant sur le squelette même de la typographie avec des caractères conclusifs et non binaires, c'est un langage plus inclusif et moins patriarcal qui est mis en exergue. À la limite entre le fond et la forme, la typographie est envisagée comme un média porteur d'idées politiques revendicatives. Au delà du message qu'elle communique, c'est sa structure interne et son processus d'utilisation qui rendent ce média pertinent et juste pour exprimer des messages forts. La typographie informe autant qu'elle communique et qu'elle agit.

Dans cette même idée, Emrah Kozol crée la typographie (Seen) qui a la particularité de s'auto-censurer. Le principe est graphiquement moins en évidence par des mots prédéfinis qui deviennent illisibles sous des blocs noirs. La famille se décompose en trois versions : la Strikethrough où les mots se rayent mais restent lisibles, la Underlined dans laquelle les barres s'épaississent jusqu'à la mortification inférieure des lettres, et la Blackout où les blocs noirs prennent toute la hauteur n'assurant plus aucune lisibilité. Le choix d'Emrah Kozol sur les mots à censurer s'est porté sur ceux qui paraissent les plus suspects en terme de surveillance numérique. Ainsi des mots comme «surveillance», «data», «privacy» ou «freedom» font partie des termes qui se censurent techniquement grâce au système des ligatures d'OpenType.

L'espace public

L'espace public est habitué à se voir investir dans l'expression de la lutte, c'est là que se déroulent les manifestations, se taguent les graffitis, se diffusent des affiches sauvages. Il garde ensuite les vestiges et les traces des événements vécus.

En Turquie, le mouvement protestataire de 2013 naît avec le projet de piétonnisation de la place Taksim. Ce projet prévoit la destruction du parc Taksim Gezi, l'un des rares espaces verts d'Istanbul, pour la reconstruction de la caserne Taksim (démolie en 1940) pour abriter un centre commercial. Les premières réactions viennent d'écologistes qui organisent un sit-in réprimandé violemment par les forces de l'ordre. S'ensuivent des protestations anti-gouvernementales envers la politique mise en place par le premier ministre Recep Tayyip Erdogan¹⁶. Des slogans contestataires envahissent les murs d'Istanbul, systématiquement censurés par les autorités qui les recouvrent de peinture. C'est cette censure qui est dénoncée par Amnesty Turquie en photographiant les messages recouverts dans 15 quartiers différents de la ville,

[16] Homme d'État turc né en 1954, président de la Turquie depuis 2014

de manière à recomposer des lettres. La censure réutilisée au sein même de la typographie doit d'autant plus de choses du message précédemment recouvert. Alors que les forces de l'ordre voulaient le faire disparaître, ce détournement l'a rendu encore plus visible et plus efficace. Pendant un temps cette typographie était disponible en libre téléchargement la rendant utilisable par tout le monde, vectrice de liberté. Ici la typographie intervient comme moyen d'expression de la lutte de manière évidente puisque c'est la forme de censure qui détermine les formes des caractères exposées dans l'espace public.

C'est également dans les rues de Paris qu'émergent dans la nuit du 30 août 2019 des collages féministes, suite à l'appel de Marguerite Stern, autrefois et ancienne membre des Femmes. Le projet de collages contre les féminicides prend la forme de messages placardés où chaque lettre en noir investit un A4. Ce graphisme se répand et devient un symbole fort de la lutte pour l'égalité et la pluralité des genres, aujourd'hui encore de nouveaux collages féministes naissent et se diffusent dans divers espaces urbains. Les messages envahissent les rues, avec des moyens très simples et rapides à mettre en place, des feuilles standards, des marqueurs et de la colle à base de farine. En suivant ces revendications dans l'espace public, ce lieu appartenant à tous mais pourtant régi par des oppressions sociales, c'est dès lors la société elle-même qui est interrogée. Ce mode d'affichage sollicite l'intérêt des passants avec des revendications fortes, redonnant à l'espace public sa souveraineté citoyenne.

La relation entre citoyens et citoyens-graphistes est étroite dans le projet Formes des luttas, né en décembre 2019 au moment du mouvement de lutte interprofessionnelle contre la réforme des retraites du gouvernement français. Initié par un groupe de graphistes, artistes et illustrateurs, l'idée est de contribuer à la lutte avec les moyens dont ils disposent : l'image. Depuis, les revendications de Formes des luttas se diffusent au fil des événements sociaux

et politiques. Des visuels engagés sur le confinement et la crise Covid-19 émergent en apportant leur soutien aux hôpitaux, et soulevant des enjeux de liberté individuelle. Les images prennent souvent la forme d'affiches, qui sont libres de droits et publiées à la fois sur un site Web et sur un compte Instagram. Pour l'instant classées sous les cinq onglets «Images précarités», «Images hôpital», «Images liberté globale», «Images confinement» et «Images refractives», la collecte de visuels s'étend de jour en jour. L'ensemble des images sont téléchargeables en version Web ou imprimée, pour pouvoir ensuite être utilisées par un large public et affichées lors de manifestations. La contribution invite chacun à soumettre son image pour sa mise en commun et à participer à sa diffusion, faisant d'elle le support visuel de revendications multiples : «Dessons ensemble la révolution écologique et sociale qui devra être mise en œuvre pour nous permettre de reprendre le contrôle sur nos vies et sur notre avenir¹⁷».

Au même moment lors de la réforme des retraites, c'est une partie des acteurs de l'art et de la culture qui lancent la grève et à la manifestation, avec la création d'Art en grève ou encore avec le gel de la fondation typographique française Velvetyne. Dans les deux cas, leurs grèves marquent une colère sociale et politique contre un système capitaliste qu'ils jugent liberticide. Le monde de l'art visuel est ainsi toujours un fervent acteur de la lutte politique par les images et les mots, contre les pouvoirs établis.

[17] <https://formesdeslutes.org/images-confinement/>1

Le partage et la transmission

Les communs ou un design collectif

Internet apparaît souvent comme un bien commun ou comme l'exemple d'un idéal démocratique. Dominique Cardon considère dans *La démocratie Internet*¹⁸ qu'Internet constitue un élargissement de l'espace public, déplaçant ainsi le «centre de gravité de la démocratie de l'espace médiatico-institutionnel vers la société de conversation¹⁹». Malgré ses origines militantes, Internet est aussi le fruit de communautés et d'acteurs qui comme Stewart Brand vont défendre et valoriser un système d'échange coopératif²⁰. Mais la nature du Web 2.0 va considérablement faire évoluer la nature fondamentale d'Internet et du Web, ainsi que la nature de l'information transmise. L'appropriation personnelle de cet outil le rend dès son origine d'autant plus démocratique grâce à l'émergence de forums où chacun peut converser et donner son avis sans hiérarchie. L'encyclopédie libre multilingue *Wikipédia*²¹ est un très bon exemple d'une mise en commun de savoirs incarnant la contribution. Cependant, l'accès à une pluralité d'informations est relatif car il est prouvé que les individus consultent par habitude toujours les mêmes sites, ce qui ne permet pas l'ouverture sur d'autres opinions radicalement différentes. Internet et le Web n'agissant pas de manière objective sur le débat démocratique, la gestion algorithmique de l'information et le Web

[18] Cardon Dominique, *La Démocratie Internet*. Promesses et Limites, 2010

[19] <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2012-3-page-65.htm>

deviennent alors un espace déterminé essentiellement par des enjeux économiques (avec le développement des GAFAM). Ainsi, l'engagement politique du graphiste dépend en partie de cet écosystème numérique.

La mise en commun de productions graphiques politiques permet de multiplier les échanges et de diversifier les contributions. Nous avons vu que dans le cadre du groupe Formes des luttés, l'idée du collectif renforce la puissance et la convergence des luttés au sein même de son processus. Produire des images pour le peuple en lui donnant accès aux contenus fait de la création graphique un bien commun. L'atelier Formes Vives est composé d'Adrien Zammant, Nicolas Folloque et Geoffroy Ponthon, respectivement graphistes-dessinateurs. Le travail du trio se matérialise sous différents supports pour répondre à des enjeux politiques, sociaux et militants. Se considérant comme anti-conformistes et anti-marketing, ils explorent le champ du design graphique en mêlant illustrations et créations typographiques. Formes Vives avait également une activité pédagogique en intervenant lors d'ateliers ou workshops avant de mettre un terme à leur pratique collective en 2020. Préoccupés par des enjeux démocratiques, culturels et associatifs, ils consacrent la création graphique à des sujets sociaux et politiques. Leur parti-pris était que la communication sur de tels sujets ne pouvait pas user du marketing, mais bien d'un langage sur mesure impliqué et réellement concerné par les enjeux qu'il soulève. En 2009, le collectif rédige une série d'hypothèses à partir desquelles il fonde leurs engagements : «Communiquer signifie mettre en commun, partager un sentiment ou une idée; communiquer est une pratique dont dépend l'idéal démocratique; communiquer est alors une nécessité politique.» «L'objet de la communication ne doit pas être de transférer la politique dans l'éloignement spatial et temporel et d'en faire le problème d'experts. Au contraire, une communication politique doit être elle-même un lieu, une mise en pratique de la politique.» «Cette confiance repose sur une mise en discussion équilibrée de nos opinions personnelles. Pour cela, nous plaçons

[20] The WELL est une communauté virtuelle fondée en 1985 par Stewart Brand et Larry Brilliant, qui se retrouve autour d'un fournisseur d'accès à Internet

[21] Encyclopédie libre multilingue et universelle créée par Jimmy Wales et Larry Sanger en 2001. Gérée en wiki grâce au logiciel MediaWiki, elle permet à tous les internautes d'écrire, de modifier ses articles et de la rediffuser

[22] [http://www.formes-vives.org/atelier/?pages/Hypoth%C3%A8ses-de-travail]
[23] [24] [http://nerougissezpas.fr/qui-sommes-nous/]

notre pratique non pas sous la logique verticale de la commande mais sous celle, horizontale, de la collaboration²² .

Le collectif Ne Rougissez Pas s'appuie sur des idées communes à Formes Vives pour mettre en œuvre sa pratique artistique : «un mélange de savoir-faire artistiques servant une création implacative et politique²³». Leur mode d'actions prend souvent la forme d'ateliers en plaçant le citoyen au cœur de leur démarche. Le but est d'aboutir à une réflexion collective et participative autant à l'échelle d'un groupe qu'à l'échelle de la ville, pour «définir comment placer le rêve commun dans une réalité individuelle²⁴». Tout comme Formes Vives, l'idéal démocratique est l'objectif à atteindre par des outils manuels mis à disposition pour le peuple.

Logiciels libres et open source

L'engagement du graphiste, au-delà de celui présent dans l'effectivité des productions doit reconstruire la démarche et le processus de création mis en œuvre dans son travail. Par exemple de nombreux outils sont à investir pour se détacher de la domination de la firme Adobe dans le champ de la création visuelle. En effet, les logiciels de PAO déterminent non seulement des choix graphiques préétablis, mais diffusent aussi l'idée d'un graphisme par défaut. Des créateurs de caractères comme Errik Van Blokland ont joué de ces paradoxes, en détournant le langage Postscript, il crée Beowolf une police de caractères qui génère de façon aléatoire des caractères différents lors de l'impression. L'idée d'émancipation des outils de production comme Adobe est valorisée par plusieurs groupes ou ateliers de designers comme E+K, Bonjour Monde ou encore le collectif PrePostPrint. L'enjeu est souvent de passer par l'expérimentation

d'outils libres défournés ou conçus sur mesure, par rapport à des besoins concrets et spécifiques d'expériences du processus définies par chaque projet. L'enrichissement de la démarche permet alors d'améliorer les outils produits pour les adapter aux nouvelles pistes à explorer. C'est Richard Stallman en 1983 qui lance l'idée des logiciels libres comme les principales alternatives aux outils commerciaux, lorsqu'il travaillait sur le système d'exploitation GNU²⁵ au MIT²⁶. Stallman veut «ramener l'esprit de coopération qui avait prévalu autrefois dans la communauté hacker, quand la question de la propriété intellectuelle du code n'existait pas et que tous les codes sources s'échangeaient librement²⁷». GNU donna plus tard naissance à Linux qui permet d'exploiter librement et gratuitement un ordinateur. Stallman développe aussi la Free Software Foundation en 1985, elle assure une structure financière et légale à l'aide de l'écriture de quatre libertés fondamentales d'un logiciel libre, à savoir :

- « — la liberté de faire fonctionner le programme comme vous voulez, pour n'importe quel usage (liberté 0) ;
- la liberté d'étudier le fonctionnement du programme, et de le modifier pour qu'il effectue vos tâches informatiques comme vous le souhaitez (liberté 1) ; l'accès au code source est une condition nécessaire ;
- la liberté de redistribuer des copies, donc d'aider les autres (liberté 2) ;
- la liberté de distribuer aux autres des copies de vos versions modifiées (liberté 3) ; en faisant cela, vous donnez à toute la communauté une possibilité de profiter de vos changements ; l'accès au code source est une condition nécessaire²⁸ ».

Les deux premières conditions relèvent de la liberté individuelle tandis que les deux dernières de la liberté collective, à travers la relation étroite entre l'individuel et le collectif.

[25] GNU vient de « GNU's Not UNIX », en français « GNU n'est pas UNIX », UNIX étant une famille de systèmes d'exploitation multitâche et multi-utilisateur

[26] Massachusetts Institute of Technology

[27] Stallman Richard, 1984

[28] [29] [https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.fr.html]

[30] 1. Redistribution libre, 2. Code source, 3. Travaux dérivés, 4. Intégrité du code source de l'auteur, 5. Pas de discrimination contre les personnes ou les groupes, 6. Absence de discrimination dans les domaines de compétence, 7. Distribution de la licence, 8. La licence ne doit pas être spécifique à un produit, 9. La licence ne doit pas restreindre d'autres logiciels, 10. La licence doit être neutre sur le plan technologique

liberté valorisée dans les logiciels libres se rapproche d'un idéal démocratique équitable. Cependant la notion de logiciel libre n'est pas à confondre avec celle de logiciel gratuit, « Au contraire, un programme libre doit être utilisable, développable et distribuable dans un cadre commercial. Cette règle est d'importance primordiale. Sans elle, le logiciel libre ne pourrait pas atteindre son objectif²⁹ ». La confusion entre ces deux termes vient de l'anglais pour qui free désigne à la fois libre et gratuit. De même un logiciel libre n'est pas à confondre avec un logiciel open source, ce dernier naît après le concept des logiciels libres. La notion d'open source repose sur les mêmes principes que ceux du libre, mais ajoute deux prérequis à respecter pour garantir l'appellation d'un projet open source³⁰. Selon Richard Stallman leurs différences sont principalement d'ordre philosophique « L'open source est une méthodologie de développement ; le logiciel libre est un mouvement de société³¹ » Dans les deux cas, le libre et l'open source visent à donner plus de liberté aux utilisateurs même s'ils soulèvent des enjeux différents.

La typographie fait l'objet de ces enjeux en devenant un des outils du développement libre ou open source. En effet, si beaucoup de fondries sont commerciales, de plus en plus de fondries libres naissent et se démocratisent. Au delà de Google Font ou Dafont, ce sont des fondries comme (Velvetyne (VTF) ou Collettivo qui se font une place dans la diffusion de la création typographique dans le monde. Velvetyne est une fondrie libre et open source qui organise aussi des ateliers. Fondé en 2010 par Frank Adebayo qui se fait rapidement rejoindre par d'autres amateurs de la typographie, Velvetyne est aujourd'hui un collectif d'une dizaine de membres actifs, avec près d'une cinquantaine de fontes distribuées. VTF soutient la liberté de renverser les règles du marché en s'extrayant des systèmes de polices propriétaires, par la diffusion

de typographie sous [Small Open Font License](#) qui assure les quatre libertés de Stallman. L'objectif est d'encourager la création et de diffuser des typographies originales, issues de processus de création spécifiques qui se détachent des tendances mainstream.

Open Source Publishing (OSP) est un groupe de personnes spécialisées en graphisme, typographie et développement Web qui questionne le rôle des outils numériques dans la création visuelle. Pour cela, OSP utilise uniquement des logiciels libres et open source depuis sa création en 2006, pour interroger des alternatives aux standards de la création visuelle. Le groupe met ainsi en place un système de création alternatif et vise à publier et à diffuser ses productions, que ce soit des logiciels, des sites Web ou des typographies, «Pourquoi dessiner et rendre disponible une typographie sans personne ne peut y avoir accès? Les fondatrices libres que sont OSP-Foundry, Velvetine ou The League of Moveable Type ou les distributeurs tel qu'Open Font Library donnent de la visibilité tant aux fontes qu'ils proposent qu'aux principes auxquels elles sont associées³²». Ces enjeux soulevés sont aussi les préoccupations de PrePostPrint lancé par Sarah Garcia et Raphaël Bastide en 2017. Les intentions du collectif sont d'expérimenter des systèmes de publication alternatifs par des outils libres et open source. La programmation et le code deviennent ainsi des outils d'expérimentation du processus de création éditoriale, à l'image du [\(Web to print\)](#)³³. Raphaël Bastide est d'ailleurs un fervent acteur français de la philosophie libre et open source dans le territoire de la création graphique. En plus de participer à Velvetine et PrePostPrint, il met en ligne son répertoire typographique libre Use and Modify qu'il alimente régulièrement. Les enjeux développés par ces alternatives alternatives sont de créer, mais pas uniquement pour soi-même,

[31] <https://www.gnu.org/philosophy/open-source-misses-the-point.fr.html>

[32] Gelgon Antoine et Ozeray Étienne, op. cit.

[33] Procédé qui consiste à éditer dans le même temps une page Web et un support imprimé avec les outils du code et de la programmation

l'idée est de rendre disponible son travail, à l'image de [GNU](#)³⁴ initié par Linus Torvalds. Les systèmes alternatifs se matérialisent alors par des procédés plus ouverts et transparents, avec souvent l'utilisation du Web comme outil démocratique et citoyen.

Même si les démarches de création sont différentes qu'elles soient commerciales initiées par une commande, ou militantes, activistes ou politiques, les productions graphiques naissent tout autant et influent sur le monde contemporain. Ainsi aujourd'hui, le designer graphique ne peut pas avoir de posture neutre ou objective sur son travail de création. Il est primordial de considérer le rôle intermédiaire du graphiste comme vecteur d'idées politiques. Il détient une part de responsabilité autant dans les messages diffusés que dans les processus de création, c'est pourquoi il est nécessaire d'en prendre conscience et de s'investir dans une démarche différente qui tienne compte de ces enjeux.

[34] Logiciel libre de gestion de versions décentralisé créé en 2005, distribué selon les termes de la licence GNU

CONCLUSION

Rappelons la problématique qui anime ce propos : comment la typographie peut-elle agir en tant qu'arme de lutte contemporaine ? J'ai tenté de poser la question de la vie privée à l'ère numérique. Il était important pour moi de déterminer le rôle de la typographie au regard des enjeux liés à nos libertés individuelles. Vecteur de communication lorsqu'elle est envisagée comme un outil, son accessibilité et sa lisibilité sont déterminants quant à l'efficacité de la transmission du message. Cette recherche a précisé les questions soulevées dans mon travail plastique entre cryptographie et typographie, en étudiant et considérant les liens entre codes et lettres. Je considère parfois la typographie comme un média, qui selon McLuhan est le message. Ainsi l'utilisation

objective d'une typographie me semble difficilement acceptable, au même titre qu'un graphisme qui serait considéré comme neutre.

La typographie est pour moi aujourd'hui un espace de création collectif d'ordre social, qui donne le pouvoir d'intervenir sur les formes des pensées. Par conséquent, la typographie peut être une « arme », représenter des idées et peut-être tenter de participer à la création d'une écriture citoyenne autant dans sa diffusion que dans son utilisation « Née comme une arme au service du pouvoir, l'écriture ne devient que lentement un instrument de libération pour tous ceux-là qui n'avaient ou n'ont pas encore accès à la connaissance¹ ». Il en va de la responsabilité du designer graphique de s'émanciper des systèmes de création et de réflexion préétablis parfois liberticides.

La typographie est donc à saisir en tant qu'arme de lutte, porteuse de revendications dans sa forme : tracés, corps, lignes, jambages, polices, etc. sont les instruments que je veux étudier et approfondir dans mon projet plastique. De ce fait, de nombreuses pistes entre la typographie et le langage sont à explorer et à expérimenter.

Comment communiquer de manière cachée ? Et surtout pour quoi, pour qui, pour quel message et dans quel but ? Comment la typographie peut-elle devenir cryptographie ?

Comment associer le secret et la transparence sans desservir l'intention d'un message spécifique ?

Il est nécessaire d'explorer graphiquement la typographie et son langage par ses signes et ses codes, en sollicitant l'intérêt d'un utilisateur-lecteur pour ouvrir des champs de réflexion, le rêve d'une résistance...

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES ET REVUES

Code X 01 – PrePostPrint, éd. HYG, Orléans, 2017

FLICHY, PATRICE, «Internet, un outil de la démocratie?», 14/01/2008,
[en ligne], www.laviedesidees.fr

LE CROSNIER HERVÉ, «Elinor Ostrom ou la réinvention
des biens communs», 15/06/2012, [en ligne], <https://blogmondediplo.net/2012-06-15-Elinor-Ostrom-ou-la-reinvention-des-biens-communs>

LE ROUX RONAN, «Revue critique : Sur le moment cybernétique
(à propos de : M. Tricot, Le moment cybernétique.
La constitution de la notion d'information, 2008)», 2009,
[en ligne], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00478457/document>

PAPARELLA DEBORA, «Image-pensée vs image-télé :
Deleuze et la guerre médiatique», 2007, [en ligne],
<https://doi.org/10.3917/soc.096.0069>

PHILIZOT VIVIEN, «Les avant-gardes et leur relation avec
le pouvoir dans le champ du graphisme et de la typographie»,
2007, [en ligne], <https://journals.openedition.org/articulo/589>

RENARD CAMILLE, «Émilie Rigaud, typographe du futur», France
Culture, 27/10/2020, [en ligne], <https://www.franceculture.fr/design/emilie-rigaud-typographe-du-futur>

SMITH MARC H., «Du manuscrit à la typographie numérique :
présent et avenir des écritures anciennes»,
Gazette du Livre Médiéval, CNRS, 2008

VANDENDORPE CHRISTIAN, «Typographie et rhétorique du lisible.
Les créations de David Carson», 2003, [en ligne], http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2003_num_137_1_3216

CONFÉRENCES

«Text and confused, Fonts and Faces #7», International Type Symposium, Campus Fonderie de l'Image, 17/11/2020, [en ligne], <https://www.campusfonderiedelimage.org/fontsandfaces-2020/>

EXPOSITIONS

«Communiquer pour résister», Thouars, Centre Régional Résistance et Liberté, 2020

«Global(e) Resistance», Paris, Centre Pompidou, 2020

FILMS ET DOCUMENTAIRE

1984, RADFORD MICHAEL, 1984

Citizen Four, POITRAS LAURA, 2014

Tous surveillés 7 milliards de suspects, LOUVET SYLVAIN, 2019, arte, [en ligne], <https://www.arte.tv/fr/videos/083310-000-A/tous-surveilles-7-milliards-de-suspects/>

OUVRAGES

BRADBURY RAY, Fahrenheit 451, éd. Folio, Paris, 1953

BRETON PHILIPPE, L'utopie de la communication – Le mythe du «village planétaire», éd. La Découverte, Paris, 1997

BURTON FINN & NISSEMBAUM HELEN, Obfuscation, la vie privée mode d'emploi, éd. C&F, Caen, 2019

DORNE GEOFFREY, Hacker Citizen, éd. Tind, Paris, 2016

DU SAUTOY MARCUS, La Symétrie, ou les maths au clair de lune, éd. Points, Paris, 2007

FILLOQUE NICOLAS & ZAMMIT ADRIEN, Citoyen-graphiste, 2008

FRUTIGER ADRIAN, L'homme et ses signes, éd. Atelier Perrousseaux, Gap, 2004

GAUTIER DAMIEN, Typo-graphie, guide pratique, éd. Pyramid, Paris, 2010

GRÜNBERGER CHRISTOPH, Analog Algorithm, source-related grid systems, éd. Lars Müller Publishers, Zürich, 2019

HERRENSCHMIDT CLARISSE, Les trois écritures, langue, nombre, code, éd. Gallimard, Paris, 2007

HUOT-MARCHAND THOMAS, KUPFERSCHMID INDRA, MORLIGHEM SÉBASTIEN, Graphisme en France Typographie transmission création variation, éd. CNAF, Paris, 2019

JUBERT ROXANE, Graphisme, typographie, histoire, éd. Flammarion, Paris, 2005

KINROSS ROBIN, La typographie moderne un essai d'histoire critique, éd. B42, Paris, 2019

LUDOVICO ALESSANDRO, Post-Digital Print La mutation de l'édition depuis 1894, éd. B42, Paris, 2016

NITOT TRISTAN, surveillance://: Les libertés au défi du numérique : comprendre et agir, éd. C&F, Caen, 2016

ORWELL GEORGE, 1984, éd. Gallimard, Paris, 1949

PAVLOFF FRANCK, Matin brun, éd. Cheyne, Devasset, 1998

RAMONET IGNACIO, La tyrannie de la communication, éd. Gallimard, Paris, 2001

SHANNON CLAUDE, La théorie mathématique de la communication, éd. Cassini, Paris, 2018

SINGH SIMON, Histoire des codes secrets de l'Égypte des pharaons à l'ordinateur quantique, éd. Jean-Claude Lattès, Paris, 1999

UNGER GERARD, Pendant la lecture, éd. B42, Paris, 2015

PODCAST

DORNE GEOFFREY & FONTANA JÉRÉMIE, «Hackstock – vie privée et culture hacker», 2017-

Je tiens à remercier mes tuteurs Emmanuel Cyriaque
et Nicolas Tilly pour leurs conseils avisés et leurs
préoccupations engagées,

Uli Meisenheimer pour son avis toujours positif et pertinent,

Loic Le Gall pour son implication et son regard riche
sur mon travail plastique,

Thierry Vivien pour son investissement,

Marlène Bertoux et Clémence Brunet pour leurs
dévouements à toute épreuve,

Geoffrey Dorne pour sa disponibilité et sa bienveillance,

Mickaël Emile pour sa typographie Arcane.

Merci aussi au gang JPO–IDV Antoine Buon, Lætitia Cuchet
et Lucie Sahuquet, pour cette bonne humeur et ces avis
critiques mutuels si nécessaires lorsqu'ils se faisaient rares,

à la team Lætitia Cuchet, Karolina Borkowska
et Lucie Sahuquet en éclosion, pour ces discussions créatives,
drôles, franches, riches, prometteuses et ce soutien permanent,

à notre promo de folie des résistants de l'ÉSAD,
pour les parcours en tréteaux, les 18-20, les sorties ride
et la bienpiquance.

Merci à ma mère et à mon frère Adrien pour leurs relectures
attentives et leur curiosité,

à ma partner Alice toujours dévouée, et dont
je n'atteindrai jamais le niveau en anglais.

Achévé d'imprimer ÉSAD Orléans, avril 2021
Conception et réalisation par Éléonore Fines

TYPOGRAPHIES :

Arcane, Mickaël Emile
Messapia, Luca Marsano, Collettivo
Minipax, Raphaël Ronot, VTF, 2019
Résistance, collectif d'étudiants de l'ENSAD Paris, VTF, 2015
VG5000, Justin Bihan, VTF, 2018

PAPIERS :

Duo Print Tetenal 130g
Olin Regular White natural 90g

The challenge is to guarantee the privacy of the user in the current digital age on our western society. The digital context and the management of its data is materialized by a widespread surveillance. The relationship driven by power between corporations controlling the data and the users who are actors in this system is unbalanced. Rejecting digital surveillance would be illusory knowing that it is already entrenched in our society: digital privacy is no longer in danger since it is almost dead. Therefore, the means at our disposal to assert our privacy rights are the «weapons of the weak».

Typography is considered here as an answer to these questions, apprehending it as a communication tool as much as a language.

It is a code that communicates being understandable by a specific group. Because this code is familiar, it allows its readability and therefore the passage from signs to meaning.

How can a medium—intended to transmit information while ensuring its understanding—act by turning away from its initial role towards claims and actions demanding conflict and freedom? Digital technology has marked a break—especially technical—in the evolution of typography over the ages, nevertheless it has allowed its democratization.

Today, graphic design is struggling to get beyond the inner circle of its connoisseurs, however typography is a tool that everyone takes charge of, whether you are a designer or not. Its global distribution, reinforced by the increase of free and open source fonts, makes typography more accessible than ever. We will see how political and social commitment of the graphic designer can act in the face of issues of individual privacy.

Typography as a weapon of the weak,
at the service of the people, is language.