



Idées de caractères

Benjamin Diamond

DNSEP Design Graphique

ÉSAD • Valence

2016

^I **Notes sur le vocabulaire**⁷

Designer un caractère, le dessiner, nécessite un profond ^{II} **raisonnement intérieur**¹¹ qui ouvre la possibilité, par une volonté propre à chacun, de s'assumer en tant qu' ^{III} **auteur**, porteur d'une **autorité**¹⁷.
Ce ^{IV} **designer comme auteur**²⁵ cherche à ^V **faire vibrer la typographie**³³ et porte une production qui serait marquée, au-delà d'une technicité, par ^{VI} **l'idée d'un caractère**⁴⁵.

Dans l' ^{VII} **histoire sans fin**⁵⁵ de l'écriture qui s'accompagne du ^{VIII} **redessin**⁶³ constant des mêmes formes, comment instaurer des ^{IX} **discursivités**⁷¹ ?
Qui ^X **questionnera**⁷⁹ cette histoire ?

Une ^{XI} **indépendance**⁹⁵ de plus en plus grande du *type designer* et un ^{XII} **échec de la rationalisation**¹⁰¹ de ses pratiques ouvrent des ^{XIII} **dialogues**¹¹¹ qui n'offriront jamais de ^{XIV} **conclusion**¹²³ au design typographique.

Afin d'aider le lecteur à se familiariser avec les termes spécifiques au champ de la typographie, un ^{ANX} **lexique**¹³³ est présent en fin d'ouvrage.

I

Notes sur le vocabulaire

7

|

10

Il est extrêmement délicat aujourd'hui de s'entendre sur un champ lexical typographique faisant l'unanimité de ses utilisateurs. Il est habituellement de rigueur d'utiliser parcimonieusement et dans le respect des définitions exactes des mots comme *caractère*, *typographie*, ou *fonte*. Je ne pense pas que cela ait une grande importance si tant est que l'on sait de quoi on parle. Ceci se vérifie dans la plupart des conférences traitant de typographie où l'on commence par rappeler les définitions justes pour, une demi-heure plus tard, utiliser joyeusement *typo*, *fonte* et *caractère* à tort et à travers. En ayant connaissance du contexte, tout le monde arrive à se comprendre.

À vrai dire, la plupart de ces termes ne sont plus vraiment adaptés à nos fichiers numériques contemporains. Il est devenu commun en France de parler de *dessinateur de caractères* pour parler de cette personne qui produit des fichiers de fontes numériques. Mais cette appellation est tout aussi bancal que les autres. D'une part parce qu'on pourrait trouver la notion de dessin toute relative (dessine-t-on quand on travaille directement dans un logiciel sans passer par le papier, quand on code un fichier Meta-Font ou un caractère en CSS?^a) et parce que cela semble limiter la production d'une fonte à sa réalisation.

Il existe aujourd'hui de nombreuses façons de penser ainsi que de produire le dessin d'une fonte. Jamais nos moyens techniques n'ont été aussi multiples et en apparence sans limite. Le dessinateur de caractères, peut-être perdu entre le poids de la tradition et la conscience de ces nouveaux outils, ne sait plus comment se définir. Dans

un atelier d'impression du XVI^e siècle, le graveur gravait, le fondeur fondait dans une fonderie des caractères formant une fonte, qu'on distribuait ensuite entre le haut d'une casse et son bas. On savait à quoi s'en tenir.

Il est étonnant de voir que la langue française rechigne à adopter cette formulation depuis longtemps utilisée par les Anglo-saxons, celle de *type designer*, désigner typographique, pourtant plus ouverte. Dans l'attente de l'avènement d'un néologisme adapté je préfère utiliser avec amour de la discipline et sans distinction, ces appellations aujourd'hui orphelines de leurs désignés originels, qui ne demandent qu'à déplacer leur sens pour s'adapter à leur époque. On trouvera donc à la suite un usage subjectif et imparfait de ces termes, dont j'espère que l'usage en contexte conservera quelque clarté.

notes

- ^a Une fonte entièrement codée en CSS, *CSS sans*, a été réalisée pour la première fois en 2015 par un développeur japonais, Yusuke Sugomori. Bien qu'elle n'ait pas de réelle utilité, cela reste quand même un beau tour de force.

II

raisonnement intérieur

11

|

16

« Par typographe, je n'entends pas imprimeur, ainsi qu'il est communément admis ; pas plus que le Dr. Dee^b ne soutient qu'un charpentier ou un maçon est un architecte. Par typographe, j'entends celui, qui, par son propre jugement, par un solide raisonnement intérieur, a la faculté de procéder à des travaux manuels et opérations physiques en relation avec la typographie, de la conception à la fabrication, ou de diriger d'autres hommes à cette fin. »^f

En 1683 deux cents ans après la naissance de l'imprimerie en Occident, Joseph Moxon, hydrographe royal^c, donne la toute première définition connue d'un typographe. Cette dernière est extrêmement parlante du fait que les designers typographiques d'aujourd'hui concentrent en leurs personnes tout un héritage de métiers liés aux procédés d'impression. L'auteur souligne que le typographe est celui qui sait concevoir ainsi que fabriquer et d'une certaine manière annonce la séparation qui advient au XIX^e siècle entre dessinateurs et graveurs. Mais quel est ce *raisonnement intérieur* du typographe dont nous parle Moxon, ainsi que son *jugement propre*, celui de sa personne ?

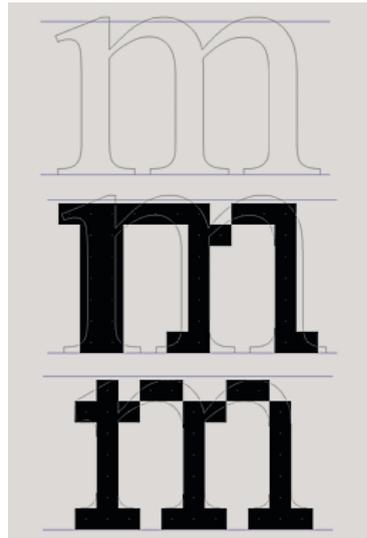
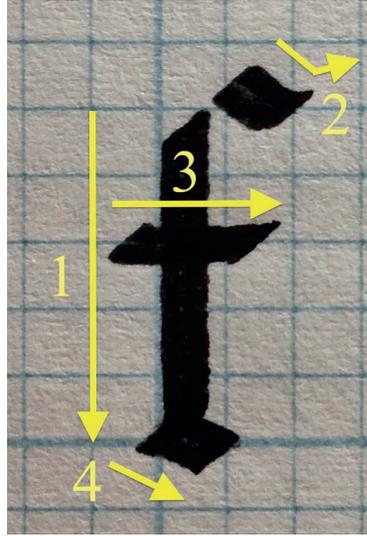
La réflexion que je me propose d'engager ici est née de ma difficulté à trouver une pensée de la typographie et de son histoire qui me satisfasse, trop souvent fonctionnaliste et contraignante, peu souvent transversale et multiple. La typographie entretient avec la technique des rapports complexes. D'une part, parce que l'adage selon lequel *l'outil influence la forme* semble justifier le dessin des caractères depuis les texturas gothiques, aux premières

^f Extrait du livre de **Joseph Moxon**, *Mechanick Exercices on the Whole Art of Printing* publié entre 1683 et 1684 à Londres.

fontes bitmap et d'autre part parce que la création de caractères semble, dans l'ensemble, motivée par la volonté de résoudre des problèmes techniques. *Un problème est la muse du typographe* nous dit Peter Bil'ak, typographe slovaque, qui poursuit, narquois : *Résoudre tous les problèmes techniques signifierait la fin de l'histoire de la typographie*². Si cette affirmation peut paraître exagérée, elle n'est cependant pas anodine. Elle laisserait entendre que la création d'un caractère serait un processus fait d'étapes en apparences objectives, vérifiables et qui sont imposées par des facteurs extérieurs, désolidarisant le typographe de choix assumés.

*« On ne sauve pas une idée banale par une exécution remarquable » ne s'applique pas au design typographique. On trouve beaucoup d'exemples de fontes basées sur des modèles banals, qui sont bien designées et exploitées avec succès.*³

Bil'ak, en citant l'artiste conceptuel Sol Lewitt, souligne implicitement (et avec critique) qu'un bon caractère se suffit d'une bonne technique et qu'il n'y a pas nécessité d'y voir un second discours en dehors de sa fonction. Imaginons que la phrase de Sol Lewitt, *On ne sauve pas une idée banale par une exécution remarquable*, s'applique aussi à la typographie. Que resterait-il ? Peut-être que ce qui subsiste n'est plus juste le travail d'un artisan, mais aussi de celui qui pose une question à sa discipline, qui discute avec elle, le travail d'un auteur. Observer le territoire du designer typographique, son champ d'action, la place



de son expression personnelle et les limites de sa subjectivité dans la création d'un caractère face aux multiples contraintes qui la conditionne, c'est ce que propose d'étudier ce mémoire.

notes

- b** John Dee était un scientifique et occultiste britannique du seizième siècle. Il est réputé comme l'un des hommes les plus cultivés de son époque.
- c** L'hydrographie est une branche de la géographie ayant pour objet l'étude et la description des mers, des lacs et des cours d'eau présents à la surface du globe. (Source : Site du Centre national de ressources textuelles et lexicales)

III

auteur et autorité

17

|

24

« Auteur » tire son origine du latin *Auctor, celui qui pousse à agir*, lui-même dérivé d'*Augeo, Augere* qui signifie *faire croître, développer*. L'auteur, est donc une personne qui « augmente ».

Conrad de Hirsau, grammairien allemand du XIII^e siècle est célèbre pour un texte, le *Accesus ad auctores*, qui donne une définition de l'auteur selon la conception de son époque. Dans ce texte, un de ses élèves lui demande de lui décrire ce qui différencie l'auteur des autres acteurs de l'écriture. Selon lui, l'Auteur (*auctor*), est nommé ainsi à partir du verbe augmenter (*augeo*) parce qu'avec sa plume, il amplifie les faits, les dires et les idées de ses prédécesseurs.

Il apparaît alors une des premières caractéristiques que l'on prête à l'auteur : le fait qu'il ne puisse se définir qu'au regard de ses prédécesseurs. Il est littéralement celui qui ajoute quelque chose à une tradition antérieure, en la glosant, en l'assimilant à sa propre production, en dialoguant avec elle. L'auteur est toujours à l'articulation entre l'ancien et le nouveau.

C'est une notion centrale, il me semble, dans le travail du typographe anglais Eric Gill et qui ressort dans son *Essai sur la typographie* publié en 1931. Gill réfléchit aux oppositions entre les méthodes de créations artisanales et industrielles et à leurs objectifs respectifs. C'est cette vision strabique qui lui permet de dessiner le *Gill Sans* en 1928, qui est la recherche d'une sans serif humaniste.^d Gill sera le premier typographe à appliquer aux italiques d'une sans serif le traitement réservé habituellement aux

ABCDEFGHIJKLMN

OPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmn

opqrstuvwxyz

0123456789

afp *afp*

afp *afp*

agk *agk*

caractères à empattement, au lieu de simplement pencher la version droite du caractère comme pour l'*Azkiendz Grotesk* (1896) ou le *Futura* (1929). C'est une grotesque non pas de titrage mais de lecture. Ses formes ne cherchent pas à établir une scission avec le passé, mais au contraire ne peuvent exister qu'à leur regard.

Le mot *Auctor* est aussi à l'origine du terme *autorité*, dont le sens est très lié, sinon intriqué, à celui d'auteur. D'après Michel Zink, philologue français, au Moyen Âge le mot « autorité » est utilisé pour désigner un texte porteur d'une vérité, qui s'impose à l'admiration et l'imitation, mais qui invite aussi à la méditation, la réflexion et la glose. L'autorité, en tant que qualité de l'auteur, est sa seconde caractéristique.^e

Mais qu'est-ce que l'autorité? Derrière un sens usuel qui aujourd'hui semble se rapprocher de l'obligation et de l'exercice du pouvoir, on peut rappeler la définition qu'en donne la philosophe Hannah Arendt, en 1961 :

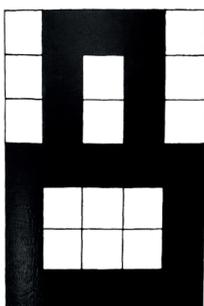
*(...) on la prend souvent pour une forme de pouvoir ou de violence. Pourtant l'autorité exclut l'usage des moyens extérieurs de coercition; là où la force est employée, l'autorité proprement dite a échoué. L'autorité d'autre part, est incompatible avec la persuasion qui présuppose l'égalité et opère par un processus d'argumentation. Là où on a recours à des arguments, l'autorité est laissée de côté. Face à l'ordre égalitaire de la persuasion, se tient l'ordre autoritaire, qui est toujours hiérarchique. S'il faut vraiment définir l'autorité, alors ce doit être en l'opposant à la fois à la contrainte par force et à la persuasion par arguments.*⁴

Comment l'autorité se passe-t-elle d'arguments si elle ne passe pas en force? La nature de l'autorité doit être antérieure à la relation dans laquelle elle s'établit. Son origine doit être indiscutable et ce qui est indiscutable se passe d'arguments. Quand un malade se fait soigner par un médecin, il se place sous son autorité et ne cherche pas à discuter ses prescriptions.

Ce genre de rapport existe, il me semble, chez les typographes dans le cadre de projets nécessitant de faire appel à eux comme experts des lettres. Prenons l'exemple des caractères *OCR-A* et *OCR-B*. L'OCR (*Optical Character Recognition*) est une technique permettant à un ordinateur de reconnaître des lettres imprimées dans le but de les transformer en texte numérique.

La première fonte créée dans l'optique d'être la plus lisible possible par un ordinateur est l'*OCR-A*. Elle a été produite autour de 1968 par l'*American Type Founders*, conglomérat de vingt-trois fonderies américaines (1892-1993). Aucun designer typographique en particulier n'est crédité quant à sa création. Il est vraisemblable qu'étant donné que la fonte devait rencontrer des standards précis, sa réalisation ait été confiée à des ingénieurs et des informaticiens mais qu'aucun typographe n'ait pris part activement à la conception.

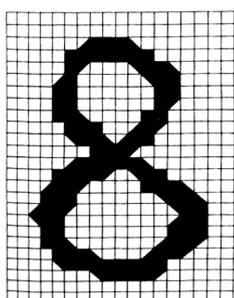
En effet, si l'*OCR-A* est facilement lisible par un ordinateur, elle l'est beaucoup moins par un humain. La même année, Adrian Frutiger typographe suisse, en se pliant aux mêmes standards de l'*European Computer Manufacturer's Association*, dessine l'*OCR-B*.



ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ

0 1 2 3 4 5 6 7 9

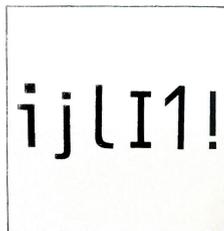
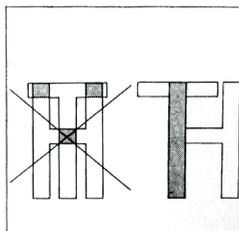
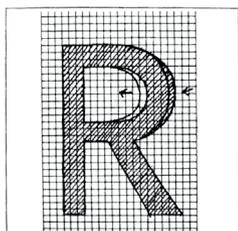
8



ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ

0 1 2 3 4 5 6 7 9

8



«La solution Américaine, OCR-A, était insatisfaisante pour l'utilisation en Europe. Des points de vue souvent divergents ont été émis par les techniciens de l'ECMA et par moi-même en ma qualité de typographe.»⁵

Le caractère produit est alors pleinement fonctionnel à la fois pour la reconnaissance optique par un ordinateur et celle d'un œil humain. L'autorité ne réside-t-elle pas alors dans la confiance accordée à l'auteur, figure responsable dans son domaine d'un lien entre passé et futur ?

notes

- d Précisons que le *Gill Sans*, s'inspire en grande partie du *P22* un caractère dessiné pour le Métro Londonien par Edward Johnston, maître d'Eric Gill.
- e Propos tenus par Michel Zink dans une conférence *Auctor et auctoritas au Moyen Âge*, donné en 2008 durant un colloque au Collège de France sur l'autorité.

⁵ Propos d'**Adrian Frutiger** dans son livre *Une vie consacrée à l'écriture typographique* publié en 2004 par l'Atelier Perrousseaux à Méolans-Revel.

IV

designer comme auteur

25

|

32

En 1996 Michael Rock, designer, critique et professeur à l'université de Yale, questionne l'idée d'un « designer auteur » dans un texte manifeste : *The Designer as Author*, publié par *Eye Magazine*. C'est une notion portée entre les années 1970 et 2000 par toute une génération de graphistes post-modernes et qui touchera petit à petit tous les champs de la création.

En se basant sur les thèses de Michel Foucault et de Roland Barthes, Rock essaye de mettre des mots et des noms sur les pratiques émergentes dans le design graphique. Pour faire le pont entre le champ de l'auteur littéraire tel que décrit par Barthes et Foucault, et celui d'un créateur d'images, Michael Rock analyse par analogie le cinéma au moment où, en 1954, François Truffaut promulguait *La politique des auteurs*⁶, accordant au réalisateur un statut d'auteur en soulignant l'utilité d'une approche critique de l'ensemble des films d'une même personne.

Selon Andrew Sarris, critique et théoricien du cinéma américain, dans son livre *The Primal Screen*⁷ écrit en 1973 qu'un réalisateur pour être considéré comme auteur doit remplir trois critères : il doit posséder une expertise technique, avoir un style reconnaissable de film en film, et qu'à travers ses propres choix de projet et de traitement ressorte une vision et un sens d'une certaine consistance.

On reconnaît ici quelque chose qui se rapproche de la définition deleuzienne du *style*. Le philosophe prend en exemple les joueurs de tennis, qu'il classe en deux catégories : les créateurs (ceux qui inventent de nouveaux coups) et les suiveurs (qui adoptent un style déjà existant

⁶ Dans un article de **François Truffaut**, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *Cahiers du cinéma* #44, février 1955. ⁷ Ce livre de **Andrew Sarris** a été publié en 1973 à New York par Simon & Schuster.

tout en le portant à un certain niveau). On retrouve dans cette fonction d'inventeur certaines des caractéristiques de l'auteur. Dans les années 1970, les coups droits très liftés de Björn Borg sont peu orthodoxes. Aujourd'hui, c'est une manière de frapper la balle que tout joueur utilise. Autrement dit son jeu, son style, et le fait que beaucoup d'autres joueurs l'aient suivi, a fait évoluer le sport en lui-même. Jouer des coups droits liftés, c'est éprouver l'autorité de Borg.^d

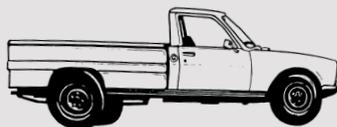
Il est intéressant de remarquer que le mot *style*, désigne dans l'Antiquité le poinçon en fer ou en os qui permet d'écrire sur des tablettes de cire. Ce mot est donc un cousin commun à la fois de l'histoire de celui qui écrit, mais aussi de la forme de l'écriture même.

Roland Barthes dans son texte *Le style et son image* oppose deux visions de ce qu'est le style. Une première naît de l'opposition Fond/Forme. Le style comme «*vêtement*» du fond est une vision antique née des théories de la rhétorique qui opposent *Res* et *Verba*: ce que l'on avait à dire et la manière qu'on avait de le dire. Une seconde vision du style naît de l'opposition Norme/Écart. Le style est alors vu comme l'exception codée d'une règle; *il est l'aberration (individuelle et pourtant institutionnelle) d'un usage courant.*⁸ Dans cette seconde définition, le style comme écart semble alors entretenir des liens étroits avec l'invention. C'est ce qui sort du commun, qui fait un pas de côté face à une norme. Dans ce cas le style n'est plus une enveloppe, mais une manière de se ré-inventer. C'est faire quelque chose de profondément nouveau.

⁸ Définition de **Roland Barthes** dans *Le bruissement de la langue* publié par les Éditions du Seuil, collection Points en 1984.



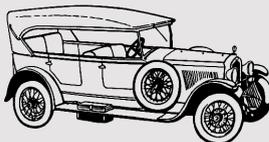
aost



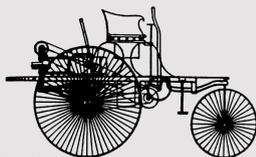
OCR-A OCR-B



agsty



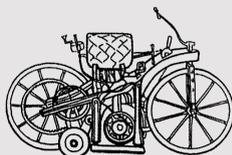
ugos



ane



agts



ON



ens

un homme écrit...
...et dans chaque signe,
sa main, singulière,
inscrit son émotion,
sa signature, son secret.
Gravés dans le métal,
ses mouvements témoignent
d'une conviction :
les **Scriptes** sont orateurs,
ils appellent
en marge des textes.
Leur timbre est celui
de la publicité.



CALYPSO



Qu'est-ce que cela voudrait dire pour un typographe de posséder un style? Non pas au sens d'une tendance, mais qui serait une posture: un style comme une manière singulière de parler sa discipline et qui donc se rapprocherait de cette interprétation Norme/Écart qu'identifie Barthes.

Le travail du typographe français Roger Excoffon, qui s'étend de la fin des années 1930 aux années 1970, couvre ces deux facettes du style. Il créa pour la fonderie Olive des caractères qu'il qualifiait de «vivants». À première vue, les alphabets produits ont l'air fantaisistes et se placent clairement en opposition à une tradition typographique suisse beaucoup plus stricte. L'écart entre ce que ces caractères nous inspirent aujourd'hui et les réflexions qui ont mené à leur création est immense.⁹

En effet, ce sont des fontes constamment nourries de théorie mais de très peu d'*a priori* historiques.

*La typographie est considérée comme un art de dessinateur. Ce n'est pas seulement cela. Le typographe doit, avant même d'être un dessinateur, posséder les qualités d'un philosophe, d'un psychologue, d'un grammairien.*⁹

Dans une période où des fonderies comme Derberny & Peignot passaient à la photocomposition, la fonderie Olive, elle, menait une bataille avec le plomb en poussant cette technique jusque dans ses retranchements. La quête d'Excoffon semble être celle de la recherche de la cinématique dans l'immobile, une sorte de fascination obsessionnelle pour le mouvement, lui qui comparait le style

⁹ Passage de «Dessin et production d'un caractère» écrit en 1951 par **Roger Excoffon**, et publié dans *Roger Excoffon et la Fonderie Olive* édité par Ypsilon éditeur en 2010.

d'un typographe à sa façon de conduire une automobile. Il ne faudrait cependant pas faire l'erreur, je pense, de croire qu'Excoffon cherchait à imiter le geste de l'écriture manuscrite. Il me semble qu'il savait que cette quête était vaine. Il dira lui-même qu'en pensant avoir trouvé un «a» manuscrit pour le *Mistral*, il n'était en fin de compte tombé que sur la caricature d'un «a» *Garamond* italique.

Deleuze décrit un auteur littéraire comme une personne arrivant à faire *vibrer* la langue, en l'amenant à la frontière qui la sépare de la musique, la rendant étrangère à elle-même et presque abstraite. Excoffon aura toute sa vie essayé de faire vibrer les formes des lettres, les amenant au seuil du reconnaissable, de la caricature mais au final peut-être de leur essence.

notes

- d Propos tenus par Deleuze dans son *Abécédaire*, à *T comme Tennis*. Si Deleuze dit qu'il estime plus les créateurs que les suiveurs, on peut remarquer que dans les faits, par exemple dans le sport, un suiveur peut être meilleur qu'un créateur.
- e Boucheries, PMU ou Tabacs français sont les utilisateurs n°1 des typographies d'Excoffon.

V

faire vibrer la typographie

33

|

44

« Nous devons être bilingues même en une seule langue, avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre propre langue un usage mineur. Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même; c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène. »¹⁰

Louis Wolfson, né en 1931, est un auteur diagnostiqué assez jeune comme schizophrène. Placé en institut psychiatrique par sa mère, il y développera une haine viscérale pour l'anglais. En conséquence, il met au point tout un système pour ne jamais avoir à penser dans sa langue maternelle. Wolfson a publié deux livres jusqu'à aujourd'hui: l'un traitant du système en question et l'autre, un roman racontant la fin de vie de sa mère. Ces deux ouvrages ont été rédigés en français par l'auteur lui-même:

*En semblant si heureuse de faire vibrer le tympan de cette unique possession et par conséquent les osselets de l'oreille moyenne de la-dite possession, son fils, en unisson presque exacte avec ses cordes vocales à elle, et en dépit qu'il en eût.*¹¹

Tenter d'écrire dans un français correct quand on est anglais, laisse cependant toujours une trace. C'est parler français avec un cerveau anglais, formaté depuis la naissance avec certaines règles linguistiques devenues

¹⁰ Extrait de *Dialogues*, les conversations de Gilles Deleuze avec Claire Parnet et publié en 1977 par Flammarion. ¹¹ Tiré de *Le schizo et les langues* par Louis Wolfson édité par Gallimard en 1982.

presque biologiques. Cela produit dans l'écriture de Wolfson un ton parfaitement singulier. Il pousse le français dans des tons, des agencements, des constructions qui lui sont inconnus. Finalement, être un créateur, n'est-ce pas parler avec une langue qui nous est propre un langage commun ? *Non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes.*¹⁰

Cette idée se retrouve dans le *Groq* de Tezzo Suzuki, étudiant japonais du *Type & Media*.^f C'est un caractère qui possède une version étrange pour le titrage. Elle n'est pas construite selon un schéma forme/contreforme et par conséquent ne possède ni intérieur ni extérieur. *À première vue la version Display pourrait ressembler à une sorte de Gothique. En fait, chaque forme est dessinée d'un trait continu. Ce qui signifie que l'intérieur et l'extérieur sont intégrés dans une seule et même boucle.*¹² Pour comprendre ce caractère, il faut commencer par savoir qu'en dessin vectoriel, les courbes possèdent une direction. Si l'on superpose deux tracés de sens opposés, ils s'annulent et laissent place à du blanc. C'est une contrainte qui est généralement utilisée pour dessiner la contreforme d'une lettre. En faisant faire des boucles à son tracé, Tezzo se sert de cette propriété pour créer des blancs dans ses caractères.

Le *Groq* illustre l'idée d'une langue dans une langue. Comment un japonais dessine-t-il une fonte occidentale ? Notre calligraphie nous mène à penser nos vingt-six lettres comme des modules répétitifs, tracés par une

¹² Emprunté au descriptif du *Groq* écrit par **Tezzo Suzuki** sur le site de l'école *Type & Media* (typemedia2015.com) consulté en 2015.

GROQ

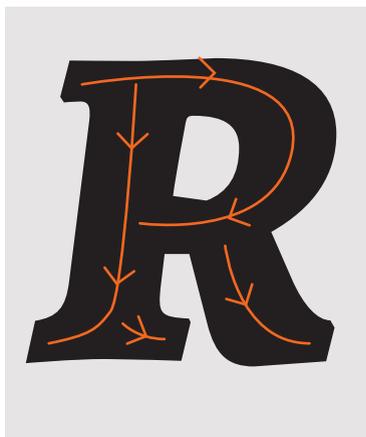
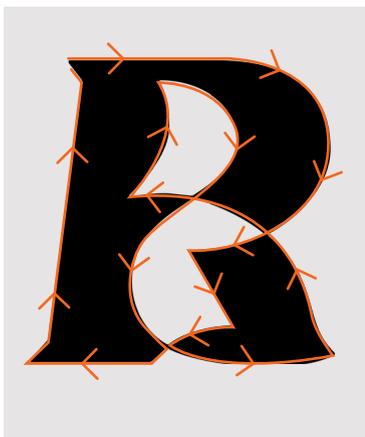
**The Consti-^{500pt.}
tution of Japan^{570pt.}
We, the Japanese^{535pt.}
people, acting through our duly^{177pt.}
elected representatives in the National^{144pt.}**

AAAABBBBBCCCC

KKKLLLMMMM

SSSTTTTUUUVV

aaaabbbbccccdd



plume rigide, métallique, mécanique. La calligraphie japonaise, quant à elle, doit penser à une multitude de signes (amenant une lecture toujours surprise par ses propres caractères) tracés par un pinceau souple, aérien.

Les lettres de Tezzo, bien que latines, n'héritent en rien d'un tracé calligraphique occidental. Leurs formes sont tracées d'un coup de pinceau net, à la trajectoire imprévisible, rythmée de contre-pieds harmonieux. Cette fonte ne cherche pas à imiter l'écriture japonaise (il suffit d'aller visiter la section « asiatique » du site Dafont.com ⁸ pour voir ce que cela peut donner), mais le devient à proprement parler.

Au quotidien, la lecture d'un texte japonais nécessite de savoir déchiffrer plusieurs milliers de signes différents. Lire devient un étonnement constant. Chaque lettre du *Groq* est fournie avec cinq caractères alternatifs, pour permettre aux lettres occidentales composant un texte de rendre compte de ce décryptage de lecture propre au système des Kanji.

Le *Fenland* de Jeremy Tankard, dessiné en 2012, invente, lui, sa propre histoire et propose une réflexion autour des tensions de courbes et des constructions de lettres. C'est un caractère qui laisse rarement indifférent, adulé ou détesté et qui à sa sortie est passé pour une sorte d'OVNI dans la création typographique.

Le point de départ de Tankard est de dire que les contrastes et tensions des pleins et déliés en typographie sont hérités de l'écriture et du geste d'écrire occidental. Mais on pourrait décider qu'une fonte ne soit pas héri-

Double pages d'un carnet de recherche de Jeremy Tankard
& extrait de la *Déclaration universelle des droits de l'homme*
composé en Fenland corps 9pt.



Considérant que la reconnaissance de la dignité inhérente à tous les membres de la famille humaine et de leurs droits égaux et inaliénables constitue le fondement de la liberté, de la justice et de la paix dans le monde, considérant que la méconnaissance et le mépris des

f f flamm

22.1.11

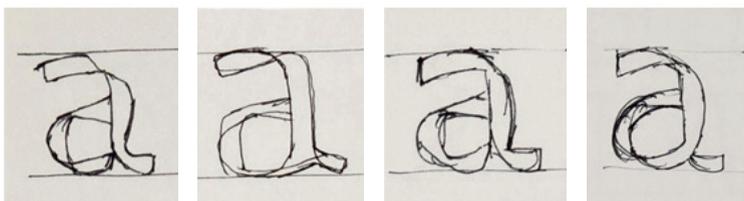
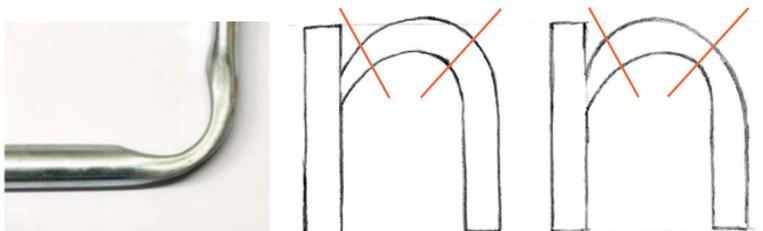
abcdeefghijklmnopq

b l b a p q r

a b p q

t r b a s

droits de l'homme ont conduit à des actes de barbarie qui révoltent la conscience de l'humanité et que l'avènement d'un monde où les êtres humains seront libres de parler et de croire, libérés de la terreur et de la misère, a été proclamé comme la plus haute aspiration



tière de cette tradition. Comment penser une lettre hors de son histoire? À quoi pourrait ressembler un alphabet avec des contrastes de pleins et déliés qui ne seraient pas hérités de la pression de la plume et son angle d'attaque?

Ce qui devient captivant, c'est qu'à ce moment-là, Tankard doit inventer une tension qui parcourra tout son alphabet, toutes ses lettres dans leur structure même et apprendre à dessiner ces tensions artificielles, qui sont ahistoriques. La sensation doit être la même que celle d'un anglais contraint de conduire avec un volant à gauche. Il décide d'utiliser pour ses lettres une tension très particulière qu'il observe dans le pli d'un cylindre de métal creux. Au point de pliage, le cylindre s'écrase sur lui-même et devient plus fin. Armé d'une nouvelle physique de la typographie Tankard peut commencer à dessiner ses lettres. Il sera amené quelquefois à construire et penser ces glyphes différemment, de manière adaptée à ce rétrécissement aux points de tensions.

Les courbes étranges du *Fenland* laissent une impression très particulière, délicatement hors du temps. Les rapports intérieurs/extérieurs des contours se floutent et chaque lettre, malgré la normalité de l'écriture, devient singulière. Cependant, une fois composé en texte, le caractère reste très lisible et est même agréable. Ses irrégularités s'estompent et on ne ressent plus qu'une action discrète opérée sur le dessin.

En design typographique on peut soit décider de créer un alphabet de labeur, dédié à la lecture lente comme celle d'un livre, soit un alphabet de *display*, c'est à dire de

titrage. En apparence, ces derniers semblent plus ouverts à l'expérimentation formelle, alors que les caractères de labeur doivent respecter l'héritage des générations de typographes ayant œuvré pour la recherche de la lisibilité. Le *Fenland* montre qu'il y a la place pour une expression singulière dans un objet aussi petit, aussi contraint par nos formes historiques et les exigences de leur usage.

Ces deux fontes réfléchissent de manière particulière aux méthodes de construction d'un caractère en développant cependant deux idées très distinctes.

notes

- ¶ Le *Type & Media* est un post-diplôme en dessin de caractère dispensé à la *Royal Academy of Art* de la Hague aux Pays-Bas.
- ¶ *Dafont.com* est un site web créé en 2010 par Milan Rodolphe et qui permet le téléchargement de fontes gratuites à la qualité très variable.

VI

l'idée d'un caractère

45

|

54

« Le design typographique est un artisanat. Le processus qui transforme une pure idée en une fonte fonctionnelle est une partie critique de la discipline. Avant que le caractère ne soit dessiné, ce n'est pas un caractère, c'est juste une idée. » ¹³

Deleuze se demande lors de sa conférence *Qu'est-ce que l'acte de création* donnée à la Femis en 1987: « *Qu'est-ce que c'est que d'avoir une idée en cinéma et qu'est-ce que c'est que d'avoir une idée en philosophie?* »

Nous pourrions à notre tour nous demander ce que serait que d'avoir une *idée* en typographie. Qu'est-ce que cela signifierait d'en étudier leur histoire? Avoir une idée est quelque chose de compliqué et met en jeu une volonté forte de la part du dessinateur de caractère. Elle mobilise tout, transcende et traverse la création.

En 1929, Paul Renner dessine la *Futura* pour le compte de la fonderie Bauer. Elle est présentée comme le fer de lance du modernisme et une expression réussie des idées du Bauhaus. Cependant il serait hâtif de penser qu'on peut résumer le *Futura* à « du passé faisons table rase » et à une pure géométrie.

L'idée de Paul Renner n'est pas simplement de faire des lettres suivant des règles mathématiques strictes, des «t» en croix et des «j» droits. Ceci n'est pas une idée, mais plutôt son résultat. Pour reprendre Bil'ak, c'est *le processus de transformation de l'idée pure* qui engendra ces formes.

¹³ Point de départ de l'article « Conceptual Types ? » écrit par **Peter Bil'ak**, qui est la retranscription d'une conférence *Conceptual Type – Type led by ideas* donnée à Copenhague en 2010.

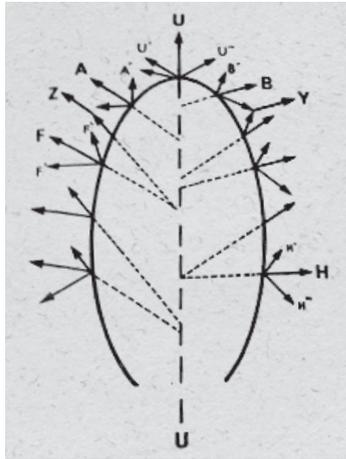
Avant toutes considérations liées à la modernité et sa géométrie, Paul Renner pose une question sur les bas-de-casse. Une des sources de réflexion de Renner est la théorie d'évolution primaliste et ésotérique du paléontologue munichois Edgar Dacquè.

Cette théorie défend l'idée que l'Humanité, telle un tronc d'arbre, tend vers la perfection abolue en abandonnant durant son évolution les ramifications menant à des impasses. La réflexion de Renner s'articule autour du fait qu'au tronc de la typographie moderne se tiennent les capitales romaines. Elles sont selon lui «*intemporelles*»¹⁴, essentielles et primordiales, contrairement aux bas-de-casses, plus récentes, qui sont issues du dessin de la minuscule Caroline^h. Il considère que la création d'un caractère de son temps ne peut se permettre de toucher aux formes des capitales.

Son travail se tourne alors vers la recherche de nouvelles bas-de-casses harmonieuses. Renner produit une gamme de dessins alternatifs, qui malheureusement, pour des raisons commerciales, ne seront jamais utilisés. À travers ses réflexions, il insuffle un choix personnel dans la manière de penser la création d'un caractère. Bien que nouveau, ce choix se fait au regard d'un passé compris et assimilé et permet ainsi à Renner de produire une linéale de lecture viable.

On pourrait alors penser une histoire de la typographie différente. Ne plus analyser les relations de cause à effets des formes, des courants esthétiques mais observer les questions posées par les typographes à travers leurs

¹⁴ Propos tenus par Renner en 1922 dans *Typografie als Kunst* publié par München et cité dans une thèse sur le Futura : *Paul Renner and Futura*, écrite par Charles Leonard à la Georgia State University en 2006.

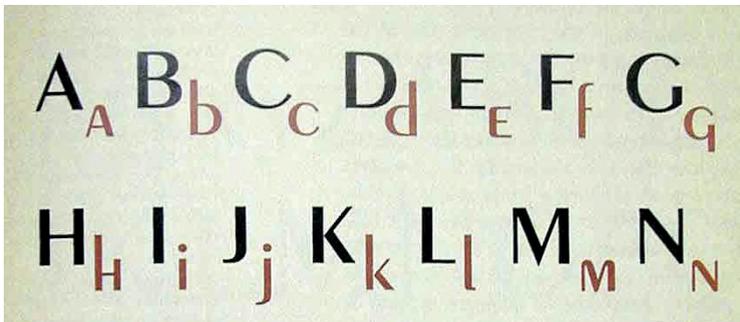


productions. Chercher à tisser une nouvelle toile en se demandant par exemple, qui d'autre que Renner, nourrissait aussi une réflexion sur les casses ?

L'*Universal* d'Herbert Bayer, dessiné en 1923, tente de remettre en cause ce principe fondamental en supprimant les capitales de son alphabet. S'il peut être qualifié d'expérimental, ce caractère est néanmoins soutenu par Bayer comme un modèle de lecture potentiellement légitime. Il naît d'une réaction envers l'utilisation abusive de majuscules dans la langue allemande et donc de la difficulté de composer des affiches impactantes. L'histoire nous montre cependant que de tels écarts n'ont pas trouvé une place pérenne dans l'évolution de la typographie.

En 1937, Cassandre questionne lui aussi la légitimité des minuscules à travers le *Peignot* qu'il dessine pour la fonderie Derberny-Peignot. Comme Renner, Cassandre pense que la source de l'écriture latine tient dans les dessins de lettres capitales romaines et décide de créer une fonte sans bas-de-casses. Il pense que les habitudes de lectures peuvent être changées, mais Charles Peignot l'oblige à dessiner des bas-de-casses pour en faciliter la lecture. À sa sortie, le *Peignot* sera mal accueilli car ni assez radical, ni optimisé pour la lecture.

Il faut attendre 1946 pour que Bradbury Thompson réinvesti le problème d'un alphabet sans casses à travers l'*alphabet 26*. Son approche est moins stylistique que celle de Bayer ou Cassandre et vise une réelle simplification de l'apprentissage de la lecture. Alors que l'Allemand ne conservait que les minuscules, l'Américain opère une



ALPHaBeT 26

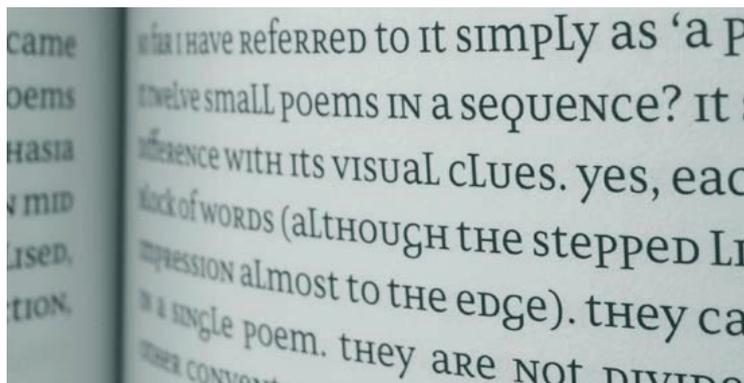
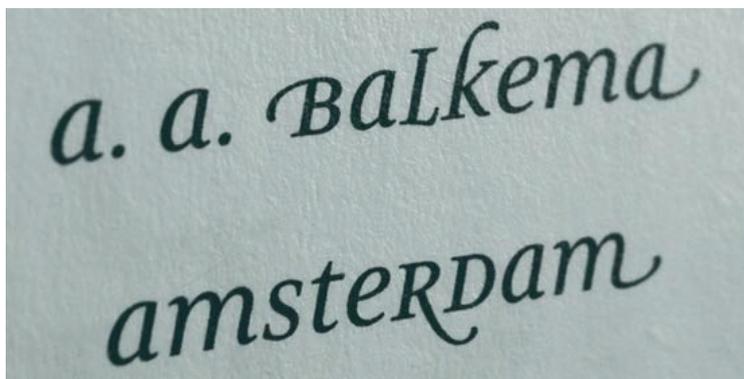
THROUGHOUT THIS ISSUE, ONLY ONE SYMBOL FOR EACH OF THE 26 CHARACTERS OF THE ALPHABET IS USED. ORDINARILY, 19 OF THESE CHARACTERS ARE REPRESENTED BY TWO SYMBOLS QUITE UNLIKE IN APPEARANCE. THE OTHER SEVEN CHARACTERS ARE ESSENTIALLY IDENTICAL IN BOTH UPPER- AND LOWER-CASE DESIGN. THIS EXPERIMENT IS BASED ON THE LOGIC, REPRESENTED BY THESE SEVEN LETTERS AND BY THE ILLUSTRATION AT RIGHT, THAT A SYMBOL OR TRADE-MARK OF ANY KIND, TO BE EFFICIENT, SHOULD BE CONSTANT.

BACKGROUND

the SHAPING of OUR ALPHABET

you can't do that to the ALPHABET, it's too DISTURBING

ALPHABET atypIQUE



sélection. L'idée de l'*alphabet 26* est de postuler que deux designs (bas-de-casses et capitales) pour une même lettre rendent l'apprentissage confus. Il prend le parti de garder pour chaque lettre le signe le plus distinct. Les débuts de phrases sont toutefois marqués par des grands caractères. Contrairement à l'*Universal*, Thompson n'explore pas de nouvelles formes. Il ne perd pas de vue que sa fonte doit s'adapter à la lecture et réinscrit la question de Bayer dans une continuité historique.

Pourtant, comme l'*Universal*, l'*alphabet 26* n'a pas perduré. La suppression des ascendantes et descendantes rendent la lecture fatigante et l'absence d'une version italique ne permet pas à cette fonte de rivaliser avec un caractère de labeur complet.

En 1993 avec son *Disturbance* puis en 2010 avec sa version améliorée le *Redisturbed*, Jeremy Tankard prouve que la suppression du système de casses peut fonctionner dans un caractère de labeur. Il augmente les recherches de Thompson en essayant de conserver le rythme de lecture propre aux alphabets classiques. La ré-introduction d'ascendantes et descendantes produit quelques glyphes étranges comme un «G» à boucle ou un «L» montant, qui n'est pas sans rappeler les essais de Cassandre.

Le *Redisturbed* est livré avec cinq graisses, déclinées en quatre corps optiques[!], tous assortis de vraies italiques (en opposition avec des versions simplement penchées). Ces déclinaisons permettent de répondre en grande partie aux exigences contemporaines de composition d'un texte complexe.

Ces quatre caractères, bien qu'éloignés dans leur style et leur époque, traduisent différemment un problème commun. On peut constater qu'en quatre-vingt-dix ans, une idée qui paraissait expérimentale a pu mûrir au point de se ranger au rang des caractères de labours. Faire scission avec la tradition typographique et donc avec nos habitudes de lecture n'est jamais aisé. C'est l'attachement du *Futura* aux formes des capitales romaines, dans une période qui reniait le passé, qui a fait son succès.

L'intérêt du *Redisturbed* tient justement dans son positionnement à l'équilibre entre des revendications typographiques expérimentales comme celles de l'*Universal* et du *Peignot* et une connaissance des traditions typographiques centrées sur le confort de lecture. Nos habitudes de lecture évoluent lentement et il n'est pas évident de sa propre voix dans une discipline dictée par des dogmes semblant immuables.

notes

- h** La minuscule caroline est une écriture apparue au VIII^e siècle. Elle présente des formes rondes et régulières qui la rendent plus facile à lire et à écrire que la minuscule mérovingienne. Ces caractéristiques assurent sa renaissance au XV^e siècle, sous la forme de l'écriture humanistique lorsque des humanistes florentins l'ont redécouverte et préférée à l'écriture gothique qu'ils jugeaient artificielle et illisible.
- i** Certains caractères prévoient des versions différentes de leurs alphabets selon qu'on les utilise en grande ou en petite taille. Le *Redisturbed* en prévoit quatre: petit, moyen, grand et très grand.

VII

histoire sans fin

55

|

62

«Si un peintre peignait aujourd’hui à la manière d’un peintre vénitien en 1500, cela nous semblerait étrange. Cependant, nos livres peuvent toujours être composés en *Bembo*, un caractère typographique utilisé pour la première fois par l’éditeur et imprimeur vénitien Alde Manuce dans un ouvrage publié en 1495 [...] Architecture, vêtements, meubles, de nombreux objets sont marqués du sceau de leur époque. En revanche, les caractères typographiques peuvent traverser le temps, exister au-delà des époques. Ce qui une fois encore est, si l’on y pense, remarquable.»¹⁵

*Ce que vous ensevelissez, ce ne sera que mon corps*¹⁶, annonce Socrate pour rassurer son disciple. Les fontes survivent à leur typographe et comme le fait remarquer Jost Hochuli, certaines peuvent passer à travers les mailles du temps. En 1757, John Baskerville, imprimeur britannique de Birmingham, dessinait un caractère qui prendra son nom seulement une centaine d’années plus tard.

Le 7 décembre 2012, Pablo Impallari, typographe argentin, mettait en ligne une version libre du Baskerville, gratuite et optimisée pour l’écran. Trois cents ans séparent les deux versions mais durant cette période, le *Baskerville* s’est vu réadapté plusieurs fois, par ITC, Berthold, Emigre ou Monotype, à l’aide de techniques aussi variées que le bitmap, le vectoriel ou le lumitype.¹

Il convient d’avoir conscience que toutes ces versions sont des réinterprétations, des *revivals*, même si elles cherchent à être au plus proche de l’original. La vraie

¹⁵ Réflexion de **Jost Hochuli** dans *L’abécédaire du typographe* publié chez B42 en 2015 ¹⁶ Tiré du *Phédon*, de **Platon** racontant la mort de Socrate, écrit autour de 383 av. J.-C, et qui illustre l’immortalité de l’âme.

image des glyphes de Baskerville ne peut être que celle produite par la marque des plombs laissée par le foulage du papier. *Le caractère imprimé était une lettre colorée au fond d'une rigole. (...) Imprimer c'est littéralement creuser une empreinte*¹⁷ rappelle Eric Gill.

La pratique du *revival* est indissociable du dessin de caractères. Il est difficile d'en donner une définition claire, car cette dénomination peut revêtir plusieurs sens. On l'utilise de manière courante pour parler du redessin contemporain d'un caractère déjà existant.

Malgré les différences apparentes de graisse, de tensions des courbes, de choix graphique, l'esprit global de la fonte est resté le même. Même dessiné différemment, un *Baskerville* reste un *Baskerville*. On le reconnaîtra à son «J» capitale qui descend sous la ligne de base, son «C» capitale à double serif ou son «g» bas-de-casse à boucle ouverte. En réalité, les différences entre les ré-interprétations sont de l'ordre du détail, de la qualité de dessin, ou de l'adaptation technique. C'est cependant toujours bien John qui nous parle, ce sont ses idées qui traversent le temps. Il existe un meta-Baskerville auquel tous se conforment et se confrontent.

C'est une distinction que fait Riccardo Sartori, typographe italien, entre *font* et *typeface*. *Typeface* est pour lui l'idée du caractère, existant dans une sorte de plan éthéré et immuable. *Font* est le produit issu de cette idée et qui, en tant que moyen de reproduction, change constamment, évolue et s'adapte à de nouvelles formes de consommation.

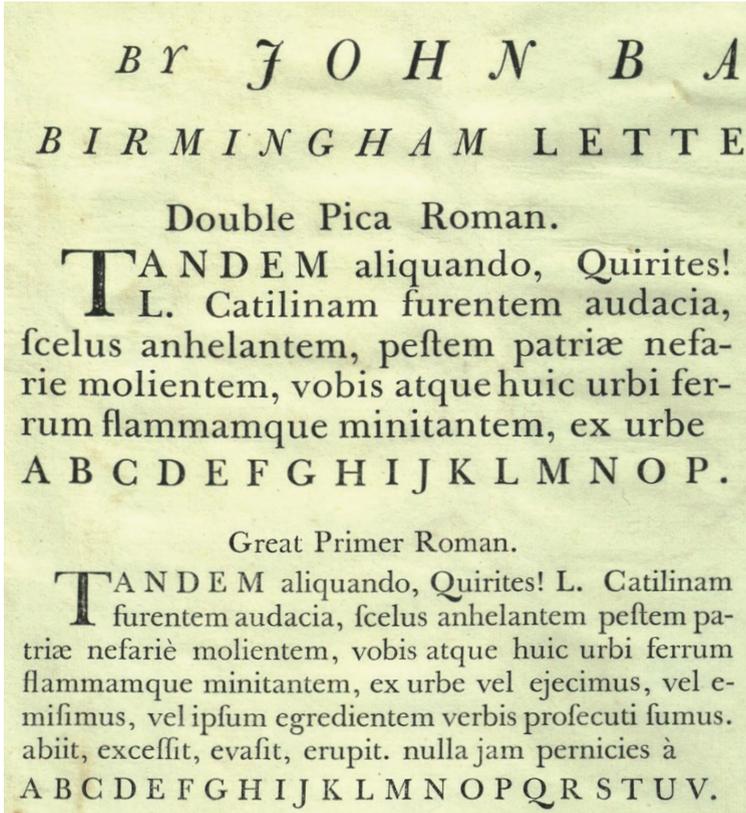
¹⁷ Cette définition provient de *Un essai sur la typographie* écrit par **Eric Gill** en 1931, augmenté en 1936 et publié en français chez Ypsilon éditeur en 2011.

Baskerville
Baskerville d'Emigre

Baskerville
Baskerville de Berthold

Baskerville
Baskerville de Monotype

Baskerville
Libre Baskerville



V W X Y Z
 a ā á â ã ä å ß b b̄ c c̄ d d̄ e ē f f̄ g ḡ h h̄ i ī j j̄ k l l̄ m m̄ n n̄ o ō p p̄ q q̄ r r̄ s s̄ t t̄ u ū v v̄ w w̄ x x̄ y ȳ z z̄
 æ œ þ ð ò ó ô õ ö ø ù ú û ü v̄ w̄ x̄ ȳ z̄ ð ÷ ⁹ . . : † =
 € £ ¤ ¥ ¨ ª « ¬ ® ¯ ° ± ² ³ ´ µ ¶ · ¸ ¹ º » ¼ ½ ¾

COLD WATER CANYON
CALIFORNIA
CHROMOLITHOGRAPHY
AFRICAN
 Appalachian Blue Grass
ENVIRONMENTAL
 Black Sliding Aluminum Doors
PARKING LOT
 adventures abroad
GREAT OUTDOORS

c d e f
 c d e f
 c d e f

Spécimen du caractère fraktur utilisé par Gutenberg • Spécimen du *Totally Gothic* de Zuzanna Licko • Vectorisation automatique et redessin du *Totally Gothic*.

Bien qu'ils soient ré-interprétés, nous utilisons au quotidien des caractères aux formes vieilles de plusieurs centaines d'années. Elles ne nous paraissent pas démodées. Comment est-on censé assimiler une histoire et des idées qui ne vieillissent pas ?

C'est peut-être ce que questionne le *Totally Gothic*, une fonte semi-dessinée en 1990 par la typographe tchèque Zuzanna Licko. Pour produire ce caractère, elle a dans un premier temps laissé un programme informatique vectoriser automatiquement les contours d'une police fraktur bitmap. Les formes générées par l'ordinateur ont ensuite servi de base au travail de dessin de la fonte.

Le Totally Gothic est mon interprétation au xx^e siècle des formes gothiques. Pourquoi les caractères au plomb ont-ils commencé par avoir ces formes, et pourquoi avons nous décidé qu'elles étaient lisibles ? (...) À un certain moment de l'histoire, les caractères fraktur étaient plus lisibles que les caractères humanistes. Et d'ici deux cents ans, qui sait... ⁱ⁸

Ce n'est pas un hasard si Licko a choisi pour ce caractère d'utiliser une Fraktur. Techniquement il est certain que le dessin complexe des gothiques offre plus de surprises à l'interprétation vectorielle du programme informatique. En parallèle, la dessinatrice fait le pont avec les premières gravures de poinçons de Gutenberg, le début de l'imprimerie et des caractères en plomb. Que cela signifie-t-il de numériser un caractère et de l'adapter à un nouveau support ?

Dans le *Totally Gothic*, l'ordinateur pourrait ne pas être vu uniquement comme un outil, puisqu'une partie du processus de création lui est complètement délégué par l'intermédiaire d'un programme dont Licko n'est pas l'auteur. Il est un nouveau venu dans l'atelier contemporain et Licko lui délègue un travail d'esquisse pour son prochain caractère. C'est un baptême du feu pour l'Apple II.

Ce caractère pose alors la question du typographe, de sa place dans la création d'un caractère numérique et même de l'atelier typographique. Néanmoins Licko ne manque pas de délimiter son territoire. Le *Totally Gothic* n'est pas simplement une vectorisation automatique, puisqu'elle revient elle-même sur le dessin généré pour le corriger et créer un alphabet né de ses propres aspirations et ses propres choix.

Elle n'est plus ici dans une position de soumission à l'histoire mais y insuffle ses questionnements et à son échelle, l'augmente.

notes

! On peut trouver plus d'informations sur les différences entre les versions du Baskerville ainsi que son histoire à cette adresse :

www.alain.les-hurtig.org/baskerville/index.html

VIII

redessin

63

|

70

Dans l'article *Call it what it is*^{is}, publié par Emigre en 2003, le typographe américain John Downer tente de mettre des termes clairs sur les différentes pratiques du *revival* et d'expliquer les débats enflammés auxquelles elles peuvent conduire. Selon lui, la fidélité au modèle d'origine ne doit jamais conduire au plagiat. Cependant, comment définir ce qu'est un plagiat en design typographique, monde de l'invariance ?

L'alphabet latin est à la fois un objet de design et un bien commun hérité de l'histoire. C'est une des raisons pour lesquelles il est si compliqué pour une personne extérieure aux métiers du design d'imaginer l'activité du typographe. Pour lui, une lettre est une lettre, une figure immuable présente depuis l'origine de notre écriture. Elle ne fera à juste titre aucune différence entre une *Futura* et un *Helvetica*.^k

En typographie, la lisière du plagiat n'est pas nette et il n'est pas simple d'établir le moment où un alphabet est assez différent d'un autre pour pouvoir être considéré comme une création originale. Les questions légales de droits, de licences, de paternité et d'héritage ne sont pas encore totalement résolues. C'est ce que questionne le collectif bruxellois OSP en créant en 2011 lors d'un workshop au *Royal College of Art*, une copie libre du *Gill Sans* d'Eric Gill qu'ils intitulent ironiquement *Sans Guilt*!^l Mort en 1940, les travaux de Gill font maintenant partie du domaine public. Mais ceci n'affecte que les dessins des lettres et pas les fichiers numériques aujourd'hui vendus par Monotype. En utilisant des logiciels de vectorisation

automatique, le collectif décide de créer trois versions différentes du caractère à partir de trois sources. La première sont les dessins originaux d'Eric Gill, c'est la version *Drawing Based*. La seconde, *Lead Based*, est une numérisation d'impression au plomb du caractère. Pour réaliser la troisième version, *Monotype Based*, OSP se sert de la version propriétaire du *Gill Sans* distribuée par Monotype. Ils l'utilisent pour mettre en page un texte qu'ils impriment, scannent et re-vectorisent. Selon eux, l'image du scan ne contient plus d'informations numériques propriétaires et devient une simple représentation du travail d'Eric Gill, libre de droit. *Le Sans Guilt est un projet expérimental soulevant des questions d'héritage typographique et qui questionne à quel point il est possible d'aller dans la ré-appropriation des formes d'un caractère.*²⁰

On raconte que pour produire son caractère *Banco*, Roger Excoffon aurait observé à la loupe une photo publiée dans un magazine où l'on voyait Marcel Jacno dessiner la nouvelle fonte de la fonderie Deberny et Peignot. Le peu d'indices lui auraient cependant permis de créer un caractère dans le même esprit que son concurrent et de le commercialiser plus rapidement, lui volant la vedette et la postérité. Est-on ici dans une situation de plagiat? Il semble évident ici qu'aucun des deux dessins ne copie l'autre.

Finalement, ne pourrait-on pas imaginer que tout dessin de caractère est un *revival*, celui de notre système d'écriture et de ses évolutions. Il n'y a pas de caractère ahistorique (bien que Peter Bil'ak dans son texte *History of*

NOT GUILTY

LEAD BASED

Based on scanned letterpress print from Royal College of Art's lead GILL SANS download it now at osp foundry in the SANS GUILT PACK sans GUILT is an experimental project raising questions of typographic legacy and how far you can get in the reappropriation of typefaces shapes we invite you to discuss those points with our team



GUILT

PROCEDURE

The three versions of Sans Guilt were made using Gimp (fonzie and fonforge) FONZIE is able to create an UFO font in Fontforge using Potrace on an image file which in that case was a grid of character following unicode order made with Gimp For the Sans Guilt Monotype Based WE RASTERIZED A PDF MADE WITH THE MAC OS SYSTEM FONT MONOTYPE GILL SANS

Aa Bb Cc Dd Ll
Mm Nn Op Qq
Rr Ss Tt Uu Vv
Ww Xx Yy Zz

Sans Guilt MB : Monotype Based

a b c d e f g h
i j k l m n o p q
r s t u v w ! 0 1
2 3 4 5 6 7 8 9

We are writing you because we just published Sans Guilt, which is a reinterpretation of the Gill Sans released under an Open Font license. We are OSP, a design collective based in Brussels that has been working with Free and Open Source software since 2006. We created three variants from different material sources. One was scanned from original drawings (Sans Guilt Drawing Based), another from hand-printed letterpress (Sans Guilt Lead Based) and a third had a digital file as a basis (Sans Guilt Monotype Based). The work was done in collaboration with students from the Royal College of Art (Department 21) in London.

Excerpt from letter to Monotype from OSP

Aa Bb Cc Dd
Ee Gg Hh Ii Jj
Ll Mm Nn Rr Ss Tt
Vv Ww Xx Yy Zz

Sans Guilt DB : Drawing Based

a b c d e f g
h i j k l m n o
p q r s t u v w
x y z A B C D

Sans Guilt LB : Lead Based

march 2011

ABCDEFGHIJKLMNabcdefghijklmnpqrstuvwxyzLMNOPQRSTUVWXYZ

READ THE FUCKING MANUAL Workshop at RCA

Open Source Publishing foundry

OPEN SOURCE
PUBLISHING

YOU NEED THE SANS GUILT ENSEMBLE

RCA LONDON
DEPARTMENT 21

PATER
NOSTER
qui es in cœlis
sanctificetur nomen tuum
adveniat regnum tuum
fiat voluntas tua
sicut in cœlo
et in terra
PANEM
NOSTRUM
quofidianum da nobis hodie
et dimitte nobis debita nostra
sicut et nos dimittimus
debitoribus nostris
et ne nos inducas in tentationem
sed libera nos
a malo

seule super-crème de beauté

BRIL-SPRING

restitue à votre teint toute sa

FRAICHEUR

un massage journalier avec

BRIL-SPRING

réveille une nouvelle vigueur

TONIFIANTE

grâce à ses principes actifs

BRIL-SPRING

assurera leur belle jeunesse

IRRADIANTE

Gararond médium

Gararond médium italique

Comme son nom l'indique, le Gararond est un hommage irrévérencieux au Garamont. Les sérifs disparaissent; les caractères sont dessinés exclusivement à l'aide de courbes, avec une graisse irrégulière qui rappelle la morsure typographique. Les proportions et *la structure sont précisément celles du Garamont de l'Université, de sorte bien*

a new font, soutiendra que les revivals de fontes pré-numériques sont ahistoriques, car elles se placent hors de leur histoire naturelle). L'idée de plagiat, de copie constante des mêmes formes, ne pose pas de souci apparent car le processus de lecture et l'habitude que nous avons aux formes de nos lettres rend tout changement complexe.

Cependant, nous pouvons aussi voir dans cette perpétuation des modèles l'attitude idolâtre que nous avons envers certains caractères ou dessinateurs.

Nous continuons à placer beaucoup de fleurs sur la tour d'ivoire de la typographie. Des statues divines au visage de Morison gardent l'entrée. L'aura de ces hommes (aucune femme parmi eux) est toujours très puissante. Nous devrions nous débarrasser d'elles.(...) Pourquoi pensons-nous à ces idoles aussitôt que nous nous mettons à parler de typographie de livres ? Les noms jaillissent: Morison, Van Krimpen, Gill, Tschichold.²¹

Il peut paraître étonnant de voir que Fred Smeijers, typographe du XXI^e siècle écrivant un livre sur la taille de poinçons, porte ce genre d'accusations sur la sphère typographique. La nature de la relation qu'entretient un dessinateur de caractères avec les figures du passé est complexe mais il me semble qu'elle est parlante.

En tant que designer typographique comment se considérer face à Claude Garamont, tailleur de poinçons du XVI^e siècle? Quelle est cette place que j'occupe dans notre histoire commune? Suis-je l'héritier de quelque chose et ai-je le choix? Il n'est pas anodin de voir que le

Gararond de Pierre di Sciullo est décrit comme un «*homage irrévérencieux*». Comme s'il y avait une façon de se tenir, le dos bien droit, devant certaines figures du passé.

N'importe quel étudiant en typographie en fait l'expérience quand il se trouve face à une impression originale au plomb de l'imprimeur breton. L'autorité de ces figures presque mythologiques peut être puissante, elles qui possèdent même, selon Smeijers, une aura. *Chez les imprimeurs, Bodoni passait naguère pour une sorte de saint patron, et l'on trouvait assez souvent son portrait sur le mur, comme l'image de St Joseph dans les menuiseries.*²²

Smeijers conclut son analyse des grandes figures passées par une critique de notre façon de les appréhender : «*Nous avons tendance à regarder leurs productions et les dogmes qu'ils ont portés, et non les procédés et les questions qui les animent*». ⁻²¹

Quels commandements jugeons-nous nécessaires ? Il n'est jamais simple d'arriver à savoir où s'arrête l'autorité des figures du passé, de l'histoire, de nos habitudes et par extension où commence la nôtre.

notes

- k** Un exemple de Futura (1927) et de Helvetica (1957).
- !** Le nom du caractère joue du suffixe typographique «sans» pour «sans-empattement» et *guilt* qui signifie à la fois *culpabilité* et *accusation*.

²² Anecdote de **Franco Maria Ricci** dans la préface d'*Hommage à Bodoni* publié en 1991 par Franco Maria Ricci editore.

IX

discursivité

71

|

78

Selon Michel Foucault, un auteur littéraire peut parfois produire une chose très singulière dans l'histoire, qu'il nomme *discursivité*^m : la possibilité et la règle de formation d'autres textes, d'autres discours. La production de l'auteur dépasse alors son œuvre puisqu'il crée un nouvel espace qui n'existait pas avant lui et qui induira la production d'autres œuvres par d'autres auteurs. Ceci non pas par mimétisme, mais parce qu'elle crée littéralement une nouvelle vision. Ce sont des schémas qui se retrouvent dans les sciences et les découvertes scientifiques. La transformation d'une conjecture en théorème ne permet pas simplement son application, elle permet aussi de repenser des théories parfois situées dans des champs éloignés. Elle autorise une vue neuve sur un problème et engendrera tout autant de créations associées que dissociées.

Si ce type de contribution semble aller de soi en science parce que l'impact d'une théorie repose sur des faits vérifiables et quantifiables, il semble aussi exister dans tout domaine de création. Cependant, ces ouvertures ne peuvent s'observer que sur le long terme. Un certain temps est nécessaire avant de pouvoir vérifier leur impact sur une discipline donnée.

S'il existe une fonte dont il est facile de constater la fascination qu'elle exerce sur les étudiants qui écrivent sur la typographie, c'est le *Beowolf* de Letterror. Créée en 1989, par Erik Van Blockland et Just Van Rossum, deux typographes néerlandais, cette fonte possède la capacité de modifier aléatoirement les coordonnées des points du

dessin vectoriel de chaque lettre. À l'impression, jamais deux caractères ne peuvent être les mêmes. Techniquement, l'entreprise est en elle-même fascinante, puisqu'on observe à partir de ce moment ce qu'amène la possibilité de descendre «bas» dans la conception d'une fonte en hackant directement le code à l'intérieur du fichier numérique *PostScript*²³.

Ce qui fait selon moi du *Beowulf* un véritable *statement* c'est qu'il n'est pas un caractère script, mais une fonte à empattement classique. Les caractères générés ne servent pas à imiter une écriture manuelle, ils posent leur propre problème en typographie : l'idée d'obtenir une infinité d'instances de la même lettre. Il met en évidence qu'un dessin fixe en typographie n'est plus tant un choix qu'une contrainte que nous nous imposons. *Nous nous sommes rendus compte que si nous traitions nos fontes comme des données informatiques et non pas comme des formes fixes, nous pouvions créer des systèmes très bizarres.*²³

C'est peut-être alors cette idée de données qui caractérise le travail de Letterror, l'idée qu'une lettre est définie par une suite de chiffres. Il n'est alors pas étonnant d'apprendre que Guido van Rossum, l'inventeur du langage de programmation Python n'est autre que le frère de Just. En croisant les champs de la programmation et du hacking, Letterror a permis le développement de toute une génération de designers typographiques s'essayant au *scripting*. Ceci permet de considérer la typographie d'aujourd'hui non plus uniquement comme une activité de dessinateur, mais aussi comme une discipline de programmeur.

²³ Tiré de l'interview d'**Erik Van Blockland** et **Just Van Rossum** « Type with Brain » publié par la revue *Emigre* #11 en 1991.

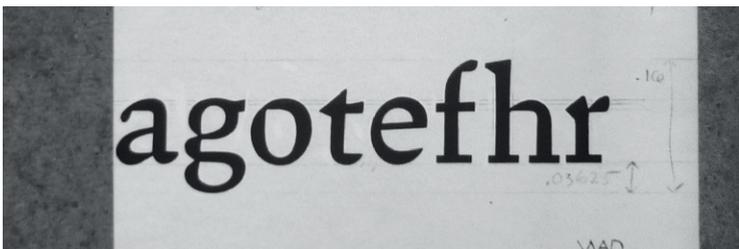
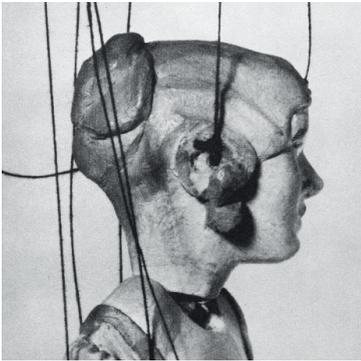
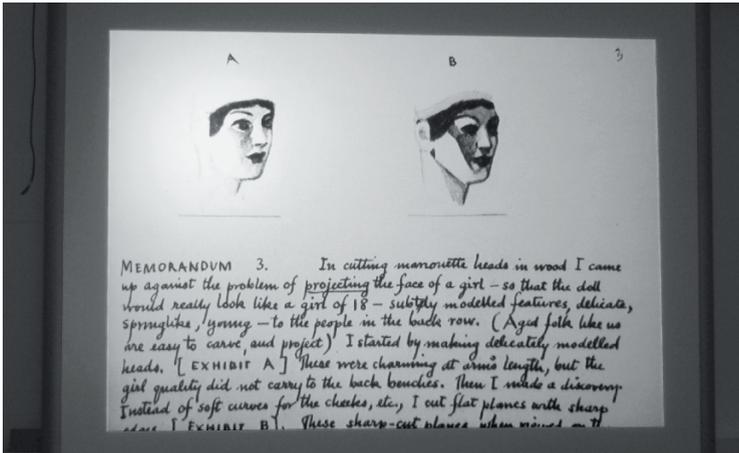


ly Better

ly Better

AAAA
 AaBbCcDdEeFf
 GgHhIi&JjKkLl
 MmNnOoPpQq
 RrSsTtUuVvWw
 XxYyZz!@#\$\$%

The Desperate **Chainsaws**
 19: Open Mike Night* (A)
20: NoMoreCurves (UK)
 + **Bassment** (Amsterdam)
21: Urban Death Ray (D)
 Assinine Megaturbidites
 22. Sedimäntary Bodeez
 23. De@thSchr!ft (USA)
 LastPartay at this venue!
 >PLZ<Add2Shoppingcart?
 And Tonight Only: Dädaäaist Pönkts



En 1930 le typographe américain William A. Dwiggins est partagé entre deux activités : celle de designer typographique pour Linotype et celle de concepteur de marionnettes pour une troupe d'amis. La taille de pantins l'amène à considérer un problème récurrent : plus les spectateurs sont loin de la scène, moins les marionnettes sont nettes et leurs traits expressifs.

J'ai commencé par faire des têtes délicatement modelées. Celles-ci étaient charmantes à bout de bras, mais leurs qualités féminines n'ont pas été transportées jusqu'aux bancs du fond. J'ai alors fait une découverte. Au lieu de courbes douces pour les joues, etc., j'ai taillé des plans plats avec des bords bien nets. Ces traits simplifiés, vus sur scène, se transforment comme par magie en courbes délicatement arrondies et en modelés subtils.²⁴

Dwiggins est au même moment à la recherche d'un caractère qui puisse, pour des besoins publicitaires, supporter une grande charge d'encre sur des papiers couchés et dont les contours resteraient précis, sans s'arrondir. Il tente alors de dessiner un caractère comme il taille ses marionnettes. Certaines parties des lettres deviennent extrêmement angulaires. À grande échelle les caractères ont l'air maladroits, bizarres, mais une fois réduits, l'œil croit y voir des courbes nettes. Il pense à ce moment-là, avoir mis le doigt sur ce qu'il désigne lui-même comme «*une méthode pour modeler les caractères typographiques autrement que de manière traditionnelle*», qu'il finira par nommer la Méthode-M.

²⁴ Correspondance entre **Dwiggins** et Chauncey H. Griffith, datée du 3 juillet 1937, traduite par Adrien Vasquez et Samuel Vermeil pour la revue *Azimuts* #40-41, Saint-Étienne.

Ce que cherche à faire Dwiggins taillant ses marionnettes de traits secs, c'est de rendre reconnaissables les caractéristiques d'un personnage (il est charmant de constater que *characters* en anglais désigne aussi bien un « caractère » qu'un « personnage »). Il ne procède pas juste à une simplification, mais aussi à une exagération. Autrement dit : il caricature. Le théâtre de marionnette tient son origine de la *commedia dell'arte*, un style théâtral italien où chaque acteur, par des mouvements, un ton, des attitudes exagérées, va reproduire un archétype. Le surjeu, au delà de provoquer le rire, permet d'assurer l'identification. On peut voir alors dans les dessins de Dwiggins cette recherche des arlequins, colombines et polichinelles de la typographie. Les marionnettes ne sont-elles pas déjà des personnages en réduction et les réduire encore serait-il les transformer en lettre ?

Ce dont on peut se rendre compte aujourd'hui c'est que Dwiggins avec ses recherches a ouvert un nouvel espace de développement pour les caractères typographiques. Une de ces discursivités dont parle Foucault, et qui a mené à la création d'un grand nombre de fontes aux empattements très angulaires, tranchés, sans pour autant reposer sur les mêmes considérations que Dwiggins.

notes

- n** Foucault parle d'«instaurateur de discursivités», dans sa conférence *Qu'est-ce qu'un auteur ?* de 1969.
- n** Postscript est un langage de description de page et de programmation mis au point par Adobe en 1982.

X
questionner

79

|

94

Le design typographique, au contraire (de l'art, NDT) ne dépendait à l'origine que de l'expertise de celui qui le pratiquait. La fonte était proportionnellement bonne aux compétences du tailleur. ²⁵

La qualité du geste, du tracé, la beauté d'une courbe, la qualité d'exécution technique ont longtemps été des caractéristiques intrinsèques du typographe. On pourrait penser qu'elle s'est amoindrie avec la disparition des poinçons, mais il n'en est rien. Si le graveur pouvait être extrêmement précis dans sa taille (à 0.01 mm près), il ne se souciait pas de ce qu'il ne pouvait pas voir.° Aujourd'hui, n'importe quel logiciel de création de fontes permet de zoomer sans limite autre que l'encodage des valeurs numériques du format. On peut passer des heures à travailler la courbe d'un empattement. Cette tendance sera raillée par Erik Van Blokland dans un petit texte *Counting photons* où celui-ci rappelle qu'il est superflu à la vue de notre système de vision, de travailler sur des détails de lettre de l'ordre du 1/1000 de millimètre.

Mais cette recherche de perfection n'est pas propre au caractère de labeur. Il faut une certaine virtuosité à Roger Excoffon pour dessiner les courbes du *Mistral*. Il dira lui-même : «Je dois noter que techniquement l'entreprise m'a paru pendant longtemps irréalisable». ²⁶

Dans *La Typographie moderne* de Robin Kinross publié en 1992 par Hyphen Press, celui-ci rappelle qu'à sa création, l'imprimerie (et donc par extension ce qui deviendra la typographie) est quasiment une science occulte, un *black-*

²⁵ Tiré de l'article «Conceptual Types?» écrit en 2010 par **Peter Bil'ak**.

²⁶ Notes sur la création du *Mistral* publié dans *Roger Excoffon et la Fonderie Olive* publié par Ypsilon éditeur en 2010.

art, entouré de magie et organisé autour d'une conduite maçonique. Un territoire secret hostile au changement. Les lettres et l'écriture elle-même, n'ont-elles pas aussi quelque chose de magique ? Il me semble que cette image est toujours présente. Le typographe comme une sorte de mage érudit du design graphique. Excoffon détaille : «*Les délais d'exécution d'un alphabet sont si longs que le non-initié, très souvent, ne peut se les expliquer.*»²⁷

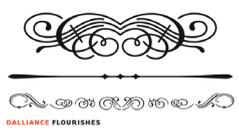
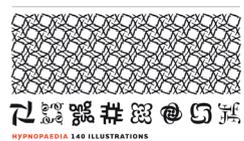
La typographie joue constamment sur des tours de passe-passe, des illusions, des courbes qui font semblant d'être rondes et des lignes qui mentent sur leurs tailles. Il s'agit souvent de tromper l'œil humain ou les techniques d'impression (comme lors de l'utilisation d'*ink-traps*^P).

Aujourd'hui, les impératifs techniques se sont amoindris et nous imprimons à très haute résolution. Le passage aux formats de fontes informatisées, permettant l'autodidaxie, accompagnée par une vague de dessinateurs de caractères post-modernes, ont permis de démocratiser ce champ du design, où pendant longtemps, comme le dit Jan Middendorp, *seulement eux* (les typographes, NDT) *et une poignée d'experts pouvaient apprécier le résultat.*²⁸

Zuzanna Licko et Rudy Vanderlans, designers graphique et typographique respectivement tchèque et néerlandais fondent *Emigre* en 1984 à Berkeley, Californie. C'est une structure plutôt particulière puisque *Emigre* est à la fois une revue critique sur le design, mais aussi une fonderie typographique, qui produit des caractères utilisés dans le magazine. Affichant une attitude clairement post-moderniste, le magazine aura pour vocation de com-

²⁷ Voir note 7. ²⁸ Tiré d'un article de **Jan Middendorp** «But is it useful?» publié dans *JTT TypeBookTwo* un spécimen de Jeremy Tankard de 2008.



 <p>Dalliance DALLIANCE FLOURISHES</p>	<p>Tuxedo</p> <p>ABCDEFGHIJabcdefghij</p> <p>Elektrix ELEKTRIX LIGHT AND BOLD</p>	 <p>Fellaparts FELLAPARTS 170 ILLUSTRATIONS</p>
<p>Hungry</p> <p>ABCDEFGHIGabcdefgh</p> <p>Dead History DEAD HISTORY ROMAN AND BOLD</p>	<p>Subjected</p> <p>ABCDEFGHIJKL</p> <p>Elliott's 4 ELLIOTT'S 4 FONT SET</p>	<p>Dating</p> <p>ABCDEFGHIHabcdefgh</p> <p>Filosofia FILOSOFIA REGULAR, ITALIC, BOLD AND SMALL CAPS</p>
<p>Lights</p> <p>ABCDEFGHIabcdefghi</p> <p>Democratia DEMOCRATICA REGULAR AND BOLD</p>	<p>FLYING</p> <p>ABCDEFGHIJKL</p> <p>Exocet EXOCET LIGHT AND HEAVY</p>	<p>HONEST</p> <p>ABCDEFGHIHabcdefghi</p> <p>Filosofia FILOSOFIA GRAND, GRAND BOLD AND UNICASE</p>
<p>nun</p> <p>ABCDEFGHIabcdefghi</p> <p>Dogma DOGMA BOLD, SCRIPT AND BLACK</p>	<p>Strolling</p> <p>ABCDEFGHIabcdefghi</p> <p>Fairplex Narrow FAIRPLEX NARROW BOOK AND BOLD</p>	 <p>Hypnopædia HYPNOPÆDIA 140 ILLUSTRATIONS</p>
<p>SORRY</p> <p>ABCDEFGHIabcdefghi</p> <p>Dogma DOGMA OUTLINE AND EXTRA OUTLINE</p>	<p>WILD</p> <p>ABCDEFGHIabcdefghi</p> <p>Fairplex Narrow FAIRPLEX NARROW MEDIUM AND BLACK</p>	<p>darling</p> <p>ABCDEFGHIabcdefgh</p> <p>Journal JOURNAL TEXT, ITALIC AND ULTRA</p>
<p>Exhaust</p> <p>ABCDEFGHIHabcdefgh</p> <p>Eidetic Neo EIDETIC NEO REGULAR, ITALIC, BOLD AND BOLD ITALIC</p>	<p>Money</p> <p>ABCDEFGHIGabcdefgh</p> <p>Fairplex Wide FAIRPLEX WIDE BOOK AND BOLD</p>	<p>funny</p> <p>ABCDEabcdefgh</p> <p>Keedy Sans KEEDY BOLD AND ULTRA BOLD</p>
<p>Tender</p> <p>ABCDEFGHIHabcdefghi</p> <p>Eidetic Neo EIDETIC NEO BLACK, OHVI, SMALL CAPS AND FRACTIONS</p>	<p>Flame</p> <p>ABCDEFGHIGabcdefgh</p> <p>Fairplex Wide FAIRPLEX WIDE MEDIUM AND BLACK</p>	<p>Beatiful</p> <p>ABCDEFGHIGabcdefgh</p> <p>Keedy Sans KEEDY SANS REGULAR AND BOLD</p>

prendre et tordre règles, conventions et évidences, mises en place par une ère de typographie moderne. Ils seront dans les années 1980 et 1990 avec des magazines comme *Octavo* en Angleterre des lieux de rencontres, d'échanges éclectiques sur le design graphique et la typographie, mêlant pratique, théorie, histoire et critique.

Ce que l'on retient principalement d'*Emigre*, c'est l'engouement qu'il entretenait pour les technologies informatiques naissantes. *Zuzanna a un nouveau meilleur ami. Il s'appelle Macintosh.*²⁹ Elle sera l'une des premières typographes à investir pleinement les fontes bitmap sans les dénigrer. Il est difficile d'estimer aujourd'hui l'impact qu'a eu *Emigre* sur notre génération. Beaucoup d'attitudes post-modernistes sont d'ores et déjà intégrées par les générations actuelles : ironie, parodie, mixage ou culture populaire. Il serait cependant dommage de limiter *Emigre* à une esthétique, qui n'est autre que celle de la période qu'il a cherché à questionner.

Michael Rock, dans *Designer as Author* désignera d'ailleurs Rudy Vanderlans comme l'auteur-designer par excellence :

*Peut-être que le designer auteur est tout simplement celui qui écrit et publie sur sa pratique. (...) Rudy VanderLans est peut-être celui qui incarne de manière la plus claire cette figure d'auteur, puisque chez Emigre se combine les trois activités (l'édition, l'écriture et le design, NDT) en un tout continu. Chez Emigre, le fond et la forme s'entremêlent, rendant les visuels tous aussi essentiels que les textes.*³⁰

²⁹ Petite note de **Rudy Vanderlans** à l'occasion de l'intégral *Emigre* #70 sorti en 2008. ³⁰ Extrait de «Designer as author» de **Michael Rock** édité dans *Eye Magazine* #20 en 1996.

Ce qui marque la pratique d'Emigre c'est avant tout l'abandon de la quête fonctionnaliste du texte et la réintégration du designer typographique en tant que personne dans la création d'un caractère. Le motto de Licko, «nous lisons mieux ce que nous lisons le plus», établit le refus d'une fonte parfaite et universelle. Tous les aspects de la typographie peuvent être remis en question, interrogés et discutés. Il est d'ailleurs très rare qu'une de leur création ne soit pas accompagnée d'un texte réflexif.

Le *Variex*, dessiné en 1988, est basé sur une réflexion autour de ce qu'est une graisse de caractère. Penser une fonte non pas par son contour mais par son squelette. Le caractère grossit de l'intérieur. Licko joue alors de ce que ce type de graissage produit : certaines contreformes se bouchent et la hauteur d'x est modifiée. Pour qu'un équilibre soit conservé quand on compose du texte, les lettres ne se construisent pas autour du principe de ligne de base et n'ont pas d'assise. Tout le dessin du caractère ne dépend pas ici d'une commande, d'une tendance, ou de contraintes techniques, mais sert à la démonstration d'une idée de Licko. Il est didactique.

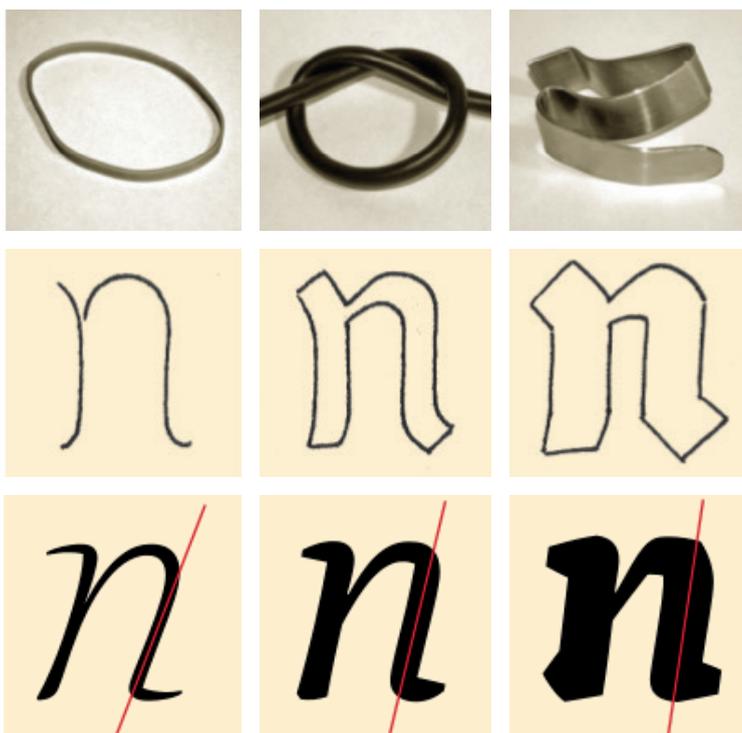
En 2009, Emigre arrête la publication de sa revue, mais continue d'exister en tant que fonderie. Licko et VanderLans poursuivent la publication de caractères qui rencontrent leurs réflexions. L'*Alda*, par exemple est une fonte dessinée par Berton Hasebe en 2007 dans le cadre de son diplôme au *Type & media* à la Hague. C'est un caractère qui, comme le *Variex*, questionne la nature de la graisse typographique de façon singulière.

**i will quote the following account
of the star nova persei verbatim from
the pages of that eminent astronomi-
cal authority**

prof. garrett p. serviss:

“on february 22, 1901, a **Marvellous**
new star was discovered by dr. **ANDER-**
SON, of edinburgh, not very far from
ALGOL. No star had been visible at that
point before. within twenty-four hours
the stranger had become so bright that
it outshone **capella**. in a week or two
it had visibly faded, and in the course
of a few months it was hardly discer-
nible with the naked eye.”

variex
variex
variex



California State Assembly

Minimum Wage

Environmentally Recycled Paper Products

Instrumentalists

INTERNATIONAL COURT OF JUSTICE

Il propose de ne pas penser seulement le passage du régulier au gras comme une augmentation de l'épaisseur des traits, mais également comme une augmentation des tensions au sein des lettres. Il propose alors une analogie avec des matières expliquant que le light serait comme fait d'élastiques mous, le regular de câbles plastiques et le bold de fer. Tout le combat d'Hasebe dans le dessin de l'*Alda* réside dans la recherche de ce point où se rencontrent ses attentes et les conventions typographiques sur la graisse et la famille. Les lettres ne doivent pas devenir des parodies des matériaux dont elles s'inspirent.

Pourtant, chacune de ces analogies amène des tensions de courbes particulières, des contreformes plus ou moins brutales, des serifs parfois très angulaires et parfois très lisses. En italique, ces tensions vont jusqu'à moduler l'inclinaison des caractères. Le gras est robuste et droit, alors que le light se laisse tomber avec grâce. L'*Alda* montre que différents dessins, donnant des caractéristiques uniques à chaque graisse peuvent aussi former une famille.

En 2014, Jérôme Knebusch, avec son caractère *Instant*, relie quant à lui la conception de graisse à celle de vitesse. Plus le caractère est gras, plus celui-ci est lourd, lent. Le light virevolte comme le trait d'un stylo bic et se rapproche d'une scripte (cette recherche de caractère part d'ailleurs d'une étude de sa propre écriture) alors que le bold devient une grotesque confortablement assise.

C'est un projet dont la genèse se nourrit d'une fascination pour le travail d'Henri Michaux, artiste français

du xx^e siècle aux productions hétéroclites, centrées sur le rapport entre le dessin et l'écriture.

«*Il fallait que j'arrive à quelque chose qui stabilise l'écriture. Si celle-ci est animée, vive et chaotique, il fallait qu'elle se calme, qu'elle se stabilise*». ³¹ Le dessin de *L'Instant* commence donc par la version light, celle la plus proche du ductus de la main. Puis celle-ci, par tâtonnements, s'affirme en tant que fonte au fur et à mesure qu'elle évolue vers sa version grasse. On pourrait presque y observer le voyage initiatique de Knebusch qui dessine ici son premier caractère.

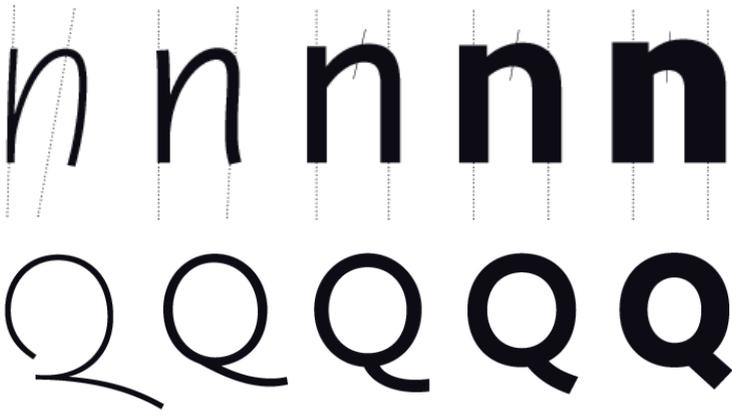
On sent à travers les noms donnés aux différentes graisses (*Vif, Rapide, Régulier, Lent, Lourd*) une volonté du dessinateur de se placer sur un chemin parallèle à l'histoire de la typographie. Le fait d'explicitier l'idée derrière le caractère à travers les appellations est aussi un moyen de donner une porte d'entrée vers une analyse et une compréhension de sa fonte.

Même un caractère très géométrique, construit selon une logique squelettique comme le *Futura* possède de légères variations entre sa version la plus épaisse et sa plus fine. Un graissage ne correspond pas simplement à l'augmentation de l'épaisseur d'un trait. *L'Instant* possède un dessin différent et autonome pour chaque graisse.

Le caractère ne possède pas non plus de variantes italiques. Pour Stanley Morisson, typographe américain des années 1950, l'italique parfaite devrait être un romain penché, invisible. Ici il est remplacé par la version *vivid*, qui possède les mêmes attributs que l'italique: imiter l'écriture manuelle.

³¹ Notes de **Jérôme Knebusch** sur la création de *L'Instant* dans le spécimen distribué sur son site.

Instant Vivid Instant Quick
Instant Regular Instant Slow
Instant Heavy v v̈ & &



OPIEWAJĄCYCH LÁTBRAGÐI
TIC... Gestus Písař Ductus Progressivo
MINUTE PAPILLON!
In Kadonnutta aikaa etsimässä ulkomailla
Intervall Momentuum **TAC...** Zeit

Les cinq graisses du caractère de Jérôme Knebusch l'Instant • Signes « dyslexiques » • Variations de lettre n et Q du Vivid au Heavy • Spécimen du caractère.

un éditeur, qui en aurait voulu reproduire quelques-uns pour un certain charme qu'il y trouvait, me dit : **« Vous n'avez qu'à les faire plus grands. »** *Fâché – car peut-on agrandir une écriture ? – j'empoigne un pinceau (qui va remplacer la plume fine) pour tout de suite démontrer impossible la scandaleuse opération. **Tout en traçant les premiers traits je sentais, à mon extrême surprise, que quelque chose de fermé depuis toujours s'était ouvert en moi, et que par cette brèche allaient passer quantité de mouvements.** L'ampleur du geste, réclamé par les caractères qu'on voulait plus grands, avait changé l'esprit du dessin. Au lieu de caractères, au lieu de ces « je-ne-sais-quoi » notés, ils arrivaient lancés, ils devenaient élan, participation, entraînement. Par l'amplitude, je pouvais communiquer avec ma propre vitesse, et j'oublais pour elle le sujet et l'impression originelle. Ainsi se pressaient à ma vue quantité de mouvements dont j'étais plein, dont j'étais débordant et depuis des années.* Dans mes rêveries d'enfant, jamais, si je me souviens bien, je ne fus prince et pas souvent conquérant, mais j'étais extraordinaire en mouvements. Un véritable prodige en mouvements. Porté par les mouvements. Des mouvements dont, en fait, on ne voyait pas trace en mon attitude et dont on n'aurait pu avoir le soupçon, sauf par un certain air d'absence et de savoir m'abstraire. Les animaux et moi avions affaire ensemble. Mes mouvements je les échangeais, en esprit, contre les leurs, avec lesquels, libéré de la limitation du bipède, je me répandais au-dehors... Je m'en grisais, surtout des plus sauvages, des plus subits, des plus saccadés. J'en inventais d'impossibles, j'y mêlais l'homme, non avec ses quatre membres tout juste bon pour le sport, mais muni de prolongements extraordinaires, suscités spontanément par ses humeurs, ses désirs, en une

Comme dans les premières gravures de Francesco Griffo ⁹, au XVI^e siècle l'italique possède ici son autonomie propre, et un dessin personnel.

Knebusch cache dans son caractère deux petits indices de la filiation de l'*Instant* à l'écriture manuscrite, une catégorie de glyphes qu'il appelle des «signes dyslexiques». Il s'agit d'un «y» et d'une esperluette en symétrie sur l'axe horizontal, symboles discrets de la maladresse d'une main trop rapide. L'*Instant* a amené de lui-même son concepteur à se poser la question de la classification de son caractère et de constater que celle de Vox était inefficace. Selon les graisses, il serait une script, une manuaire ou une grotesque.

L'*Alda* et l'*Instant*, sont deux caractères issus de projets de fin d'études et de fait ne rencontrent pas d'impératifs de ventes. Les écoles qui proposent un post-diplôme en design typographique comme le *Type & Media* à la Hague ou l'*Atelier National de Recherche Typographique* à Nancy permettent à ces caractères un épanouissement et une liberté qui n'auraient peut-être pas pu voir le jour dans un contexte professionnel. Il n'est pas étonnant cependant de retrouver l'*Alda* dans le catalogue d'une fonderie comme Emigre.

*Je ne pense pas que quiconque ait jamais pensé que ce genre de production (celle d'Emigre, NDT) était destiné à être utilisé à grande échelle. On nous disait cependant à chaque fois que notre travail était extraterrestre comparé à ce qui se faisait à ce moment-là. Un genre de travail qui appelle à des valeurs universelles et qui diminue le nombre de dénominateurs communs.*³²

³² Interview de **Rudy Vanderlans** donné à Steven Heller, «Still Subversive After All These Years» donné en 2004 au site aiga.org.

Il me semble que c'est comme cela que l'on peut voir l'indépendance d'Emigre. Comme une école, c'est un lieu d'expérimentation continue, un sol fertile pour la découverte qui pouvait être rare dans les années 1990 mais qui aujourd'hui est en plein essor.

notes

- o Ces deux comparaisons sont mises en avant par Fred Smeijer dans *Counterpunch* et visent à casser certains *apriori* que l'on peut avoir sur l'évolution des techniques. Le typographe d'aujourd'hui n'est pas forcément plus précis que le tailleur de poinçons, mais choisit de l'être.
- e Un *Ink-trap*, «piège à encre», est une spécificité de caractères typographiques prévue pour les petits corps qui permet d'emmagasiner l'encre en excès et donc corriger optiquement le résultat.
- g Francesco Griffo est un graveur de poinçons du XVI^e siècle et l'inventeur avec Alde Manuce, de l'italique qui était à l'origine juste un caractère typographique proche de l'écriture manuscrite.

XI

indépendance

95

|

100

Nous vivons dans une époque d'auto-production. La forme de la fonderie change et internet a permis la décentralisation de ceux qui, pendant longtemps, tenaient les rênes: Linotype, Monotype, Adobe, ou encore Fontshop. La distribution ne demande plus aujourd'hui de grandes structures. Les dessinateurs de caractères contemporains peuvent, s'ils le souhaitent, assumer de bout en bout la chaîne de création d'une fonte. De la conception au dessin, du réglage des approches jusqu'à la distribution, la vente et l'après-vente, peu de métiers du design peuvent prétendre à un tel contrôle de la chaîne de production.

Ce que change aussi ce nouveau mode de fonctionnement, c'est le rapport du dessinateur à la commande, au cahier des charges et au client. Son travail peut être distribué même s'il ne rencontre pas son public. Il n'est pas contraint par des restrictions commerciales ou les modes et peut donc, s'il le souhaite, créer un caractère selon ses propres choix et envies. Il n'y a pas d'instance supérieure pour le diriger et il peut devenir un acteur de son milieu.

Historiquement, les premiers typographes à jouir de ce type de position sont ceux qui accèdent à la direction artistique de fonderies. Quand Stanley Morison est nommé en 1923 conseiller typographe chez Monotype, il n'est plus un dessinateur soumis à un distributeur mais choisit lui-même les grandes directions que prendra la fonderie quant au choix des caractères à produire.

Aujourd'hui, n'importe quel dessinateur de caractères peut, s'il le souhaite, accéder à ce statut en diffusant lui-même ses fontes. Il semble certain que sans le web,

des aventures comme celle d'*Emigre* n'auraient jamais pu exister. Leurs caractères sont si étranges qu'ils n'ont aucune fiabilité commerciale. Cependant, comme pour Morison, cela leur a permis de décider de la direction que prendra leur fonderie, des caractères à diffuser et de créer un corpus typographique singulier, parfois expérimental et finalement de se positionner. Chaque typographie distribuée devient une pierre de plus construisant une vision de la création de caractères qui leur est propre.

Cette évolution des systèmes de diffusion a aussi permis à certains caractères d'exister de manière unique. *L'Ordinaire*, dessiné par David Poullard depuis 1999 et en développement volontairement continu, n'est pas distribué. Il n'est utilisé que par son créateur, dans certains projets de commandes ou de recherche.. Ce n'est pas un caractère lié à une commande spécifique, mais un caractère avant tout lié à une personne.. Si certaines fontes possèdent un ton (Excoffon dira par exemple que le *Choc* sert à crier), *l'Ordinaire* possède un timbre. Lorsque celui-ci est utilisé, le typographe signe de sa main le projet. Il se range à ses côtés, il le soutient, s'engage. C'est une question de voix en typographie. Cela produit quelque chose de singulier: *l'Ordinaire* mature différemment des autres caractères. Il gagne de l'expérience. À travers Poullard, il porte en lui tous les projets auxquels il participe, il affine sa voix, il confirme ses intentions.

Le caractère de Radim Peško *Dear Sir or Madam*, pose aussi cette question mais d'une autre manière. Ce caractère a été produit en 2013 pour composer les cartels et le



COMMENT PARLER DE CES CHOSES COMMUNES
 COMMENT LES TRACER, PEUT-ÊTRE COMMENT LES DÉCOUVRIR... PEUT-ÊTRE S'AGIT-IL DE FONDRE NOTRE
 PROPRE ANTHROPOLOGIE / CELLE QUI PARLERA DE NOUS, QUI IRA CHERCHER EN NOUS CE QUE NOUS
 AVONS SI LONGTEMPS PRÊLÉ CHEZ LES AUTRES, NON PLUS L'EXOTIQUE, MAIS L'INDÉCIPHERABLE, INTERROGER
 CE QUI SEMBLE TELLEMENT ALLEN DE SOI QUE NOUS EN AVONS OUBLIÉ L'ORIGINE.

LES MOTS DE L'ORDINAIRE

NE SONT PAS DÉNUÉS D'INTÉRÊT

INDICÉES LETTRES & BÂTIMS, SANS SOUTÈRE APPARENTE, SANS PLEIN NI DÉLÈS NI CORRECTIONS
 OPTIQUES, LES RELATIVES MALADRESSES DU DESSIN D'ORIGINE ONT VOLONTAIREMENT ÉTÉ CONSERVÉES,
 L'USAGE DES COURBES A ÉTÉ LIMITÉ À DE SIMPLES ARCS DE CERCLES POUR LES TRANSITIONS.

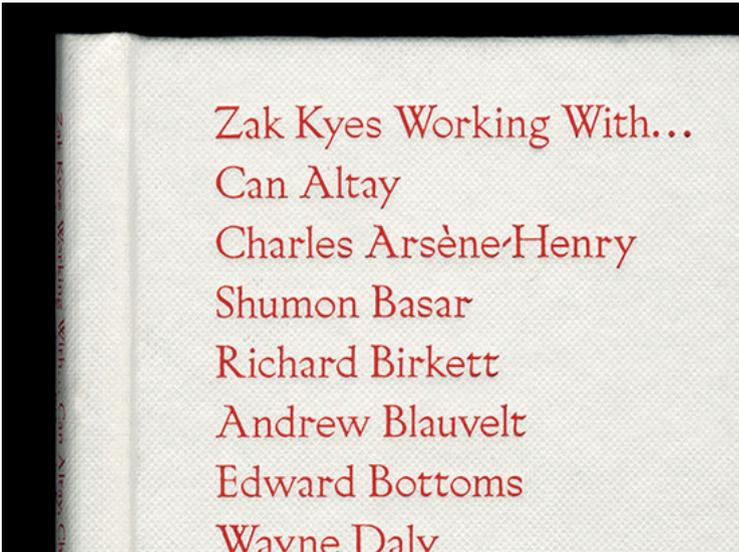
ÉCRITURES OMNIPRÉSENTES

LA STRUCTURE DE CES SIGNES EST TOUT À FAIT BANALE

**UN TRACÉ ÉVIDENT
 DÉCLINÉ EN TROIS PROPORTIONS**

Ⓐ{(20318.49)}§&?

**CALVADOS OÛZO VODKA MARTINI PERNAUD TÈVOULA PICON-BIÈRE RHUM
 VINS & LIQUEURS MARCHANDISES RARES**



catalogue de l'exposition *Zak Kyes Working with...* Quand celle-ci fut terminée, le caractère a été remis à chacun des quinze artistes ayant participé. Depuis, chaque artiste est libre de l'utiliser pour ses propres projets. Si le *Dear Sir or Madam* est une voix, celle-ci résonne comme un écho. C'est une fonte qui, contrairement à l'*Ordinaire*, parle au passé. Peško dit: «*le caractère continuera de circuler à travers leurs projets futurs, étendant l'espace et la durée de l'exposition*». ³³ On peut imaginer qu'il sera de plus en plus utilisé, échappant de temps en temps au contrôle d'un de ses détenteurs (dédicace au premier malheureux qui la placera dans un fichier CSS non protégé) et deviendra une voix de plus en plus bruyante, schizophrène, pour finalement, dans quelques années, rejoindre le timbre de n'importe qu'elle autre typographie, neutre et anonyme.

Gagner sa vie en tant que dessinateur de caractères ne va pas de soi et nombreux sont ceux qui aujourd'hui couplent cette activité à celle de designer graphique. Peu d'entre eux cherchent à en vivre et sont moins soumis dans leurs choix de création à des objectifs de vente. Il est certain que les prochaines années verront un repositionnement, une reconsidération du dessinateur de caractères, ses possibilités et son champ d'action.

³³ Description du *Dear Sir or Madam* de **Radim Pesko** donnée sur le site de sa fonderie radimpesko.com.

XII

échec de la rationalisation

101

|

110

«Les différentes tentatives pour cataloguer de façon logique la multitude de caractères existants ont bien produit quelques classifications fort utiles, mais aucune ne s'avère entièrement satisfaisante. La classification ultime n'a pas encore été inventée.»³⁴

Il est intéressant de se rendre compte que nous ne possédons pas à ce jour de système de classification typographique pleinement fonctionnel.

La rationalisation du champ de la typographie prend un tournant majeur quand naît la nécessité de créer un tel système. Le plus répandu aujourd'hui est celui mis au point en 1952 par Maximilien Vox, théoricien et historien de la typographie français. Ce système prend sa source dans une classification inventée par le typographe français Francis Thibaudeau en 1921 qui se basait sur la forme des empattements. Vox trouve ce système trop limité et s'emploie à en créer un plus complexe. Il propose alors douze familles basées sur les tendances graphiques archétypales propres à chaque époque. Par exemple, une didone sera une fonte marquée par des contrastes pleins et déliés très marqués, inspirée par des caractères datant de la fin du XVII^e siècle et du début du XIX^e.^r

En 1899, Theodore Low De Vinne, imprimeur et typographe du Connecticut, propose dans son livre *The Practice of Typography* ce qui semblerait être la première tentative de classification des styles typographiques. Selon Low De Vinne, sa proposition comblerait des lacunes dans la manière de nommer et trier les caractères de son époque.

ORIGINE, TRANSFORMATION & CLASSIFICATION
de la

LETTRE D'IMPRIMERIE

DÉTERMINÉES

par son

EMPATTEMENT ⁽¹⁾

La Minuscule.



LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES

Le ROMAIN ELZÉVIR

A EMPATTEMENT
TRIANGULAIRE

Alphabet minuscule
extrait
de la *Caroline romane*
et adapté
à l'empattement des
capitales romaines
d'inscription
par NICOLAS JENSON
à la fin
xv^e siècle.

Minuscule Elzévir.

Sous-Familles :

Les *LATINES*

Empattement triangulaire
horizontal adapté à la
graisse de corps de
l'Égyptienne angl. —



Les *DE VINNE*

Retour à l'attaque d'empat-
tement de l'Elzévir avec
reprises horizontales. —

Le ROMAIN DIDOT

EMPATTEMENT
A TRAIT FIN
HORIZONTAL

Transformation de la
minuscule romaine
d'après le principe
d'empattement
innové par GRANDJEAN
dans son *romain du roi*
et généralisé
par F.-A. Didot
au xviii^e siècle.

Minuscule Didot.



CLASSIQUE DIDOT

Ajouté d'empattements
triangulaires, maintien
de la finesse des déliés.

Les *HELLÉNIQUES*

Montants bi-concaves réa-
lisant l'empattement
triangulaire. —

L'ANTIQUE

SANS EMPATTEMENT



Adoption
de la forme romaine
de l'alphabet
de NICOLAS JENSON
pour
l'ajouté
d'une minuscule au
type primitif
des majuscules
phéniciennes.

Minuscule Antique.

(1) Dans la constitution
de la minuscule on re-
trouve toutes les particu-
larités d'empattements
caractérisant et classi-
fiant les capitales. —

REMARQUE. — Aucun
dessin d'alphabet de
lettres d'imprimerie ne
peut se soustraire à la loi
de l'empattement et quel
qu'on puisse l'imaginer,
il contiendra fatalement
dans ses terminaisons de
jambages, sa coupe et sa
graisse, des éléments-
types permettant de le
classer à première vue
dans l'une des quatre
familles classiques ou
de leurs sous-familles.

L'ÉGYPTIENNE

EMPATTEMENT
RECTANGULAIRE

Adoption
de la forme romaine
de l'alphabet
de NICOLAS JENSON
pour
l'ajouté
d'une minuscule
aux majuscules
des
inscriptions grecques.

Minuscule Égyptienne.



ÉGYPTIENNE Anglaise

Arrondissement intérieur
des angles d'empatte-
ment. —

Sous-Famille :

Les *ITALIENNES*

Empattements renforcés ;
traits intérieurs amaigris.

HUMANES Néora

DIDONES Néora

MÉCANES DE TRANSITION Néora

GARALDES Néora

MÉCANES **Néora**

RÉALES Néora

LINEALES XX^e SIÈCLE Néora

INCISES Néora

TECHNIQUES Néora

LINEALES MILIEU XX^e SIÈCLE Néora

SCRIPTES *Néora*

INCLASSABLES NEORA

LINEALES GÉOMÉTRIQUES Néora

FRACTURES Néora

LINEALES HUMANISTES Néora

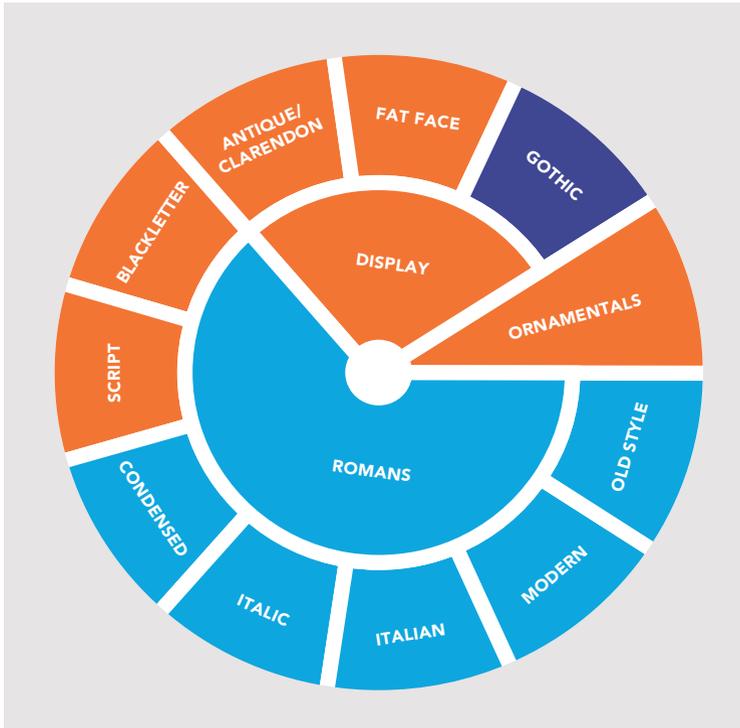
Classification Vox Atypi étendue.
(1962 pour la première version)

Il est intéressant de noter que dans cette classification *Italic* et *Condensed* sont considérés comme des styles à part entière, au même titre que *Script*, *Blackletter*, ou *Modern* et non pas comme des variations alternatives formant une famille. L'idée de la graisse comme version complémentaire n'existait pas avant 1845 (ce que l'on nomme aujourd'hui *Gras* par exemple).

C'est le *Clarendon* qui a pour la première fois associé une version grasse à un romain. Il n'est pas étonnant de penser ces paramètres comme des styles à part entière quand on se représente ce qu'était que fabriquer un plomb typographique.⁸ Ces variantes nécessitaient des dessins très différents. Même l'idée de taille typographique, le fait qu'un caractère doive exister en plusieurs corps, n'est pas toujours allé de soi.

Je pense que tout problème de classification typographique par style tel qu'il est pensé aujourd'hui est devenu caduc sous la pression des *revival*, l'accoutumance aux formes de lecture, ainsi que par les hybridations de style auxquelles s'adonnent les typographes. Cela étant dit, il me semble que ces tentatives étaient, sont et seront toujours vouées à l'échec. Hier, étaient intégrées au concept de famille typographique, les idées de taille, de graisse, d'italique, de chasse, aujourd'hui le sont celles de serifs, des mono ou encore des scripts.

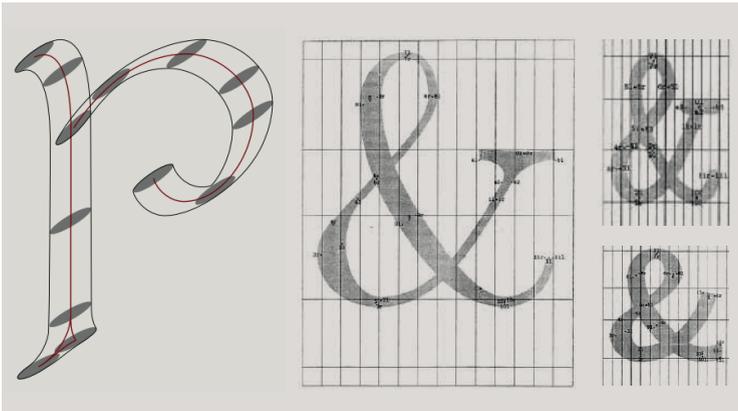
Le *Thesis* de Lucas de Groot est une fonte possédant des versions *Sans*, *Serif Slab*, *Serif Humaniste*, *Monospace*, et même *Semi-Serif*, le tout décliné en plusieurs graisses et italique. Dans quelle case le ranger ?



ENGLISH CLARENDON ON GREAT PRIMER BODY.
Cast to range with ordinary Great Primer, the Figures to En Quadrats.

PIRACY is the great sin of all **manufacturing communities**:—there is scarcely any Trade in which it prevails so generally as among **TYPE FOUNDERS**. Messrs. **BESLEY & Co.** originally introduced the **Clarendon Character**, which they registered under the **Copyright of Designs' Act**, but no sooner was the time of Copyright allowed by that Act **expired**, than the **Trade** was **inundated** with all sorts of **Piracies and Imitations**, some of them **mere effigies of letters**.

TheSans *obvious* TheSansMono TheSerif *interac*
 page which mea *are those pe* different rules er
 rooms typically offer *receive the* CHANGE SOMET
 TheMix *more in* TheMixMono m TheAntiqua on
 proposals for sta *draw & made* dispute *reaching*
traffic signs based o SYMBOLS and *strong et serio*



Antecedents
 CANYON RESTAURANT
 chromolithography
Presidential

En 1979, *Metafont*, vient un peu plus brouiller la définition d'un style de caractère. Inventé par Donald Knuth *Metafont* est un langage de description de fonte qui pense le tracé d'une typographie par son squelette. Grâce à l'application programmatique de différentes plumes numériques, on peut à partir d'un même tracé générer une version *cur-sive*, *serif*, *sans*, *didone* ou *linéale*. Les expérimentations d'interpolation contemporaines, elles, permettent non seulement de générer à la volée toutes les graisses imaginables entre un maigre et un gras, une grande chasse et une étroite, mais aussi pourquoi pas d'interpoler une didone vers une garalde.

Pourquoi cherchons-nous à trier nos caractères? En quoi est-il utile à un dessinateur de caractère de catégoriser ce qu'il produit?

Car si trier permet certainement d'établir des catalogues, des spécimens, de faciliter la vente (un client qui cherche un caractère pour composer un texte peut chercher une *humane*, pour un titre il pourra regarder dans les *grotesques* ou les *égyptiennes*), cela n'enferme-t-il pas ou ne réduit-t-il pas la création?

Cet Eldorado de classification ultime des caractères, l'idée qu'un Paul Otlet⁴ typographe pourrait produire une sorte de classification décimale universelle, était déjà balayés par des productions comme le *Keedy* de Jeferey Keedy, dessiné en 1989 avec lequel il tente de trouver le dessin d'un caractère dont il serait impossible de deviner les formes des lettres à l'avance. Il ne repose pas sur ce principe de systématisation des éléments composant

une lettre, combattant dans chacun de ses points l'établissement d'une logique. Nos tentatives, toujours à la recherche d'une classification parfaite, se ferment à l'idée d'être reconfigurables, dynamiques, voire cumulatives. Elles ne permettent aucune auto-critique.

Tentez de borner les styles de manière arbitraire et vous trouverez toujours un typographe claustrophobe pour venir questionner cette frontière.

notes

- † Certaines tentatives d'augmentation de la classification Vox pour pallier ses défauts existent aujourd'hui avec la création de catégories comme *Techno*, *Déco-Rétro*, ou encore, *Typographique* dont les caractéristiques sont : «très variées, mais toujours proches des lettres classiques. Bref des caractères Romain avec une marotte (sic)». ³⁵ On trouve dans cette catégorie le *Beowolf* de Letterror.
- § Fabriquer des plombs de tailles différentes demande littéralement différents dessins alors que dans nos fontes numériques, les lettres vectorielles sont la plupart du temps juste agrandies.
- £ Paul Otlet est, entre autre, l'un des créateurs de la classification décimale universelle, qui est utilisée pour catégoriser les livres des bibliothèques.

XIII

dialogues

111

|

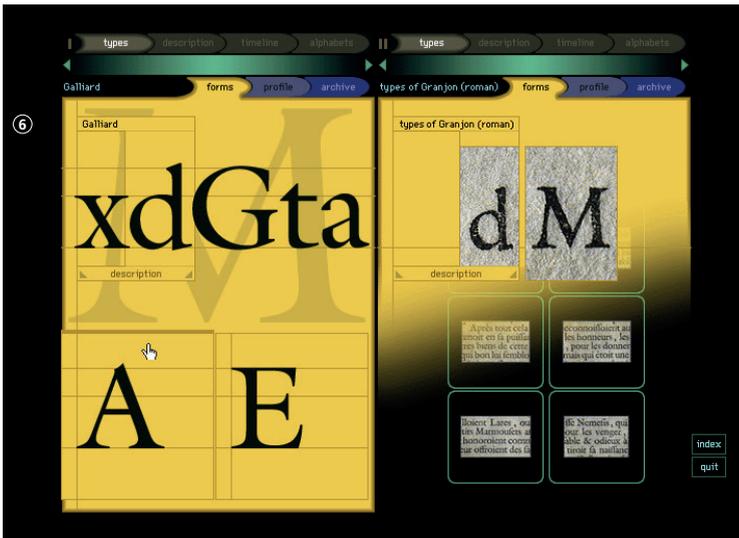
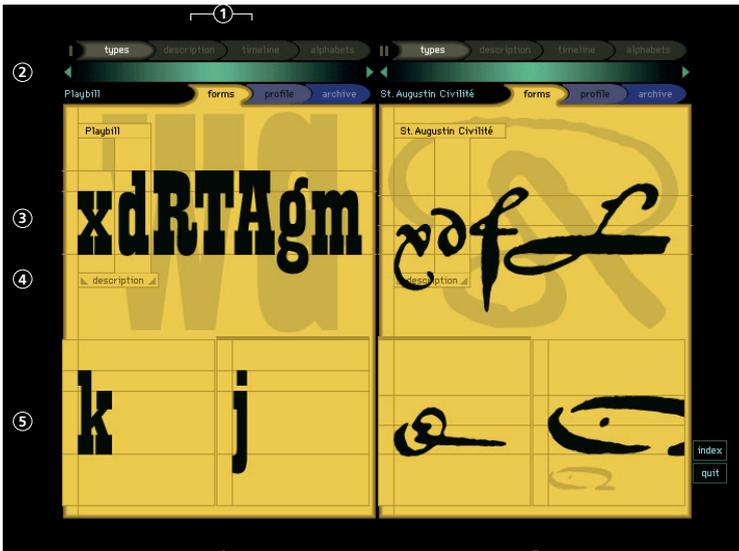
122

Typeform dialogues est un projet d'interface numérique ayant pris place entre 1994 et 1998 à la *Central Saint Martins School*³⁶ et né d'un sujet de recherche plus vaste intitulé «*Interactive multimedia: creative uses of interface design for typographic research*». Il est principalement porté par Eric Kindel et Catherine Dixon alors doctorante en design graphique.

À travers une sélection de cent quarante caractères typographiques, ce logiciel avait pour fonction la comparaison, l'analyse, et la mise en perspective formelle de cette histoire de la typographie. Il avait été décidé de séparer l'écran en deux parties égales (une solution pour éviter le format horizontal de l'écran), possédant cependant les mêmes fonctionnalités. Ces deux parties pouvaient s'utiliser séparément ou en coopération.

Avec la popularisation des ordinateurs personnels et d'une plus grande production typographique à travers le monde, Dixon pensait qu'il était nécessaire de réfléchir à un outil et une méthode dédiée à l'étude des caractères. Dans ce champ où certaines formes historiques ne sont jamais datées, elle énonce comme leitmotiv de son logiciel: «Les enjeux de l'interface sont ceux de son temps: permettre de montrer, décrire et comparer des caractères contemporains à des anciens, sur un pied d'égalité, et donc de démontrer les continuités et les ruptures» et souligne «sans aucunement tenir compte que leur époque d'origine»³⁶. Pour permettre ceci, *Typeform dialogues* se base sur une analyse des fontes tridimensionnelles en analysant leurs sources, leurs attributs formels, et leurs

³⁶ Commentaire par **Catherine Dixon** & **Eric Kindelk** dans la publication *Typeform Dialogues* édité par Hyphen Press en 2013.



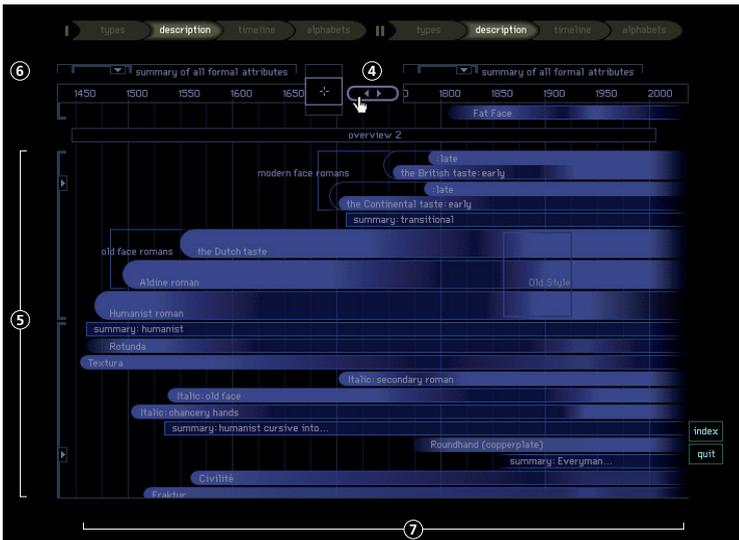
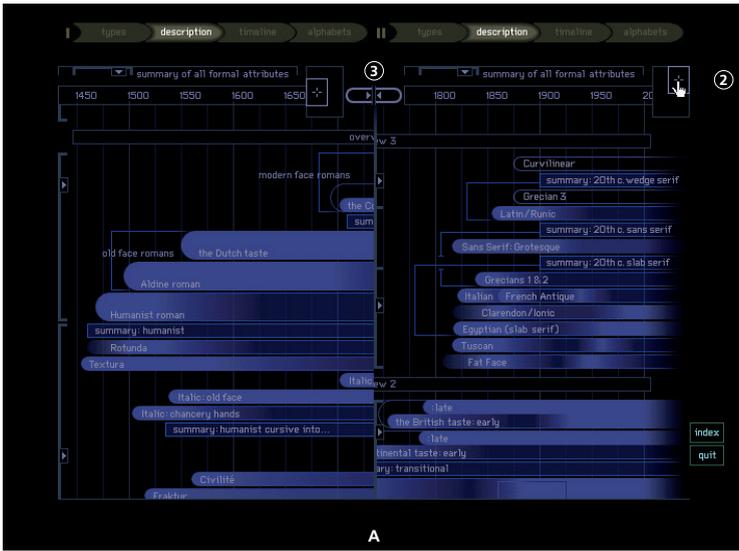
Interface de *Typeform dialogues*, le premier écran montre la comparaison entre deux fontes, le second montre des informations complémentaires sur un caractère.

patterns. Cette dernière catégorie est un mélange des sources et des attributs redondants à travers l'histoire.

Dixon cherche une manière contemporaine de décrire les fontes et se détache des classifications comme celle de Vox qui sont, selon elle, faussées par la partialité en faisant une description exhaustive de caractères romains de texte, mais échouant à décrire de plus grandes complexités formelles. Ce sont des systèmes inflexibles, qui montrent leurs limites face à l'arrivée dans les années 1990 de caractères « hybrides ».

Il est intéressant de noter la sélection peu exhaustive de cent quarante caractères. À la vue de la quantité d'informations liées à chacun d'entre eux dans l'interface, on peut penser que cette limitation est due à des contraintes de temps. Mais pour Dixon, cette sélection est une solution pour mettre au centre du plus large champ de discussion possible, des fontes qui pointent des inventions, des évolutions, des interrelations dans les formes typographiques et les raisons conceptuelles, techniques et philosophiques qui les portent.

Typeform Dialogues permet la confrontation de caractères en apparence très éloignés et compte par exemple dans sa sélection le *Beowolf*, le *Baskerville* et le *Keedy*. Une des fonctionnalités particulièrement intéressante de ce projet est l'idée qu'on pourrait regrouper les fontes entre elles selon des « thèmes ». On crée un lien entre des fontes qui ne sont ni de la même époque, du même dessinateur, ni du même style. On pourrait imaginer un thème « casse » qui rassemblerait (entre autre) l'*Universal*, l'*alphabet 26* et



le *Redisturbed*. La compréhension de la typographie doit pouvoir, dans certains interstices et à certains moments, se dégager de considérations historiques. Des idées en typographies cheminent de dessinateurs en dessinateurs et n'ont pas forcément de rapports directs ni avec leurs apparences, ni avec leurs époques de production. Comprendre ces idées, les poursuivre pour finalement possiblement les augmenter se révèle un des enjeux du design typographique.

Catherine Dixon était surtout à la recherche d'un outil d'étude commun, à l'usage des étudiants qui intégreraient à la longue histoire de la typographie des caractères contemporains. Si depuis le XVI^e siècle jusqu'à l'arrivée des premiers ordinateurs, l'histoire a déjà opéré une sélection des fontes qui ont marqué leur temps, prendre du recul sur notre époque est moins simple. *Typeform Dialogues* aura tenté d'ouvrir un dialogue transversal dans l'étude de nos productions typographiques.

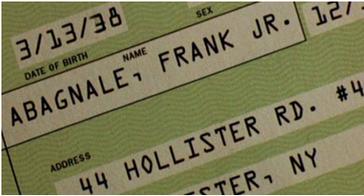
Malheureusement, ce projet qui devait être édité par Hyphen press, ne sera jamais publié. Il n'a pas été assez rapide pour profiter de la plateforme pour laquelle il a été développé (MacOs). Codé en hypercard[▼] et prévu sur CD-ROM et donc très rapidement rendu obsolète par internet, *Typeform dialogues* meurt dans l'œuf. Les questions, ils me semblent contemporaines que pose Catherine Dixon à travers cette interface, ne bénéficieront que d'une publication, préfacée et commentée, du manuel utilisateur qui aurait dû accompagner le CD-ROM.

Les vingt-trois caractères
achetés par le **MoMA**
de New York
en 2011.



New Alphabet, Wim Crouwel

1967



OCR-A ATF

1968



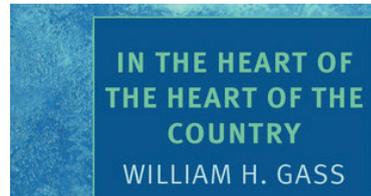
Bell Centennial Matthew Carter

1976



ITC Galliard Matthew Carter

1978



FF Meta Erik Spiekermann

1984



Oakland Zuzana Licko

1985



FF Beowulf Letterror

1989



Keedy Sans Jeffery Keedy

1991



Template Gothic Barry Deck

1996



Dead History P. Scott Makela

1990



HTF Didot Jonathan Hoefler

1991

1992



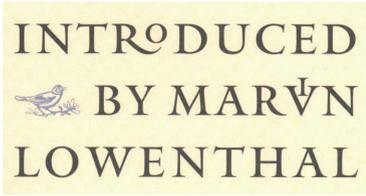
FF Blur **Neville Brody**

1992



Mason **Jonathan Barnbrook**

1993



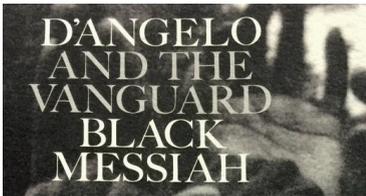
Mantina **Matthew Carter**

1993



Interstate **Tobias Frere-Jones**

1994



Big Caslon **Matthew Carter**

1995



FF Din **Albert-Jan Pool**

1995



Walker **Matthew Carter**

1996



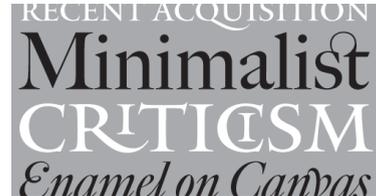
Verdana **Matthew Carter**

1996



Mercury **Hoefler & Frere-Jones**

1997



Miller **Matthew Carter**

1999



Retina **Hoefler & Frere-Jones**

2000



Gotham **Tobias Frere-Jones**

En 2011, le MoMA de New York pris la décision d'acquérir pour sa collection vingt-trois caractères typographiques. De l'*OCR-A*, au *FF DIN*, en passant par le *Walker* ou le *Keedy Sans*, le musée nous offre une sélection très éclectique qui n'est pas sans rappeler (à une autre échelle) celle de Catherine Dixon.

La sélection a été faite par une équipe composée de critiques en design graphique, de designers et d'historiens. Il est intéressant de savoir que le musée a pris le parti d'appliquer à ce choix de fontes les mêmes critères que ceux habituellement employés pour l'acquisition d'objets d'art. Ces critères vont de la pertinence esthétique, historique et de l'aspect fonctionnel à l'impact social, l'ingéniosité technique. Il me semble rassurant que le musée s'affranchisse de critères marketing.

Si dans notre quotidien la typographie sert le texte, son sens et son but; la placer dans un musée change quelque peu son statut. Le caractère ne sert plus personne si ce n'est lui même et seuls y sont attachés le nom de son designer, sa date de création et son histoire. D'une certaine manière cela le dissocie des projets pour lesquels il a été utilisé. Cela le ramène à la genèse de son histoire, d'avant son utilisation. Le moment où, nu, il sortait de l'atelier de son designer. Le design typographique est considéré alors par l'instance muséale comme un champ autonome.

Le MoMA n'essaye pas de créer un corpus de fontes objectif. Il n'y a par exemple aucun caractère sélectionné entre 1968 et 1976 et ils ne s'interdisent pas de sélectionner

sept fontes du typographe anglais Matthew Carter, cinq distribuées par Emigre et quatre par la fonderie Høfner & Frere-Jones. Leur tentative est, peut-être comme pour Dixon, de nous montrer les caractères qui, selon eux, font le xx^e et xxi^e siècle par leurs singularités. Mettre en exergue ces fontes montre aussi une tentative d'écriture d'une histoire de la typographie contemporaine.

Faire une sélection de vingt-trois caractères sur une période de quarante ans n'est pas une tâche aisée. On peut imaginer qu'il a dû falloir des heures de discussions pour décider des fontes qu'allait acheter l'un des musées les plus influents du monde. Pourtant, on est assez déçu du peu d'informations associées à chaque caractère sur le site du MoMA, qui se résume à quelques lignes. Contrairement à *Typeform Dialogues*, cette sélection ne sert pas directement l'étude.

Et pourtant, sur le blog du MoMA, sous l'article écrit à l'occasion de cette sélection, les commentaires sur les choix du musée sont partagés. Selon certains internautes, les caractères choisis ne sont ni des «best-seller», ni les plus utilisés, ou même les plus connus. On reproche à certains d'être datés, comme le *Oakland* de Licko ou le *Template Gothic* de Barry Deck qui sont effectivement typiques des années 1990. Est-ce qu'un visiteur du musée a déjà émis ce genre de remarque face à une peinture de Roy Lichtenstein ?^w

D'autres internautes pensent que ne pas avoir sélectionné de caractère généré par MetaFont révèle une méconnaissance du musée de l'histoire des typographies

numériques. Je trouve cependant utile qu'une institution, ici le MoMA, émette une opinion qui puisse servir de base à une discussion ouverte.

Quels caractères jugeons-nous importants dans notre histoire récente, et pourquoi? Qu'est-ce qui fait qu'un caractère et ses idées traversent le temps?

notes

- Le *Central Saint Martins School* est une grande école d'art et de design située à Londres.
- HyperCard est un programme ainsi qu'un langage de programmation mis au point par Apple en 1987. Il ne fonctionne que sous Mac OS 9 et ses versions précédentes.
- Remarque émise dans un commentaire de Peter Hanley sur l'article du MoMA : «*And to the haters – Dead History and Template Gothic may have a dated appearance, but so do many of the art works in MoMA's collection. That a work is identified in a single time doesn't mean it doesn't have value, or that it's not worth holding up for examination.*»

XIV

conclusion

123

|

128

David Foster Wallace³⁷ ouvre sa conférence à la remise de diplômes du Kenyon College en 2005 par l'histoire de deux jeunes poissons croisant la route d'un plus âgé qui leur demande : «Salut les garçons, l'eau est bonne ?» continuant leur route l'un des poissons finit par demander à l'autre : «Tu sais ce que c'est, toi, l'eau?». ³⁷ Certains aspects de la typographie nous paraissent aller d'eux-mêmes. Si certaines choses nous paraissent acquises, il convient cependant de ne pas rester l'un des poissons de Foster.

Qu'attendons-nous aujourd'hui du design typographique? *We don't need new font*, titrait de manière un peu provocante Peter Bil'ak en 2011 dans un article pour le magazine *8 Faces*. Il s'y désespère de voir que beaucoup de typographes se contentent de redessiner des modèles à succès. De combien de linéales géométriques, de combien de didones ou d'humaines avons-nous besoin? Bil'ak conclut de manière très virulente qu'un designer typographique qui n'a pas la volonté de faire avancer sa discipline ne mérite pas qu'on l'appelle ainsi. ³⁸ *Il est temps que nous pensions « Pourquoi » nous dessinons des fontes, et non plus « comment ? ».*

Il me semble que ce dont nous somme Bil'ak, c'est avant tout de prendre conscience de l'emprise que nous pouvons avoir sur cette discipline du design. Qu'il est possible d'y placer des réflexions singulières et personnelles, malgré toutes les contraintes historiques, techniques, et d'usages auxquelles nous devons faire face. Il refuse toute idée d'une passivité de la part du designer typographique.

³⁷ Parole offerte par **David Foster Wallace** retranscrite dans *C'est de l'eau* édité par le Diable Vauvert en 2015. ³⁸ Par le typographe **Peter Bil'ak** dans « We don't need new Font » publié dans *8 Faces* en 2011.

Paul Shaw, typographe, calligraphe et critique américain pense que nous entrons depuis une dizaine d'années dans une ère typographique plus conservatrice qu'avant. Une période plus concentrée autour des questions typographiques traditionnelles comme la lisibilité, l'économie, la flexibilité.

Selon lui, la période dite « expérimentale » des années 1990 et 2000 est terminée. Mais il me semble que des caractères comme le *Groq* ou le *Fenland* lui donnent tort. Si aujourd'hui nous ne nous mettons plus en opposition concrète avec le modernisme que combattait Emigre, ou avec un traditionalisme que reniait le modernisme, cela signifie t-il que nous assistons à leur retour ? Je ne pense pas. Les réflexions ne portent simplement plus nécessairement sur des grands dogmes. Comme nous dit Rudy Vanderlans : « La subversion est toujours présente, elle joue seulement à un niveau beaucoup plus subtil ». ³⁹

En revanche, il est possible que certains caractères nourris de réflexions intéressantes passent inaperçus. S'il y a vingt ans internet a permis à des designers isolés de donner à leurs idées une visibilité qu'ils ne pouvaient pas obtenir autrement, les choses ne sont plus aussi simples. Nous devons maintenant naviguer à travers beaucoup plus d'informations dispersées, isolées et quelque fois difficiles d'accès. Comment les rendre visible ?

Ce dont nous avons besoin aujourd'hui et d'autant plus en France, c'est de recul et de critique sur nos productions contemporaines. D'espaces de discussions, de savoirs et d'échanges. La communauté anglophone

³⁹ Interview de **Rudy Vanderlans** donné à Steven Heller, « Still Subversive After All These Years » publié en 2004 sur le site de l'AIGA.

semble un peu plus active, avec des sites comme *typographica.org*, *alphabettes.org*, *aiga.org*, le blog de Paul Shaw, ou le site de Bil'ak *typotheque.com*. D'autres espaces comme le forum *typedrawers.com* permettent à des amateurs de *design typographique* anglophones d'initier des discussions et des débats. *Twitter* concentre une grande partie de la scène typographique mondiale et permet d'observer des échanges d'idées très fertiles qui cependant doivent se faire dans la limite des cent quarante caractères. Le rapprochement du design typographique avec celui de la programmation et du libre a aussi permis le développement d'une communauté de typographes sur la plateforme de gestion de projets *Github*. Elle permet, au delà du *fork*^z, d'inverstir un lieu propice à la documentation et à l'échange.

Parlons. Ne soyons plus seulement admiratifs des caractères produits, des prouesses techniques qu'ils résolvent, de leur beauté, mais discutons-les, débattons-les, questionnons-les et intégrons-les dans une histoire contemporaine des idées.

notes

- x David Foster Wallace est un écrivain américain né en 1962 et mort en 2008, connu pour son roman récemment traduit *Infinite Jest* publié en 1996.
- y Les propos de Bil'ak sont provocateurs et nécessitent d'être nuancés. Cependant cette rage apparente n'est pas anodine.
- z *Fork*, littéralement «fourche», est en informatique l'action de créer une copie conforme d'un code pour pouvoir le modifier et en faire sa propre version.



Tiro Typeworks
@TiroTypeworks



Abonné

@fatype @JanMiddendorp @letterror It's not about liking or not liking. It's about medium and message.

Voir la traduction

J'AIME

1



18:35 - 29 nov. 2015



Répondre à @TiroTypeworks @fatype @JanMiddendorp @letterror



Fatype @fatype · 29 nov. 2015
@TiroTypeworks It's a question for the designer but I'm not disturbed by it. Times is a design before it's a "system font".



1



[Voir les autres réponses](#)



Tiro Typeworks @TiroTypeworks · 29 nov. 2015
@fatype Sure, and so is Helvetica. Design is cultural: you can't pretend these types exist in aesthetic vacuums, without associations.



2



Benjamin Dumond @ben_id · 29 nov. 2015
@TiroTypeworks @fatype @letterror You could also choose not to agree with the associations made by cultural uses.



1



[Voir les autres réponses](#)



Tiro Typeworks @TiroTypeworks · 29 nov. 2015
@ben_id @fatype @letterror I can. You can. But if everyone did, then the cultural associations would be different.



2



ANX

lexique

133

|

136

bibliographie

137

|

138

colophon

140

Lexique

Alternate

Version alternative d'un glyphe. Certaines fontes proposent plusieurs dessins d'un 'a' par exemple.

Ascendante

Partie montante d'un glyphe.

Autotrace

Opération automatique qui transforme les contours d'une image en pixel en dessin vectoriel.

Bas-de-casse

Les bas-de-casse sont les caractères minuscules (qu'on appelle ainsi parce qu'ils sont rangés en bas de la casse du typographe).

Capitales

Les capitales sont les lettres majuscules, placées en haut, en tête de la casse.

Caractère

Glyphe représentant un signe alphabétique, numé-

rique ou un symbole. En français, par abus de langage on parle de caractère pour parler d'une fonte.

Casse

À l'origine c'est le casier de rangement des caractères d'une police. Aujourd'hui le terme désigne le fait qu'une lettre soit majuscule ou minuscule.

Contreforme

La contreforme est l'espace blanc intérieur et extérieur des lettres.

Contrepointçon

Le contrepointçon est l'espace blanc intérieur de certaines lettres. Certains sont fermés comme à l'intérieur d'un «O», d'autre ouvert comme celui d'un «u».

Corps

Hauteur d'un caractère.

CSS

Le CSS, *Cascading Style Sheet*, est un langage de description qui permet la mise en forme de pages web.

Descendante

Partie d'une lettre descendant sous la ligne de base.

Display

Un caractère display, littéralement «un caractère d'affichage», est une fonte pensée pour composer les titres, c'est à dire être utilisée en grand.

Égyptiennes

Famille de fontes correspondant aux mécanes de la classification Vox. Elles sont identifiables par de gros empattements rectangulaires.

Empattement

Les empattements sont des petites parties transversales situées à la terminaison des caractères dans certaines polices d'écriture. Ils sont destinés à faciliter la lecture.

Esperluette

Symbole «&», ligature du «e» et du «t».

Famille

Une famille typographique est l'ensemble des caractères désignés sous un seul nom.

Fonte / Font

Une fonte de caractères est un ensemble de glyphes, c'est-à-dire de représentations visuelles de caractères, d'une même police d'écriture, de même style, corps et graisse.

Fraktur / Gothique

L'écriture gothique est une forme de l'alphabet latin apparue à partir du XII^e siècle. Leurs arrondis sont brisés, évoquant les arcs de l'architecture gothique.

Garaïde

Caractère avec serif présentant des empattements triangulaires et possédant de forts contrastes entre pleins et déliés. Conçues vers le milieu du XVII^e siècle elles sont une simplification du dessin des Humanes.

Glyphe

Dessin d'une lettre.

Graisse

La graisse est l'épaisseur d'un trait ou d'un caractère. Les plus courants sont Light (Léger), Regular (Normal), et Bold (Gras).

Grotesque

Voir *Sans serif*.

Hauteur d'x

La hauteur d'x est littéralement la hauteur d'un x bas-de-casse.

Humanes / Humanistes

Les Humanes ont été gravées aux débuts de l'imprimerie en Italie. Elles présentent des empattements triangulaires, mais possèdent peu de contrastes entre pleins et déliés.

Interpolation

Processus informatique qui permet à partir de deux versions extrême d'une fonte (par exemple une très grasse et une très fine) de générer des versions intermédiaires.

Italique

Caractère typographique incliné vers la droite pour mimer l'écriture manuscrite. C'est le contraire du romain.

Ligature

Fusion de deux lettres pour n'en former plus qu'une seule comme par exemple «æ», «œ», «fi» ou «fl», etc.

Ligne de base / de pied

La ligne de pied ou ligne de base, de l'anglais *baseline*, est la ligne sur laquelle la plupart des lettres reposent et au-dessous de laquelle s'étendent les jambages.

Linéale

Caractère sans empattements au tracé uniforme.

MetaFont

Publié par Donald Knuth en 1979, MetaFont est un langage de description de fonte qui pense le tracé d'une typographie par son squelette.

Monospace

Caractère dont toutes les lettres occupent le même espace.

Oblique

Variante inclinée d'un caractère. Contrairement à l'italique, l'inclinaison est opérée par transformation géométrique.

OpenType

Technologie de police numérique mise au point par Microsoft et Adobe en 1996. Elle permet de stocker 65536 glyphes et d'opérer à des réglages typographiques fins.

Photocomposition

Méthode de composition de texte ayant suivi l'impression au plomb fonctionnant par insolation. L'avantage par rapport au plomb est que l'on peut agrandir ou réduire à loisir la taille des lettres.

Pleins et déliés

Parties épaisses et fines d'une lettre, héritées du tracé de la plume calligraphique.

Romain

Par opposition aux italiques, la version « romaine » d'une fonte est son dessin droit.

Sans Serif / Sans

Termes désignant les caractères typographiques « sans empattement »

Script (style)

Caractères imitant les écritures courantes à main levée ou cursives.

Script (informatique)

Programme informatique.

Serif

Voir *Empattement*.

Spécimen

Catalogue publié par les imprimeries pour présenter leurs caractères typographiques.

Squelette

Tracé imaginaire d'une lettre représentant son tracé calligraphique.

Unicode

Standard informatique de codage international pour identifier les signes et les symboles graphiques.

Bibliographie

Livres

Fratiger Adrian

Une vie consacré à l'écriture Typographique
Atelier Perrouseaux, 2004, Méolans-Revel

Arendt Hannah

La crise de la culture
Folio essais, 1961, Paris

Gill Eric

Un essai sur la Typographie
Ypsilon Éditeur, 2011, Paris

Barthes Roland

La mort de l'auteur
Point essais, 1968, Paris

Jost Hochuli

L'abécédaire du typographe
B42, 2015, Paris

Barthes Roland

Le bruissement de la langue
Point essais, 2015, Paris

Kinross Robin

La typographie moderne
B42, 2012, Paris

Dixon Catherine & Kindelk Eric

Typeform Dialogues
Hyphen Press, 2013, Londres

Pohle Joep

La fontaine aux lettres
Taschen, 2011, Cologne

Excoffon Roger

Dessin et création d'un caractère
Ypsilon Éditeur, 1951, Paris

Smeijer Fred

Counterpunch
Hyphen Press, 1996, Londres

Franco Maria Ricci

Hommage à Bodoni
Maria Ricci editore, 1991, Milan

Wanderlans Rudy

Emigre No.70
Ginkgo Press, 2008, Berkeley

Articles

Charles Leonard

Paul Renner and Futura
Georgia State University 2006 Atlanta

E. Van Blockland & J. Van Rossum

« Type with Brain »
Emigre #11, 1991

Jan Middendorp

« But is it useful? » *JTT TypeBookTwo*
Jeremy Tankard edition 2008 Londres

John Downer

Call It What It is
emigre.com 2003

Peter Bil'ak

History of new fonts 2003
Conceptual Type ? 2010
We don't need new font. 2011
What is typography ? 2007
Beauty and ugliness in Type Design. 2012
Experimental typography. Whatever that means. 2005
typotheque.com

Web

aiga.org · alphabettes.org · emigre.com · paulshaw.com ·
typography.net · typotheque.com · typemedia.com ·
typographica.org · typedrawers.com

Michael Rock

Designer as author
Eye magazine 1996 Londres

Rudy Vanderlans

Still Subversive After All These Years
aiga.org 2004

Vidéos & Audios

Gilles Deleuze

Abécédaire de Gilles Deleuze
Arte 1996 Paris

Gilles Deleuze

Qu'est ce que l'acte de création ?
Femis 1987 Paris

Michel Zink

Auctor et autoritas
Collège de France 2008 Paris

Ce mémoire est composé en graaaaaande partie
en *Alda*, dessiné par Berton Hasabe en 2008
et distribué par Emigre mais également ici et là
(hop hop) en *Grog*, tracé en 2015 et prêté pour
l'occasion par l'ami Tezzo Suzuki. Il est imprimé sur le
seule, l'unique, l'irremplacable, papier Clairefontaine
Dune 80g pour l'intérieur et une petit Canson
gris-fumé 160g des familles
pour la couverture.

Merci

aux enseignants de Valence : Alexis, Annick,
David, Dominique, Gilles, Samuel, Tom & Nicolas
ainsi qu'à Monsieur Veydarier,

à Hervé nos conversations caféïnées,

à mes camarades de classe : Alarcon, Cailloux, Fayet,
Gerbelot, Folleas, Podesta, Savoyen-Glass
avec une spéciale dédicace pour
l'Bonnaffé, l'Gambus & l'Guesnon,

à mes assidues relectrices : Adeline, Alexandra,
Charles, Gwenaël & Manon,

et à ceux qui se foutent de moi quand je suis stressé :
Antoine, Alex, Aubrey, Benoit, François, Hélène, Léonard,
Lucas, Mathieu, Soulit, Samuel, Simon², Thomas,
mais surtout Caroliïne.

Benjamin Dumond
ESAD Valence
Février 2016