

Ainsi,

Mémoire par
Antoine Brun

fonte

fonte

fonte

Bilan sur la production
de lettre typographique
contemporaine

Ainsi, fonte fonte fonte.
Un mémoire d'Antoine Brun
Sous la direction d'André Baldinger
Ensad 2023.

Je souhaite remercier pour leur soutien, mon soleil Morgane Vantorre, mes camarades de classe et plus particulièrement Héloïse Blume et Axel Cousin, ainsi que mon professeur André Baldinger. N'oublions pas ceux qui m'ont relu, sans qui il aurait été bien difficile de lire mes mots sans vouloir porter plainte à mon égard. Je remercie alors chaleureusement mes parents ainsi que Morgane. Ils se sont sacrifiés pour vous et vos yeux. Et merci à ceux qui auront pris le temps de lire mes pensées.

Avant propos	5
I. Une lettre mouvante et faite de progrès	6
La notion de progrès	8
En quête de ses progrès, ses règles et ses normes	9
L'ouverture d'une profession	12
II. Exacerbation du champ des possibles	20
Les bases d'une grande famille	21
Une génération boostée aux hormones	28
Encore elle!	34
Faire du neuf avec du vieux	38
La génération 13 pouce	48
Les mœurs d'une époque	60
En quête d'un riche patrimoine	68
Entre amateurisme et responsabilité	74
II. Interlude typographique	82
IV. Une lettre outil d'un marché économique	96
Sois sage et tais-toi!	102
L'expérimentation, l'artisanat, un luxe	108
Soutien à la création	110
Ils nous volent notre travail!?	117
Conclusion	124
Bibliographie & compagnie	

Ainsi, fonte fonte fonte

Mémoire par
Antoine Brun

Bilan sur la production
de lettre typographique
contemporaine

Avant-propos

Avant tout chose il me semblait important d'effectuer une légère mise en garde. Le récit que vous vous apprêtez à lire et la vision d'un jeune dessinateur de caractères d'à peine 25 ans, aux frasques parfois un peu trop parlées et qui peuvent paraître effrontées voire fougueuses.

Ça n'a pas empêché d'autres d'écrire au même âge des textes qui font aujourd'hui figure de proue pour la profession. Quand bien même le graphiste dont je fais allusion reviendra sur certains propos trop radicaux selon ses dires, résultante d'une valorisation excessive et naïve du prétendu progrès technique. Une sagesse et une mesure qu'il aura sûrement développées avec l'âge. Mon mémoire, quant à lui, n'a certainement pas l'intention ni l'ambition d'espérer rivaliser avec de telles réalisations. Prenez plutôt tout ceci comme une suite de pensées et d'analyses sur la production contemporaine de la lettre typographique. Ici on fait le bilan calmement en se remémorant chaque instant. On parle des histoires d'avant comme si on avait 50 ans.

Également, permettez-moi de préciser qu'il se peut que j'utilise le terme ›typographe‹ pour décrire le métier de dessinateur de caractères. Il est important de rappeler que ce terme, bien qu'il soit couramment employé de nos jours tant par le grand public que par bon nombre de praticiens, comme désignant celui qui dessine des caractères typographiques. Historiquement ce mot désignait celui mettant en pages la lettre plombs, qui composé à la main la typographie. Un métier qu'on désignerait plutôt aujourd'hui comme designer éditorial.

Cependant, et bien que je sois conscient que certains puissent ne pas être en accord avec cela. J'ai jugé plus opportun, dans le but de m'adresser au plus grand nombre, d'utiliser le terme typographe pour désigner le dessinateur de caractères, et designer éditorial pour celui qui compose numériquement. La langue, tout comme la typographie, est en perpétuel mouvement et évolution, et il convient de s'adapter à ces changements.

I. Une lettre mouvante
et fait de progrès

« Un caractère commun à la grande majorité des typographes, c'est l'amour du progrès et des idées nouvelles. En tout et partout le compositeur est pour le progrès[...]. On doit se souvenir que ce sont des typographes qui ont commencé la révolution de 1830 » ¶

¶ Eugène Boutmy, *Dictionnaire de l'argot des typographes* (1883)

Pour être honnête je ne savais pas comment commencer mon mémoire, j'avais déjà pris tellement de temps à organiser mon plan, lire une ribambelle d'ouvrages, qu'une fois devant le fait accompli il m'était bien difficile de trouver un point d'entrée qui réussisse à faire échos à toutes mes lectures et recherches. Finalement, et cela plus par un heureux hasard, en voulant me replonger dans une réédition du *Dictionnaire de l'argot des typographes* d'Eugène Boutmy, je retombais sur cette phrase ci-dessus. Sûrement comme certains, j'étais étonné de l'aspect incitateur révolutionnaire des typographes. Et si je sais par ailleurs que le texte se réfère plus en réalité aux typographes comme initialement metteurs en page et non comme dessinateurs de caractères, comme il est si souvent confondu aujourd'hui dans le langage commun et expert. Il n'en demeure pas moins, que j'estime un certain lien entre ces deux métiers. Alors cette amour des idées nouvelles, d'une recherche de progrès, quelle que soit sa forme est autant propre au typographe qu'aux dessinateurs de caractères. L'histoire nous l'a prouvé et nous le prouve encore aujourd'hui comme nous le verrons. Mais avant cela, il est à mon sens, important de contextualiser ce mot qui fut si souvent sorti à tort et à travers ces dernières années

La notion de progrès

Je ne m'étendrai pas à l'échelle d'une thèse sur ce sujet – ne vous inquiétez pas, nous reviendrons très vite au sujet du dessin typographique – mais il me semble pertinent d'éclaircir certaines choses. Tout d'abord il faut comprendre que si le mot progrès existait même chez les grecs, il ne s'est doté que de son sens actuel qu'à partir du XVIII^e siècle. En effet c'est à la révolution de 1789 et à la mort du Roi, symbole de droit divin, décapité par le peuple, que l'on note une prise de conscience de l'Homme sur lui-même. Ce dernier, s'émancipe du jugement divin, du destin, le permettant de se questionner sur son futur et remettant en cause son passé. L'Homme à un rôle à jouer dans son avenir, il n'est plus esclave de son destin. Les philosophes des lumières ont popularisé cette notion de progrès moral, intellectuel et social. Une envie d'idéal de société qui va se renforcer lors de la révolution industrielle (1760-1840) et se propager autant chez les aristocrates que dans les classes ouvrières. Viens alors, différentes visions politiques sur la vision du monde, d'un monde d'amélioration ou de dégradation humaine vis-à-vis d'un passé.

Vont alors se poser des questionnements sur la place de la machine sur la création humaine. Rousseau fait la distinction entre deux progrès : Le progrès aillant pour but d'augmenter le bonheur des hommes et celui aillant pour but d'augmenter le pouvoir des hommes sur la nature. La nature, était le sujet de Rousseau, mais on pourrait aujourd'hui, remplacer cette phrase par, le progrès aillant pour but d'augmenter la richesse financière d'un individu, par opposition à sa richesse et intellectuelle et humaine.

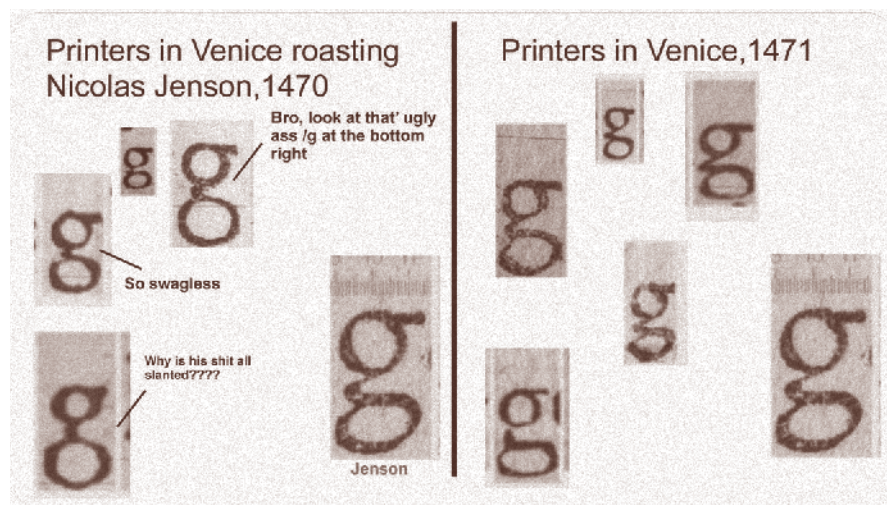
S'il est vrai que la machine à filer – apportée par la révolution industrielle –, à considérablement amélioré la vie quotidienne des tisseurs. Ce progrès initialement plus orienté vers une amélioration sociale, à aussi montré l'autre face de la pièce du progrès. Un progrès plus orienté vers le capital, un progrès que l'on désignerait aujourd'hui comme capitaliste. On redéfinit ici alors le concept de progrès, en mettant moins l'accent sur l'amélioration de l'individu, tel que cela était envisagé au siècle des lumières, mais plutôt sur l'amélioration de la production et l'efficacité, ainsi que sur la maximisation des gains en termes de temps et de profit. C'est là toute l'ambivalence du progrès. Une ambivalence qui ne cessera de prendre diverses formes, représentative de l'évolution de nos sociétés et du regard que l'on porte dessus.

En quête de ses progrès, ses règles et ses normes

La typographie a cela d'intéressant à être étudié d'une manière sociologique, qu'elle est un parfait miroir de nos sociétés à travers les époques. Son histoire comme forme typographique imprimée fait suite à de nombreuses révolutions techniques et sociales qui feront tour à tour apparaître de nouvelles formes et expressions de la lettre. Formes qui répondront à diverses problématiques ou ambitions sociales de la part de leur designer et de leur époque. Ainsi la forme typographique se verra mouvante et déterminée par divers progrès techniques et sociaux.

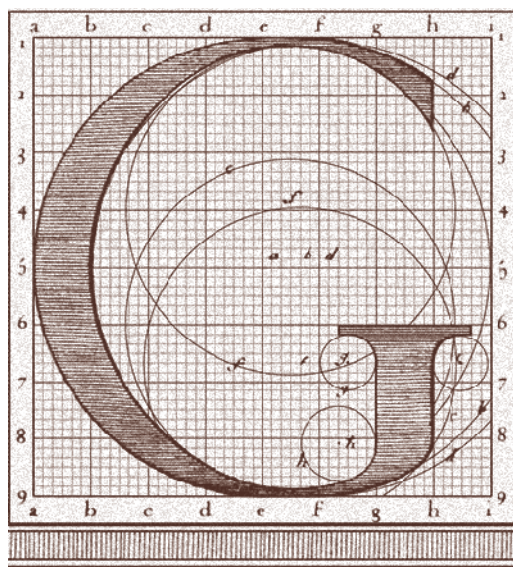
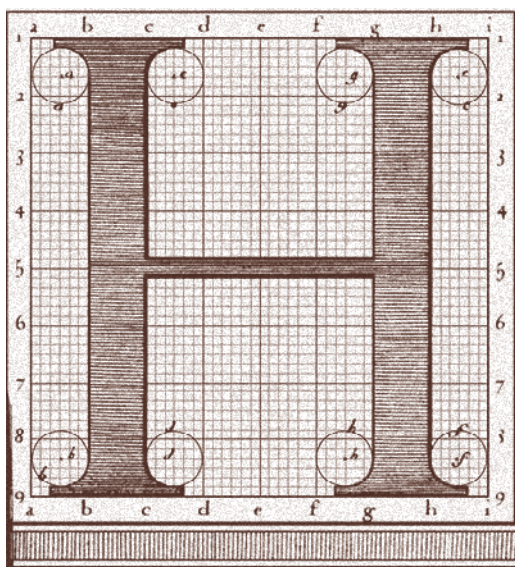
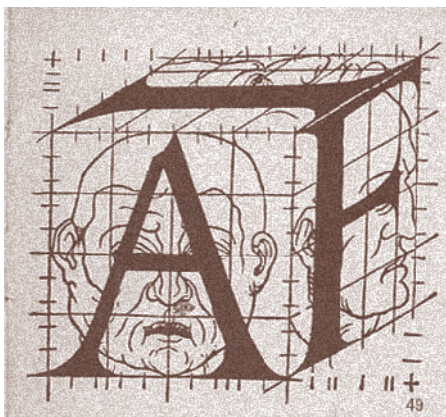
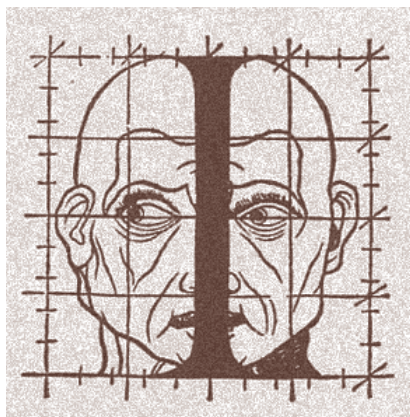
La forme typographique fait comme il est bien connu ses premières armes à l'invention de l'imprimerie par Gutenberg entre 1454 et 1455. Avec notamment l'apparition du premier archétype typographique romain en 1470 par Nicolas Jenson inspiré de la gravure lapidaire.

Vers la fin du Moyen Âge donc, va naître en Italie une nouvelle façon de voir le monde, centré sur l'humain, et cela bien avant que le mot progrès émerge, c'est l'humanisme. Propulsé par un déterminisme religieux se faisant moins présent, on prend alors du recul sur le passé et on cherche à créer un nouveau monde d'amélioration humaine. Cette même volonté se retrouvera bien entendu dans la lettre typographique. On commence à standardiser la gothique, alors signe



[fig.01] Meme réalisé par Eric Hu basé sur la thèse de Riccardo Olocco: *The influence of Jenson on the design of romans.*


populaire de l'époque, vient tout naturellement la standardisation de nouvelle forme plus romaine en vigueur avec l'humanisme. La lettre prend alors ses traits dans l'humain avec Geoffroy Tory avec son étude dans son livre *Champ Fleury* (1529). Un autre exemple de standardisation de la forme est celui du *Romain du Roi*, gravé par Philippe Grandjean. Ici la forme est régie selon des principes mathématiques.




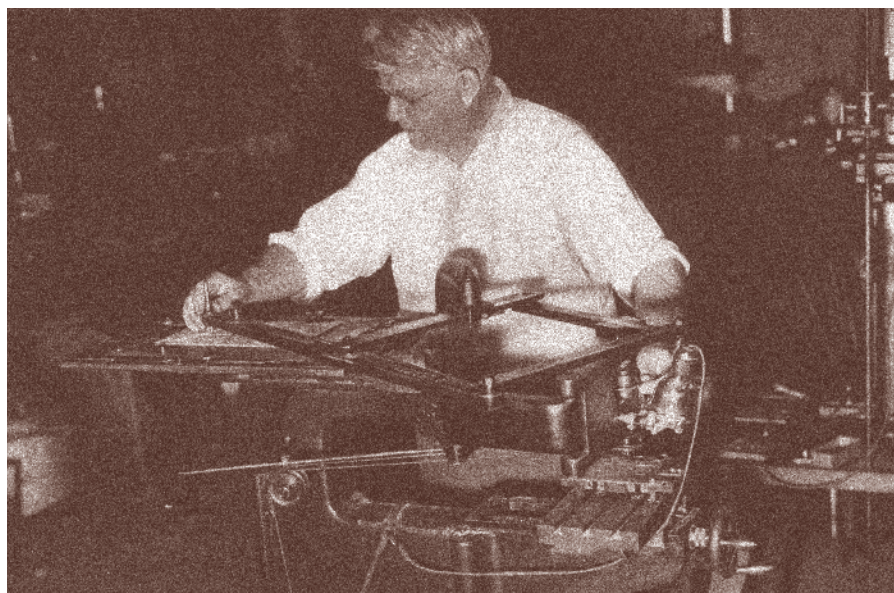
[fig.02]
*Le champ
 Fleury*,
 ensemble de
 trois ouvrages
 datée de
 1526-29. Visant
 à ordonner
 la langue
 française
 et développer
 divers théorie,
 notamment
 typographique
 selon laquelle
 les formes de
 toutes
 capitales
 romaines
 provenaient
 de différentes
 parties du
 corps humain

[fig.03]
*Le Romain
 du roi*, aussi
 appelé est
 une police
 d'écriture
 développée
 en France de
 1692 à 1745,
 commission-
 née par le roi
 Louis XIV, en
 1692, pour être
 utilisée par
 l'Imprimerie
 royale dès 1702.

Très rapidement vont se mettre en place deux idées majeures, – selon moi – dans l’objet de la lettre typographique. Premièrement son rapport à la consommation – plus tard industrielle – en tant qu’outil permettant de mettre en page des livres. Mais aussi son côté plus performatif, vecteur de sens. La lettre typographique va dès lors se graver, se tailler, se poinçonner, toujours en oscillant entre ces deux fonctions. Se succéderont ainsi différents courants typographiques avec plus ou moins une attirance pour l’un ou l’autre de ces rôles : Art and craft, les modernes, les traditionalistes, les avants garde, les modernistes...

Au cours de ce mémoire, nous reviendrons plus en profondeur sur certaines des étapes de l’histoire de la création typographique et ces divers mouvements. Mais s’il y a une chose à considérer, c’est que pendant une très longue période, la création typographique n’était pas chose aisée d’une part, et bien plus collaborative d’autre part. Comme toute chose la production typographique sera grandement affectée et améliorée par la révolution industrielle (1760–1840). Cependant durant cette période le dessinateur de caractères reste assujéti à d’autre branche du métier. Ce n’est qu’à partir de l’invention du *pantographe* en 1885  qu’il se libère réellement. C’est le début de l’affranchissement du typographe au graveur de poinçon. L’émergence du titre de type designer. L’acte de concevoir un caractère était moins lié avec l’acte de la gravure. Les fonderies commencent dès lors à passer commande à des personnalités externes de dessin de caractère et mettre en place des bureaux de dessin techniques typographiques.

 Le pantographe, était un système de leviers de réduction proportionnelle d’une forme graphique par des moyens mécaniques. Il permettait en outre de graver des caractères à partir d’un patron de cuivre pour graver un poinçon permettant de s’affranchir de l’expertise du graveur en poinçon.



[fig.04]
La photo ci-contre montre Frederic William Goudy au travail sur son pantographe Deckel gravant un modèle de travail. Gody est l’un des rares dessinateur de caractères à avoir maîtrisé toutes les étapes de production complexe et laborieuse de la création de polices de caractères du xx^e.

La seconde crise que je relèverai dans cette première partie, fut celle de l’ère de la *photocomposition* qui dura moins de trois décennies. Progrès balayant sur son passage toute l’industrie métallurgique et permis d’ouvrir encore un peu plus la création typographique. Néanmoins le dessinateur de caractère resté encore très dépendant de contrainte matériel. Ce n’est qu’à partir des années 80 que va réellement s’opérer un début de massification de la création typographique ainsi que son enseignement au sein de formations plus ou moins spécialisées.

L'ouverture d'une profession

Un des premiers ouvrages à ouvrir la transmission du savoir typographique – qui était gardé bien souvent secret, s'échangeant de maître à élève, Joseph Moxon maître de Caslon ou encore Antoine Augereau celui de Garamond, voire même familial avec les Fournier – fut *Mechanick de Moxon on the whole Art of Printing (1683-4)* (1683-4). Moxon y décrit en détail les différentes étapes du processus d'impression, expliquant les techniques et les outils utilisés à l'époque.


L'ouvrage *Size-specific adjustments to type designs*, – édité par *Just another foundry* –, qui traite de l'ajustement optique en fonction du contexte, texte, display, title etc, fait mention du fait que les questions qu'il développe n'ont été que rarement traitées dans l'écrit typographique. En outre il déplore le manque d'intérêt de la part des anciens écrit sur cette question, un trait qu'il explique par les dires de Joseph Moxon – qui aura lui même écrit un important traité sur la typographie entre 1683-84 – que « La découpe de lettre est un travail pratique jusqu'ici gardé si caché parmi les artificiers, artisans typographe, que je ne peux croire que quelqu'un l'ai enseigné à un autre ; mais tout ce qui l'ont utilisé, l'on appris d'eux même ». Il est possible que ce manque d'information théorique et de formation pratique soit la cause d'une envie protectionnisme d'un savoir-faire. En réalité j'estime qu'il en est sûrement plus dû à un savoir faire ultra complexe en raison de la technique de l'époque. Quoi qu'il en soit cela encouragera un manque de connaissances sur la façon de concevoir un caractère pour plusieurs tailles optiques.

Jusque dans les années 90 il était donc très rare d'avoir dans des écoles dédiées au design graphique des cours assujettis à la création de caractères typographiques. Seuls la calligraphie, le dessin de lettre et la typographie en tant que mise en page étaient enseignés, et cela dans l'ensemble des écoles 📖.


Avant de pouvoir faire un caractère il fallait faire ses preuves. Beaucoup de dessinateurs de caractères n'étaient en réalité pas dessinateurs de caractères comme on l'entend aujourd'hui mais plus peintres en lettre. Plus proche du lettrage que de la conception de polices de caractères. Roger Excoffon pourrait être un des exemples de ce système. De plus et comme dit en amont la chaîne de production était bien plus complexe et importante autant en quantité d'outil et machine qu'en matière de besoin humain.


Si l'on sait que certains maîtres de la typographie comme Garamond, Caslon ou encore Fournier, gravaient, coupaient eux-mêmes leurs poinçons, basé sur leurs dessins. Il est certain que ce n'était pas le cas pour tous, on notera notamment John Baskerville qui faisait appeler à John Handy. William Morris, Edward Johnston et T.J Cobden-sa-nerison faisant quant à eux appel à Edward Prince. Enfin Hermann Zapf avec *Palatino* et la très reconnue *Optima*, était épaulé à cette tâche par Augsute Rosenberger 📖.

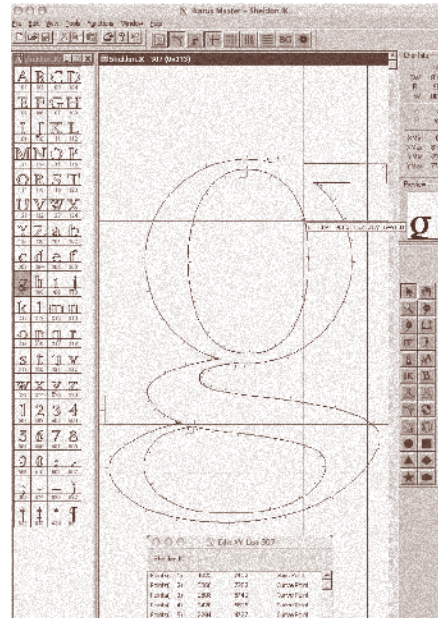
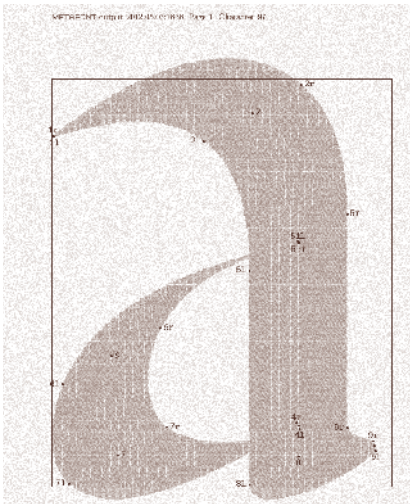
Bien souvent le dessinateur de caractères ne se souciait, que du dessin. Le poinçonneur lui jouait un rôle plus d'ingénieur pouvant parfois avoir la mainmise sur l'adaptation du dessin selon la taille en point. Il y avait une réelle séparation entre l'artiste qui fournissait la matière première et le poinçonneur qui mettait tout en œuvre pour que le projet soit réalisable. Des dires de Hermann Zapf ; allant jusqu'à définir la hauteur des caractères et l'épaisseur des pleins et déliés.

Si le métier tendait à s'ouvrir dès les années 59 avec l'apparition de nouvelles sociétés de typographie de tirage usant de nouvelles techniques de transfert comme le *Letraset*, afin de proposer aux designers de nouvelles formes typographiques non conventionnelles. La réelle révolution du métier s'effectua lorsque ce dernier quitta les frontières des ateliers de typographes pour s'étendre jusque dans les mains des designers au sens large, des graphistes. C'est alors le début des autodidactes de la typographie : des amateurs ambitieux de goûter au fruit défendu qu'était la création de caractères. Un fruit, dès lors plus simple d'accès avec l'apparition du Macintosh le 24 janvier 1984 et par une multitude d'outils de créations numériques comme *Metafont* créé en 1977 par Donald Knuth, *Ikarus* par Peter Karow  *Fontographer* en 1986 qui premier éditeur de fontes utilisant une interface de dessin vectoriel en courbes de Bézier. Sans oublier, *Fontshop* initié en 1989 par Erik Spiekermann une entreprise commerciale permettant de diffuser au monde, la qualité de création typographique des Pays-Bas.

En parallèle, dans l'ombre se déroule une ›petite‹ guerre des géants de la tech. que sont Adobe, Apple et Microsoft. Une bataille se lance alors pour la domination sur le marché de la création de

 *Size-specific adjustments to type designs*, Just another foundry.

 Peter Karow née le 11 novembre 1940 est un designer et développeur. Il est l'initiateur d'une des première fonderie digitale indépendante.




[fig.05] *Metafont*, outil de domaine publique permettant réflexion dans les dessin des caractères créer fin année 70 par Knuth, mathématicien et informaticien.

[fig.06] *Ikarus* est un logiciel de création de caractères typographiques, développé par Peter Karow entre 1972 et 1975 chez URW Software & Type GmbH.

polices de caractères numériques, entre deux formats rivaux : PostScript et TrueType. PostScript (Adobe) était le format de police standard pour les imprimantes laser et les appareils de PAO, tandis que TrueType était développé par Apple et Microsoft, et était destiné à être utilisé à la fois sur les ordinateurs Mac et les PC Windows. Ce conflit va néanmoins être bénéfique aux créateurs de caractères qui en ressortiront bénéficiaire d'un compromis entre Adobe et Microsoft avec le format de fontes OpenType combinant le meilleur des mondes entre PostScript et TrueType.



Ainsi ce contexte sera favorable d'un point de vue technique, avec le principe de TrueType les dessinateurs pouvaient contrôler l'axe optique avec de multiple master, selon des tailles de corps différents, les caractères devenant plus épais et gras en petit corps.

Une technique d'optimisation optique qui s'était perdu lors du passage à la photocomposition. Mais aussi le champ des possibles s'était littéralement agrandi, passant avec Opentype d'un hectare de 256 glyphes dans une fonte à plus de 64000 glyphes . Le renouveau se fit aussi en matière d'ouverture créative. Anciennement réservée à une hyper niche très technique, la typographie se voit être appréhendée par des designers en tout genre. Si ce boom typographique ne dura qu'un an car très vite fût accompagné de logiciels de créations typographiques plus complexes et donc moins accessible. Il est néanmoins certain que pendant ce court laps de temps la production et la richesse typographique fût décuplée, sûrement en bien comme en mal, amenant des productions riches mais hélas souvent peu ou mal maîtrisées.


Les années 80-90-2000 représentent une phase charnière dans la démocratisation et l'ouverture de la création typographique, autant d'un point éducatif et technique que commercial. Des avancées qui ont autant servi pour les créateurs de caractères installés que pour des jeunes désireux de mettre la main dessus.


«l'époque de la composition mécanique, les caractères créés étaient dessinés sur du papier avant d'être interprétés et adaptés par les dessinateurs des sociétés afin d'être reproduits photographiquement et calés sur la métrique d'une composeuse spécifique. Lorsque les logiciels de dessin de caractères typographiques devinrent disponibles sur le marché, il n'exista plus de barrière entre le dessin des caractères et le résultat final. Ainsi, il devenait possible pour tout dessinateur d'être son propre producteur de fontes»

Robin Kinkros, *La typographe moderne*

En 2014, à mon sens, l'un des plus grands dessinateurs de caractères de notre époque, Matthew Carter  est à la parole durant une conférence TedX intitulé *My life in typefaces*. En ouverture il affiche ces deux k ci-contre. Il les présente, leurs qualités esthétiques à chacun. À gauche un caractère réalisé au moyen d'un ordinateur, ces « courbes ont cette sorte de fluidité mathématique imposée par la courbe de Béziérs ». Et à droite, un k de l'ancien gothique, découpé à la main dans la matière résistante qu'est l'acier, possédant une certaine « étincelle de vie donnée par la main humaine que la machine ou le programme ne pourront jamais restituer. » . Je vous entend vous offusquer et ruminer : encore un vieux monsieur, qui ne comprend rien à rien, nostalgique d'une gloire passée. Rassurez-vous ce n'est pas le cas ! Très vite Matthew révèle la supercherie, il mentait, tous les deux avaient été réalisés sur ordinateur, sur le même logiciel, avec les mêmes courbes de Béziérs, le même format de fonte, tout pareil en somme.

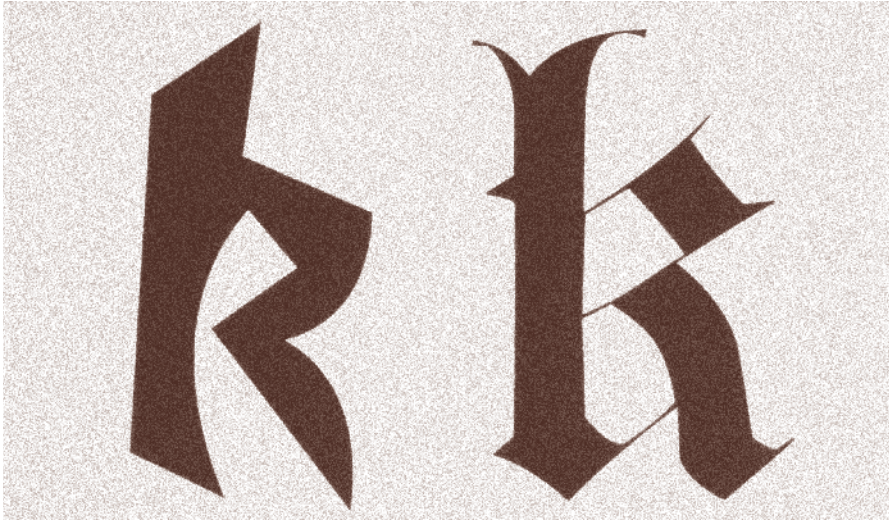
Si j'ai choisi cet exemple, c'est qu'en plus de démontrer avec brio à quel point le signe typographique peut s'adapter à toute technologie et que malgré l'utilisation d'un même outil les formes peuvent drastiquement changer, « L'outil est le même et pourtant les lettres sont différentes, car leur designer sont différents ». Si je l'ai choisi c'est surtout pour montrer que l'air du numérique, de l'ordinateur per-

 Size-specific adjustments to type designs, – édité par Just another foundry.

 Matthew Carter, est un dessinateur de caractère qui a connu dans sa carrière – est connaît encore – les différents bouleversements des progrès techniques de ces derniers décennies et leur implication dans la création typographique passant de la gravure à la photocomposition, au numérique, au débuts de l'ordinateur en pixel, de l'écran binaire à l'écran 4K et au web.

sonnel, a pu offrir d'une part une meilleure qualité de finition pour des caractères supposément classiques, sans perdre leur richesse passé. Mais aussi d'offrir de nouveaux langages, de nouvelles réponses à de nouvelles contraintes – nous y reviendront – et surtout de nouvelle voix, riche d'une esthétique vierge, qui n'est pas bloqué dans une forme passée. Les caractères de Zuzana Licko et toute la philosophie derrière la fonderie Emigre sont un parfait exemple de cette nouvelle vision, de ses nouveaux outils amenant de nouvelles formes typographiques.

Emigre était une fonderie de caractères créée en 1984. Son influence dans les années 80 et 90 fut assez majeur. Le point de vue d'Emigre sur la création typographique était très avant-gardiste et



[fig.07]
De gauche à droite, la lettre k du caractère Totally Gothic (1990) par Zuzana Licko, dessinatrice et co-fondatrice de la fonderie Emigre. Le k de Matthew Carter.

expérimental avec le nouvel outil numérique et digital. Tout restait à définir – encore aujourd'hui –, « This is perhaps the most exciting of times for designers, Digital technology is a great big unknown, and after all, a mystery is the most stimulating force in unleashing the imagination »². Emigre, voulait repousser les limites de la typographie en explorant de nouvelles formes, de nouveaux styles et de nouvelles approches. Ils ont créé des polices de caractères qui étaient considérées comme inhabituelles à l'époque, avec des formes asymétriques, des caractères enchevêtrés et des lettres qui se chevauchaient. Un exemple dans ce sens pourrait être la *Template Gothic*, désigné en 1990 par Barry Deck.

Disponible en deux graisses, medium et bold, ce caractère est apparu pour la première fois en 1991 dans le numéro d'Emigre intitulé *Scrating from Zero*. Il fut rapidement baptisé par un magazine « le caractère de la décennie ». Esthétiquement, Deck déclare avoir voulu représenter « les ravages déformants de la reproduction photomécanique. », s'inscrivant dans une réaction de recherche de l'imperfection du monde chère aux postmodernes. Une forme nouvelle pour un nouveau monde « habité par des êtres imparfaits »³.

Avec l'avènement de l'ordinateur, l'intégration des disciplines graphiques s'est considérablement simplifiée. Toutes ces disciplines sont désormais réunies au sein d'un même outil technologique. Une seule personne est désormais en mesure d'accomplir les tâches d'illustration, de conception, de typographie et de création de caractères

² Emigre #70 The look back issue 2009, citation de 1989. « La technologie numérique est un grand saut vers l'inconnue et, après tout, le mystère est la force la plus stimulante pour stimuler l'imagination. ».

³ Barry Deck expliquant la conception derrière *Template Gothic*. <https://www.emigre.com/Fonts/Template-Gothic>

pour une publication donnée. Cette évolution représente une avancée tant sur le plan technique qu'économique, offrant une plus grande diversité de solutions de design grâce à un outil plus accessible et plus performant en terme de quantité de production dans un temps réduit.

01 Emigre #11 Ambition/Fear, 1989

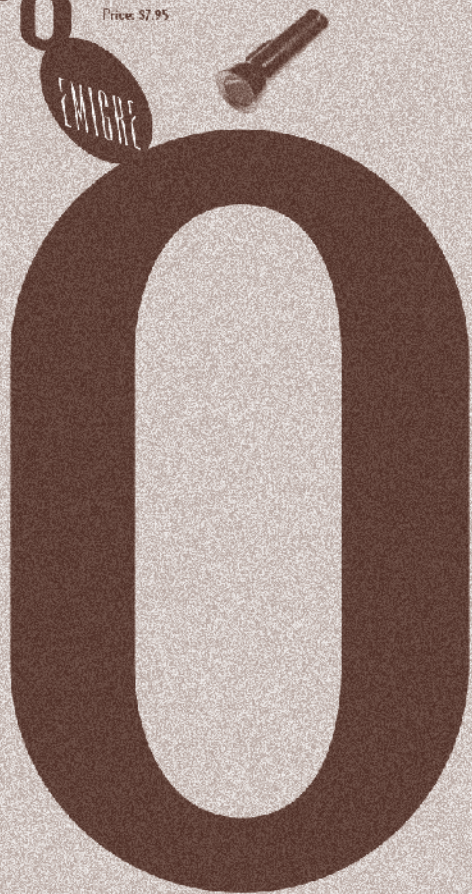
ABC EFGXYZ 123
abc efgxyz fi.



[fig.08]
Barry Deck
Template
Gothic Poster
par Carolina
Rosa.

EMIGRE Nº19: Starting From Zero

Price \$7.95



ABC EFGXYZ 123
abc efgxyz fi.

[fig.09]

Le numéro 19 du magazine Emigre disponible encore aujourd'hui sur leur app Emigre Fonts (apple).

Le magazine de graphisme paru de 1984 à 2005, fondé par Rudy VanderLans et Zuzana Licko. Il était célèbre pour son esthétique avant-gardiste et son contenu stimulant. Il a été l'un des premiers à adopter la technologie numérique pour la conception graphique et la publication, et a contribué à populariser les polices numériques.

«L'expression démocratisation de la typographie est devenue courante, elle fait référence à la disponibilité d'une large gamme d'outils de production typographique et de dessin de caractères. L'on pourrait faire montre de scepticisme : après tout, dans leur majeure partie, la conception et la fabrication de ces outils est encore principalement dans les mains de quelques sociétés - bien que le phénomène des logiciels open source fournisse une alternative. Si le terme « démocratie » implique une généralisation du pouvoir du peuple, cette définition ne correspond pas à la situation réelle : il s'agit davantage d'une vulgarisation de la typographie au sein des masses. Les avancées extraordinaires de cette période ne sont pas le fait d'un designer ou d'un écrivain en particulier, mais sont plutôt liées à la possibilité offerte à tout un chacun de réaliser des typographies sophistiquées au moyen d'un ordinateur. Le domaine de la typographie s'est ouvert, comme jamais auparavant, et l'activité rencontre un intérêt bien plus grand qu'il y a une vingtaine d'années. Internet fournit une plate-forme pour cette culture de la typographie élargie et transformée, à travers des exemples concrets, des ventes et des échanges d'outils, des débats et des partages de savoir. La page imprimée devient tout à la fois moins commune (devancée par le transfert électronique et l'affichage) et plus importante (la retranscription immuable d'un savoir qui survivra au caractère éphémère des formats numériques). L'aspect fortement négatif de la modernité – à savoir les dégradations irréparables et désastreuses en matière d'environnement – va en s'accroissant de façon terrifiante. Au milieu de cette énorme confusion, des lumières subsistent néanmoins. Les mots d'ordre demeurent inchangés : doute, critique, raison, espoir. »

C'est sur ces mots que Robin Kinross termine son fameux essai *La Typographie moderne*. Et c'est sur ces mots que commence réellement mon mémoire. Ce livre est paru en 2012, aujourd'hui nous sommes en 2023. M'inscrivant dans la continuité d'ouvrage – bien mieux écrit que le mien – comme celui de Kinross ou encore *Type Now* de Fred Smeijers, je décide à travers mon mémoire, d'établir une sorte de bilan de ce que signifie produire des polices de caractères aujourd'hui afin d'esquisser une pensée prospective de notre métier. Même si pour certain cette initiative peut sembler trop hâtive voire prématurée. En effet qu'est-ce que 10 ans à l'échelle d'une vie ? Et pourtant, si 2012 n'a pas vu s'éteindre la planète telle que nous l'avions toujours connue comme je pouvais le prédire

les Mayas. Il est néanmoins certain que le monde comme la société à grandement évolué depuis ses dernières années. Les réseaux sociaux qui n'étaient alors qu'à leur début, Facebook n'avait que 8 ans et Instagram seulement 2 ans. Nous étions encore bien loin de l'importance que ses petites boîtes sociales allaient avoir sur nos vies et le raz-de-marée de contenus et de créations qui se présenteraient aux yeux de tout un chacun. La création de lettre typographique étant un miroir de nos sociétés, elle aussi a grandement évolué, en bien comme en mal.

Notre métier sort grandi d'une histoire riche remplie d'années d'études de la lettre autant dans sa forme d'outil de *Gobelet de cristal* **I** que dans sa forme la plus expressive. Riche de querelles entre divers mouvements. Riche d'un savoir-faire établi par nos pairs mais aussi et plus largement riche de nos sociétés et progrès humain de ses dernières années. Que reste-il, qu'à aujourd'hui le caractère typographique à nous offrir? Quelles portes avons-nous ouvertes, quels anges et démons se sont immiscés dans notre cocons bien tranquilles? Quel visage la forme typographique a-t-elle aujourd'hui? Comment créer pour demain avec les acquis et le respect d'hier? Qu'a-t-elle perdu? Qu'a-t-elle gagné? Que peut-on lui souhaiter? Tant de questions...

Dans le colloque Le printemps de la typographie de cette année 2023 porté sur le sujet de la variété. Phillippe Buschinger, dans un discours verbeux dont lui seul en a le secret, commençait son ouverture des hostilités par cette phrase

« La typographie
est Intrinsicquement
un théâtre de variété(s) »

Alors nous aussi, allons voir de nos propres yeux ce qu'il en est réellement! Partons pour cette aventure!

I Livre *The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible* (1956) et idée développée par Beatrice Warde exprimant la typographie plutôt comme outil. La fantaisie des titrages ne s'appliquant pas dans un contexte de lecture. La lettre typographique doit être au service de la lecture.

La conférence de 1932, *The Crystal goblet*, revenait sur la doctrine morisonienne prônant la modestie et l'obéissance, en des termes empruntés aux discours prononcés au terme d'un banquet. Des idées balayent toutes « dérives vulgaires » de la typographie préférant à cela un environnement plus cadré, historique, outil du lecteur. (Source: La typographie moderne, Robin Kinross).

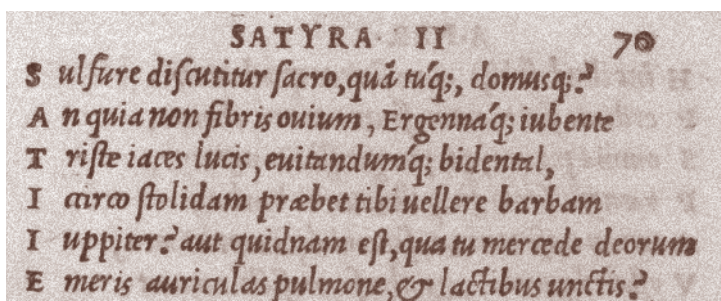
II. Exacerbation du champs des possibles

Si j'ai décidé d'appeler ce chapitre *Exacerbation du champ des possibles* ce n'est non pas pour suivre le dicton que l'on n'inventerait plus rien aujourd'hui. Mais plus car pour moi, si les années 90 avec l'avènement de l'ordinateur personnel ont été révélateur d'un épanouissement de la création typographique et une ouverture de la profession notamment par un prix en baisse des outils de création typographique numériques amenant comme le souligne Paul McNeil dans *l'Histoire visuelle de l'art typographique*, « à un essor et à une dépréciation des arts typographiques ». Le XXI^e siècle quant à lui est une version augmentée de tous ces phénomènes « La révolution numérique n'est à bien des égards qu'une crise, et une crise exige des changements - de nouvelles opportunités et de nouveaux défis »¹. Le mot crise est un mot fort, porteur de sens et de responsabilités. Si aujourd'hui à travers les différents crashes économiques qu'a connus notre société moderne, le mot crise fait plus écho à une notion négative. Il en est en réalité la manifestation soudaine d'un changement. Ce dernier pouvant être aussi bien positif comme négatif. Là encore la révolution numérique, ici dans le cadre de la création typographique, est le théâtre pour le meilleur et pour le pire. Il n'est pas à sens unique.

¹ Fred Smeijers, *Type Now* (2003).

Les bases d'une grande famille

Si on devait résumer dans les grandes lignes les formes que peuvent prendre la lettre, on résumerait sûrement cela à : la lettre peut varier en poids, en chasse, en style et en inclinaison. Chacune de ces variations formant un membre d'une grande famille d'un caractère typographique. Rome, ne s'est pas faite en un jour et il en va de même pour la forme typographique et ses styles familiaux. Avant de montrer divers exemples contemporains représentatifs d'un éclatement familial. Il est important de rappeler le cheminement des bases de la famille typographique. Que cette notion de système de famille typographique comprenant papi bold, mami condensed, tata extended, tonton italique et comparse, ne s'est pas faite en une nuit.



[fig.01]
Satires de Juvénal,
Bibliothèque nationale de France.

On note une première apparition de ces familles hiérarchiques dès 1501 avec le renommé Aldus Manutius. Italien de son état et inventeur de l'italique –rien que ça–, du moins un proto-italique, plus semi-cursifs « inspirés si l'on en croit la légende de l'écriture du grand poète italien Pétrarque »². Un style qui accompagnera une Rome, l'*Aldine Roman*. En 1530, un autre illustre personne, Robert Estienne réintroduira par l'*Aldine Roman*, un archétype du Garamond et de l'esprit de famille typographique classique. Gravé en plusieurs corps et donc pour plusieurs hiérarchisations.

² Nicolas Petit, *Des imprimeurs pionniers au 15^e siècle*, Essentiels.bnf.fr.

CICERO ORDINAIRE.

FLAVIUS VESPASIEN ayant été envoyé par Neron en Judée pour pacifier les troubles de ce Royaume, se rendit bien-tôt maître de plusieurs villes, & de plusieurs autres Places fortes. L'Armée lui ayant déferé le titre d'Empereur après la mort de Neron, il refusa longtems cette suprême dignité; mais l'ayant enfin acceptée, il laissa le Commandement des Troupes, & se soina d'achever l'expédition de Judée à Tite son fils. Il partit pour Rome en diligence, & vint prendre possession de l'Empire auquel il avoit été appellé.

CICERO MOYEN.

APRÈS avoir pacifié l'Empire, Vespasien entreprit les plus superbes Edifices, moins pour immortaliser son nom, que pour que la populace gagnât sa vie. Il fit rebâtir le Capitole & commença l'Amphithéâtre dont Auguste avoit formé le projet; il employa des hommes immenses pour faire raccommoder les Chemins & les Ports; il rétablit plusieurs Villes abimées par des tremblemens de terre, & fit enfin bâtir le superbe Temple de la Paix qu'il embellit surtout des dépouilles du Temple de Jerusalem.

CICERO ITALIQUE.

LA seconde année de son Règne qui étoit la quarantième depuis la mort de JESUS-CHRIST, Tite porta les derniers coups à la Nation Juive par la prise de Jerusalem. Cette grande Ville fut tout-à-coup assiégée dans le tems que la solennité de Pâques avoit rassemblé une multitude incroyable de Juifs. Jamais Siege ne fut ni plus opiniâtre ni plus sanglant. La faim qu'endurerent les Assiegez, les obligea de se nourrir de chair humaine, & l'on vit des meres, qui oubliant les plus tendres sentimens de la nature, égorgerent inhumainement leurs propres enfans.

CICERO GROS ŒIL.

QUOIQUE sa naissance fut des plus obscures, il ne la dissimuloit pas, il fut le premier à se moquer des lâches Flateurs qui avoient dessein de lui dresser une grande Généalogie: Bien plus, il alloit tous les ans passer l'Été dans la Maison de Campagne où il étoit né, & n'y voulut rien changer. La bassesse de son extraction étoit infiniment relevée par la gloire. La Victoire l'avoit accompagné dans toutes ses expéditions, & il porta sur le Trône un front couronné de mille Lauriers.

Petit saut dans le temps, pour appeler l'illustre, Pierre-Simon Fournier, graveur et fondeur de caractère français qui poinçonnera une page dans l'arbre généalogique de la famille typographique en 1742 à travers son ouvrage *Modèles des caractères de l'imprimerie*. En effet, « c'est dans son travail qu'apparaît pour la première fois la notion de < famille > de caractère; Trois variantes (< ordinaire >, < moyen >, < gros œil >) du caractère *Cicéro*. Volonté de systématisation s'invitant dans < le processus de développement d'une typographie plus rationnelle, plus éclairée >» ❸

[fig.02]
 Modèles des caractères de l'imprimerie, et des autres choses nécessaires audit art nouvellement gravés par Simon-Pierre Fournier le jeune, graveur & fondeur de caractères, (1742). Fournier, Pierre-Simon (1712-1768). p.60 (source: gallica.bnf.fr)

Cheltenham Oldstyle
Cheltenham Wide
Cheltenham Medium
Cheltenham Bold
Cheltenham Bold Condensed
Cheltenham Bold Extra Condensed
Cheltenham Bold Outline
Cheltenham Oldstyle Condensed
Cheltenham Italic
Cheltenham Medium Italic
Cheltenham Bold Italic
Cheltenham Bold Condensed Italic

CHELTENHAM BOLD EXTRA CONDENSED TITLE
Cheltenham Bold Extended
Cheltenham Extrabold
Cheltenham Inline
Inline Extra Condensed
Inline Extended
Cheltenham Medium Expanded
Cheltenham Medium Condensed
Chelt Extrabold Shaded
Cheltenham Bold Italic Shaded
Cheltenham Bold Shaded

[fig.03]
 La super famille Cheltenham de Bertram Goodhue publié par ATF en 1918.

20

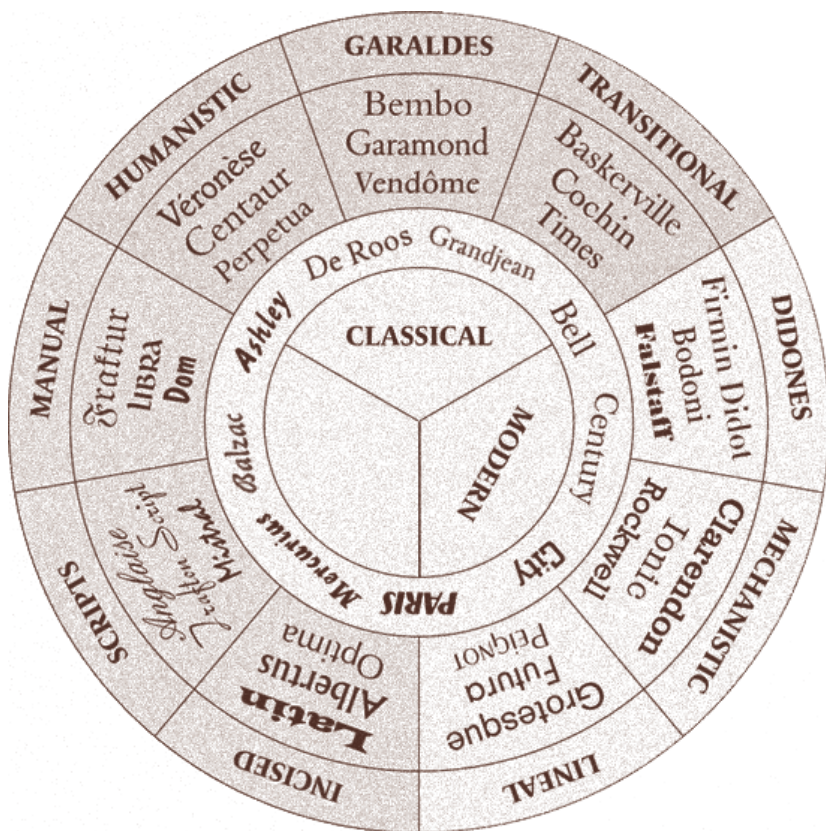
Amis, route route route

Nous voici maintenant en 1918 lorsque l'American Type Founders (ATF) publie le caractère *Cheltenham* [fig.03]. Un caractère créé par l'architecte Américain Bertram Goodhue. Un caractère initialement modeste créé en 1903, et destiné à l'usage de presse privée – comme le *New York Times* en 1906 –, qui se verra drastiquement augmenté. Devenant un des premiers caractères déclinés en de nombreuses variantes par compilation des styles autonomes arrivés petit à petit. « En 1915, sous l'impulsion de Morris Benton, l'ATF avait commercialisé près de 22 variations du *Cheltenham* original. Entre temps, Linotype avait sorti sa version du *Cheltenham*. Dans la foulée, Monotype en commercialisa 13 versions différentes »³. Par sa forte cohérence dans ses styles de famille et puisant dans les réflexions d'optimisation de lecture puisant dans les théories d'Émile Javal – nous y reviendrons –, *Cheltenham* impose son succès, qui ne sera néanmoins que de courte durée.

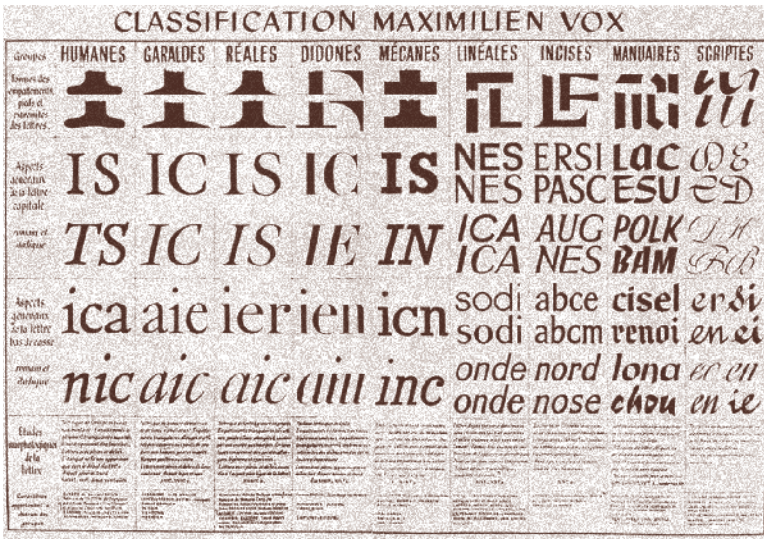
³ <http://www.typographie.org/histoire-caracteres/c/cheltenham.html>

⁴ Robin Kinross *la typographie moderne*, p.25

Cela fait maintenant plus de 500 ans que la typographie s'imprime sous toutes ses formes. On se dit alors qu'il est peut-être temps de classer et d'ordonner cette famille déjà bien nombreuse. Cocorico, ce n'est pas un poulet mais un français qu'il s'y coltinera avec la Classification Vox, de son créateur Maximilien Vox. Une classification proposée en 1954 lors des *Rencontres de Lure*. Si elle n'était pas la première tentative de structuration familiale de la typographie – on pourrait citer celle de Francis Thibaudeau –, c'était sans nul doute celle qui se voulait la plus complète et internationale. Une classification qui se verra augmentée une fois adoptée en 1962 par l'Association typographique internationale (ATypI), rajoutant la Fraktur. Elle deviendra alors la classification Vox-ATypI.



[fig.04]
Roue de la Classification Vox-Atypi par Maximilien Vox (1954-1962).



[fig.05]
Variante de la
Classification
Vox-Atypi par
Maximilien
Vox (1954-1962).

Si elle se voulait pour l'époque ouverte, Vox étant « convaincu de l'impossibilité d'un catalogue rationnel. [...] Maximilien Vox aimait expliquer que chaque caractère a deux parents, comme pour mieux affirmer la notion même d'un vocabulaire ouvert plutôt que d'une collection de cases infiniment petites et sous-compartmentées. »¹ elle ne restait pas moins très fermée et simplifiée. Heureusement pour nous – peut-être moins pour la classification Vox –, la typographie tout comme notre société est en constante évolution et ne cesse de s'ouvrir à des voix jusqu'alors méconnues, muselés ou tout simplement nouvelles. Aussi bien que diverses alternatives à Vox verront le jour, évoluant au rythme des progrès techniques et sociaux. Il faut croire que les astres s'alignent en 1980 car ce n'est pas un mais deux personnalités qui viendront proposer leur classification – à obsolescence programmée. Hans Rudolf Bosshard, avec une classification élargie qu'il développera dans son livre *Technische Grundlagen zur Satzherstellung*. Et Jean Alessandrini, illustrateur et typographe français, proposant le Codex 1980, une classification plus en adéquation avec les standards typographique de son époque et de son médium de production qui était à cette période la photocomposition².

Et si la classification du Codex 1980 était bien plus ouverte, c'est plus celle de vox que le monde retiendra. Les Simples nom désignant caractère sans empattement pour Jean Alessandrini, n'ayant jamais remplacé chez le grand public comme le professionnel, la linéale. Hélas, l'humain aime les choses simples, les réponses efficaces. Et qu'elles se nomment Antiques, Linéale ou encore Simples, le commun des mortels continuera de dire « ah oui la lettre sans les petites pattes », c'est peut-être suffisant. Néanmoins il faut saluer la volonté d'Alessandrini, d'avoir voulu faire bouger les choses, proposer du nouveau, du moins binaire, « de dépoussiérer un, domaine inviolé depuis les origines »³. Proposant même une nouvelle terminologie typographique. On questionnera cependant le terme « aliène » pour désigner les caractères non latins.

Le monde d'aujourd'hui – pour son bien – ne cessant de s'ouvrir, forcera en 2021 l'association typographique internationale à abandonner la classification Vox-ATyI au profit d'une classification plus inclusive. Je me demande alors, peut être s'il ne faudrait pas simplement arrêter avec les classifications. De vouloir mettre les choses dans des

¹ <http://indexgrafik.fr/maximilien-vox/> – Jean François Porchez citation typofonderie.com.
² *Experimental Type Standed 40* Remi forte.
³ *Une nouvelle classification typographique : le Codex 1980*, Jean Alessandrini.
⁴ Ibid.

ZZZ

Ainsi, toute route toute

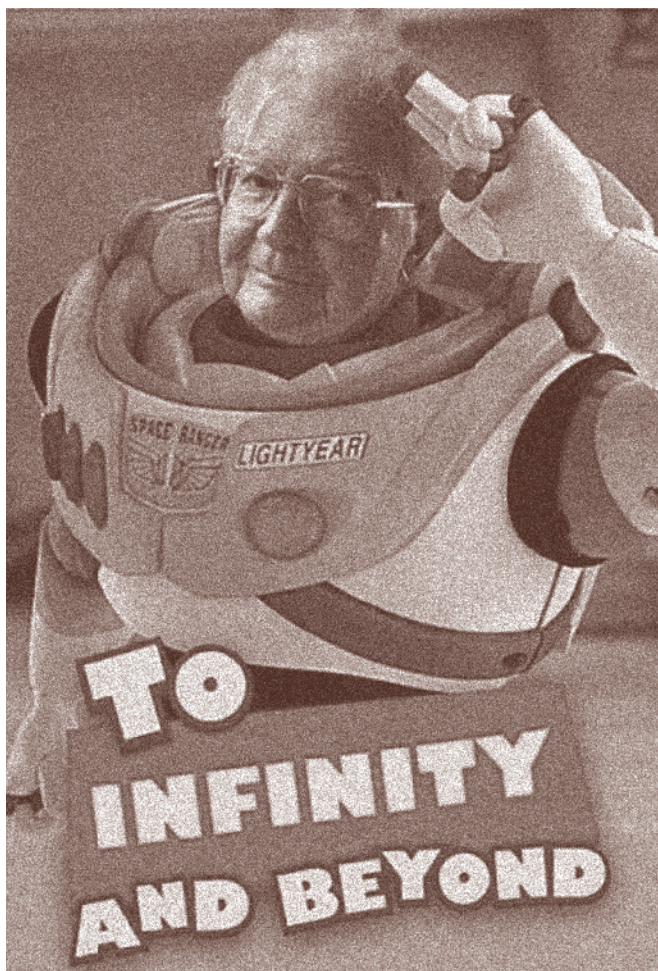
Système Thibaudeau (1921)	Classification Vox (1954)	Codex 1980	Eventualités
Antiques	Linéales	Désignations préliminaires Simplices	
Egyptiennes Egyptiennes anglaises	Mécanes	Emparectes Emparectes à congés	
Didots	Didones	Filextres Filextres à congés	
Elzevirs	Humanes Garaldes Réales	Claviennes	
Empattements triangulaires		Deltapodes Deltapodes à congés	
Helléniques	Incises	Romaines	
Cursives	Scriptes	Gestuelles calligraphiques Gestuelles brossées	
	Manuaires	Onciales	
Gothiques	Fractures	Germanes	
	Formes étrangères	Aliennes Exotypes Machinales Ludiques Hybrides Transfuges	

[fig.06]
Modèles des caractères de l'imprimerie, et des autres choses nécessaires audit art. Nouvellement gravés par Simon-Pierre Fournier le jeune, graveur & fondeur de caractères Fournier, Pierre-Simon (1712-1768). p.60 (source: gallica.bnf.fr).

	Terminologie traditionnelle	Nouvelles désignations Codex 1980
MAJUSCULES minuscules Lecturiennes	Capitales	Majuscules
	Bas de casse	Minuscules
	Caractères de labour	Lecturiennes
	Italiques	Diagones
	Caractères-pochoir	Stenciliennes

cases, aussi grandes soient-elles? La typographie, parole de l'homme est comme ce dernier, pas chose simple et ne serait se résumer en une classification. Qu'elle soit composée d'« un répertoire mesquin d'une dizaine de familles »² ou d'une liste à rallonge de genres et de sous genres. Néanmoins je pense qu'il est important d'avoir le bon vocabulaire typographique pour décrire de quoi on parle: panse, attaque, fût etc. J'entends aussi le fait que dans l'envie et le besoin de maintenir une rigueur, ma démarche soit discutable. En effet il paraît assez limpide pour tout professionnel de ne pas mélanger par exemple, les onciales et les lombardes. Quand bien même le grand public ne ferait pas la différence.

Parenthèse fermée et avant de rentrer en plein dans la production contemporaine, j'aimerais citer deux derniers exemples dans l'histoire du développement des variations de familles typographique. Des cas qui auront chacun un impact sans précédent sur la façon dont aujourd'hui on conçoit une famille de caractères. Renforçant chacun les principes fondamentaux mais ouvrants aussi le champ



[fig.07]
L'ouverture du champ des possible offert par l'univers de Frutiger, m'a rappelé la phrase «vers l'infinie et au dela» prnoncé par buzz L'éclair dans le film *Toys Story*. Pourquoi ne pas en faire un meme ?

[fig.08]
Specimen de L'univers par Deberny & Peignot représentant la famille de caractères par un schéma rappelant le tableau périodique des éléments. Témoignant du champ des possibles du caractère.

American Type Founders
Elizabeth
New Jersey

40 univers univers univers univers univers

41 univers univers univers univers univers

42 univers univers univers univers univers

43 univers univers univers univers univers

44 univers univers univers univers univers

45 univers univers univers univers univers

46 univers univers univers univers univers

47 univers univers univers univers univers

48 univers univers univers univers univers

49 univers univers univers univers univers

50 univers univers univers univers univers

51 univers univers univers univers univers

52 univers univers univers univers univers

53 univers univers univers univers univers

54 univers univers univers univers univers

55 univers univers univers univers univers

56 univers univers univers univers univers

57 univers univers univers univers univers

58 univers univers univers univers univers

59 univers univers univers univers univers

60 univers univers univers univers univers

61 univers univers univers univers univers

62 univers univers univers univers univers

63 univers univers univers univers univers

64 univers univers univers univers univers

65 univers univers univers univers univers

66 univers univers univers univers univers

67 univers univers univers univers univers

68 univers univers univers univers univers

69 univers univers univers univers univers

70 univers univers univers univers univers

71 univers univers univers univers univers

72 univers univers univers univers univers

73 univers univers univers univers univers

74 univers univers univers univers univers

75 univers univers univers univers univers

76 univers univers univers univers univers

77 univers univers univers univers univers

78 univers univers univers univers univers

79 univers univers univers univers univers

80 univers univers univers univers univers

81 univers univers univers univers univers

82 univers univers univers univers univers

83 univers univers univers univers univers

84 univers univers univers univers univers

85 univers univers univers univers univers

86 univers univers univers univers univers

87 univers univers univers univers univers

88 univers univers univers univers univers

89 univers univers univers univers univers

90 univers univers univers univers univers

91 univers univers univers univers univers

92 univers univers univers univers univers

93 univers univers univers univers univers

94 univers univers univers univers univers

95 univers univers univers univers univers

96 univers univers univers univers univers

97 univers univers univers univers univers

98 univers univers univers univers univers

99 univers univers univers univers univers

© 2011 American Type Foundry

The developing Univers

des possibles pour les générations futures. Tout d'abord sur un point de vue technique de l'exploration au paroxysme de l'époque, j'aimerais introduire la reconnue et saluée, *Univers*. Police de caractères dessinée par Adrian Frutiger et commandée par la fonderie Deberny & Peignot en 1957. Cette sans-serif néo-grotesque suscite un intérêt particulier. En plus d'être exécutée avec une grande précision et de profiter pleinement des potentialités offertes par la nouvelle technologie de photocomposition, elle constitue surtout la première police de caractères conçue comme une famille complète de 21 variations familiales distinctes, présentant une cohérence interne remarquable. «L'*Univers* marque un tournant qui pave la voie vers le numérique. «Elle annonce la manière systématique dont on envisage la typographie aujourd'hui», expose François Rappo.»⁹

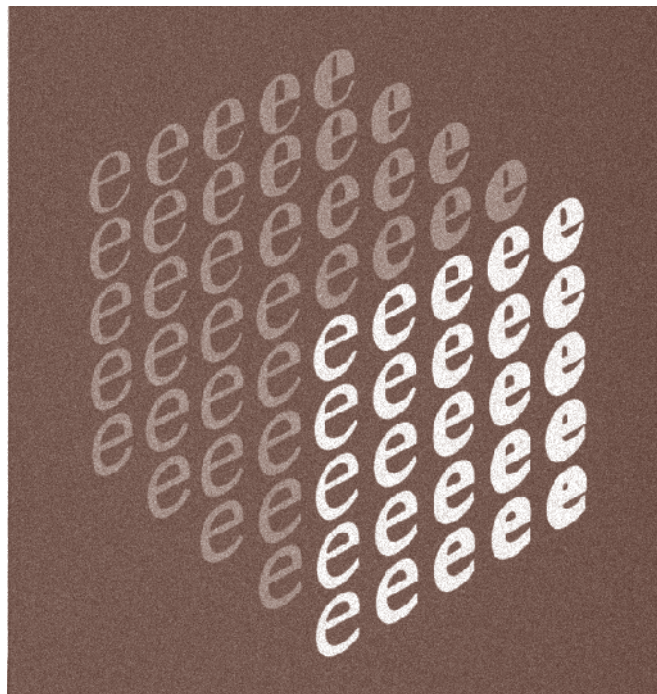
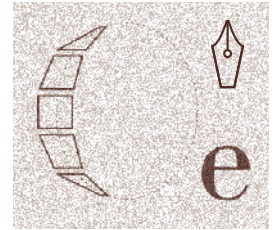
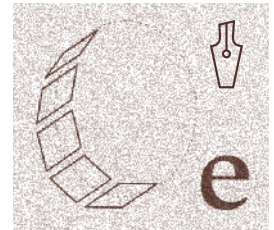
La seconde et dernière étape que je relèverais est ici une plus théorique, le cas Gerrit Noordzij et de son célèbre ouvrage *The Stroke: Theory of Writing* paru en 1985. Dans son ouvrage Guerrit Noordzij ramène à juste titre l'origine de construction de la lettre à sa forme manuscrite à l'aide de la plume plate ou à bec pointu. Le tracé translation pour la plume plate et expansion pour l'écriture manuscrite à plume pointue. Idée trahie par les lettres sculptées dans la pierre ou imprimées¹⁰. A ce principe il rajoutera le niveau de contraste. De ces trois axes il forme son cube pour mieux classifier les catégories de lettre.

Vouloir résumer l'histoire de la typographie est superficiel. Ces références, ici, je les prends comme repères. Car comprendre l'histoire de la famille typographique comme une succession de quelques moments marquants, d'illustres personnages importants et un non-sens. A l'instar du cinéma, la typographie ne cesse de changer par à-coups et n'est bien au final «qu'un échantillon de pensées humaines»¹¹.

⁹ <https://houseofswitzerland.org/fr/swissstories/societe/adrian-frutiger-un-univers>.

¹⁰ Dossier scriptorium de Toulouse, du chapitre Histoire p.32.

¹¹ Citation de Karim Debauche à propos de la naissance du cinéma. *Chroma s.1 ep.12 Carnosaur*.



[fig.09]
La couverture du livre pivot *The Stroke. Theory of Writing* (1985) montre le fameux cube qui visualise trois axes de son système. Ce n'est réellement quand 2005 que le livre prend le statut de référence avec la popularité internationale de Noordzij.

Une génération boostée aux hormones

Les règles familiales sont installées. Nous voici rendus ici, aujourd'hui, dans la continuité de l'ère du numérique. Ère augmentée, boostée aux hormones des réseaux sociaux et accès ultra simplifiés au savoir et outils numériques permettant à quiconque qui affiche un intérêt pour la production de caractères d'y accéder. Les professionnels sont encore plus pro et les amateurs encore plus nombreux. Les principes familiaux du passé lointain comme proche ont été maintenus et augmentés. Si bien augmentés, que les prouesses d'hier paraissent désormais très vite archaïques. Ainsi le *Corporate ASE* de Kurt Weidemann créée en 1990 chez Linotype, qui se voulait être l'idée de super familles proposant non pas deux mais trois variantes de styles, linéal, serif réales et mécanic, avec chacune d'entre elles une étendue de graisse allant du light au bold en romain comme italique et avec une version condensé – excusez du peu – pour la version serif réelle Antiqua. Aussi complète soit elle, fait aujourd'hui pâle figure face au gigantisme de certaine famille de caractère du XIX^e siècle comme la famille *Right* de chez Pangrampangram une des nouvelles fonderie digital émergente. Désigné par Alex Slobzheninov, sortie initialement en 2020, cette famille ne cesse de grandir. Alex, réussit ici une prouesse sans aucune mesure, la famille se payant même le luxe d'avoir une option fonte variable – nous reviendrons sur ce principe plus tard. Cependant si

Corporate Antiqua & Antiqua Condensed

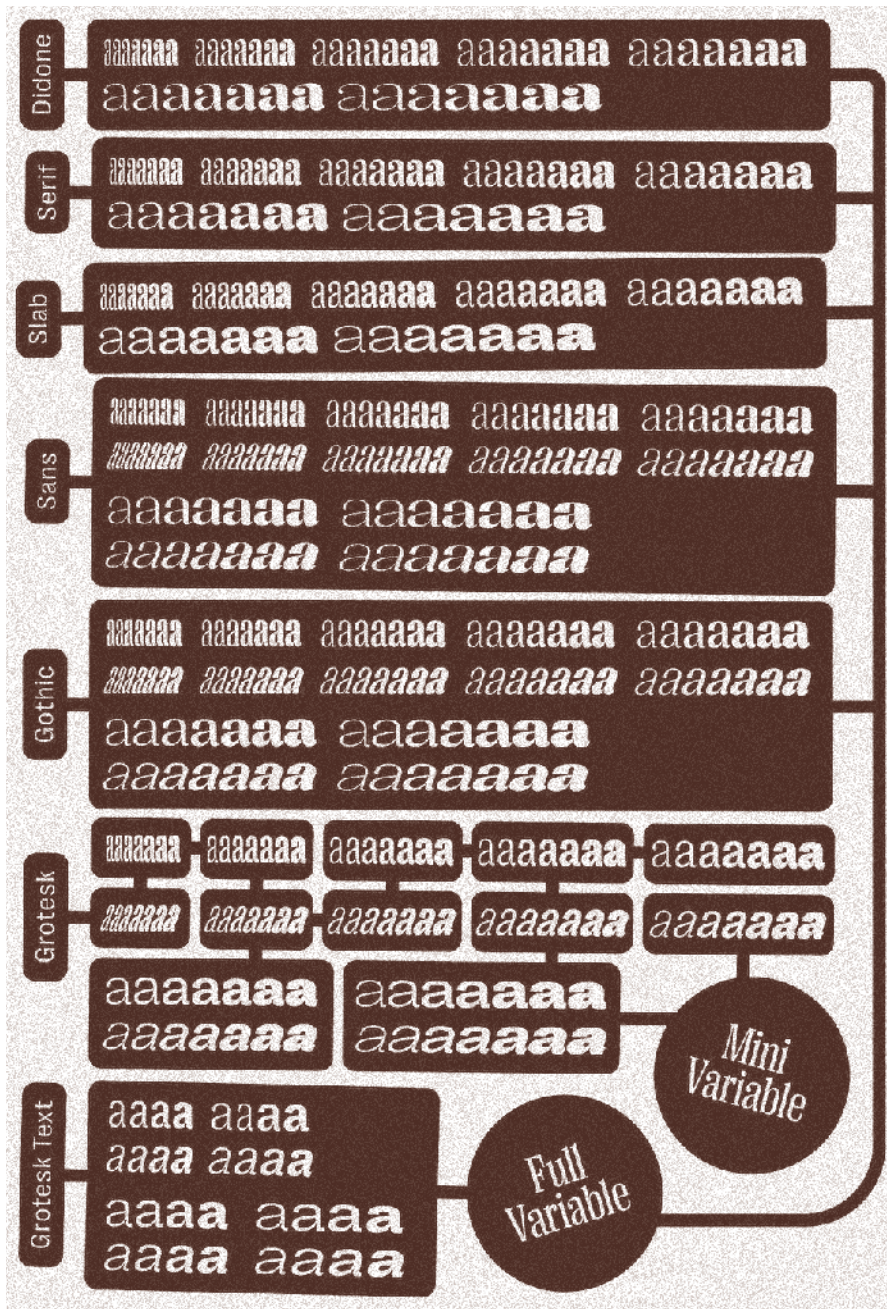
Light	<i>Condensed Light</i>
<i>Light Italic</i>	<i>Condensed Light Italic</i>
Regular	<i>Condensed Regular</i>
<i>Regular Italic</i>	<i>Condensed Regular Italic</i>
Medium	<i>Condensed Medium</i>
<i>Medium Italic</i>	<i>Condensed Medium Italic</i>
Demi	<i>Condensed Demi</i>
<i>Demi Italic</i>	<i>Condensed Demi Italic</i>
Bold	<i>Condensed Bold</i>
<i>Bold Italic</i>	<i>Condensed Bold Italic</i>

Corporate Sans Serif & Corporate Egyptian

Light	Light
<i>Light Italic</i>	<i>Light Italic</i>
Medium	Regular
<i>Medium Italic</i>	<i>Regular Italic</i>
Demi	Medium
<i>Demi Italic</i>	<i>Medium Italic</i>
Bold	Demi
<i>Bold Italic</i>	<i>Demi Italic</i>
Extrabold	Bold
<i>Extrabold Italic</i>	<i>Bold Italic</i>


Corporate A
Corporate S
Corporate E

[fig.10]
Famille
Corporate
par Kurt
Weideman
(1990).



[fig.11]
Famille Right
par Alex
Slobzheninov
(2020).
Elle possède
différents axes
de fonte
variables.


je salue et reconnais le travail mené derrière ce caractère, je ne peux me permettre de me poser l'intérêt de ce dernier. Faisons un rapide parallèle avec l'industrie du jeu vidéo. À ses débuts, il ne proposait que des aventures ne dépassant souvent pas les 10h de gameplay – Je parle ici des jeux à narration –. Encore aujourd'hui un des arguments massues pour les licences, sont leur durée de vie. Elles proposent ainsi des histoires d'une durée de vie de plus d'une cinquantaine d'heures voire d'une centaine. Cependant si il y a il bien une chose de vrai, c'est que la durée n'est pas forcément gage de qualité. On se retrouve avec un jeu vidéo à 150 heures de durée de vie, dont 100 de quêtes secondaires au pire mal exécutées ou au mieux bien exécutées mais ennuyantes et répétitives. Personnellement

ment, je préfère jouer à des jeux indépendants qui proposent des choses nouvelles plutôt qu'à un triple A . Certaines personnes pourraient me dire qu'il y a des jeux triple-A qui essaient d'être innovants, mais c'est rare. D'autres me rappelleraient que la majorité des joueurs préfèrent les jeux triple-A, comme *Fifa* qui est le jeu le plus vendu en France. Cependant je suis persuadé que ces jeux, dans la majorité des cas, ne sont pas ce qui font avancer l'art du jeu vidéo. Tout au mieux, ils le financent. Mais on pourrait s'attendre et espérer plus de prises de risque de la part des grands studios.

Il en va ainsi de même pour la création typographique qui n'a été que trop longtemps assujettie à son rôle d'outil sage de lecture pour ne pas surprendre le grand public. La forme typographique a fait ses preuves en la matière outil. Elle a écrit ses bases et aujourd'hui il est impératif d'imposer de nouvelle façon de faire, et cela même petit bout par petit bout. La typographie comme tout art, évolue avec son temps. Et à mon sens le temps n'est plus à l'heure de proposer une surenchère de variation de graisse ou de styles standard que l'on connaît et utilise pour la plupart depuis maintenant plus de 100 ans.

J'entends certain me dire que la richesse de l'option variable est un jardin merveilleux pour tout animateur et graphiste typographe – dans le sens mise en page de l'objet typographie –. À la première conjecture je répondrais que s'il est attirant de voir dans un carré Instagram, une animation entre un light condensed gothic passé à un black extended didone. À mon sens, elle n'en demeure pas moins vide de sens et n'est qu'une démonstration technique. Qu'en au cas du graphiste typographe, à mon sens comme il n'est pas pertinent que le serveur d'un restaurant vous demande si vous voulez votre steak saignant à 10 ou 12% de saignant. Il n'est d'aucune utilité de proposer une variabilité de graisse à un graphiste qui aurait déjà du mal à choisir entre la graisse médium et bold. Je ne suis pas hermétique aux fontes variables, bien au contraire. Il est sûrement intéressant pour les pages web responsives. Mais j'estime que son intérêt n'est réellement visible que dans des changements plus notables. Et nous verrons des exemples très vite.

Mais comprenez-moi bien, je ne critique pas personnellement Alex. Il est un des créateurs contemporains mettant en avant –par sa plateforme *@contemporarytype*– d'autres créateurs de lettre plus petit que lui dans la jungle que sont les réseaux sociaux pas si sociaux. Une jungle, représentant et il ne faut pas le nier une, si ce n'est, la fenêtre de visibilité pour des jeunes créateurs voulant se lancer. A moins de faire comme à l'époque de nos grands pères et grands frères, du porte-à-porte et ou faire ami ami avec un pair du milieu qui nous propulsera dans une logique de maître à élève. En réalité je suis bien souvent admiratif d'une bonne partie des projets d'Alex. Ses projets plus personnels sortent des sentiers battus. Cependant je suis conscient que la création typographie est une industrie qui restreint hélas bien souvent la créativité et les pas de côté. – j'y reviendrai dans mon deuxième chapitre –. Et par conséquent je regrette l'obligation de certains qui pour s'inscrire dans une logique de marché restent dans les mêmes poncifs que nos pairs sans rien à apporter de nouveau. Du neuf mais pas du nouveau. Proposer toujours les mêmes systèmes mais en plus grands, toujours plus grands et pourtant aujourd'hui bien vides.

 Dans l'industrie du jeu vidéo, AAA ou Triple-A est un terme jargon utilisé pour classer les jeux vidéo dotés des budgets de développement et de promotion les plus élevés

À l'inverse et même si elle ne représente pas la grande majorité des créations sur le marché typographique, la puissance technologique que représente l'ordinateur a permis une recrudescence de projets plus expérimentaux. Que je juge plus pertinente dans une ambition d'élever l'art qu'est la création typographique. Ainsi je citerais en premier, l'exemple de la famille de caractères *Plakato* par Underware. Fonderie Créée en 1999, Underware est à mon sens un digne héritier de ce que pouvait être la fonderie Emigre. D'un mélange culturel, cette fonderie indépendante se compose de l'Allemand Akiem Helmling, du Néerlandais Bas Jacobs et du Finlandais Sami Kortemaki. Non contents de mettre une pierre à l'édifice de la forme typographique de demain, ils publient, et par là, transmettent leurs savoirs, questionnements et ouvertures sur le sujet vaste qu'est la typographie. Ils savent rester humbles et ouverts aux divers formes que prend la lettre. Capable de réaliser des caractères plus standards comme la famille *Dolly Pro* ou encore l'*Auto Pro*, ils ne négligent pas pour autant l'importance de toujours challenger le médium typographique que ça soit dans leurs familles plus accessibles que celles qu'on qualifierait d'expérimentales.

Avec le *Plakato* on est justement sur l'un des exemples types de ce que permet au mieux l'ouverture offerte par les possibilités techniques fortement améliorées au cours de la dernière décennie. Cette famille pourrait à l'instar de la *Right* vu précédemment être considérée comme une super famille, elle l'est. À la différence qu'ici on ne joue pas forcément qu'avec les caractéristiques familiales classiques de la lettre, à savoir si c'est une serif didot ou une linéale grotesque. On est plus dans un registre de changement de forme, de concept un peu plus abstrait et en ce sens plus porteur de sens et d'intérêt créatif autant pour le dessinateur de caractère que pour l'utilisateur. Elle se compose de 16 styles [fig12]. Et si elle reprend certaines idées qu'on pourrait qualifier de classiques voire archétypaux comme l'italique, le stencil ou le bitmap, elle les représente d'une manière moins formelle, moins classique. On a plus l'impression que ces formes sont nouvelles, pensées avec l'outil qu'est l'ordinateur – l'esthétique en fonction de l'outil est un point que nous traiterons plus tard.

Elle use aussi des nouvelles fonctionnalités des fontes variables. Mais selon moi d'une des meilleures manières, car de façon beaucoup plus riche de sens et de variation d'animation. La variable n'est pas ici pour graisser la lettre, pour créer des hiérarchisations inutiles. La lettre bouge dans l'espace, se construit et se déconstruit avec le *Plakato Build*. S'illumine avec *Plakato Shine*. Mais aussi par cette dernière, peut être en pleine digestion, faisant circuler comme un python son repas à travers elle. En somme, la lettre vit, elle n'est plus qu'un simple outil, elle s'émancipe de ses codes. On est typiquement dans une sorte de lettre image et de sens. Ainsi l'idée ici est de représenter la possibilité de créer une famille et même une hiérarchisation de texte de manière différente des canons classiques que sont le light, regular, bold et une alternative italique à cela si vous êtes chanceux.

Plakato ABC123

Plakato ABC123

Plakato ABC123

Plakato ABC123

Plakato ABC123

Plakato ABC123

Plakato ABC123

Plakato ABC123

Plakato ABC123

Plakato ABC123

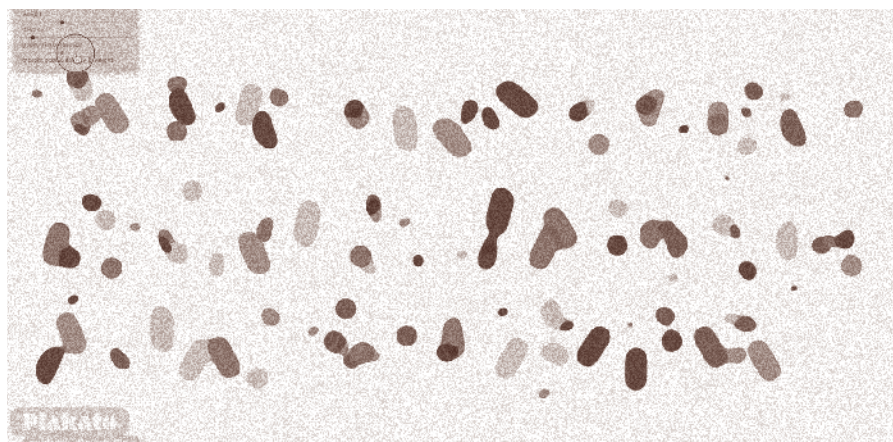
Plakato ABC123

Plakato ABC123

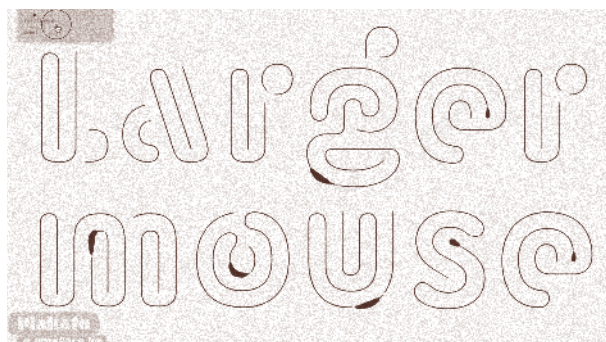
[fig.12]
De haut en
bas :
PlakatoPro,
PlakatoStencil,
plakato3D,
PlakatoBuild,
PlakatoGame,
PlakatoNeon,
PlakatoPaper.



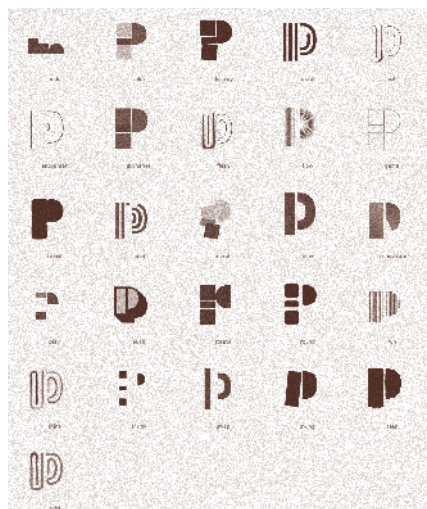
[fig.13]
« Dans cet exemple, les lettres dans un néant indéfini après avoir été mises à l'échelle, tournées et déplacées, les étapes intermédiaires produisant de nouveaux langages visuels amorphes. ».



[fig.14]
« Les lettres peuvent être épaissies localement, comme une souris se déplaçant dans un serpent après avoir été mangée. ».



[fig.15]
Ensemble des déclinaisons systématique des polices variables OpenType, sur la base de Plakato Play.



Encore elle!

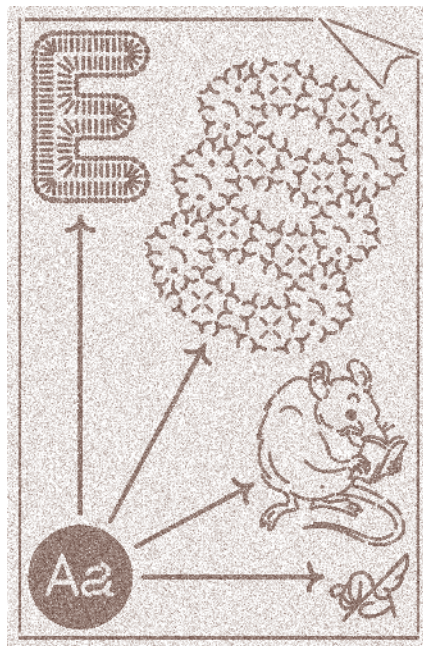
Dans la continuité de proposition de gestion de variabilité dans la forme typographique on pourrait citer la *Bascule* conçue par un collectif d'anciens étudiants de l'Ensad ou encore le caractère *Cosm* de Benn Zorn. Qui offrent tous deux, à leur manière une nouvelle façon de hiérarchiser l'information typographie proposant divers styles. Et qui même dans des propositions dites classiques, comme donner une version italique à un caractère, revisite la manière en décomposant la forme comme dans le cas de la *Bascule*. Une proposition que je trouve rafraîchissante, innovante et aussi usant à merveille des possibilités de l'animation variable fonte. Le cas de la *Cosm* est aussi un bon exemple de l'utilisation de la variable fonte à des fins de création de transition disons plus graphique à la limite de l'illisible. Mais qui pourrait très bien être utilisé pour les moins farouches en appel de note notamment. Dans ces exemples, on touche un point crucial à la question de la lettre, sa lisibilité. Et oui encore et toujours elle! Une question sans cesse débattue dans l'histoire de la création typographique **EI**.

C'est bien souvent l'une des premières idées abordées dans une formation typographique : l'ambivalence entre la lisibilité (readability) et la visibilité (legibility). La visibilité se référant à la capacité de décoder un sens, un symbole, tandis que la lisibilité concerne la possibilité de lire un mot ou une phrase. Cette notion de base est d'une grande importance. L'ouverture de la profession tend à élargir encore davantage le débat.

Dans le numéro 40 de *Slanted*, intitulé *Experimental Type*, un chapitre y est dédié. On peut y lire : « Mais qui décide de ce qui est lisible? Qui fixe la norme de ce qui est lisible? En théorie, la lisibilité est une question de temps ». L'exemple frappant que soulève le chapitre est celui des caractères typographiques allemands de type *Fraktur*. Bien qu'ils aient été fluides et faciles à lire pour les Allemands d'une certaine époque, ils sont aujourd'hui souvent considérés comme difficiles

EI L'exemple de Sobry, pointant du doigt la difficulté de lecture du Didot face au Garamond, serait aujourd'hui qualifier d'une réaction de boomers voulant prouver que c'était mieux avant. Mais aussi cela montre un aspect intéressant et bien chrétien de vouloir toujours chercher ce qui est bien, ce qui n'est pas bien, le juste, le mauvais, l'ange, le démon. (p.28-30 La typographie moderne).

bascule
bascule
bascule
bascule
bascule
bascule

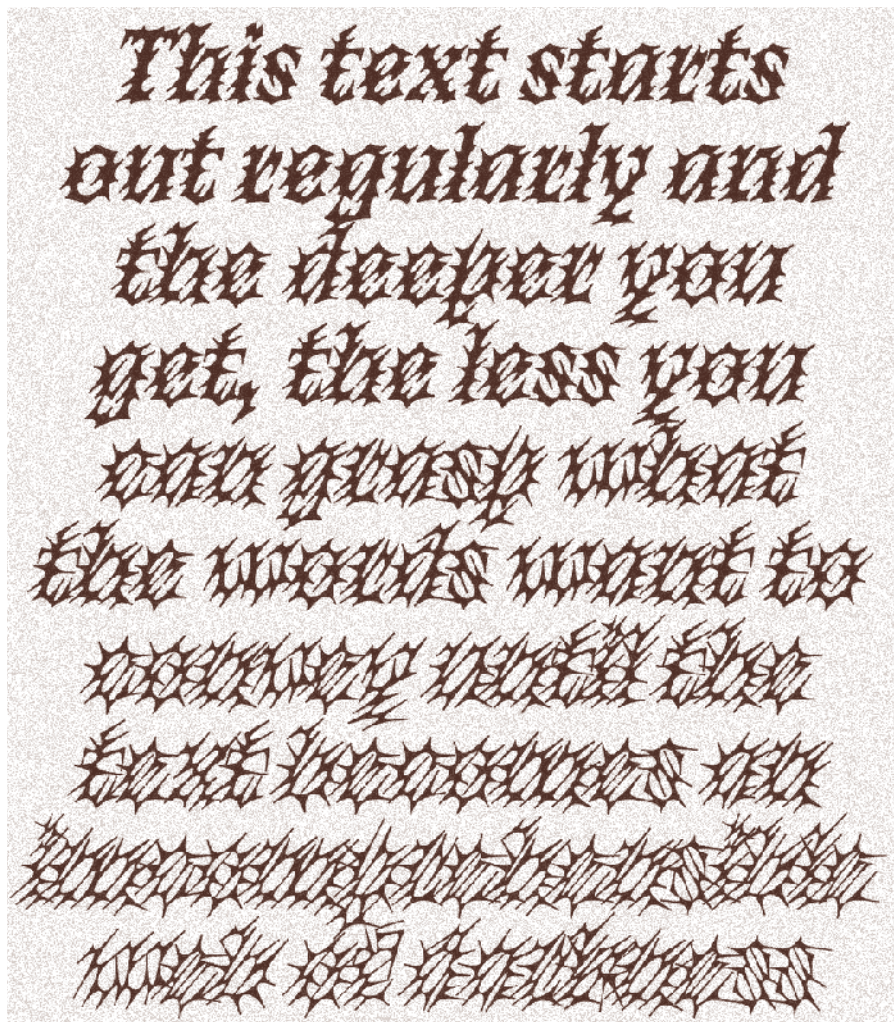



[fig.16]
Pour la nouvelle identité de l'École, une police de caractère signature s'anime et révèle sa structure modulaire. Les modules se déploient de la lettre, à l'illustration, au motif.
Réalisation : Damien Bauza, Tommy Bougé, Pedro Cardoso, Paul Dagne, Juliette Nier.

This text starts
out regularly and
the deeper you
get, the less you
can grasp what
the words want to
convey until the
text becomes an
imcomprehensible
web of darkness

Ampersand
Betablocker
Cousin
Enkeltrick

[fig.17]
La police Cosm
de Benn Zorn
se compose
de 4 Masters :
Regular, Italic,
Decay Hard et
Decay Doom.
Les styles de
décomposition
sont
entièrement
interpolables
et permettent
de créer un
total de cinq
styles de
décomposition.
TypeMedia
2022.



à lire et ce même pour une germanophone. On pourrait aussi souligner l'exemple du style *lineal*. Qui si aujourd'hui domine, a ses début elle était décrite comme illisible par beaucoup comparé aux serifs qui dominaient le marché depuis de nombreuses années. «la superstition d'hier peut devenir la réalité scientifique d'aujourd'hui.» 

 Réponse de Van Helsing à Doctor Seward dans le film *Dracula* de Tod Browning, Karl Freund (1931).

wisdom wisdom
wisdom wisdom
wisdom wisdom

ethiobirds
ethiobirds
ethiobirds
ethiobirds
ethiobirds
ethiobirds

[fig.18]
Croquis et processus de création de la famille de caractère *Cosm*.

« Commencé comme une recherche sur la peur, le design a été façonné par le dessin et le codage au ping-pong pour créer un design unique qui ne porte aucune référence. »

<https://2022.typemedia.org/Cosm.html>

padventurio

padventurio

padventurio

padventurio

padventurio

padventurio

padventurio

padventurio

padventurio

padventurio



[fig.19]
Signe @ en transition
fonte variable
d'angoisse et
de phobie.

En 1990 dans un entretien, Zuzana Licko déclarait « Les typographies ne sont pas intrinsèquement lisibles. C'est la familiarité du lecteur avec les typographies qui rend celles-ci lisibles »²¹. L'envie de pousser la lettre à l'expressivité, la sortir de son rôle d'outil invisible. Une notion d'invisibilité et d'outil entretenu pratiquement tout le long de l'histoire de la création du caractère imprimé. Dans une volonté de promouvoir la différence et une liberté individuelle propre à l'Amérique, Emigre contestait à raison l'idée de « gobelet de cristal » de Beatrice Warde²². Une critique que j'étendrais peut-être aux modernismes européen et à la doctrine Morrissonienne.

Si cette question a été soulevée à maintes reprises, ce qui m'intéresse c'est l'essence avec laquelle la typographie contemporaine aborde cette problématique. À l'instar de leurs confrères dans l'art classique et l'art contemporain, les typographes contemporains s'émanicipent des conventions, les remettent en question et jouent avec les fonctions premières de leur art, en l'occurrence la notion de lisibilité.

Cependant si la question s'ouvre de plus en plus hors des sphères des dessinateurs de caractères expérimentaux. Dans la conscience collective autant chez les designers que chez les gens du quotidien, la question ne fait pas consensus. Bien souvent la notion de lisibilité est utilisée à tort et travers surtout pour justifier la dépréciation d'une esthétique en particulier.

Une chose reste néanmoins certaine, l'expérimentation est avant tout une étape de réaction à un standard. « Si davantage de designers unissaient leurs forces et travaillaient de la même manière, l'échelle changerait et l'ancienne convention deviendrait anti-conventionnelle. »²³ On pourrait alors émettre l'idée que toute la création de norme d'épuration de la forme typographique était une forme de vision expérimentale de la lettre typographie qui avait ses standards à l'époque du manuscrit. Les modes comme les expérimentation sont cyclique. Fût une époque la linéal n'était pas une norme. Les questions de lisibilité, de contestation des familles typographiques classiques entre dans une continuité de dialogues de formes et de standards, « Carson suggère que l'essence de l'expérimentation est d'aller à l'encontre des modèles dominants, plutôt que d'être guidé par des conventions. »²⁴ Pour faire avancer un domaine scientifique comme artistique il veut partir du contraire d'un constat établi. L'expérimentation consiste à modifier les conditions de la manifestation d'un phénomène qu'on veut étudier. En ce sens la lisibilité par exemple n'est pas un bouton on/off, il faut alors éprouver le principe pour le valider.

Faire du neuf avec du vieux

Une chose qui n'est peut-être pas aussi vieille que la question de lisibilité, mais qui a tout de même une importance certaine dans la production de caractère typographique, c'est bien l'idée du revival. Au fil des divers progrès techniques en matière d'impression, le typographe accompagné ou non, a dû réapprovisionner le marché en matières premières. C'est-à-dire transposer une adaptation fidèle à des classiques ayant fait leurs preuves dans divers supports, en plomb puis en caractères lettraset puis en photocomposition et enfin en numérique. Le catalogue numérique s'est très vite enrichi de ses caractères classiques. Je ne peux le prouver, mais je pense que la simplification d'accès à des archives numérique d'anciens

²¹ Entretien entre Licho et VanderLans Emigre, n°15, 1990, p.12. « Your read best what you are used to read ».

²² Le Crystal goblet (Beatrice Warde), la typographie plutôt comme outil, la fantaisie des titrages de s'applique pas dans un contexte de lecture.

²³ Peter Bilak, *Experimental typography. Whatever that means.* [https://www.typotheque.com/articles/experimental-typography-whatever-that-means.](https://www.typotheque.com/articles/experimental-typography-whatever-that-means)

²⁴ ibid.

caractères, de gravures par le web, a drastiquement augmenté la production de caractères dit revival.

Fanatically
devoted to
excellence.

Fanatically
devoted to
excellence.

Fanatically
devoted to
excellence.

Fanatically
devoted to
excellence.

Fanatically
devoted to
excellence.

Fanatically
devoted to
excellence.

[fig.20]
Dans le sens de lecture:
• *Libre Baskerville* Impallari Type,
• *ITC Baskerville* John Quaranda,
• *Baskerville 120* StormType Foundry,
• *Baskerville Neo Text* Storm Type Foundry,
• *Serif* LoveFrom.
• *Mrs Eaves* Zuzana Licko, Emigre.

Je mets de côté les logiques de copies et d'inspirations d'anciens caractères, me concentrant ici uniquement sur l'aspect de faire revivre une esthétique typographique, de caractère d'un autre temps, venant d'autres techniques autant d'impressions que de façonnages. En effet si certains soulignent comme Jean François Porchez, que «Ce qui fait l'intérêt d'une reprise de caractères, c'est lorsque la source est ancienne, de mauvaise qualité, parce qu'elle permet une interprétation personnelle d'une idée.». A l'air de la production numérique, j'y vois aussi un intérêt dans l'idée d'une forme augmentée. Cependant il est important de considérer deux aspects. D'une part – et au delà de savoir si la source est de mauvaise qualité au terme d'impression – que la ressource initiale n'a d'intérêt que si elle est d'une autre technique que le numérique. Et la deuxième est que si la ressource initiale n'a pas déjà été sur exploitée au format numérique, si on n'y rajoute pas une plus value réellement tangible. On pourrait ainsi critiquer l'intérêt aujourd'hui de ressortir une énième version du *Baskerville* comme a pu le faire dernièrement LoveFrom avec sa *Serif*. Même si la réinterprétation est de qualité, ne serait-il pas plus intéressant de créer du nouveau, plutôt que de chacun son tour refaire la gloire d'entend sous prétexte d'un respect de *Baskerville*. Tout est une question d'équilibre.

Selon moi, dans un réel but d'enrichissement de la culture typographique, viennent alors aujourd'hui deux options. La première option, qui repose sur une base de l'ordre de la réhabilitation historique est de proposer un rival d'un caractère jusqu'alors peu, voire pas exploité. Un exemple pourrait être l'excellent travail de Jules Durand avec son caractère *Jou* [fig.21] revival des caractères de titrage et de texte du graveur, éditeur et typographe Luis Felipe-Vicente Jou i Sinabre, dit Louis Jou (1881-1968). À l'heure où les ligatures reviennent à la mode dans la communication, il est toujours intéressant de voir et revoir la richesse en ce sens que pouvait posséder les gravures de Louis Jou, surtout lorsqu'on sait que le personnage est très peu connu. Il est alors encore plus intéressant d'en proposer un rival avec un œil nouveau. « Faire revivre l'esprit typographique de Louis Jou, revisiter un corpus poussiéreux, lui apporter un nouveau souffle un regard jeune, une approche contemporaine, de ressusciter une esthétique » [1].

[1] Jules Durand, *L'imaginaire typographique de Louis Jou*, 2020, Anrt-nancy.



[fig.21] La famille est à se jour composé de trois style, l'italique *Ora*, le romain *Labora* et le display *Lere*.

[fig.22] Gravure de Louis Jou avec sa signature.



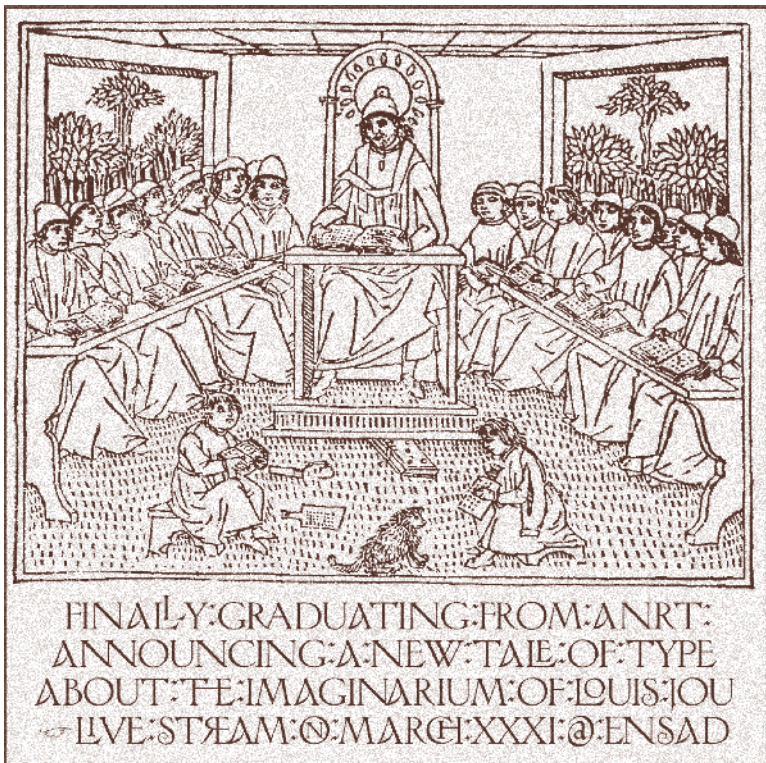
300

Amis, route route route

D'autant que ce travail s'inscrit dans une ré-interprétation vectorielle autant de l'effet de la gravure sur bois pour le corps de titrage que celui de la dureté du plomb pour le corps de texte ayant été dessiné par Jou et gravé par Charles Malin.

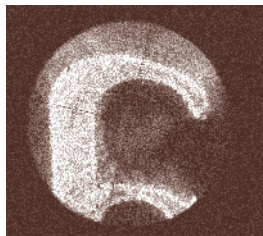


[fig.23] Ouvrages composés par les gravures en plomb de Louis Jou, Les essais Montaigne, (1934-1936). Oraison Funebre, H. Marie de France de Bossuet, (1939)



[fig.24] La famille est à se jour composé de trois style, l'italique Ora, le romain Labora et le display Lere.

[fig.25] Vu macro d'un caractère en plomb a de Louis Jou.



Faire du neuf avec du vieux
 30
 Il Evacuation du champ des possibles

La deuxième option, dans une continuité entre « hommage numérique » et « fiction historique » serait de proposer une version augmentée, autant en matière de nombre de caractères et surtout de styles qui n'auraient pas été pensés à l'époque. Une sorte d'enrichissement fictionnel de la ressource de base. On pourrait citer la *LL Prismaset A* et *B* de chez Linotype réalisée entre 2003 et 2016 [fig.26]. Ce caractère est une sorte de rival augmenté du *Prisma* [fig.27] une police de caractères multilignes, conçue à la fin des années 1920 par Rudolf Koch (1876-1934). *Prismaset A* et *B* nourri par penchant pour la sculpture sur pierre de Mauro Paolozzi, propose ainsi un total de 20 variantes de style décoratif dans la logique du matériaux de base. En ajoutant à cela un enrichissement en terme de glyphes, la *Prisma* étant initialement limitée à un set de capitale avec deux variantes de style multiligne avec 4 lignes dans les petits corps (20, 24, 28 pt) et 5 lignes dans les grands (36, 48, 60 pt).



[fig.26]
La famille
LL Prismaset
chez Linotype
(2003-2016)
designé par
James Goggin,
Rafael Koch
et Mauro
Paolozzi.

Prismaset Two
 Prismaset Two X
 Prismaset One
 Prismaset Outline
Prismaset Stencil
Prismaset Solid

<p>THE PRINTING PRESS WHITE STAR LINE KING RICHARD THE BAKER DICKENS PRINCE</p>	<p>24 POINT NR. 1 - 6 A - ABOUT 2½ LBS. 24 POINT NR. 11 - 6 A - ABOUT 3 LBS. 30 POINT - 5 A - ABOUT 3½ LBS. 36 POINT - 4 A - ABOUT 5 LBS. 48 POINT - 3 A - ABOUT 7 LBS. 60 POINT - 2 A - ABOUT 11 LBS.</p>
--	---

[fig.27]
 Prisma
 (1928–1931)
 Rudolf Koch.
 Specimen par
 Rudolf Koch
 (1930)
https://archive.org/details/lftype0543/LFA_Type_0543_002.jpg

ABCDEF
 GHIJKLM
 NOPQRST
 UVWXYZ
 £ . ? , ! - &

12
 34567890

PRISMA

Un autre exemple pourrait être la *Casserole* [fig.28] de chez Ohnotype, cette fois-ci ré-interprétation de *Davida OS* conçu par Louis Monott en 1965. La *Casserole* est à la fois un parfait exemple de respect d'un matériau de base mais aussi la manifestation de la liberté créative et d'expérimentation que peut offrir la création de caractère numérique. Ainsi tout comme pour le *Primaset*, la *Casserole* propose un set augmenté de bas de casse et plein d'autres options contemporaines permises par OpenType, alternates, fractions et tant d'autres. La richesse de ce projet résulte dans l'exploration des styles. Ou comment avec une base simple, démultiplier le champ des possibles de manière créative et innovante. Ou comment passer d'une version décorative à une version Sans, plus fonctionnel, et re-bifurquer vers de l'ultra expressif et décoratif avec l'archétype de la lombarde ou de la script ou encore de la blackletter. Tout en maintenant une cohérence esthétique, notamment en gardant ici les petites › billes ‹ marque de fabrique de la *Davida*. Ainsi c'est bien plus qu'un esprit de revival qui est proposé mais la notion d'apporter quelque chose de plus. « C'est essentiellement un mélange de différents saveurs d'intensité variable, toutes cuites dans le même plat. Évidemment, seul un nom comme *Casserole* pouvait tout réunir. »¹⁵

¹⁵ Ohnotype à propos de la *Davida*: « une police extrêmement populaire de 1965. Louis Minott, inspiré par les polices d'affichage de l'ère victorienne comme *Ringlet* et *Hogarth*, a écrit un prototype et l'a soumis à un concours de Visual Graphics Company. Il remporta le concours gagnant la somme de 1 000 \$. Hélas, aucune redevance ne faisait partie de l'accord. Le triomphe de Louis en remportant le concours se transforma progressivement en amertume, chaque utilisation de son *Davida* lui rappelant ce mauvais accord avec VGC. »

¹⁶ Ibid.



[fig.28]
La famille *Casserole* par Ohnotype (2022) étendue sur 6 style, propose de redécouvrir, d'augmenter dans une grande casse le de saveur la *Davida* de Louis Monott.

Derrière l'envie sûrement sincère de rendre éternel des esthétiques, de remettre au goût du jour des caractères passés de mode comme la *Davida* ou la *Prisma*. Derrière cette richesse visuelle semblant sans fin. Derrière cet amour et justesse de la forme typographique. Je ne peux me retenir de poser la question qui est de savoir : à quel moment est-il légitime de faire de l'argent avec la ressource passée d'autrui ? Est-il bénéfique de jouer sur la nostalgie, de faire revenir une gloire passée ? Car si le projet de rival de Louis Jou est un projet d'étude, donc non lucratif et sur un personnage assez méconnu. Ce n'est pas le cas des deux autres exemples. Aujourd'hui avec la création numérique les limites sont plus floues qu'hier, on peut quasiment tout faire, mais en avons-



[fig.29]
 Davida
 Specimen par
 Louis Minott
 (1965).

nous le droit? « Vos savants étaient si préoccupés par ce qu'ils pourraient faire ou non, qu'ils ne se sont pas demandé s'ils en avaient le droit »³³. Ici on ne parle pas de dinosaure, quoique certaine ressource de revival pourraient en avoir ce titre. Mais ce n'est pas parce que nous pouvons faire quelque chose que nous le devons. Il ne faudrait pas tomber dans une logique de qui trouvera en premier le fossile tant convoité pour l'exploiter à son plein potentiel.

L'idée n'est pas de cracher dans la soupe. Il est certain que pour la richesse de notre écosystème typographique, je préfère mille fois d'incroyable rival augmenté comme la Casserole. Qui propose par ailleurs réellement quelque chose en repoussant la ressource initiale dans des contrées inexplorées. Plutôt qu'une énième linéale grotesque et encore moins qu'une énième *Baskerville*. Mais peut-être entre là mes goûts personnels et aussi une notion de rareté qui forcément attire plus que le commun de tous les jours.

Je ne porte pas particulièrement à cœur les idéaux des modernistes, qui ont pour moi une grande responsabilité dans l'en-trave que subit aujourd'hui la forme typographique. Je ne partage pas non plus leur idée que les designers ne devraient utiliser que des caractères propres à leur époque. Car comme le souligne Paul Shaw il est difficile de savoir ce qui est « de notre temps »³⁴. Néanmoins il est important à mon sens de nous forcer aujourd'hui autant que faire se peut à chercher le plus possible de nouvelles formes, de nouvelles polices d'écritures. Je remercie tous nos pairs qui du début de l'ordinateur à aujourd'hui ont contribué à numériser, adapter et augmenter nos classiques d'antan. Mais aujourd'hui, il ne faut plus tomber dans la facilité de reprendre un caractère nostalgique connu. S'en inspirer c'est certain. Tous nos travaux sont ancrés dans une culture formelle typographique, il ne faut pas nier ses références ou mentir. Le revival devrait être réservé pour des références méconnues et dans des contextes d'études. Être en open source, non commercialisé. Malheureusement je suis bien conscient que l'étude de qualité a un prix. Que le temps c'est de l'argent. Et que sans aide externe il est difficile de mener à bien des recherches dignes de ce nom. Peut-être que vendre l'esthétique de nos aïeux est le seul moyen de les faire perdurer. À la place de Louis Minott, sûrement que je serais heureux de savoir mon travail dans les mains talentueuses et respectueuses d'Ohnotype.

³³ Ian Malcolm, *Jurassic Park* (1993). Steven Spielberg, d'après l'œuvre originale de Michael Crichton (1990).

³⁴ Paul Shaw, *Revival Type Digital typefaces inspired by the past* (2017), p.3.

Dear
Family
PHILIPPINE-AMERICAN
CUISINE

CASSEROLE

INTRODUCING

A NEW
GERG. BANG.

0123456789
0123456789
0123456789
0123456789
0123456789

FROM US
AT 06.10

OVER
FORTY
AND
FEELING
BETTER


Ameri K R R CASR R
AMDASTR! T G M
BBBK1122 f fa R M
22Q2uQ2 a A y R
XXXxg f Jmerci
W WONS M K 00 Lca
FR P f M m phi Gd



[fig.30]
 La famille
 Casserole et ses
 croquis par
 Ohnotype
 (2022).


La génération 13 pouce

Si un jour vous venez à parler avec Dirk Behage, il y a fort à parier qu'il vienne tôt ou tard à vous évoquer une phrase comme « la génération 13 pouce ». Cette dernière faisant bien entendu référence au format des écrans *Macbook*, peut sonner un peu vieux tonton râleur, mais est assez juste, porteuse de vérités et de responsabilités. De vérités car pour peu que vous vous aventuriez dans une salle de classe ou une agence de graphisme, loin est derrière nous l'époque des calques et papiers découpés. Alors je vous entend dire, oui mais moi je mets à cœur d'utiliser la matière dans tout mes projets blablabla. Certes mais je parle ici de généralité. Et de toute façon ce n'est pas un mal en soit. L'ordinateur et Internet sont les outils qui ont ouvert le champ des possibles à toute une génération de jeunes désireux de devenir graphistes voire typographes. Leur permettant de se construire une base de culture, quand bien même ils ne viendraient pas d'un milieu socio-économique propice à l'enrichissement graphique et artistique de manière générale. Qui plus est, comme tout outil, l'ordinateur sert à créer. Là, entre alors l'enjeu de responsabilité créative pour les générations futures. Pour Behage, peu de sa génération et alentour, ont utilisé l'ordinateur comme outil de création. C'était avant tout, pour eux, un support de finition d'un travail réalisé préalablement avec d'autres outils classiques. Bien souvent ou vous dira de passer par la main, que la calligraphie est la source créatrice de la typographie.

Fritz Helmuth Ehmcke, calligraphe et typographe mettant en avant l'importance accordée à la calligraphe. « L'écriture et, plus généralement, les formes réalisées à la main devait être la référence de toute lettre imprimée »  Peut-être à raison critiquait-il les typographes voulant effacer de leur pratique les formes écrites, fondements d'une pratique civilisée de la typographie. Si, j'admets l'importance du geste dans la pratique, véhicule à mon sens de plus de spontanéité et naturel. De part le fait que tout un chacun a l'habitude depuis sa tendre enfance d'utiliser des outils pinceaux et autres crayons pour dessiner des lettres. Il est certain alors que la forme écrite représente un « fondement » de notre rapport à la lettre. Inutile de le nier. Cependant dire qu'il est le fondement d'une pratique « civilisée » de la typographie, est une idée que je trouve aujourd'hui d'une part arriérée et d'autre part élitiste.

En réalité la plume est un outil comme bien tant d'autres, elle en fut certes un des premiers, mais aujourd'hui elle n'est pas à mettre en opposition avec la souris et l'ordinateur. L'un n'est pas moins créatif que l'autre, chaque outil demande un temps d'adaptation pour en ressortir une substance réellement créatrice. Si vous donnez à un non initié une plume plate, il a fort à parier que même s'il arrive à utiliser l'outil que ses formes ne soient que peu innovantes. Et que s'il en ressort une créativité ce n'est non pas par une force créatrice de l'outil mais davantage car l'utilisateur et habitué depuis sa naissance à utiliser des outils et supports similaires à savoir le crayon et le papier. Il a plus ou moins acquis en lui l'impact de la pression d'un outil plume sur le papier. La calligraphie n'est pas la référence de toutes lettres imprimées. Car tout simplement il n'y en a pas. Ou plutôt il en existe une infinité. L'important, c'est à quel point on est à l'aise avec un outil pour dévoiler le potentiel de la lettre qu'on imagine

Il est en réalité assez étrange de vouloir ne réserver la partie créative de la lettre qu'à l'étape de papier. Mais si aujourd'hui on préconise le papier et le crayon plutôt que la souris et l'écran retina,

 Tim Ahrens Schoko
Mugikura, *Size-specific
adjustments to type design*

 Robin Kinross,
la typographie moderne (p.92)

c'est à mon sens uniquement par habitude et tradition. Jadis où typographes et graveurs se côtoyaient, on pouvait croiser certains caractères typographique dessinés ou plutôt directement gravés, ainsi ce fut le cas pour le *Jessenschrift* et le *Neuland* de Rudolf Koch, qui ont tous deux été coupés directement sans même un dessin comme modèle **35**.

Prenons l'exemple de la tablette graphique et du stylet. L'objet n'est en soi pas nouveau mais avec le temps, il se perfectionne de plus en plus avec des logiciels comme Procreate sur iPad. La plupart du temps – moi compris –, on vous dira que le toucher sur tablette n'est pas le même. Un ami dont je tairais le nom pour son bien, m'a un jour dit ceci: «dessiner à la tablette c'est comme faire l'amour avec un préservatif, il y a moins de sensation». Anecdote quoique grivoise révèle en effet l'absence de frottement sur la tablette, ce côté lisse au toucher. Et si j'étais plutôt d'accord avec ces propos sur le coup, après réflexion je me reconsidère. Car si pour nous deux séparés de 10 ans d'écart; il paraît peu agréable et pratique d'utiliser un ipad pour dessiner nos lettres ce n'est en réalité seulement car nous n'y sommes pas habitués. Il est tout à fait envisageable de créer de très belles lettres sur tablette et parfois même il est souhaitable d'utiliser cet outil plutôt que l'outil classique. Un exemple à cela pour être la *Lithops* [fig.31] par Anne-Dauphine Borione distribué en Opensource chez VTF (SIL Open Font License) **36**.

35 «*Lithops* est une police semi-modulaire très display, très complexe. Dessiné à la main dans Procreate, puis traité dans Glyphs 3. Son nom provient de plantes succulentes auxquelles il ressemble, et a été inspiré par l'Art Nouveau, les cerveaux d'Alzheimer et les découpes de Matisse. Bien qu'il ne soit pas facile à utiliser et qu'il soit difficile à catégoriser, *Lithops* sert d'exploration de l'avenir de la conception de caractères, posant la question: à quel point une police peut-elle être complexe, tout en restant cohérente, lisible et esthétique, et surtout, amusant?»
<https://velvetyne.fr/fonts/lithops/>

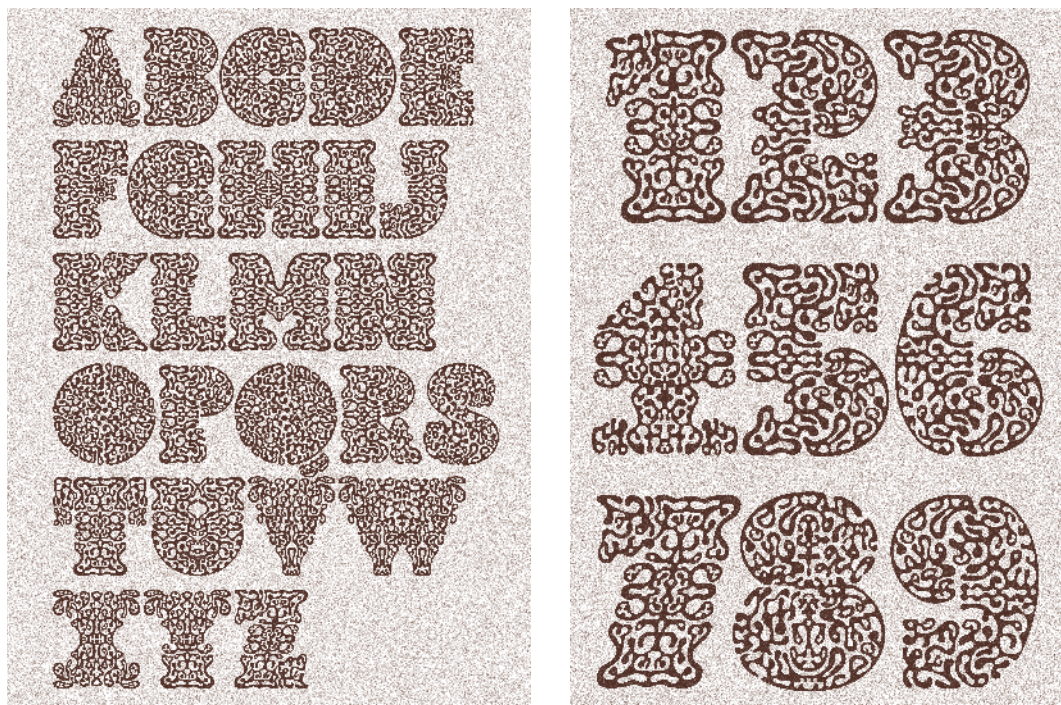



Anne-Dauphine n'est pas une créatrice de caractère que l'on pourrait qualifier de très alaise avec une plume, elle même le reconnaît. Sa créativité s'exprime principalement soit sur tablette soit directement à la souris. Est-elle moins créative, je ne pense pas, bien au contraire. Aurait-elle pu faire sa typo à la main? Oui certainement. Mais cela n'aurait eu que peu d'intérêt en plus d'être bien plus long. L'outil numérique qu'est Procreate lui permet de simplifier les étapes, de ne tra-




vailler qu'avec une moitié de forme qu'elle peut à loisir – et plus rapidement que support classique – effacer et ajuster. Ainsi par l'aisance qu'elle possède avec l'outil numérique peut créer des compositions extrêmement décoratives et complexes de manière beaucoup plus performante et efficace qu'avec un crayon à papier. Car il faut bien comprendre que l'outil à une fonction qui lui est propre, un domaine où il excelle.

[fig.31]
Lithops par
Anne-Daupine
Borione réa-
lisé en 2022,
distribué chez
VTF.



Comme il ne semble que peu pertinent de prendre une plume plate pour faire une calligraphie en anglaise, il ne semble pas pertinent de demander à un ordinateur de transcrire l'erreur de la main. S'il est juste d'aimer la fragilité de la calligraphie et s'il me semble noble de vouloir retranscrire le côté imparfait, humain du geste. En vectorielle cela aura au mieux l'impression d'un pastiche au pire d'être mal exécuté. Le vectorielle comme on le sait et intraitable et sans filtre contrairement à notre œil pardonnant les défauts de notre main. Julien Priez, un dessinateur de caractère reconnu pour sa qualité contemporaine et maîtrise de calligraphie disait ceci : « À Estienne, des professeurs cultivent l'idée de retranscrire le trait de la main en typographie, et d'imiter le geste manuel en typographie. [...] je trouve qu'aujourd'hui ça n'a plus vraiment de sens [...] Partant du constat qu'il est impossible d'être aussi « parfait » à la main que peut l'être une typographie dessinée sur ordinateur, d'assumer la technologie numérique et de s'en servir pour atteindre une sorte de perfection dans les courbes » 

Il est certain que les logiciels, les courbes de Bézier et plugins incombent une esthétique, mais en réalité c'est le cas de tous les outils. Dire que le logiciel oblige une esthétique et à la fois chose vraie et fausse. Cette affirmation relève plus selon moi, soit d'un manque d'expertise dans l'outil vectoriel, soit d'un manque de partie pris fort qui s'efface par le lifting que peut parfois proposer la tension d'une courbe de Bézier. Il semble alors indispensable pour les générations futures de

 Entretien avec Julien Priez dans le mémoire de Arom Jeong, École supérieure d'art et de design d'Amiens (2021-2022).

s'accaparer réellement l'outil numérique comme outil nouveau de création, jouer de ses codes pour en créer de nouveaux. Fort heureusement pour nous, nul besoin d'attendre plusieurs décennies pour voir émerger de nouvelles formes conditionnées par l'outil numérique. Si, on se fie aux illustrations des capitales romaines d'anciens manuscrits de la renaissance, la forme de nos lettres a toujours été conditionnée par un outil. L'outil a simplement changé : nous sommes passés du compas aux outils numériques.

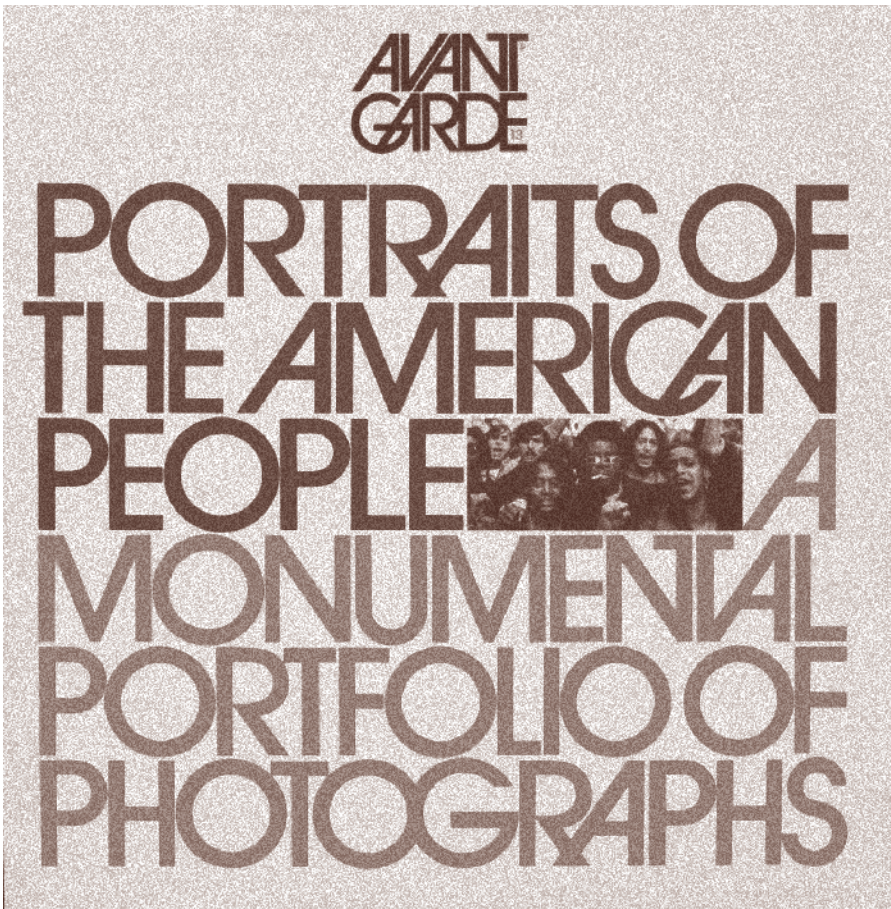
Le progrès technique a toujours amené de nouvelles formes typographiques. Dans l'histoire on pourrait citer bien entendu le caractère de François-Ambroise Didot et ses délicats déliés. Un style rendu possible grâce aux progrès techniques de l'impression du XVIII^e siècle « l'abandon des normes spécifiques aux anciennes typographies a été rendu en partie possible par la nature même du processus de gravure. En outre, le goût des bars et attaques très fines pouvait être expliqué par l'interrogation de papier de police et de presse imprimée capable d'opérer avec une précision plus grande »⁰⁸. Robin Kinross cite le caractère de François-Ambroise comme premier exemple d'un caractère se voulant moderniste en relevant les descriptions qui en étaient faites d'une « typographie imprimée conçue de façon moderne »¹⁸ et « typographies modernes conçues de manière nouvelle »²⁸.

Avant-Garde [fig.32] le caractère d'Herb Lubalin est aussi un bon exemple d'une évolution esthétique permise par un progrès technique, ici la photo-composition. Dans un article posté le 11 juin 2018

⁰⁸ Robin Kinross, *La typographie moderne* p.28

¹⁸ Stower 1808, p.530

²⁸ Richard Austin 1819, cité dans Johnson 1966 p.74-75



[fig.32]
Avant Garde
(1970) d'Herb Lubalin mise en scène dans le Volume 13, Spring 1971, Special Issue: Portraits of the American People

par le site nũn, dédié au typographe, nous pouvons lire : « Les évolutions technologiques en photo-composition et photo-tirage permettront à Lubalin de plonger dans la pratique du <sex-spacing typography>, réduisant parfois à l'extrême les espaces interlettres. Son travail s'inscrit dans une société en mutation post 2^e guerre mondiale. En effet, ces années-là permettent un développement industriel libéré de l'effort de guerre. Cela annonce l'avènement d'une société de consommation animée par le marketing. Ainsi l'essor des marques et de leur communication bouscule et transforme le paradigme économique en place, ce qui aura des conséquences sur les thématiques de travail de Herb Lubalin. »³³

L'avènement qu'était la photo-composition, si elle n'était pas l'amie de la finesse typographique, obligeant certains compris – l'*Univers* dû être par exemple modifié pour la photocomposition. Le *Times* en fût aussi amoindri, Le caractère qui possédait en fonction des sections de titrage et de texte, des versions différentes l'époque du monotype, se verra amputé d'une bonne partie de ces dernières.–, sa capacité de production et la capacité d'espace minime entre les lettres apportèrent un vent de fraîcheur et de forme graphique pour l'air de la consommation demandeur de signe fort pour les marques.

L'ère du numérique et informatique amenèrent le code; ce langage abstrait de programmation faisant marcher nos machines et leurs scripts. Un langage pouvant être maîtrisé et parfois même détourné. Le cas le plus connu du début de l'ère informatique utilisant le potentiel des capacités de programmation PostScript jusqu'alors très peu exploité par les concepteurs de caractère est bien entendu le *Beowulf* [fig.33] d'Erik van Blokland et Just van Rossum. Créé fin des années 1980, c'était l'exemple typique de la fonte de >geek<, qui ferait pâlir autant les modernistes que les traditionalistes. Le principe est simple: à chaque fois que vous imprimiez le caractère, chaque point de la lettre se déplaçait aléatoirement. « Afin d'obtenir cet effet, ils ont remplacé les commandes de programmation <lineto> et <curveto> dans le code PostScript »³⁴. Ce projet était une réaction pure à un contexte de progression de la machine à imprimer permettant de rendre à l'identique une chose numérisée en entrée et sur papier en sortie. En réponse à cela et dans l'ambition de ramener de l'incertitude à la typographie, *Beowulf* est né. C'est un projet expérimental, certainement qu'il n'avait pas pour but de remplacer les caractères >mainstream< de l'époque. Mais il a permis d'une part d'offrir une forme atypique et possible uniquement par l'outil numérique tout en rendant un certain hommage au passé de l'air du plomb. Mais aussi proposer d'autre part une vision alternative, une autre façon de faire de la lettre. Autant dans la forme que sur le fond. À noter que la technologie rattrapera *Beowulf* rendant le projet caduc quelques années plus tard, pour des raisons de sécurité, les pilotes d'imprimantes ne seront plus modifiables. Empêchant ainsi la fonctionnalité de programmation dans les polices de caractères. Le progrès est parfois cruel...³⁵

« *Beowulf*, fidèle à son presque homonyme Beowulf, reste une bête sans cage, et dans sa subversion ingénieuse du code numérique, la police de caractères anticipe la conception axée sur les processus et l'interactif du XXI^e siècle. »³⁶ *Beowulf* ouvra la boîte de pandore du code à plusieurs générations de typographes et codeurs n'ayant pas peur de mettre la main dans le cambouis codal pour proposer de nouvelles interactions avec la >lettre à papa<. Avant de vous montrer un exemple en particulier, Antoine le malaisant va encore une fois de plus

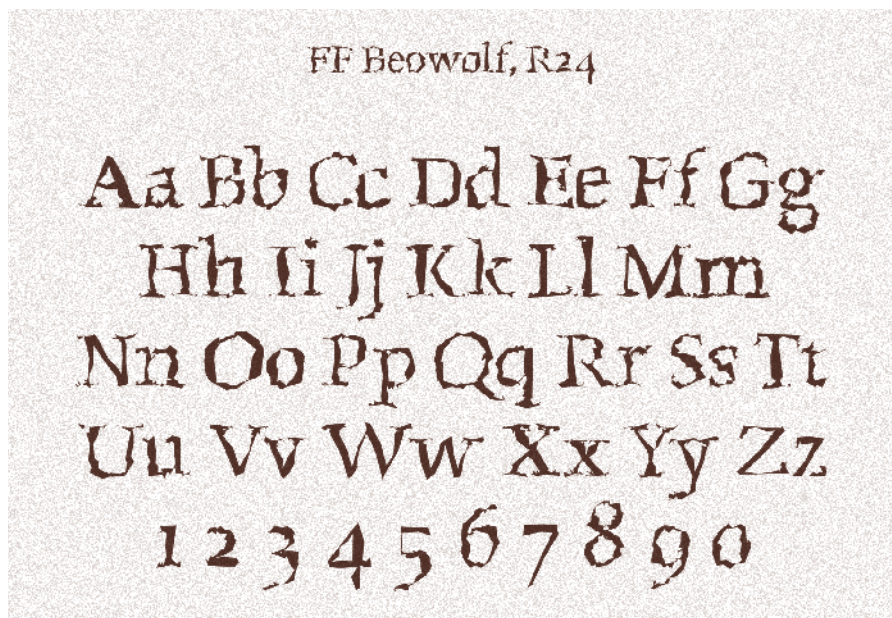
³³ Herb Lubalin, Vincent (11juin 2018) <https://www.nundesign.fr/maitres/herb-lubalin>

³⁴ <https://simanaitissays.com/2022/05/17/beowulf-a-digitally-unruly-typeface-for-a-while-that-is/>

³⁵ Ibid.

³⁶ John L. Walters, Conran Octopus, *Fifty Typefaces That Changed the World* (2013)

vous parlez de fonte variable. Mais en réalité n'est ce pas aussi dans le thème? le *Beowolf* n'était-il pas une sorte de fonte variable avant l'heure, avant que ça soit cool? En réalité c'est une fonte paramétrique, un cousin éloigné, une sorte de grand frère.

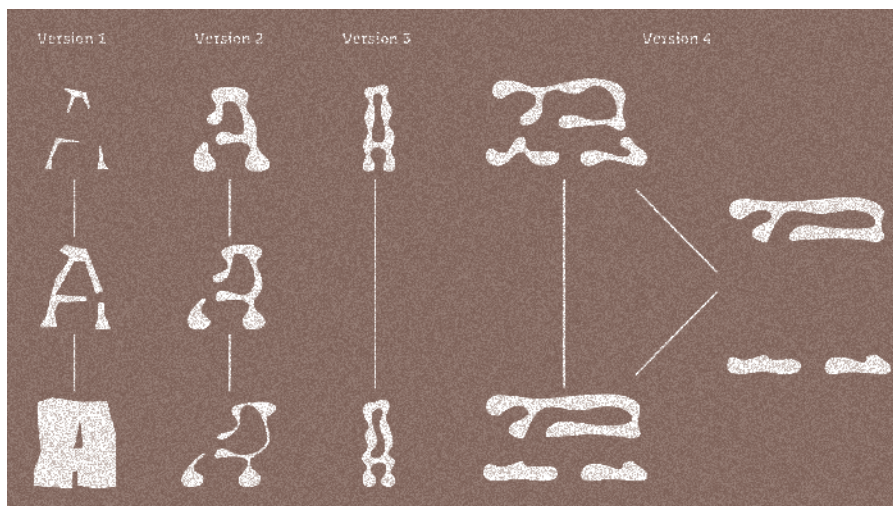


Très rapidement, je voulais vous montrer deux exemples que je trouve assez parlants dans ce que peut réellement proposer d'intéressant à mon sens l'aspect variable et génératif dans la forme typographique. Des utilisations qui bousculent la forme de la lettre, la rendent vivante. Au-delà de simplement ses aspects caractéristiques à savoir si c'est une serif qui devient une linéal etc. Ici on cherche à donner du sens, une voix à la lettre. Je citerais alors en premier la *Version* de

[fig.33]
Beowolf par Erik van Blokland (1980). Par son aspect génératif il possédait une infinité de variantes formelles.



Céline Hurka. Un caractère réalisé en 2020 durant son année à TypeMedia. *Version* c'est une lettre qui parle, se métamorphose sous nos yeux, permettant d'une part de remplir son saint rôle de hiérarchisation typographique mais aussi d'aller plus loin. La collection se compose de 4 polices variables expérimentales [fig.34] remettant en question les conventions typographiques et explorant l'impact d'éléments comme la distorsion optique, l'angle de vue, le zoom excessif sur une impression ou encore le mouvement sur un écran avec une lentille macro, sur la forme typographie. Toutes ses explorations se regroupant dans une famille harmonieuse possédant la même chasse. Dans la version 2 [fig.35] j'y vois un intérêt dans l'aspect variable pour montrer la transition entre un ›a‹ changeant d'état par exemple. De manière similaire, la version 4, propose une option tout aussi captivante où une lettre ne se révèle qu'au moment de son animation.



[fig.34]
La famille au complet, explorant les différent impact de distorsion optique sur la lettre sous et avec différents supports. Chaque style est basé sur la même chasse permettant d'une part une cohérence entre tous mais aussi à l'utilisateur de changer de style sans impacter sa mise en page.



[fig.35]
Morphing des lettres dans la version 2 de *Version*.

L'autre exemple que je voulais aborder peut sembler plus sobre dans ses formes et variations, mais montre encore une fois l'intérêt du variable porteur de sens. Ce projet, c'est le caractère *San Francisco Symphony* commandé par Collins et réalisé par la fonderie suisse Dinamo. Explorant l'aspect paramétrique dans leurs caractères. La légende voudrait que pendant les pauses du midi, ils ne se nourrissent que de cartes graphiques et autres lignes de code barbare. Cette fois-ci, on est sur une forme plus classique, une sorte de serif basée sur la belle ABC Arizona. Mais qui se métamorphose en hauteur et inclinaison en fonction du son. Se déplaçant de haut en bas comme des notes sur une partition. Pas mal pour l'identité de l'Orchestre symphonique de San Francisco cherchant justement à expérimenter de nouvelles technologies dans son domaine. Dinamo offre alors un outil modulateur de polices de caractère [fig.36], permettant aux designers de générer des affiches animées ou d'autres éléments entièrement en interne. Ce projet est une sorte d'ovni dans l'industrie typographique, les planètes étaient alignées pour que le client l'accepte. On pourrait regretter qu'il reste assez sage dans les formes de modulation. On aurait pu imaginer des choses beaucoup plus expressives mais sûrement moins faciles à proposer à l'Orchestre symphonique de San Francisco et ses commerciaux. Mais ne crachons pas dans la soupe, il faut un début à tout.





[fig.36] Plateforme de modification par le son du caractère *San Francisco Symphony*. En fonction de la totalité la lettre varie dans ses axes.



Ne vous inquiétez pas, respirez, chose promise chose due, le calvaire des fontes variables est passé, Antoine malaisant est parti. Si vous êtes en manque de propositions d'anarchies numériques comme pouvait l'être le *Beowolf*, découvrez alors le monde ésotérique de Grifi à travers *Jester*.

Grifi c'est une plateforme d'articles théoriques, de fiction et d'essais sur la conception de caractères créée par Benjamin Dumond un amoureux de l'artiste belge Henri Michaux (1899-1984) et de ses formes d'écriture asémique, un art axé sur l'expression intuitive et esthétique sans signification sémantique [fig.37]. Benjamin, c'est un peu dans le sketch *artiste peintre* des inconnus, une sorte de fou un peu mystique. À la différence près que lui ne se fout pas de la gueule du monde ou de la typographie, bien au contraire! Il en connaît les codes et son histoire, il la respecte et tente autant que faire se peut de la dépoussiérer, de la détourner de son emprise d'outil qui ne se challenge que peu dans notre industrie professionnelle. Il apporte à mon sens, par ses qualités de programmeur et typographe éditorial, un renouveau de la forme typographique. Le travail de Benjamin c'est un peu comme les télécommandes *Thomson* et *M5107 Saba* de Stark [fig.38], ce n'est peut-être pas très fonctionnel, mais ça a le mérite de proposer quelque chose de nouveau, porteur d'espoir. De proposer d'autres usages hors normes, de dévoiler des problématiques et univers qui semblent ne pas encore être exploités. Une forme typographique qui se veut pleine de sens mais aussi exploratrice de possibilités expressives sans limites. C'est encore une fois une personnalité qui dessine par le code et autres outils alternatifs plutôt que par le crayon ou la plume. On pourrait dire que Benjamin génère ses fontes plus qu'il ne les dessine à proprement parler. Même si au final créer une forme par le code pourrait s'apparenter à une autre forme de dessin.

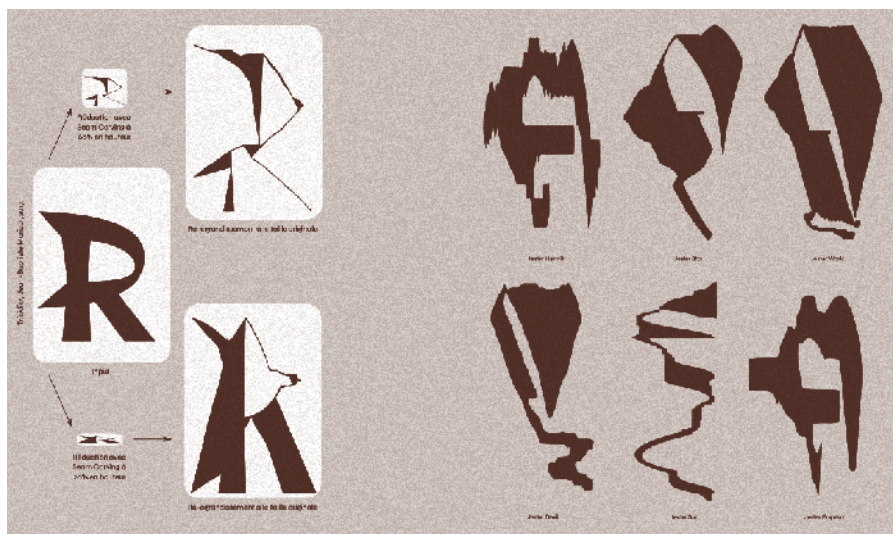
Avant de faire les présentations, il faut savoir, que la *Jester* possède un status assez particulier. En effet, la base de son expérimentation algorithmique, repose sur un fork  du *Trickster*, dessinée

 Un fork désigne dans le jargon informatique, un nouveau logiciel créé à partir du code source d'un logiciel existant

[fig.37]
Constellation d'écritures asémiques, Henri Michaux (1899-1984). « Parfois par l'intermédiaire de drogues, mais pas que, Michaux passa toute sa vie à grater langue et écriture au sang, laissant apparaître des territoires incertains. » Grifi.

[fig.38]
Télécommande M5107, Saba, (1994).





[fig.39] Le travail de recherche avec le fork de *Trickster*. Différents inputs donnent des résultats très différents. Ici des réductions avec Seam Carving à 60% et 20% de hauteur.

par Jean-Baptiste Morizot pour Velvetyne Type Foundry en 2017. Le choix de Benjamin présentait deux intérêts, d'une part et il le reconnaît c'est un choix poétique, les formes de la *Trickster* lui plaisait et son statut d'open source lui permettait de la retravailler. D'autre part c'était aussi une question de logique par rapport à l'outil qu'il développera.

La famille *Jester* se décline en un total de 22 variations. Chacune d'entre elles repose sur une déformation par l'algorithme *Seam carving* **38**. Son but premier était d'essayer de voir ce que donnerait le principe de déformation ›glitchique‹ de *Seam carving*, poussé à l'extrême sur des formes typographiques. Il en obtient une multitude de formes dérivées de sa base, invoquant des univers et ambiances graphiques chaque fois uniques plus ou moins intéressants en fonction des *input* **39** attribués. En effet, et c'est là que le choix du *Trickster* est pertinent car la qualité de déformation algorithmique est dépendante de la complexification de la forme première. Si la forme est trop simple, la déformation ne sera que peu intéressante, si elle l'est trop complexe, les formes résultantes seront alors trop anarchiques. «Le fait que le *Trickster* ait un dessin atypique de base mais relativement lisible permettait d'avoir une bonne balance avec des résultats très différents selon les inputs d'entrée et une relative lisibilité.»

Afin de ne pas constamment faire des allers-retours entre un Terminal et la visualisation d'un fichier fonte, il crée une interface avec la trinité html, css et javascript par dessus un script python. Je vous passe les détails sur le fonctionnement et la mise en œuvre de cette interface. Tout ceci lui a permis de développer très rapidement un nombre total de 500 versions, un nombre qui aurait été impensable à acquérir en dessinant et expérimentant à la main. Parmi ces 500, il en retient 22 pour constituer une famille haute en couleur, foisonnant de formes toutes les plus atypiques les unes que les autres et pourtant cohérentes entre elles par la nature de leur création mais pas que.

Si, la *Jester* n'avait été qu'une démonstration technique de la puissance d'un algorithme elle n'aurait pas autant eu mes éloges. Démontrer la supériorité de la machine en matière de productivité par rapport à l'homme n'a pas d'intérêt. À terme, la machine produira toujours mieux et plus efficacement que l'homme, c'est une réalité.

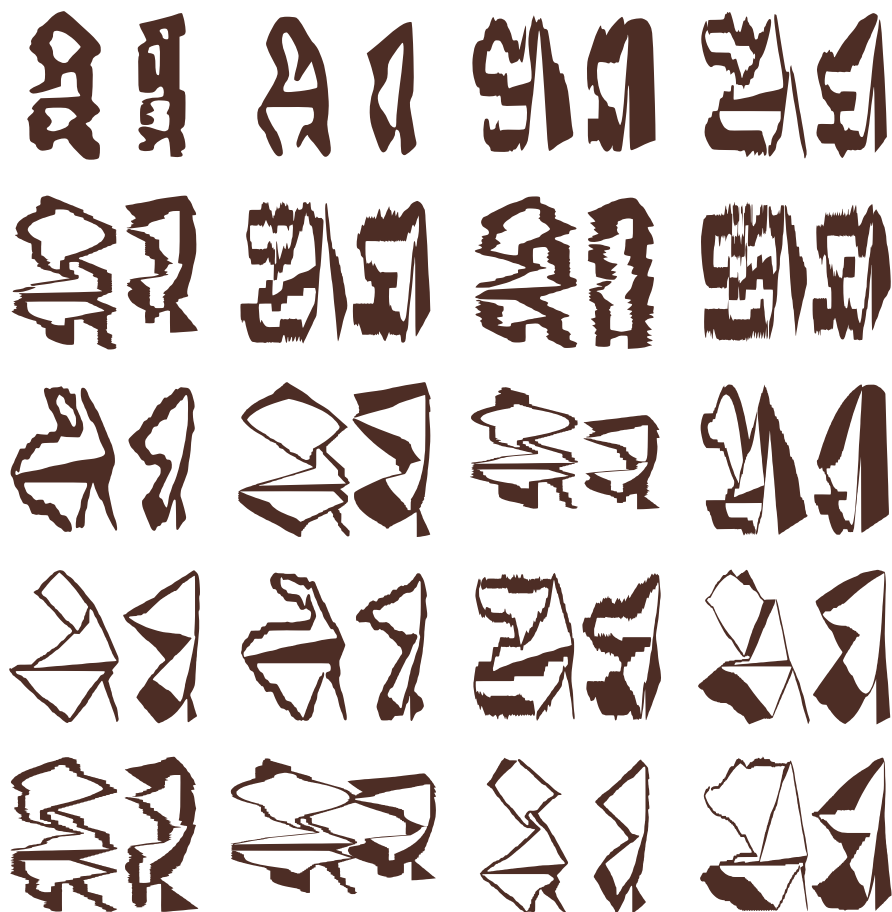
38 Le seam carving (ou recadrage intelligent), est un algorithme de redimensionnement d'image développé par Shai AVIDAN et Ariel SHAMIR. Cet algorithme redimensionne, non pas par une mise à l'échelle ou un recadrage classique, mais par une suppression des pixels dits de ›moindre importance‹.

39 «Selon les trois paramètres d'entrée (la redimension appliquée en «x», celle en «y», ainsi que la qualité d'image en input), les déformations peuvent prendre des formes très différentes, invoquant des univers et ambiances graphiques chaque fois uniques. Plusieurs essais montrent que les résultats les plus intéressants portent sur des caractères comportant en amont un certain nombre de détails.»

Mais le sens, l'âme c'est une chose humaine que ne peut proposer la machine. Comme le souligne son créateur : « l'intérêt du *Jester* c'est la fiction qui l'accompagne. J'ai vraiment passé autant de temps sur l'un que sur l'autre, et je n'aurais sûrement pas sorti *Jester* si il n'y avait l'aspect fiction derrière ». Le but n'est pas simplement d'expérimenter l'outil, le but est de raconter quelque chose par la forme. La *Jester* est une réaction au contexte de production typographique mainstream d'aujourd'hui, se reposant sur des normes de famille dénuées d'innovation. Benjamin n'oublie pas l'intérêt d'une déclinaison, et dans le même principe d'une transition de graisse light à black, le *Jester* se démarque par sa rugosité. La graisse *Fool* est très lise et ronde comparée au *World* beaucoup plus incisive et craquelée. Pour Benjamin c'est un moyen de symboliser pour les lecteurs l'aspect de variation typographique et tout en détournant ses codes. Partir du principe qu'on peut distinguer autrement que par le serif ou le sans serif, le romain ou l'italique. Les formes obtenues ne seront pas du goût de tout le monde mais proposent de nouvelles variations familiales hors du réel par l'outil algorithmique, bien loin des carcans habituels de variations de chasse et de styles.

En outre, les outils de créations changent, mutent, se mélangent mais doit demeurer l'âme de l'artiste typographe. Qu'il soit vectoriel ou papier l'outil doit rester un outil à l'ouverture de l'âme et du sens que veut faire passer l'auteur typographe à son lecteur

Aa



[fig.40]
Intégrale de la
famille *Jester*
et de ses 22
variations. Ici
sous l'exemple
des lettres Aa.



[fig.41]
 Mise en scène
 ésotérique du
Jester.
[https://jester.
 grifi.fr/](https://jester.grifi.fr/)

Les mœurs d'une époque

Il est toujours intéressant d'essayer de comprendre une œuvre à l'aune de ce qu'il se passe dans l'industrie artistique de son époque, et encore plus à l'aune du contexte social environnant. C'est aussi le cas pour la création typographique. Chaque création typographique est le fruit de son époque. À l'heure où ne passe quasiment pas un jour sans que ne sorte une nouvelle police de caractères. Pas une semaine où l'on ne voit pas apparaître une énième grotesque humanistique géométrico variable, aussi bien qu'il est difficile d'en distinguer l'une de l'autre. Dans ce contexte de surproduction de la lettre, il a relativement deux réponses à ça – en réalité sûrement plus mais ici j'en relève deux majeures. La première qui jouerait plus dans la continuité, serait de proposer des familles classiques toujours plus grandes avec encore plus d'options d'outils pour l'utilisateur. C'est la réponse de l'ingénieur typographe. Il voit une logique de marché, la continue dans une version augmentée par les outils de son époque. En l'occurrence dans notre cas l'OpenType et les fontes variables. La deuxième option est une réaction à la première, essayer de proposer une voie alternative qu'on qualifiera d'expérimentale, qui n'a pas nécessairement ambition de performer dans le capitalisme ou d'ambition commerciale.


On a vu que le *Beowulf* et le *Jester* sont donc des réactions formelles typographiques à des contextes sociaux et techniques. Ce principe de forme de l'écriture qui se sculpte avec le temps, en réponse à des contextes socioculturelles n'est pas nouveau. Si j'évoquais plutôt l'aspect que les formes typographiques étaient induites par les progrès techniques chez la *Didot* et l'*Avant garde*, il ne faudrait pas mettre de côté que ces formes dites modernes étaient aussi des réponses aux contextes de leur époque. En outre, comme le suggère Robin Kinross pour la *Didot*, le goût des bars et attaques très fines, de son épuration esthétique, ces éléments étaient aussi une réponse à une envie sociale et politique de l'époque en France, « celle d'un abandon du fardeau rococo, d'un retour aux fondamentaux et à l'ordre de l'âge classique » **OA**.

La *Didot* était la synthèse écrite de la pensée dominante de l'époque. De plus c'est la rareté de sa forme qui l'a permise de s'exprimer. « Si la typographie moderne, au XVIII^e siècle, faisait montre d'une volonté de rationalisation et de systématisation, elle donnait également naissance à des styles qui allaient à l'encontre de la raison » **IA**. Que dire des années 60-70, une époque qui par un contexte de plein emploi, d'un développement technologique sans précédent, de la conquête spatiale – premier pas de l'homme sur la lune en 1969 –, verra voir les années des grands mouvements de contre-culture et d'émancipation, de rêve d'un futur tout autre, de l'envie de retourner la table à toutes les strates de la société. Et donc forcément, la typographie sera sujet à ces changements, se voyant offrir un florilège de caractères à l'esthétique futuristico-moderniste-experimental comme, la *Quadrato* d'Arturo Roflola (1963), l'*Amelia* de Stan Davis (1966), *New Alphabet* par Wim Crouwel (1967), l'*OCR-A* d'Adrian Frutiger (1968), l'*Epps Evan* de Timothy Epps (1969), la *Data 70* de Rombert Newman (1970), *Stop d'Aldo* de Novareseou (1970), l'*Avant Garde* de Lubalin (1970), et tant d'autre. Ou encore une esthétique plus humaine comme l'*Ad Lib* de Freeman Craw, voir hippie comme l'*Artone* de Seymoyr Chwast (1968). Toutes ses formes ayant pour point commun, tout comme la société de leur époque, de vouloir retourner la table et les normes établies de manière virulente.

OA Robin Kinross,
La typographie moderne,
p.28-30



IA Ibid.

Aujourd'hui, le monde se voulant ultra connecté par les réseaux sociaux, la forme typographique se voit multiple, les inspirations sont floues, on pioche un peu partout. On a tendance à assumer que les modes sont cycliques. Il est certain que la situation géopolitique et environnementale actuelle est propice à une sorte de nostalgie dans notre société. En témoignent les diverses œuvres cinématographiques piochant plus facilement dans des univers déjà connus, ›doudou‹ que dans de nouvelles histoires. On pourrait dire, que dans un élan de nostalgie la serif depuis quelques années fait son grand retour. Mais si elle est serif, c'est une serif liftée, épurée, propre à l'utilisation display de notre contexte capitaliste générateur de marque demandeur de logo. Que l'on vient agrémenter d'une abondance de ligatures purement stylistiques et arguments de distinction pour la vente.

Comme le souligne Olivier Cadiot « On aime ce qui est hyper moderne et hyper ancien »  Une idée de la tradition moderne. Ce n'est pas pour rien que les agences, studio ou même bureau typographique, s'appellent encore ›fonderie‹, quand bien même on n'y fond plus beaucoup de plomb.


On pourrait signaler le changement de logo de la marque Burberry qui en fin 2022 décida de retourner à ses racines, allant à l'encontre de l'esthétique moderniste dans la sans serif et du crime de l'ornement. Cependant ce retour à une gloire d'antan est mis en valeur par une typographie assez mal exécutée, sans charme. On pioche dans des esthétiques sans réellement les comprendre, en les simplifiant et mélangeant avec d'autres dans une sorte de soupe typographique bancale.

Forcément ceci est le mauvais côté de la pièce, entre les bases d'un libéralisme capitaliste des années 80 et l'autre face plus inspirée par les mouvements sociaux des années 60-70. En effet je ne saurais dire si notre génération est plus revendicatrice que celle de nos ›boomers‹ qui sont au final la génération la plus proche en idée que la nôtre. Une chose est sûre : une bonne partie des jeunes veulent en découdre et il en va de même pour les dessinateurs de caractère. Internet leur permet de porter la voix comme il n'était pas possible avant et l'accessibilité des logiciels de création de caractère leur offre loisir de mettre en forme leurs revendications et de propager bien plus facilement leur idéologie que leurs aînés.

Plus qu'un simple outil cosmétique, la nouvelle génération comprend que la ligature peut être plus que ça. Que si elle sait être un bonbon pour les yeux et un jeu d'amusant pour les typographes, elle est aussi porteuse de sens « Le signe est à considérer dans ses différents formes : linguistique bien sûr, mais aussi plastique et iconique. »  Qu'elle peut être évocatrice de lien mais aussi de sens social, évocatrice d'abréviation non pas esthétique mais aussi linguistique et sociale. Qu'elles ne sont pas qu'une coquille vide de belles lettres dévalorisées par un marketing en quête de différenciation gadget. « La démocratisation des outils conjuguée à la délégitimisation de la compétence esthétique a contribué à brouiller les frontières qui interdisaient au profane » à « Reconsidérer la lettre en dehors de ses usages légitimes et des critères esthétiques dominants. Repenser la valeur du signe dans la perspective de ses usages »  Et c'est ainsi qu'on voit apparaître comme le souligne le *Bulletin de l'Association Graphê pour la promotion de l'art typographique* des ligatures d'un nouveau genre. Prenant notamment forme en France par l'écriture inclusive.

 Xavier de La Porte relatant les dires de l'écrivain Olivier Cadiot, la rencontre de l'hyper moderne et du très ancien dans son podcast *La typographie : ce qu'on voit, ce qu'on ne voit pas*, Podcast *Le code à changé* France inter, (Mardi 21 février 2023)

 Ibid.

 *Bulletin de l'Association Graphê pour la promotion de l'art typographique* n°91 juillet 2022 Usages sociaux du caractère typographique. Texte de Vivien Philizot.

L'écriture inclusive n'est en soit pas nouvelle, et non plus réservée uniquement à la France. Mais si l'on voit des propositions dans d'autre pays comme en Finlande avec le pronom *Hän* neutre sur le genre. Ou encore en Allemagne l'emploi des signes _ * ou encore : marqué par une pause à l'oral. C'est à mon sens en France que les recherches de nouveaux signes et formes typographiques se font fortes. Et pour cause la langue française est en son fonctionnement bien trop binaire reposant sur des lois grammaticales au mieu complexes – démontrant une certaine séparation élitiste entre jadis le noble lettré et le paysan ignare –, au pire patriarcales avec un homme dominant sur la femme. On voit alors en France fleurir différentes propositions typographiques inclusives, qui n'auraient en rien à rougir tant leur richesse de propositions – même si c'est un domaine tout autre – à des principes de caractère typographique phonétique du *Fonetik Alfabet* comme du *New Alphabet*, qui font, lorsqu'on parle de création de nouveau langage jouant sur les bases communes qu'est l'alphabet latin, valeur d'exemple en cours d'histoire du graphisme.

L'initiateur de ce mouvement est bien entendu le point média • qui fut empreint à de nombreuses polémiques de la part des défenseurs d'une langue française nostalgique de sa bonne vieille époque. Qui n'était bonne que pour eux. Cependant, si elle a le mérite de proposer une alternative, ce n'est à proprement pas parlé une réel expérimentations de dessin de caractères et surtout elle est au final qu'une proposition là encore binaire d'un monde qui ne l'est plus. En effet le point média fut remis en cause dans la communauté queer par son côté binaire ne mettant que la distinction entre masculin et féminin. En réponse à cette problématique vient alors la création de ligatures inclusives émancipatrices. En cela ce sont des propositions bien plus intéressantes, offrant un enrichissement d'un langage typographique sur le fond comme sur la forme.

[fig.42]
L'*Adelphé*
est ses trois
variantes
inclusives avec
leur version
Romain et
italique:
Fructidor,
Floreale,
Germinal.

TOUȘTES
FRANÇHES

TOUS•TES
FRANC•HES

TOUSTES
FRANGHES

Heureuxε
Heureuxșe
Heureux•se

Auteurice
Ateurice
Auteur•ice

00

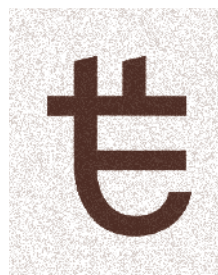
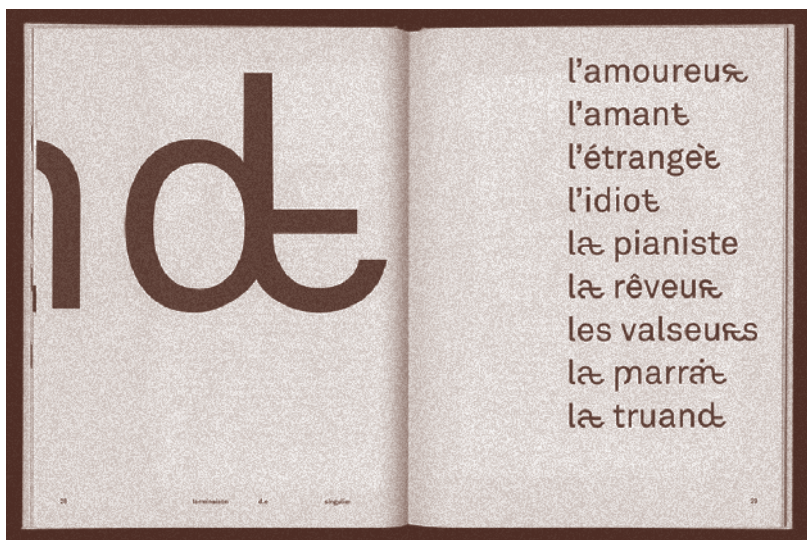
Amis, route route route

Je serais toujours davantage en faveur d'aller au bout des choses, de prendre le taureau par les cornes et de proposer une déconstruction totale de la langue française au profit de système non genré comme c'est le cas pour les langues chinoise et japonaise. De complètement remanier la langue française à coup de mots épïcènes. Mais cette idée n'est en réalité que peu réalisable. Quand on voit à quel point le point média a chamboulé l'Académie Française, difficile d'imaginer une telle option. Il est préférable de jouer avec les cartes et règles que l'on possède, de les détourner et les augmenter. C'est la logique d'une langue, d'être vivante et d'évoluer. Il en est sûrement de même avec la forme typographique. Si, je ne pense pas que la ligature inclusive par sa complexité graphique, peut s'installer comme standard à court/moyen terme dans les habitudes françaises. La proposition est néanmoins porteuse d'espoir et aussi d'exemple dans le questionnement des normes. De proposer des alternatives ou d'encourager et inspirer de futurs propositions typogra-



[fig.43]
Le *Josafronde*
de Morgane
Le Ferec et
Marouchka
Payen,
(2020).


[fig.44]
Le *Baskervvol*
est une reprise
par BBB du
Baskerville
de l'ANRT,
lui-même
repris du
Baskerville
de Claude
Jacob de 1784.




[fig.45]
L'Inclusif-ve,
 Tristan
 Bartolini
 (2020).
L'inclusif-ve
 a été crée
 à partir de l'Ak-
 kurrat dessi-
 née par Lau-
 renz Brunner
 et distribuée
 par Lineto
 en 2004 .

[fig.46]
VG5000,
 Justin Bihan,
 Velvetyne,
 (2018).

phiques. Tout comme les propositions de ligatures phonétiques, sortir la ligature de sa valeur soit d'économisateur de place comme elle était à l'époque de l'Antiquité romaine ou purement esthétique aujourd'hui avec l'émergence de la création numérique et des fonctions OpenType.

En parallèle de l'ouverture sur la question des genres, des causes et inégalités sociales, le XXI^e siècle s'est vu s'ouvrir comme jamais auparavant sur le monde et les autres cultures. Le monde depuis l'industrialisation s'était déjà énormément ouvert. Mais avec internet et les réseaux sociaux, on atteint un autre dimension d'ouverture. La nécessité de communiquer avec et pour d'autres cultures renforce le besoin de créer d'autres famille de polices de caractères dites non latine. Si je m'insurge qu'en j'entends certaines personnes supposer qu'il n'y a pratiquement plus rien à inventer dans la forme latine. Mais force est de constater, qu'à l'inverse les langues du monde non latin n'ont même pas ce luxe, souffrant d'un certain retard en quantité de production. Faute à une évolution technologique ignorant pendant quasiment toute son histoire les système non latins et lors quelle était pris en compte c'était dans l'unique but de les simplifier pour mieux les associer à des caractères latins sans lien .

Là encore les systèmes OpenType et Unicode ont grandement amélioré ce déséquilibre – qui reste néanmoins énorme –. Entre sa sortie en Octobre 1991, Unicode dénombrait 7 129 caractères pour 14 9186 en Septembre 2022. Plusieurs systèmes minoritaires sont remis en avant avec Unicode comme le Cherokee parlé par environ 20 000 personnes. Ou encore le Bamum parlé par 215 000 personnes originaire d'Afrique centrale, concentrées dans la région de Fouban à l'ouest du Cameroun, qui par la mise à jour du soft numérique Unicode c'est vu de nouveau enseigné dans les écoles.

 Peter Bil'ak, *Expanding Possibilities of Type Design Today, Bi-Scriptural* (2018).

02

Amis, toute route toute

Aujourd'hui dans l'idéal, une police de caractères se doit d'être utilisable pour le maximum de personnes, dans le maximum de langues. Si on peut regretter le quasi-monopole de la *Noto* de Google pour la création d'un caractère multiscript ayant par sa force de frappe, des airs d'anneaux unique à la tolkien, « Une typo pour les représenter tous. Une typo pour les uniformiser tous. Une typo pour les garder tous sous Google et dans les GAFAM les lier ». Il faut reconnaître qu'ils s'investissent avec la *Noto* dans l'accessibilité au multiscript. Vectorisant même des caractères disparus voire de niche historique comme le Nüshu qui était un système d'écriture exclusivement utilisé par les femmes du district de Jiangyong, dans la province du Hunan en Chine.

On note néanmoins de plus en plus de projets collaboratifs entre dessinateurs de caractère latin et non latin, afin de créer des familles nouvelles et cohérentes entre elles. En cette année 2023, dans un souci de mettre en lumière des créations de caractères autres que latino centré, beaucoup de caractères non latins ou alors collaboratifs latin/non latin se sont vus gratifiés de la classification d'excellence de TDF. C'est notamment le cas de la *29LT Ada*, une très belle super famille composée de trois styles différents chacun en latin et arabe. Réalisée par Toshi Omagari et Pascal Zoghbi [fig.47].

[fig.47]
29LT Ada, projet de création de caractères basé sur le *Ruq'ah* arabe calligraphique et repris par un latin cursif droit. Concepteur des caractères arabes : Pascal Zoghbi, dessinateur des caractères latins : Toshi Omagari.



[fig.48]

Poster sérigraphié d'un glyphe de référence pour chaque système d'écriture du monde. Conception typographique de 290 glyphes : J. Bergerhausen, Arthur Francietta, Jérôme Knebusch, Morgane Pierson ; conception de l'affiche : J. Bergerhausen, Ilka Helmig (Format 80 x 120 cm) Un code de quatre couleurs indique les écritures vivantes / historiques et les écritures codées Unicode / non encore codées.



En parallèle, dans un esprit de ne pas perdre la richesse linguistique du monde, certains projets collectifs voient le jour comme Missing Scripts lancé en 2016. Missing Scripts est une initiative à long terme qui vise à identifier les systèmes d'écritures qui ne sont pas encore encodés dans la norme Unicode. A ce jour, il reste encore 131 scripts non encodés en Unicode. Ils ne peuvent donc pas être utilisés sur l'ordinateur. Ce projet est un effort conjoint de l'Atelier National de Recherche Typographique (ANRT) à Nancy, de l'Institut Designlabor Gutenberg (IDG) à Hochschule à Mayence, Allemagne et Script Encoding Initiative (SEI), Département de linguistique et UC Berkeley aux États-Unis.

04

Ainsi, toute route route

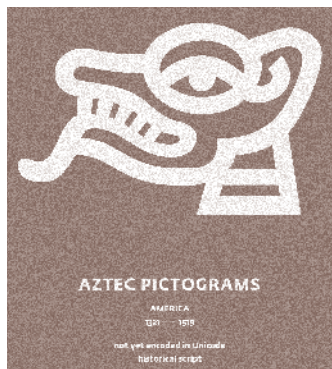


[fig.49]
Dresden codex
XI-XII^e siècle,
Museum of
the Saxon
State Library,
Dresden.
Mayan Encod-
ing Project
par Alexandre
Bassi, 2021.



Dessiner
l'indiscernable,
le hiéroglyphe
maya "ku(y)"
représentant
une chouette.
Codex de
Dresde, page 8.
Saxon State
Library, State
and University
Library (SLUB),
2013.

[fig.50]
Exemple de
glyphs repris
par l'initiative
de *worlds writ-
ing systems*.



En quête d'un riche patrimoine

Je ne pense pas être particulièrement patriotique ou chauvin. D'autant que je fus durant toute mon enfance expatrié dans différents pays et villes entre la France et l'Afrique centrale. Il m'est difficile aujourd'hui d'avoir un réel affecte ou sentiment d'appartenance à une région, des coutumes etc. Et pourtant si tout me dirige à être ce citoyen du monde, moderne convaincu d'un espéranto normé à la sans serif ne possédant aucune connotation nationale, je reste conscient de l'importance du maintien d'une culture pluriel comme de forme typographique. Que la lettre, au même titre que la langue, n'est pas figée. Elle est en constant mouvement. Les règles de l'écrit ont tendance à normer la langue en une seule solution, c'est oui ou c'est non. En réalité elle dépend de nombreux facteurs, professions, cadres sociaux et surtout de régions. La langue est une variété mise en commun, « une fiction linguistique » [14]. Il est en réalité bien archaïque et restreint d'imaginer une seule réponse à l'utilisation de la langue. L'homme crée des étiquettes pour nommer et donner une réponse à ce que l'on voit, ce qu'on entend.

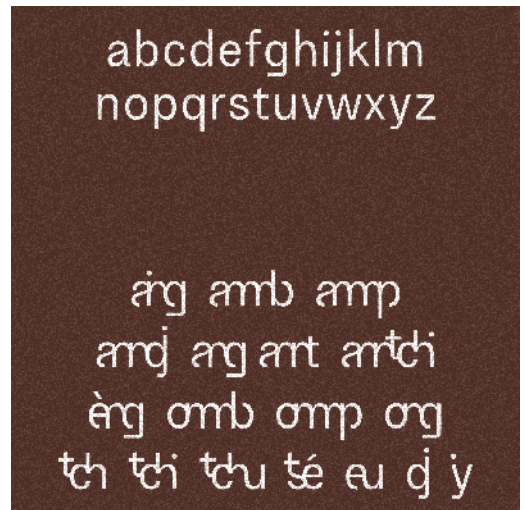
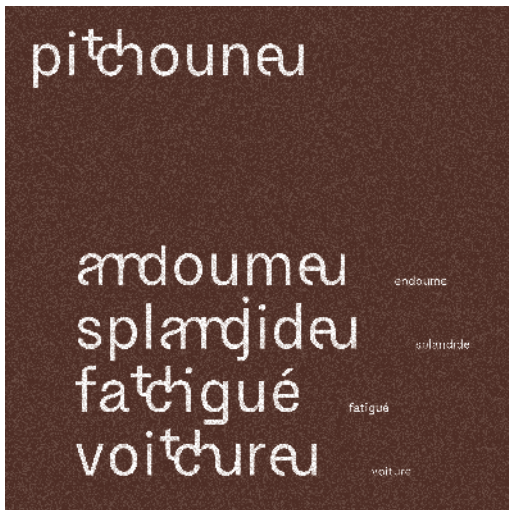
La langue française en est un bon exemple. Si elle fût normée en un système dans un souci de vouloir créer une nation par François I^e au XVI^e siècle. Et si l'on a tendance à résumer cette langue par des origines empruntant au Latin, de par le fait que les écrits étaient majoritairement en latin. C'est oublier que l'ancien Français était une langue orale composée de plusieurs langues et donc d'accents, d'une multitude de dialectes. « La langue française, n'était qu'une des variantes du pays » [8A]. Cette richesse linguistique fut d'ailleurs documentée dans le Dictionnaire étymologique de l'ancien français (DEAF) de Kurt Baldinger. Ce dictionnaire étymologique retrace les origines et l'histoire de l'ancien français entre le IX^e et XIV^e siècles [9A].

Si sur le papier, la forme typographique n'a jamais été aussi nombreuse et variée. On note aussi que les aspects régionaux, comme le vernaculaire ont tendance à disparaître. Certaines qualités d'une région ou d'une époque sorte de leur contexte, dénaturées car utilisées sans être comprise. La diversité devient plus grande mais en même temps on reste étouffé par une esthétique instagramable. Néanmoins on peut noter une prise de conscience de l'importance régionale typographique de la part de jeune créateur. Le français étant donc de base une langue polyglotte, il est normal d'y retrouver des accents à l'oral. Particularités malheureusement effacées à l'écrit. Là encore la richesse qu'offre OpenType avec la création de ligature permet à de nombreux créateurs de se réapproprier et de mettre en avant les particularités typographiques linguistiques de leur région, de patois et de richesse humaine sans fin. Alors dans la suite logique de l'alphabet phonétique de *Fonetik Alfabet* d'Herbert Bayer, la ligature devient terrain de jeu créatif pour montrer que la lettre peut être bien plus qu'un support de lecture. Elle peut aussi avoir un accent, un réelle personnalité. En renforç son côté historique et culturel. Ici, la ligature n'est un son universel. La lettre chante le provençal avec la *Pitchoune* de Yann Linguinou [fig.51], le corse avec l'étude typographique de Xavier Dandoy [fig.53] ou encore le caractère en construction de Benjamin Rouzaud [fig.54]. Et comment ne pas parler des fièrs Bretons [fig.52]. Les langues françaises – et du monde – sont un magnifique challenge pour tout dessinateur de caractères, mais aussi d'une importance cruciale pour le maintien d'une richesse des langues orales souvent oubliées.

[14] Détours de babel (Florian Targa)- La langue est multiple, n'a pas une seule forme, les normes de langues et perte de richesse

[8A] Ibid.

[9A] Le DEAF est un dictionnaire de base de l'ancien français. Elle s'inscrit dans la longue tradition européenne de la recherche en sciences humaines en général et de celle de la lexicographie en particulier, dans laquelle l'aire germanophone occupe une place importante. Le DEAF couvre la période allant de 842 (date du serment d'alliance de Strasbourg entre Louis le Germanique et Charles le Chauve contre Lothaire 1er, prononcé en vieux haut allemand et vieux français) jusqu'au milieu du XIV^e siècle (époque frontrière au moyen français, justifié philologiquement et socialement).



[fig.51]
Pitchoune
de Yann
Linguinou
usant des
ligatures pour
explorer l'ac-
cent provençal.
De montrer
ce que l'on
entend mais
ne voit pas,
(2022).



[fig.52]
Phare-Ouest
de Jeanne Saliou
(2022).
Les formes
des lettres
sont librement
inspirées des
lettres dites a
barbules, qu'on
trouve peintes
sur les coques
de bateaux à
Douarnenez.

Galliard roman ch gh	Galliard ital <i>ch gh</i>	Galliard small caps CH GH	News Gothic MT roman ch gh
Garamond Pro roman ch gh	Garamond Pro ital <i>ch gh</i>	Times New Roman roman ch gh	Times New Roman ital <i>ch gh</i>
Telegdi roman ch gh	Telegdi ital <i>ch gh</i>	Galliard caps CH GH	Scriptina <i>ch gh</i>
Jenson Pro roman ch gh	Jenson Pro ital <i>ch gh</i>	Jenson Pro bold roman ch gh	Jenson Pro bold ital <i>ch gh</i>
Officina Sans roman ch gh	Officina Sans ital <i>ch gh</i>	Officina Sans bold ch gh	Officina Sans bold ital <i>ch gh</i>
Officina Serif roman ch gh	Officina Serif ital <i>ch gh</i>	Officina Serif bold ch gh	Officina Serif bold ital <i>ch gh</i>
Thesis Extralight Caps CH GH	Thesis Extralight Roman ch gh	Thesis Extralight Caps Ital CH GH	Thesis Extralight Ital ch gh
Corporate Roman ch gh	Corporate Roman Caps CH GH	Corporate Ital ch gh	Corporate Ital Caps CH GH
Thesis Bold plain ch gh	Thesis Bold plain (caps) CH GH	Thesis ExtraBoldCaps CH GH	Thesis ExtraBoldCapsCaps CH GH
Thesis SemiBoldCaps Ital CH GH	ThesisSemiBoldCapsItalCap CH GH	Gaffisch ch gh	Gaffisch Caps CH GH
American Typewriter ch gh	Calibri ch gh	Calibri Ital ch gh	Calibri Bold ch gh
Calibri Bold Ital ch gh	Calibri Caps CH GH	Calibri Caps Ital CH GH	Calibri Bold Caps CH GH
Calibri Caps Bold Ital CH GH	Calendas & Caps ch gh H	Calendas Ital & Ital Caps ch gh H	Calendas Bold & Bold Caps ch gh H

[fig.53]
Recherche typographique de Xavier Dandoy sur une consonne spécifique à la langue corse, le triconsonnes. «Après avoir cherché une solution évidente à écrire comme à reproduire, j'ai proposé cette synthèse du H et du J, qui pourra être précédée du C comme du G. Le corse pourra ainsi posséder sa signature graphique, comme le ñ espagnol et son tilde, et être reconnaissable entre toutes.»

[fig.54]
Corsu, caractère en construction de Benjamin Rouzaud explorant les triconsonnes corse.

CHJ CH
GHJ GJ
chj ch chj
ghj gh ghj

ACCIAGJU acciaghju acciaghju
DICJARAZIONE
dicjarazione
dicjarazione

DICJARAZIONE PRELIMINARIA

Signori,

Ùn hè più quistione di vane parole, ma di un attu, di un attu arditu, di un attu custruttivu. A Francia hà agitu è e conseguenze di a so azione ponu esse immensi.

Speremu ch'elle u seranu.

Hà agitu per u più per a pace. Affinch'è a pace possi da veru corre, prima ci vole à ch'è ci sia un'Europa. Cinque anni, guasi ghjornu per ghjornu, dopu à a capitulazione senza cundizione di a Germania, a Francia cumpii u prima attu decisivu di a custruzione europea è ci assuceghja a Germania. E cundizioni europee devenu truvanesi interiramente trasfurmate. Issa trasfurmazione renderà pussibile d'altre azzioni comune impussibile sin'à issu ghjornu. L'Europa nascerà di tuttu quessa, un'Europa fortamente unita è assai travatata. Un'Europa induve u livellu di vita s'alliverà grazia à l'agruppamentu di e produzzioni è à l'estinzione di i mercati chì pruvucheranu l'abbassamentu di i prezzi.

Dans un article paru en novembre 2020 dans le numéro 84 de *Graphé* **02**, Yoan De Roeck fait un résumé de ses recherches sur le cas des lettres à «barbe» des marins pêcheurs Breton des années 1890-1915. Afin de faciliter le travail d'identification des gendarmes, le ministère de la Marine de Louis-Napoléon Bonaparte dans un climat politique martial de réglementation impose au marin-pêcheur d'afficher le numéro d'immatriculation de leur bateau sur leurs canots et chaloupes. Les chiffres à cette époque sont un système de lettres alors peu monnaie courante «ce parent pauvre de l'art typographique: quasiment absent des spécimens de l'époque». Les matricules avant 1890 étaient assez normés, empruntant principalement à la *Didot*. Ce style moderne de son époque devient, après cette année, dépassé. L'heure est à la littérature romantique et la réclame industrielle, la tour Eiffel éclos, c'est le champ des possibles «déluré». Ainsi vient alors pointer du bout de son nez de multiples formes allant des gothiques, des ornements, des exagérations de forme avec notamment l'arrivée d'exubérance au niveau des serifs que l'auteur désigne donc comme «barde» inventée par les marins de Douarnenez. Un forme extravagante à la fois purement décorative... mais aussi identitaire. Yoan explique qu'il y a alors une idée d'appartenance graphique entre les quartiers maritimes et les ports voisins. Il est difficile de savoir le comment du pourquoi. Simple mode sociale d'une époque ou alors forme induite d'une contrainte technique. Yoann avance l'idée que ces extensions pouvaient être des astuces typographiques pour notamment renforcer la lisibilité des 1 et des 7 à la chasse trop étroite. Installant alors une logique de monochasse à l'espacement optique. Permettant aussi une facilité quant à la réalisation et la répétition des pochoir et gabarit pour réaliser les glyphes.

Ce travail de recherche est le témoignage d'une richesse typographique vernaculaire culturelle et patrimoniale. Une réelle «appropriation populaire» de la lettre bien avant l'air du numérique. Encore une ouverture sur «l'évolution stylistique de nos écritures [...] constituant ainsi une histoire parallèle merveilleuse» qu'on aimerait voir être retranscrite en caractères numériques par ses soins ou ceux d'autres désireux de raconter une partie de l'histoire française aux générations futures à travers un caractère. Des caractères qui seront être appréciés comme le témoigne Yoann De Roeck sur l'inventivité des marins-pêcheurs par «leur effronterie face aux carcans, en bref: leur liberté».

02 Il s'agit de la traduction de l'article *Characters with beards* paru initialement dans la revue anglaise *Forum*, éd. *Letter Exchange*, numéro 40, septembre 2020



[fig.55]
Bordés
du Br6225
Reine du Ciel
(crédit photo
Coll.HK).

[fig.56]
Bordés
du Dz3402
Fends les vagues
(crédit photo
Coll.HK).





[fig.57 et 61]
Des marins
pêcheurs Breton
gravant le code
et le nom de
leur bateau
de pêche.

[fig.58]
Bordés
du Au2309
*Émeraude
des mers*
(crédit photo
Coll.HK)





[fig.59]
« Divers signes dans le style dit « à barbes », mélange de relevés et de photographies, époques et localisation diverses. Droits réservés » Yoann De Roeck pour Graphé.

[fig.60]
Carte des langues régionales française.

[fig.61]
Lettres à barbes gravées et peintes.



Entre amateurisme et responsabilité

Rassurez-vous, ici point de place à un narratif de la décadence. Il serait bien absurde de croire en un déclin de la création typographique. Bien au contraire. L'appropriation populaire d'un art a toujours été majoritairement bénéfique. Même s'il faut resté lucide et critique. Dans l'ouvrage *Caps Lock*, on fait référence dans le chapitre *the designer as amateur* d'une montée dans les années 1950 d'une culture du Do-it-yourself, notamment permise par une plus grande accessibilité à des matériaux de construction. Notamment en 1959 avec la commercialisation du photocopieur permettant à une plus large audience de proposer des visuels pour la production de masse. On voit apparaître dès les années 70 une vague punk dans la création avec des magazines et fanzines, une nouvelle façon de créer de l'image. Et même si ces branches du design étaient marginales dans le monde culturel, elles n'en étaient pas minoritaires en terme de production. En effet le fanzine *punk Sniffin' Glue* qui n'a paru qu'une année s'était écoulé à plus de 10000 copies. Une contre culture pouvait dès lors se faire entendre.

On a vu que l'apparition de l'ordinateur et autres programmes de design dans les 90 ont renforcé l'accès à une profession anciennement élitiste. Certains historiens du design voyaient d'un mauvais œil cette ouverture au plus grand monde. Steven Heller dira à propos de cette ouverture du métier de graphiste : « En rendant notre travail si facile, nous dévalorisons notre profession (...) En démocratisant tout, nous risquons de perdre le statut d'élite qui nous donne de la crédibilité »

☒. Ces propos peuvent faire l'écho d'une certaine crainte d'une élite de perdre, voire pire, de partager son confort. Ils ne sont pas forcément à prendre à la légère. La typographie comme le graphisme à cela de beau qu'il semble minime et pourtant relève d'une grande complexité. Le fameux, un art de l'invisible. Cependant cette médaille possède bien un envers. Il est difficile de justifier un prix lorsque qu'on ne peut percevoir la qualité d'un travail qu'en étant expert. On a tendance à entendre que la typographie est réussite lorsque l'on ne s'en aperçoit pas. C'est un travail du subtil, une recherche de la perfection amenée par un savoir faire imperceptible et peut compréhensible par la plupart. Si l'on revient à la situation d'Heller, *Caps lock* nous répond que l'histoire nous a montré que ce n'était pas le cas dans la design graphique. Prenant comme exemple les mots d'Ellen Lupton ; « le champ est devenu plus grand que plus petit »

☒. Cependant on y souligne l'importance de garder des standards professionnels, de ne pas plonger tête baissée dans une course à la production et à celui qui fera le job le moins cher, ou pire, volera son prochain.

Si on veut bien la bousculer, la création de lettre, la forme typographique semble sans limite. L'ouverture de notre métier a toujours permis de dépeussier ses codes par des créateurs soit désireux de les bousculer, soit ne les connaissant tout simplement pas ses codes. Mais là vient un point intéressant, l'idée de code. Comme dit à peu près l'adage : « connaît les règles pour mieux les détourner ». Beaucoup d'exemples que j'ai pu montrer dans ce mémoire provenaient de personnalités graphiste ou dessinateurs de caractères connaissant un minimum les codes de création d'un caractère, voire étant pour certains des experts de la technique de par leur formation.


L'originalité ou le bizarre ne doivent pas être freinées – encore plus chez les étudiants – pour révolutionner notre art. Et au final par l'ouverture de notre art, à l'instar de l'art classique et de l'art


☒ Gerry Beegan et Paul Atkinson, *Professionalism, Amateurism and the Boundaries of Design*, Journal of Design History Vol. 21 No. 4, (p.307) 2008.

☒ *D.I.Y.; Design it Yourself*, Ellen Lupton, Princeton Architectural Press, 2006, (p.19).

contemporain, le plus important c'est peut être bien plus les idées que l'exécution. Je m'extasie bien plus sur un concept avec une forme un peu bancale, que sur une énième serif ultra bien réalisé. Il me semble néanmoins important pour le bien de la profession et de l'environnement graphique citoyen, de maintenir une préservation d'un savoir-faire d'excellence dans la production professionnelle. Je fais bien le distinguer entre une création typographique d'un étudiant et celle d'un professionnel vendant ses services.


 Fred Smeijers, *Type Now* (2003)

 Robin Kinross, *La typographie moderne, un essai d'histoire critique*, 2012

Comme pouvait le souligner Fred Smeijers et comme nous l'avons fait ici, le progrès technique sur la conception de caractères numériques a été libérateur. En outre, le concepteur de caractère, s'il était fut un temps une étape dans un grand rouage et de ping-pong permanent entre le concepteur, l'imprimeur, le fondeur, dépendant du technicien. Aujourd'hui toute cette entreprise, manufacture n'est allouée qu'aux mains du créateur et de son ordinateur. « Il n'est plus nécessaire d'attendre les épreuves qu'un technicien a dû faire pour vous, puis de faire des corrections, et d'attendre à nouveau ces épreuves corrigées » . Il est alors question d'amélioration par la rapidité d'exécution et la facilité de concevoir en un moindre temps. Un paramètre qui aujourd'hui encore n'a cessé de se renforcer. Smeijers, relate une meilleure connaissance et expertise du métier de la part des dessinateurs de caractères, dû aux logiciels et un plus grand accès pour tous et notamment pour les étudiants. D'autre part il a aussi augmenté la demande de production.

Cependant s'il reste positif sur les apports de la démocratisation de la fabrication typographique, il n'en reste pas moins aveugle quant à ces dérives. En effet si il est heureux qu'une police de caractères peut être conçue en quelques jours, voire moins : beaucoup plus rapidement qu'à l'époque de la photocomposition ou du métal chaud. Il n'en est pas moins important de signaler que cette facilité de création amène des dérives et des questionnements autant philosophiques, qu'économiques et civiques sur la profession.

N'émettons pas jugement de valeur esthétique sur ce qui est beau et ce qui ne l'est pas. De nombreux sociologues et philosophes comme Pierre Bourdieu et tant d'autres, ont démontré à maintes reprises que le goût esthétique n'était qu'une construction sociologique. Que ce que l'on juge comme beau, variait en fonction de notre environnement socioculturel et des mœurs d'une époque.

L'histoire nous a montré que parfois l'absence de méthode définie pouvait apporter du bon sur la profession. Dans les années 1900, l'Allemagne est dépassée en matière de création de caractères. La gothique est jugée inadaptée et à l'inverse de nombre de ses voisins le pays est déficitaire d'une culture et d'une tradition du caractère romain. Mais c'est justement ce contexte précis, de besoin de renouveau, sans réelle emprise sur des traditions qui va faire émerger certains profils de créateurs de lettres très créatifs. Ce fut notamment le cas de Rudolf von Larisch. Ce critique du caractère gothique ne vivant comme beaucoup de ses contemporains que sur la question de lisibilité de la lettre, fit preuve d'originalité dans sa création. Surement libre par son côté autodidacte du rapport à la plume. « L'approche de Larisch été tolérante, libérale typiquement autrichienne en quelque sorte » . S'il mettait moins d'important sur l'aspect fondamental de la plume comme instrument de base de la lettre, il ne minimisait pas pour autant l'importance de la calligraphie dans la pratique de création de caractères. Cependant sa vision était

plus ouverte, moins historique. Il avait une approche de graphiste, certes plus commerciale, mais néanmoins ouverte. Son enseignement de la calligraphie était propice à faire germer de nouvelles voies «l'absence de méthode ou de manière bien définie qui caractérisait la démarche permit de créer un contexte plus ouvert, contrairement à l'Angleterre»²². Fonctionnaire autrichien, calligraphe autodidacte, s'il n'avait que peu d'intérêt pour les caractères historiques, il n'était pas dépourvu de méthode et de savoir. Il restait un professeur, soucieux d'un maintien d'une technique et d'un savoir-faire.

Durant le colloque *Printemps de la typographie* organisé par l'école Estienne en 2023, Ségolène Ferté – dessinatrice de caractères et calligraphe –, dans sa conférence *Shodô: la voie des écritures*, nous avait partagé une anecdote que j'aimerais vous retranscrire à mon tour. Durant son apprentissage du Shodô, l'art de la calligraphie japonaise, son maître lui avait laissé voir les ouvrages calligraphiques de Kyūyō Ishikawa [fig.62]. L'approche calligraphique d'Ishikawa est assez expérimentale. Les rythmes de la calligraphie de Kyūyō évoquent l'ambiance et le style d'écriture des textes canoniques qu'il traite. Comme de nombreux artistes calligraphes japonais d'après-guerre l'expression est davantage abstraite dans un style «action painting», dans lequel la lecture des caractères, et le maintien de l'intégrité de leur structure, ont pris une importance secondaire pour «ressentir le message» tel que l'artiste l'a écrit.»²³ Après lui avoir permis d'admirer ses œuvres [fig.] pendant un court temps, son maître lui retira le livre, prétextant qu'elle n'était pas prête à en voir davantage. Elle lui dira qu'Ishikawa était arrivé à ce point d'abstraction après plusieurs décennies d'écriture et que si elle regardait trop souvent et trop tôt ses œuvres, cela lui ferait sauter des étapes dans sa propre pratique. Le Shodô est un univers d'étape dans l'apprentissage qui s'illustre même dans le choix du matériel plus destiné à tel ou tel étape du processus d'apprentissage.

²² Robin Kinross,
La typographie moderne,
un essai d'histoire critique,
2012 (p.90)

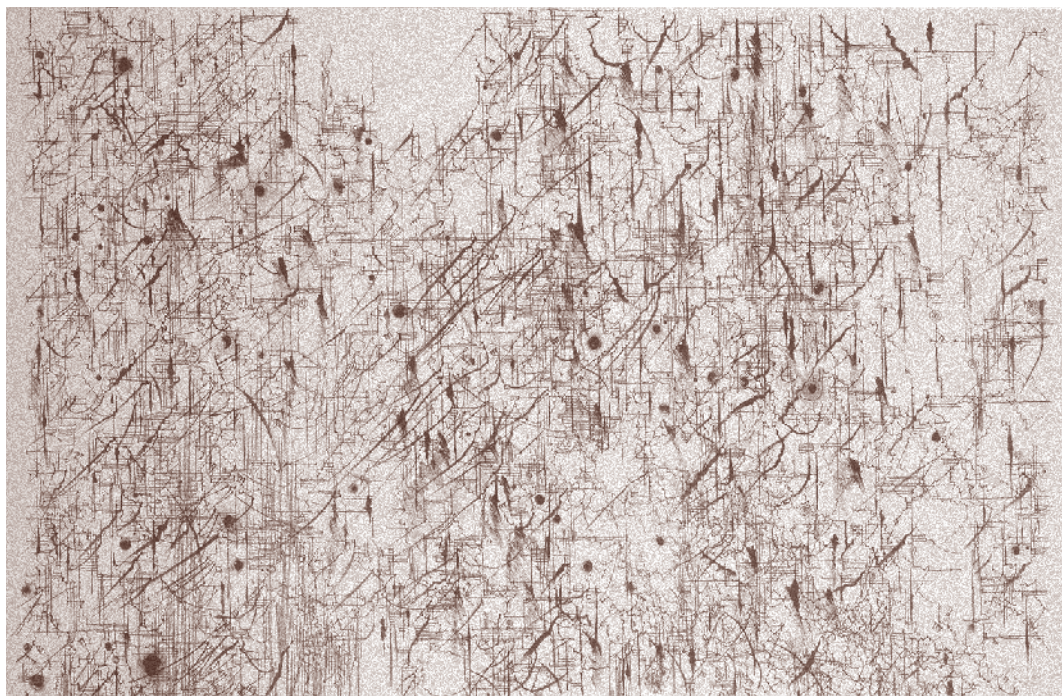
²³ *ibid.* (p.91)

[fig.62]

Kyūyō
Ishikawa

*Le poète qui
a écrit que si
je mourais, le
monde devrait
être réconcilié
est décédé,*

en mémoire
de Takaaki
Yoshimoto.
2012 Collection
de l'artiste.
Musée d'art
contemporain
de Tokyo 2020

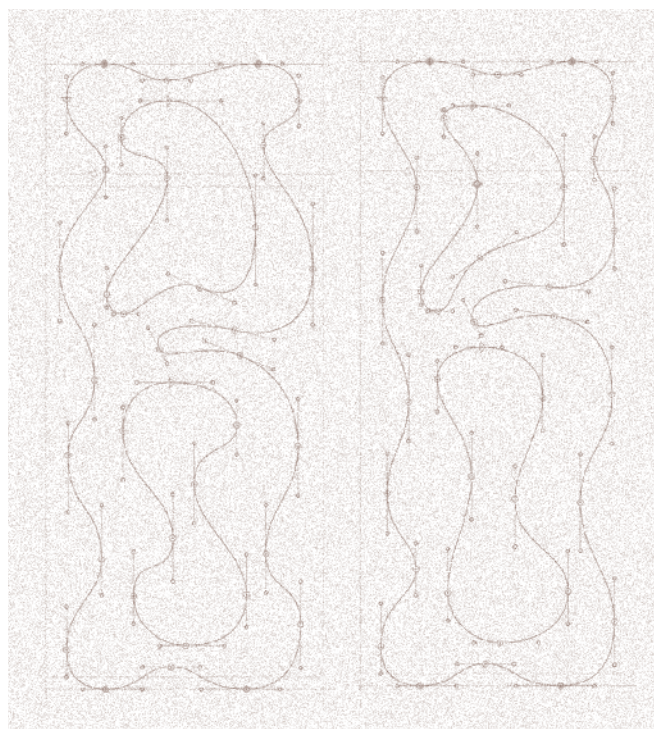


Je ne sais pas s'il faudrait interdire à tout apprenti dessinateur de caractères, le visionnage de formes typographiques expérimentales. Mais une chose est certaine, que la création de caractère prend du temps à être maîtrisée. Et même une fois maîtrisée il faut bien plusieurs mois voir années de travail pour réellement proposer une famille digne de ce nom. À l'heure de la culture de l'instant et de l'immédiat, de la surproduction, il est tentant pour nombre de jeunes créateurs de sauter les étapes, «pressés d'être originaux dans leur dessin alors qu'il faut expérimenter pour étudier et rechercher des formes pour se construire en tant que designer, puis prendre son temps pour mûrir et fournir un travail de qualité.»

Entretien avec Julien Priez dans le chapitre *Interlude typographique* (p.90)

Car savoir placer des points sur une courbe n'est pas qu'une marotte de maîtres typophiles. La typographie est un savoir-faire, un artisanat. Si un jour il vous pousse l'envie d'effectuer une fonte variable voire simplement une interpolation classique, alors vous comprendrez l'intérêt de placer efficacement vos poignets entre chaque master. Auquel cas vous vous retrouverez vite avec des interpolations dignes d'une tumeur ou autre malformation. Mais encore cela peut être un but, faudrait-il alors l'assumer.

L'idée n'est pas de ne jamais contourner les règles, mais de les connaître pour savoir quand les rompre. Placer de manière non académique des points peut parfois être plus efficace. Un bon exemple est la *Version* que j'ai présentée en amont. Céline Hurka avait compris que pour son ambition d'animation, il était parfois préférable d'avoir des points incongrus [fig.63]. Ce choix elle l'a fait en connaissance de cause, sachant les règles pour mieux les détourner et exploiter au mieux son projet. De même qu'il ne serait pas pertinent de suivre parfaitement à la lettre la justesse de poignet académique pour un caractère tel que le *Lvciferm* de Lecter Johnson.



[fig.63]
Aperçu des points et poignets de construction de *Version* s'adaptant hors des règles académiques pour être mieux adaptés à l'animation.

Viens aussi la question du plagiat qui n'est malheureusement pas nouvelle, et qui a toujours posé problème. Encore plus aujourd'hui où il est assez facile de se procurer le fichier d'une fonte illégalement. Vous subirez tôt ou tard un vol, c'est inévitable. Il y a 20 ans, Fred Smeijers dans son ouvrage *Type Now* déplorait l'inefficacité du code moral proposé par l'AtypI en 1957, par des règles désuètes comparées à un monde en constante évolution et donc un monde typographique lui aussi constamment bouleversé. Il est hélas, bien difficile d'établir les règles d'un jeu, quand le nombre et les caractéristiques des cartes changent aussi rapidement. Et si la question de vouloir abandonner l'envie d'établir des règles était déjà forte il y a 20 ans, due à une forte crise technologique naissante. Aujourd'hui – à l'heure de l'explosion des réseaux sociaux, de la copie à outrance et de toutes les dérives que l'on connaît d'un internet dominant dans notre quotidien – il est encore plus fort. Ce bébé plein d'espoir, de promesse mais aussi trainant avec lui de lourdes perspectives de dérives, en est aujourd'hui à son adolescence, qu'en sera-t-il un fois arrivé au stade adulte ?

Pour Fred Smeijers, Un code moral ne peut pas réellement protéger quelqu'un d'une personne lui voulant réellement du mal. Comment lui donner tort aujourd'hui, lorsqu'on voit la peine des grandes structures à faire respecter leurs droits face à la copie et vole. Il est alors difficile voire impossible pour ces jeunes créateurs indépendants d'espérer simplement défendre leur droit créatif. Et-il déjà trop tard pour espérer rattraper le coup ? En 2003 on relevait déjà un relâchement de l'envie de maintenir des règles de conduite de la part des pairs, faisant mine de rien, semblant de ne pas savoir, ne montrant pas le bon exemple aux nouveaux arrivants.

Il était déjà difficile à la genèse de l'ordinateur et d'internet, d'établir un code moral, tant la technologie était déjà mouvante et rapide. Le monde est global, il l'était déjà depuis la révolution industrielle. Il a explosé au début du XXI^e siècle, et est en symbiose totale avec lui-même aujourd'hui. Demain il en sera davantage. Je partage la pensée de Fred Smeijers. A savoir, qu'il est inefficace de penser des règles, un code centré sur lui-même. Un organisme de typographe ne peut changer, établir des règles, ne peut se reposer que sur ses membres. C'est à l'organisation de designers en général d'établir un code.

La pire des choses que vous pourriez faire alors, c'est de mélanger mauvaise exécution et plagiat. Une prouesse de plus en plus présente à l'ère des réseaux sociaux. Les cas comme celui de Barrett Reid-Maroney sont à mes yeux assez graves et ne sont pas des épiphénomènes dans la production typographique professionnelle. C'est à mon sens ce que peut produire de pire l'accessibilité de notre métier. Un soi-disant dessinateur de caractères possédant une grande communauté sur les réseaux sociaux et qui pour autant plagie – et mal – des caractères à la mode. J'entends certains de mes professeurs me rétorquer que c'est les réseaux sociaux, ce n'est pas la vraie vie, pas représentatif. Pour des personnes installées dans le milieu c'est certain, pour des jeunes c'est un des seuls moyens de se faire connaître. Il est assez triste de voir de tel personnage récolter autant de visibilité, ayant même des articles dans des magazines web comme *it's nice that*. Ce genre de caractère typographique, « ne requiert aucune discipline pour l'atteindre. Vous avez assimilé les travaux des autres et poursuivi dans la même voie. Vous n'avez pas acquis la connaissance par vous même, alors vous ne prenez aucune responsa-

bilité. Vous vous êtes hissés sur des épaules de génie, pour accomplir quelque chose le plus vite possible et avant même de savoir ce que vous aviez, vous l'avez breveté, emballé dans un joli papier-cadeau plastique et maintenant vous le vendez» **00**.

00 Ian Malcolm, *Jurassic Park* (1993). Steven Spielberg, d'après l'œuvre originale de Michael Crichton (1990).



[fig.64] Plagiat de Barret Maroney (à gauche) des fontes et de la direction artistique de Violaine & Jeremie (à droite)



Je ne peux affirmer qu'il vende ou non ses caractères, peut-être ne gagne-t-il rien de ses productions frauduleuses. Mais ce qui est certain c'est que ce genre de profil, par ses formes atypiques, ses surenchères d'effets, inspire les jeunes générations, encore plus les autodidactes représentants sûrement aujourd'hui la majorité des créateurs. Il est assez tistre de voir certains collègues le suivre sur les réseaux sociaux. Le pire étant que malheureusement comme le dit si bien Dennis Nedry dans *Jurassic park* « tout le monde s'en fout ». Mais rappelez-vous une chose, dans le film, s'est lui le bad guy, pas le T-rex. Je ne sais pas si on peut dire que la création de caractère s'est massifiée, mais une chose est sur, s'est que malgré l'importance que prend la lettre dans nos espaces de vie du quotidien, on peut voir tous les jours de mauvais caractères,

de mauvais crénages. Cette remarque est sonnée comme un gag, tellement elle ne semble ne toucher que les typophiles. Mais même les graphistes n'y prêtent plus attention. Aujourd'hui la production de caractères est un flux continu. Il n'y plus de rareté de la forme typographique. Et c'est à la fois une bonne et une mauvaise chose. Le philosophe Walter Benjamin expliquait : « plus l'importance sociale d'un art diminue plus s'affirme dans le public le divorce entre l'attitude critique et le plaisir pur et simple ». Je pense que nous sommes dans ce cas avec la création de caractères. Et je sais que pour la majorité qui me liront, ce n'est pas le cas. Mais ne restons pas dans notre bulle, dans notre entre soi de pratiquant typographe. La typographie touche tout le monde sans même qu'ils ne s'en rendent compte.

Les caractères que propose Barrett Reid-Maroney, « ne requiert aucune discipline pour l'atteindre. Vous avez assimilé les travaux des autres et poursuivi dans la même voie. Vous n'avez pas acquis la connaissance par vous même, alors vous ne prenez aucune responsabilité. Vous vous êtes hissés sur des épaules de génie, pour accomplir quelque chose le plus vite possible et avant même de savoir ce que vous aviez, vous l'avez breveté, emballé dans un joli papier-cadeau plastique et maintenant vous le vendez »¹⁶. Ou pour cité une source plus littéraire plus adéquat à l'ambiance d'un mémoire, par la personne de Rabelais : « science sans conscience n'est que ruine de l'âme ».

Permettez-moi alors d'être très idéaliste, et de reprendre les mots de Karim Debbache qui concluaient son émission Chroma consacrée aux mauvais films. Il est important de saluer les bons caractères typographiques, comme il tout aussi crucial de pointer du doigt les plagiats et dérives de notre métier.

Tant qu'on parle d'un caractère typographique on parle de typographie, et tant qu'on parle de typographie on fait vivre la typographie, toute la création typographique, incluant les caractères que l'on déteste. Les fontes de Barrett Reid-Maroney ne sont pas de bonne facture, en plus d'être bien souvent des plagiats. Mais intéresser à ce personnage te fera forcément rebondir sur d'autres productions typographiques. Tant qu'il y aura des gens pour voir des caractères et en parler. Quels que soient les caractères en question, la typographie continuera d'exister, depuis le travail médiocre au chef œuvre ultime. Tout le monde y gagne. Tout est une question d'équilibre, il faut bien de mauvaises productions typographiques pour en avoir d'excellentes.

Comme le soulignait déjà Dwiggins en 1948 par rapport au mouvement moderniste de son époque : « C'est une réaction naturelle et saine devant une surenchère de traditionalisme. La plupart des réalisations prétendument quasi modernistes ont été effectuées en 1840. Le modernisme actuel, cet état d'esprit, nous dit : « Oublions (pour poursuivre nos expérimentations) Alde Manuce, Baskerville, William Morris (et les maîtres des années 1840); emparons-nous de ces caractères et de ces machines et voyons ce que nous pouvons faire tout seuls. Maintenant. » Les résultats graphiques de cet état d'esprit sont extraordinaires, souvent extrêmement stimulants, parfois déplorables. Mais le jeu en vaut la chandelle ». 82 ans plus tard, le constat est le même, amplifié, pour le meilleur comme pour le pire.

¹⁶ Dwiggins, 1948, *Layout in advertising* (p.193)

« Layout in advertising parut pour la première fois en 1928, la même année que l'ouvrage de Tschichold, *Die neue Typographie*. La différence marquée de ton tant au point de vue du style que de la méthode entre les deux ouvrages témoigne du fossé existant entre l'esprit moderne en vogue aux États-Unis et celui régnant en Europe centrale ».

III. Interlude typographique

Pour varié les plaisirs et les points de vu, et car je sais qu'au final mon avis n'est qu'un parmi tant d'autre, il me semblait pertinent de donner la parole à des pratiquants de divers âges et horizons pour connaître leur point de vu sur la situation contemporaine de la création de caractère. J'ai donc décidé de poser six questions en rapport avec les sujets de mon mémoire à cinq créateurs de caractères. J'ai le plaisir alors vous invite à découvrir les réponses éclairées de : Julien Priez (JP), Morgane Vantorre (MV), Sandrine Nugue (SN), Benn Zorn (BZ) ainsi que Toshi Omagari (TO).

1. Ces dernières années, on note un intérêt pour l'open source. Mais est-ce bénéfique, viable, de proposer gratuitement des caractères qu'on pourrait qualifier de professionnels? Un des avantages mis en avant serait de proposer aux étudiants une matière première de bonne facture. Une alternative à Dafonte. Mais est-ce le bon exemple, ne vaut-il pas préférer un principe de remise pour les licences étudiantes? Certains pourraient ressortir l'exemple du boulanger offrant son pain.

J.P. Les étudiants : Dans l'idéal, ce serait à l'équipe pédagogique de constituer une typothèque pour les étudiants. L'école devrait payer les licences si besoin. Si l'étudiant ne trouve pas d'alternative et désire vraiment une typo payante, il doit économiser et essayer de l'acheter comme sa paire de air max à 150€ ou pirater la typo, personnellement je préfère que l'étudiant pirate plutôt que de brader mon travail. Les fonderies devraient laisser les étudiants tranquilles, ne pas être une cible. (Pareil, pour les fonderies qui distribuent les étudiants, les fonderies devraient les laisser étudier plutôt que d'exploiter leur naïveté).

L'industrie graphique en France et à l'étranger : La question de la licence est très importante, on peut constater que le système des licences est très compliqué, flou et même abstrait pour les graphistes indépendants et les agences. La conséquence directe, ils se tournent vers l'open source pour plus de simplicité. Peut-être que la vente est un peu plus difficile sur le marché français, mais à l'internationale, le marché s'équilibre. L'open source diffuse l'utilisation de la typo à grande échelle, de plus en plus de graphistes y sont sensibles, du coup cela crée une masse, une masse dans laquelle il y a des nouveaux clients potentiels "sensibilisés" qui n'auraient jamais fait appel à un spécialiste.

M.V. Il est certain que la question de l'Open Source peut prêter à débat dans notre domaine de création. Aucun boulanger n'offre gratuitement ses croissants ou sa baguette tradition... Car son but est de vivre de sa marchandise. Par la même occasion, payer son pain au chocolat revient à lui attribuer une certaine valeur qui reconnaît le temps et la qualité du travail de l'artisan. En ce sens, partager gratuitement un caractère typographique – dont le temps de réalisation est estimé à plusieurs mois voire plusieurs années – peut prêter à sourire si le dessin de caractères est notre métier.

Néanmoins, cette démarche peut s'avérer intéressante dans certains cas. Velvetine est sans doute l'exemple de fonderie OS qui ressort dans l'esprit de la plupart des gens. Là où je trouve l'Open Source profitable ici est que la plateforme vise au partage et à la collaboration entre designers. Il s'agit souvent de caractères inachevés ou imparfaits qui sont présentés pour inciter d'autres personnes à reprendre le flambeau et poursuivre / compléter / affiner le dessin. On retrouve le même cas de figure au travers du Noto de Google Font dont l'objectif est de pousser des designers du monde entier à agrémenter et compléter la famille afin que le plus de scripts possibles soient digitalisées et ainsi éviter l'apparition de « tofus ». Dans cette optique de projet de création collaboratif donc, cela peut être profitable aux designers eux-mêmes ou aux designers en apprentissage.

Dans d'autres cas de figures, on rencontre également des caractères de commandes ou auto-initiés en libre service. L'In-

fini ou le Faune, commandés par le CNAP, en sont de bon exemples. Il arrive que certains designers eux-mêmes décident de faire don de leur création, me viennent en tête le caractère Fleuron de Mickaël Emile, ceux de Jules Durand, ou encore, à plus grande échelle, toutes les fontes proposées par Google font. Parallèlement, l'accès gratuit aux caractères typographiques peut donc aussi profiter aux utilisateurs, qu'ils soient graphistes, étudiants ou particuliers, en s'exonérant d'éventuels frais liés à l'achat d'une licence. Pour les plus précaires d'entre-nous cela est une bonne chose. Mais il est légitime de se demander si ce type de pratique est bénéfique au métier dans sa globalité? En distribuant des caractères typographiques de bonnes factures gratuitement, ne serait-ce pas manquer de déontologie? Il me semble que c'est ici tout l'objet du débat: cela ne contribuerait-il pas à la dévalorisation de nos pratiques et savoirs-faire que d'offrir au plus grand nombre le fruit d'un travail de longue haleine et qui nécessite une expertise de niche?

En vérité, il me semble qu'il est nécessaire de nuancer. D'une part, la valorisation de notre travail passe-t-elle uniquement par la spéculation qu'on en fait ou par l'usage in fine des utilisateurs qui contribuent à le mettre en valeur?

D'autre part, il est nécessaire que chaque cas est à contextualiser. Côté designer, il faut prendre en compte le choix de sa décision (a-t-il un message à faire passer? Juge-t-il son travail insuffisant pour être mis sur le marché? Est-il dans une démarche collaborative?). Côté utilisateur, notre rôle en tant que dessinateur de caractères est aussi d'éduquer leurs démarches: les caractères Open Source ne sont pas la seule solution, que leur nombre est, par ailleurs, dérisoire comparé à ce qu'il se trouve sur le marché et qu'il faut savoir mettre le prix pour obtenir un design qui corresponde à un projet précis.

S.N. En ce qui concerne les caractères open sources, pour certain c'est vraiment une volonté politique de rendre un caractère accessible et même modifiable. Et pour d'autres, je pense concrètement à un caractère que Jérémie Lande avait fait pour un groupe de musique. Il avait été payé pour ce caractère et ensuite avait décidé de le partager. Il faut aussi voir des fois s'il y a des sessions de droit qui sont payées. Je reprends l'exemple de *l'Infini* ou du *Faune*, ce sont des caractères pour lesquels on a été payé à une auteure correcte pour les dessiner, pour qu'ensuite ils puissent être distribué gratuitement. Le plus important à mon sens c'est de faire de la pédagogie, qu'un caractère typographique ça se paie. Il a aussi quelque chose de très culturel en France chez les designers, qui est de ne pas forcément payer. Il y a quelque temps, je donnais des formations chez Pyramid. J'enseignais soit la composition typographique, soit l'histoire de la typographie, soit parfois un peu de dessin de caractère. Je leur donnais une liste de fonderies et les invitais à consulter les fonderies, à regarder les licences. C'était des choses qui étaient complètement obscures pour eux. Dans la première commande typographique de Véronique Mariez le but, c'était justement de faire de la pédagogie auprès du grand public, de parler d'une pratique et d'un métier. Chez les designers, ça devrait être une évidence, mais déjà, l'enseignement dans les écoles devrait beaucoup insister là-dessus.

En ce qui concerne les licences pour les étudiants. je considère qu'un étudiant, il a le droit d'utiliser des caractères typographiques sans forcément les payer. Quand j'étais étudiante, c'était incon-

cevable pour moi financièrement d'acheter des caractères. Moi, il m'est arrivé de donner mes caractères à des étudiants quand ils m'ont contactée. Je ne l'ai pas toujours fait aussi parce que ça dépend quand mes caractères étaient distribués par des fonderies.

Mais par contre, attention, ce qui est hyper important, c'est que je n'encourage pas les étudiants et les étudiantes à ne pas acheter les caractères quand ils sont professionnels. Mon discours, il est hyper clair là-dessus. Il y a la partie d'apprentissage où il faut former l'œil, où il faut forcément pratiquer pour comprendre. Et ensuite, à partir du moment où on travaille, où on est professionnel, c'est de choisir des caractères et d'inclure les licences dans la facture, d'expliquer aux clients qu'il faut acheter ses caractères. Je pense que le CNAPS, par exemple, en ayant fait un livret ou un manuel sur le mode d'emploi pour un bon commanditaire entretient ce besoin de pédagogie dans le design.

B.Z. Je ne peux pas vraiment répondre à cette question parce que je ne vends pas de caractères en ce moment, il serait en quelque sorte autojustifié de porter un jugement sur ce point. Je dirais que la plupart des modèles de licence modernes, tels que peut proposer Dinamo et Mass-Driver, font dépendre le prix de la licence de l'entreprise qui utilise la police de caractères, plutôt que du créateur. Cela me semble logique puisque le créateur est le défenseur de la police de caractères et qu'il la vend en quelque sorte en sous-traitance à une entreprise. Le prix de la police de caractères dépend de la taille de l'entreprise, ce qui me semble plus juste que de faire payer 500 € au créateur pour une superfamille, qui l'utilise mais vend aussi la police de caractères à de gros investisseurs. Idéalement, les étudiants et même les graphistes pourraient obtenir des polices de caractères avec de fortes réductions ou gratuitement si leurs clients achetaient correctement les licences.

Je pense que la motivation de l'open source, par exemple dans le cas de Velvetyne, a été très influente pour le développement de la culture de la création de caractères, en donnant accès à de superbes caractères d'avant-garde. Bien que je pense que rien de ce qui demande autant d'efforts ne devrait être gratuit, la comparaison avec un boulanger est un peu erronée. C'est plus comme un meunier qui offre de la farine gratuitement, mais il y a encore du raffinement, de l'utilisation et de la "cuisson" à faire avec cette police de caractères, non ? Une police de caractères qui n'est pas utilisée n'est rien d'autre qu'une idée.

T.O. Sur l'open source : je suis tout à fait d'accord avec l'open source. Il y a une distinction entre le libre et l'open source ; les deux se chevauchent (c'est-à-dire que les produits sont gratuits pour l'utilisateur final), mais ni les polices de caractères open source ni les polices de caractères libres ne sont du travail gratuit par définition. Le fait qu'un designer professionnel doive être payé ne change pas, et il s'agit simplement de savoir qui le paie (par exemple, les utilisateurs finaux et les sponsors comme Google, ou les designers eux-mêmes s'il s'agit d'un projet passion).

Sur la licence académique : s'il existait un système plus robuste de distribution des polices, je pense qu'une remise ciblée sur les polices aurait du sens (par exemple, académique, régionale, etc.). En réalité, je pense qu'il est plus difficile d'accorder des réductions aux étudiants sur les polices de caractères que sur d'autres produits

comme les ordinateurs et les applications, parce qu'elles ont tendance à vieillir plus lentement et qu'il n'y a pas de système de mise à jour automatique. Vous pouvez utiliser une police d'il y a 20 ans pour les projets les plus récents, mais il n'en va pas de même pour d'autres choses. Lorsque les étudiants deviennent des professionnels, les fournisseurs de polices n'ont aucun moyen de renouveler la licence. Si j'accorde une remise aux universités sur mes polices, c'est probablement parce que j'accepte cette perte potentielle, et non parce que je suis satisfait de la manière dont fonctionne la distribution des polices.

2. Il est indéniable que l'accessibilité à la création typographique a eu un impact bénéfique sur la création, autant d'un point de vue créatif que purement technique. En 2020 je réalise un exposé sur les fontes paramétriques. Je découvre par la même occasion que dès les années 2000, émergeaient déjà un certain nombre de logiciels de création de caractères se voulant ultra accessibles par le modulaire notamment: Itself,, FontConstructor, Proto-typo... Néanmoins l'apparition d'exemple tel que Calligraphr ou Fontself me semble être une initiative relatant plus de la démonstration de notre culture de l'instant et de consommation. Plus qu'une réelle envie d'offrir un outil à des non-initiés. L'idée n'est pas de dire qu'il faut garder secret le savoir typographique. Mais lire des descriptions de projet comme Lttrink peut donner des sueurs froides: "Gone are the days of classical and traditional calligraphy. The ancient art of beautiful writing and hand lettering. Welcome to the wonderful world of 'modern digital calligraphy'. A creative style of writing which has quickly become one of the trendiest styles out there". Selon vous quelles sont les limites à ce genre de logiciels?

J.P. En vrai je ne sais pas, en tout cas il ne faut pas s'opposer, ça ne sert à rien. Il faut regarder, comme tu le fais: suivre ces technologies qui évoluent et feront évoluer ou pas notre pratique. Parmi ces outils embryonnaires, il y en aura sans doute qui deviendront très utiles. En tout cas, pour y voir du positif, le public et leur sensibilité pourraient s'agrandir, ainsi il y aura plus de graphistes qui feront appel aux services d'un.e dessinateur.ice de caractères.

M.V. Je pense que ce genre d'alternatives est profitable à une certaine cible de personnes non-initiées, ne souhaitant pas ou ne pouvant pas forcément s'adonner à l'apprentissage de notre discipline. Ce qui en soit est une bonne chose. Cela peut faire découvrir et surtout aider à sensibiliser les gens à notre métier.

Néanmoins, il est encore question de travail pédagogique de la part des designers pour ne pas que ces logiciels (de plus en plus performants et relevant d'une forme de DIY) puissent faire de l'ombre à la pratique d'experts. C'est un peu comme comparer le rendu de ces pratiques (limité par leurs conditions, la simplification de l'outil – destiné à faciliter le processus justement –) au pain de chez Lidl VS le pain d'un artisan boulanger qualifié... Le commun des mortels est conscient – j'espère – de la qualité de chacun des deux.

Sans vouloir forcer, l'analogie des baguettes mou-
lées industrielles VS des baguettes d'artisan boulanger illustrent vraiment

bien le propos à mon sens. L'une est assistée par un processus industriel qui standardise la forme, le poids, la taille, tandis que l'autre relève de la main et de l'esprit de l'artisan. Leurs formes peuvent être imparfaites mais leur goût est bien plus authentique.

S.N. J'ai très peu utilisé ce genre de logiciel. Celui que je connais le mieux, c'est Prototypo, parce que je connais bien son créateur, Yannick Mattei, avec qui j'étais à l'école.

J'ai l'impression qu'on s'adresse ici à d'autres personnes qu'à des créateurs de caractères. Que ça s'adresse plus à des designers graphiques qui ont une sensibilité à la lettre et qui veulent s'y frotter. Disons que c'est vraiment un soutien pour eux. Maintenant, je pense que ce n'est pas forcément sur les mêmes territoires. C'est des choses qui sont complémentaires, je pense. Quand je lis la citation de Lttrink, je pense que c'est clairement de la provocation. Il ne faudrait pas que ça vienne salir à la création de caractères. En fait, j'ai envie de croire qu'il y a presque de la place pour tout le monde. Et à la fois que plus il y a de personnes sur le terrain – à condition que ça soit du travail qualitatif – plus ça va sensibiliser et infuser auprès des commanditaires.

La question, c'est est-ce que c'est qualitatif ou pas ? Et c'est là encore où je pense qu'il faut faire aussi beaucoup de pédagogie auprès des commanditaires. Ce n'est pas que le logiciel qui fait, il y a quand même derrière une connaissance à avoir. Pour ce genre logiciel, je ne pense pas qu'il propose quelque chose de parfait. C'est toujours du bidouillage.

B.Z. Pour LETTERINK en particulier : j'avais participé à son financement sur kickstarter et j'étais impatient de voir s'il se comporterait comme il l'avait promis. Malheureusement, je n'ai jamais vraiment eu le déclic, car tous les croquis calligraphiques que j'ai voulu traduire du papier au numérique avec cet outil, ont toujours semblé très ternes et sans vie, manquant de toute l'expression et de la dynamique qu'ils avaient en écriture analogique. La plupart des outils d'écriture ont un dynamisme qui répond à votre main et qui ne peut pas être reproduit numériquement avec cette approche d'«imitation du trait». La promesse de «simplement dessiner quelque chose» et le logiciel va vous aidé facilement à transformer votre idée en un fichier de police fonctionnel n'a jamais pleinement fonctionné, du moins pour moi. De plus, les caractères numériques ont un comportement optique différent et doivent être corrigés. Un dessin a l'air génial et lorsque vous le numérisez, toute la magie disparaît. La traduction n'est jamais aussi simple. Il faut toujours réfléchir à la forme, mais aussi aux différents médias avec lesquels on travaille.

Sur le fait que les connaissances typographiques devraient rester secrètes : Il y a des raisons historiques pour lesquelles c'est le cas, et c'est que la typographie, depuis l'époque des scribes jusqu'à l'émergence du design graphique, a toujours été liée à l'argent, et donc limiter l'accessibilité permet de maintenir un prix décent. Il s'agissait toujours d'un commerce ! Cependant, faire une bonne famille de caractères de repose pas que sur la connaissance de deux trois règles magiques. Cela demande encore beaucoup de pratique et d'expérience, et c'est quelque chose qui ne peut pas être gardé secret mais qui ne le rend pas plus accessible.

T.O. Les polices de caractères sont des objet immensément compliqués dont les aspects vont du lettrage aux mathématiques, en passant par la linguistique et l'ingénierie numérique. C'est l'étendue de la base de connaissances et le temps nécessaire à l'apprentissage qui rendent les polices de caractères intimidantes, et non le secret ; bien qu'historiquement, c'était les deux à la fois. Et à mon avis, ce ne sont pas les outils qui ont rendu la création de caractères plus accessible : c'est l'augmentation de l'intérêt général pour la typographie et l'éducation.

Pour revenir à la discussion sur la création d'un éditeur de polices accessible, il faut comprendre que ces outils ont naturellement une portée limitée. Cela peut se ressentir de différentes manières, notamment en ne prenant en charge que le latin. Voici ma liste des principales limites des éditeurs de polices "accessibles" en faveur de l'accessibilité :

- Calligraphr : Latin uniquement, faible qualité des contours, pas d'éditabilité, pas de crénage ni d'OpenType
- Prototipo : Latin uniquement, formes typographiques uniquement (sacrifie la créativité).
- LttrInk : Il traite les lettres comme une collection de traits, ce qui est un cas minoritaire dans la réalité. Il s'agit également d'un plugin de dessin de lettres, et non d'un éditeur de polices complet, contrairement à Metafont qui utilise également un lettrage basé sur les traits (et Metafont est beaucoup moins accessible).

3. Dans mes recherches, j'ai relevé une certaine richesse formelle de la lettre à l'époque où elle n'était encore que manuscrite, mais aussi durant la période dite prototipo (1459-1482). Des époques où le dessin de la lettre n'avait peut-être pas encore de normes ni de règles actées. La lettre aurait-elle perdu une part de son mystère poétique par le passage à la typographie en plomb ?

J.P. Personnellement, je pense que la période prototipo ne s'est jamais arrêtée sinon il n'y plus rien à faire, haha ! L'écriture, le dessin de caractère évolue selon moi suivant ces points : La culture, La période, La technologie.

M.V. La mécanisation de l'écriture a amené une nouvelle façon de considérer les lettres de notre alphabet, notamment en le morcelant et en rationalisant ses formes – auparavant différentes et liées par l'écriture manuscrite. Il a ainsi fallu adapter nos formes calligraphiées à ce nouveau processus d'impression. Il est ainsi évident que la typographie a amené avec elle une forme de restriction formelle, puisqu'il a fallu rendre compatible les lettres de notre alphabet aux contraintes techniques de l'époque. (Cf. Notamment le développement de l'écriture arabe) Néanmoins cela a aussi ouvert d'autres portes, de nouvelles règles du jeu toutes aussi remarquables...

Par ailleurs, les techniques typographiques n'ont cessé et ne cessent encore aujourd'hui d'évoluer. Il me semble qu'on a pu assez vite préciser et sublimer l'aspect formel de nos caractères. Aujourd'hui, la question ne se pose plus tant les possibilités sont infinies... La pratique typographique n'en reste pas moins bien différente de la calligraphie, mais ses horizons créatifs ne peuvent plus rougir face à cette dernière.

S.N. La technologie de la typographie, quand elle est arrivée, c'était de standardiser, de créer un système. Forcément, ça a enlevé une part instable de l'écriture. C'est le principe même. Maintenant, si toi, ça t'intéresse justement de ramener de l'accident, c'est tout à fait possible et d'autant plus avec les outils qu'on a aujourd'hui. L'accident, tu peux le créer toi même. Tu peux avoir des alternates, tu peux avoir plusieurs sortes pour une lettre. C'est tout à fait possible.

B.Z. Difficile à dire, puisque nous n'avons pas la socialisation de la lecture des gens de l'époque, et que je n'ai pas non plus une bonne connaissance de cette période. Je dirais qu'aujourd'hui, les caractères n'ont jamais été autant traités de manière aussi expressive, sémantique et expérimentale, de sorte qu'à long terme, c'est plutôt une victoire pour le mystère poétique!

T.O. Je suis d'accord avec cette observation, car c'est l'une de mes périodes préférées de l'histoire latine. Mon Marco était ma tentative de ramener un peu de l'énergie de l'époque dans ce qui est finalement devenu le romain. Cela a peut-être à voir avec le bruit subtil de l'aléatoire dans l'écriture, ou peut-être pourrions-nous distiller ces styles dans une seule et même police de caractères. Quant à savoir si une telle police est agréable à lire, c'est une autre question.

4. Dans un contexte d'ultra consommation, de culture de l'instant, d'une logique de marché, est-il possible d'allier maîtrise d'un savoir séculaire et expérimentation typographique? Ou bien la typographie est-elle devenue un produit standardisé qui empêche toute prise de risque dans le monde professionnel, ramenant l'expérimentation à une posture au mieux d'étudiant, au pire de privilégié?

J.P. Toujours d'un point de vue personnel, adopter une posture d'étude, rester étudiant me permet surtout de rester captivé et passionné par mon métier. On a peut-être oublié que l'expérimentation était surtout de la recherche (même de forme très classique), on a peut-être oublié de prendre son temps. Je pense qu'il ne faut pas regarder la typo mais plutôt l'humain qu'il y a derrière, si le designer est heureux alors la typo sera heureuse.

Pour être plus clair, il ne faut pas confondre expérimentation et originalité, on peut constater chez les étudiants par exemple qu'ils sont pressés d'être originaux dans leur dessin alors qu'il faut expérimenter pour étudier et rechercher des formes pour se construire en tant que designer, puis prendre son temps pour mûrir et fournir un travail de qualité.

M.V. Éduquer le regard des gens, clients ou non. On en revient toujours à ça. Dans une relation designer <=> client, le dialogue et la pédagogie sont primordiaux pour éviter de rester emprisonné dans les idées – parfois clichées, parfois faciles et trop évidentes – d'un client*. Oser la prise de risque dans ses propositions, tout en justifiant convenablement ses choix, peut ouvrir certaines portes.

Après, dans la mesure du possible, j'invite chaque type designer à conserver une pratique personnelle en parallèle de ses projets pro. Libérer sa créativité, expérimenter sans contraintes aucune peut aider, sans nul doute, à ne pas se conformer à sa propre zone de confort (ou à celle où ses clients l'amène) et être ainsi plus flexible et riche dans ses propositions typo-graphiques.

*Les recherches de Monotype x Neurons sur les pouvoirs émotionnels de la typographie représentent en ce sens une démarche intéressante car elle vise in fine à informer concrètement et à apporter un soutien au commun des mortels (= non-initiés à la typographie) que peuvent être les clients en demande d'identité graphique.

S.N. Une des personnes à qui j'ai pensé, qui, je pense, est à fond dans l'expérimentation et qui est très inscrite professionnellement, c'est la fonderie Honotype. Ou même Jérémy Landes. Je pense qu'en termes d'expérimentation, on est en plein dedans et ça fonctionne. Ce n'est pas des étudiants.

B.Z. Le problème n'est pas la production de caractères expérimentaux (car il y a beaucoup de caractères expérimentaux de qualité), mais la nécessité pour les caractères de « fonctionner dans le capitalisme ». Les bons caractères sont là, il faut juste des directeurs artistiques audacieux et prêts à prendre des risques pour les utiliser dans des contextes coopératifs.

La lisibilité d'une police de caractères dépend fortement de la socialisation esthétique collective : vous avez lu Times New Roman toute votre vie (en supposant que vous ayez un arrière-plan culturel latin), d'innombrables fois, de sorte que tout ce qui est étroitement proportionné et conçu vous semblera familier. Et fade. Comme la plupart des graphistes confondent familiarité esthétique et lisibilité, ils ne veulent pas prendre de grands risques ou ils sont tout simplement sous-éduqués dans le choix des polices de caractères. Il n'y a que peu d'utilisations de polices de caractères risquées et expérimentales. Par conséquent, nos habitudes de lecture collectives évoluent très lentement, ce qui fait de la perception des caractères quelque chose qui bouge et change de manière assez latente.

Généralement, si vous avez un succès avec une police de caractères, elle aura le triptyque de la vague de tendances :

1. Avant-garde, la police de caractères sera nouvelle, fraîche, connue de peu de gens, expérimentée en tant que « edgy », avant qu'elle ne soit cool.
2. Grand publique, c'est le succès, le bon timing, elle capture l'esprit du moment. C'est à ce moment-là que la plupart des concepteurs l'adoptent.
3. En déclin, surutilisation, sentiment d'obsolescence et de retard sur la fête, comme l'*Helvetica* dans les années 90 : tout le monde l'utilisait pour tout, si bien qu'il est impossible de créer une image de marque correcte avec puisqu'il ne se distingue plus de rien.

Au moment où la police de caractères quitte le statut d'avant-garde ou d'edgelord (ce qui n'arrive que rarement), elle peut devenir quelque chose de familier pour nos habitudes de lecture collectives, un standard ou un classique. Je ne dirais pas que cela est entièrement lié à la qualité du caractère lui-même : les gens peuvent lire *Comic Sans* mieux que la plupart des caractères, parce qu'ils le lisent plus souvent. Cela dit, la typographie expérimentale est certainement une activi-

té réservée aux étudiants ou aux personnes privilégiées (je suppose que la conception de caractères est déjà un domaine fortement dominé par les personnes privilégiées pour plusieurs raisons).

Pourquoi la création de caractères est-elle privilégiée? Tout d'abord, la création de caractères à un niveau adéquat nécessite beaucoup de connaissances et de pratique en matière de technologie, d'histoire et d'art/design, d'autre part, il n'est pas facile de gagner de l'argent et de vivre de la création de caractères. Le temps nécessaire pour 1. Apprendre à créer une police de caractères, 2. créer une police de caractères, 3. la commercialiser au moment où elle est rentable, exige déjà un tel investissement de la part des concepteurs que cela favorise automatiquement les personnes qui disposent de fonds ou de ressources plus importants à investir. Si le caractère est expérimental et n'a pas un large champ d'application, il devient difficile pour le caractère de fonctionner sous le capitalisme. Et qui peut se permettre d'investir beaucoup de travail dans des choses qui ne rapportent rien? Les personnes privilégiées. Par ailleurs, et c'est un point qui a changé ces dernières années mais qui nécessite encore beaucoup de travail, la création de caractères est encore principalement entre les mains d'Européens/Nord-Américains blancs et masculins, socialisés latins. Ils ont dominé la conception, l'histoire, les modes de distribution et la technologie depuis, genre, toujours. J'ai l'impression que les choses s'améliorent, mais il reste encore beaucoup de chemin à parcourir.

T.O. Sur la valeur des anciennes pratiques: Je pense que l'objectif de la typographie est toujours une cible mouvante. Les habitudes et les préférences de lecture des gens changent, les surfaces de lecture changent (papier, écran numérique...), et les échanges culturels ajoutent de nouvelles exigences. Bien qu'il soit possible de réintégrer les normes historiques dans la pratique moderne, chaque élément individuel doit être évalué pour voir s'il est toujours utile. Si quelque chose a été laissé de côté, je pense que c'est généralement pour une bonne raison.

À propos de l'expérimentation: je pense que l'expérimentation a toujours et généralement été pratiquée à titre non professionnel, ce qui n'a pas beaucoup changé. Si vous regardez la variation stylistique du marché de la typographie, elle est plus large que jamais aujourd'hui. Je ne pense donc pas que la communauté des polices de caractères ait cessé d'être expérimentale. Ce qui a pu changer, c'est le déclin de l'audace des utilisateurs, des graphistes et des marques. Elles sont devenues fades et identiques, peut-être dans le but d'être plus universelles, plus lisibles, plus polyvalentes et moins choquantes. Si vous avez une clientèle trop nombreuse et que vous ne voulez pas en contrarier une partie, il est compréhensible qu'un design radical et expérimental soit la dernière chose que vous souhaitiez. À mon avis, c'est aussi une forme de progrès. Nous ne sommes plus dans les années 50, lorsque Fru-tiger devait trouver la police de caractères la plus lisible pour une enseigne; nous savons plus ou moins ce dont nous avons besoin dans la même situation.

5. Selon vous les polices de caractères peuvent-elles être autres choses qu'un simple outil de lecture? Quelles soient davantage outil performatif de lecture ou d'interaction.

J.P. Oui sans doute, je ne connais pas Damasio, en tout cas pourquoi il y aurait des limites? Des frontières à un domaine? Quel qu'il soit.

M.V. Bien sûr, Que l'on parle de macrotypographie ou de micro-typographie, chaque élément intrinsèque au caractère et l'usage que nous en faisons font sens. Cf. mon mémoire à propos du régime visuel de l'écriture typographique:)

S.N. C'est drôle, j'ai travaillé avec un éditeur (Le Tripode) et c'était il y a dix ans exactement. Il m'avait fait utiliser un caractère de mes études, le Ganeau. J'avais un peu détourné l'usage des corps optiques pour qu'à chaque fois utiliser un style pour un usage, pour des articles de journaux, pour des injures. Mais je pense que pour avoir ce genre de projet, il faut que l'éditeur soit averti. Et après, c'est une question financière. C'est toujours une question aussi économique. Il n'y a pas longtemps, j'ai fait une couverture d'un livre pour quasiment rien. L'industrie de maquette de livre est une économie qui est tellement modeste qu'il est difficile de mettre plus d'argent. Quand tu vois déjà rien que le papier, le caractère typographique qui est utilisé dedans, les budgets sont très faibles. Donc aussi, ça ne participe pas à ça.

Si ça ne vient pas déjà de l'auteur lui-même. Et ensuite d'une sensibilité de l'éditeur, ça me paraît quand même difficile, mais ce serait souhaitable en tout cas. Il y a peut-être des médiums plus propices financièrement où l'on pourrait amener davantage de sensibilité dans le choix des caractères, dans les revues notamment.

B.Z. Oui, les polices de caractères peuvent être conceptuellement bien plus qu'un outil de lecture. En fin de compte, elles sont des choses à part entière. Et nous pouvons leur ajouter des attributs et une signification. J'irais même jusqu'à dire que l'on peut ajouter une couche de signification métaphysique aux polices de caractères. Les possibilités sont infinies!

T.O. Je ne pense pas qu'il s'agisse d'une question d'opinion personnelle. Les caractères sont des outils d'expression, et des gens ont déjà fait des choses comme celles que vous décrivez. S'il s'agissait d'un simple outil de lecture, nous n'en aurions besoin que d'un seul.

6. À trop déléguer à la machine, est-ce qu'on ne perdrait pas un part du métier? Ne devenons nous pas trop dépendants des outils tels que Kern-on ou RMX tools (encore plus aujourd'hui quand on voit la montée des ia)? Y a-t-il peut être du positif à sortir de l'utilisation d'ia dans notre profession

J.P. Concernant l'IA, l'avenir nous le dira, il faudra vivre avec, comme les imprimeurs plomb qui ont vu arriver l'ordinateur, il faudra s'adapter. À l'atelier, nous sommes quatre designers typographiques indépendants au même endroit sans se marcher sur les pieds. Ce

qui en ressort, c'est que notre discipline peut se pratiquer de plein de manières différentes. Personnellement, l'IA peut aussi mettre en valeur le travail à la main, on verra.

M.V. Il est certain qu'il faille trouver un bon équilibre et ne pas considérer ces outils comme des machines-à-tout-faire, mais bien comme une assistance technologique que l'on doit nous-même savoir apprivoiser. Laisser systématiquement l'ordinateur calculer nos courbes, effectuer le kerning ou repositionner nos points sans notre regard critique peut à mon sens « lisser » ou « aseptiser » nos créations. Même si ces outils sont d'une grande aide (je suis la première à m'en servir régulièrement), notamment dans une volonté de perfectionner le projet en cours, il faut toutefois les appréhender avec un peu de recul je pense. En tout cas, ne pas prendre pour argent comptant ce qu'ils nous proposent d'emblée.

Quant aux IA, on ne pourra s'en défaire. Nous assistons à leur naissance et il est certain que l'on devra s'adapter dans les prochaines années. Je ne pense pas qu'il faille s'en effrayer, il faut les accueillir intelligemment et en tirer bénéfice.

S.N. C'est à double tranchant et le risque de la technologique. Par rapport à la place de l'outil, il y a à la fois, le bénéfice et il y a le risque parce. Aujourd'hui on dessine extrêmement vite, c'est incomparable. Après, il y a des outils qui sont vraiment essentielles. N'utilisant que peu de script je ne suis pas forcément le meilleur exemple pour parler de ça. J'utilise juste le nécessaire. Mais je fais encore mon kerning à la main par exemple. Actuellement je travaille avec commercial type qui a développé en interne un outil justement pour le kerning.

Je ne pense pas que les logiciels puissent remplacer la créativité humaine, mais j'estime justement les deux se servent l'un l'autre. Il y a des caractères qui ne seraient jamais arrivés sans l'ordinateur. Il y a des formes. Je suis sûr qu'elles ne seraient jamais arrivées s'il n'y avait pas eu la courbe de bézier. Je pense aux *Totentanz* de Yoann Minet ou au *Mineral* de Thomas Hyot-Marchand. Il y a eu un appui sur une source historique, mais c'est quand même l'outil lui-même, c'est la technologie qui a amené à ces formes-là. Entre richesse historique et outil numérique, les deux peuvent beaucoup s'apporter l'un l'autre.

Il y a aussi l'avantage de retirer par l'utilisation de script une partie de boulot qu'on pourrait qualifier d'ingrate pour ce concentrer davantage sur la partie créative que sur la partie laborieuse mécanique.

B.Z. Personne ne peut vraiment dire de quelle manière l'IA transformera notre société. Et si l'IA transforme notre société aujourd'hui de manière plus ou moins logique, personne ne sait où nous nous trouvons sur le graphique: Au début? Au milieu? Ou le ChatGPT est-il la fin du voyage (probablement pas).

Mon point de vue général sur la singularité est qu'il n'est pas intelligent de céder notre intelligence aux machines, car l'intelligence humaine a fait de nous l'espèce supérieure sur la planète (dans la mesure où nous sommes maintenant capables de détruire la planète, ce que nous savons très bien faire). D'autre part, l'automatisation a toujours aidé pour les tâches les moins appréciées. Par rapport à aujourd'hui, créer une police de caractères n'a jamais été aussi simple (je

pense que les outils Kern-On et RMX sont formidables et vous donnent plus de temps pour faire ce que vous voulez faire dans la création de caractères), alors pourquoi pas encore plus à l'avenir ? Si l'IA pouvait être un outil qui crénelait mon caractère pour que je n'aie pas à le faire, ce serait formidable. Ou bien elle pourrait numériser mes croquis et en faire une véritable police de caractères (meilleure que LETTERINK). Dans l'histoire de l'art, la production artistique n'était qu'un artisanat, jusqu'à ce qu'elle se transforme au 20^e siècle en une entité conceptuelle, parfois purement conceptuelle. Il en va peut-être de même pour la typographie, mais ce n'est pas forcément une mauvaise chose.

Malheureusement, les algorithmes qui sont basés sur des formes de culture déjà existantes conduiront toujours à une reproduction en forme de trou de lapin de choses déjà réussies, et comme la concurrence contre une machine qui peut générer des caractères instantanément est folle, cela pourrait conduire à une culture visuelle proche de la radio commerciale rationalisée : où aucune chanson ne dure plus de 4 minutes, où aucun risque n'est pris, où personne ne veut défier vos attentes auditives (ce qui est pour moi une diminution de la qualité culturelle). Mais je suppose qu'il y aura toujours des sous-cultures qui cultivent l'artisanat fait par les humains, qui est audacieux et apporte quelque chose de nouveau sur la table, qui défie les conventions. L'IA fait simplement en sorte que le travail moyen soit gratuit ! Ce qui, d'un point de vue mathématique et capitaliste, pourrait mettre au chômage plus de la moitié des personnes exerçant cette profession.

T.O. La conception de caractères implique un grand nombre de travaux simples et reproductibles que nous essayons de rendre plus faciles à l'heure actuelle (création de scripts, etc.). Pour ma part, j'attends avec impatience le flux de travail de conception CJK assisté par l'IA. Traditionnellement, les idéogrammes prennent la majeure partie du temps de développement, qui est entièrement réalisé par des personnes. Le travail est suffisamment simple pour que les travailleurs ne soient pas des dessinateurs de caractères ; ce sont des étudiants, des femmes au foyer, etc. Peut-être que l'IA leur volera leur travail, mais je suis tout à fait favorable à l'idée d'une IA en tant que personne chargée de la direction du processus de conception.

Lorsque l'IA deviendra si intelligente qu'elle pourra créer une excellente police de caractères à partir de zéro, nous devons peut-être nous inquiéter. Mais tant qu'il y aura une demande pour des produits fabriqués par l'homme, et je parie qu'il y en aura toujours, je ne pense pas qu'il faille s'inquiéter.

IV. Une lettre outils d'un marché économique

Sois sage et tais-toi!

À l'époque de Gutenberg les choses étaient relativement simples. On cherchait à imiter les manuscrits avec le maximum de fidélité à «suppléer le manuscrit non de multiplier des œuvres nouvelles»¹. Les choses n'étaient pas encore installées. La lettre changeait on fonction de la lecteur visé. Le romain en Italie humanistique, la bâtarde pour la littérature profane, le gothique pour les textes liturgiques et les textes juridiques et théologique en lettres dites «de somme» (en français dans le texte).

Le romain fût érigé comme standard d'un forme typographique «civilisé» se voulant esthétiquement comme technique-ment un amélioration du travail de leurs prédécesseurs. C'est là une vision classique de la notion de progrès comme améliorer l'existant, «Habituellement, la meilleure méthode pour concevoir des objets est d'apporter des améliorations à un modèle existant en le surpassant à un moment donné; une table, un livre ou un livre parfait doivent donc être issus d'une lignée d'ouvrages de belle facture.»²

La norme s'installe, remplaçant «le manuscrit et ses contraintes», mais aussi sa beauté fragile, de l'irrationnel de la main humaine. Cette période qu'on pourrait désigner comme la proto-typo se déroule entre (1459-1482). Le programme *Gotico-Antiqua, proto-romain*³ hybride initié par Jérôme Knebusch à l'ANRT se fait l'écho de cette période d'une forme lettre typographié riche, varié et à la beauté irrationnelle après Gutenberg et avant la stabilisation du modèle de Jenson. En parallèle des recherches historiques, naît quinze fontes OpenSource et un ensemble de lettres initiales réalisées par Rafael Ribas et Alexis Faudot. Résultant d'une analyse approfondie et d'une refonte d'originaux, ces caractères sont l'écho d'une richesse typographique oubliée, ou plutôt effacée. Un héritage de «cette vieille et étrange créature qu'est l'écriture»⁴.

¹ W. R. Lethaby, *Art and workmanship*, The Imprint, n° 1. janvier 1913, (p. 2, 3)

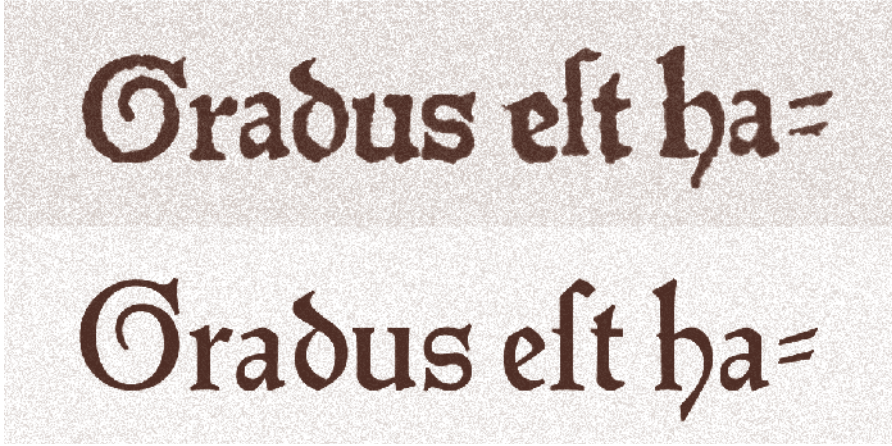
² Bibliographie de la France 1976, (p.400)

³ Explorer, croise, partager diffuser et dessiner <https://gotico-antiqua.anrt-nancy.fr/>

⁴ Grifi, *Mauvaise pilule* À bas la mesure : la typographie comme lieu de démesure <https://grifi.fr/fr/tr/mauvaise-pilule>

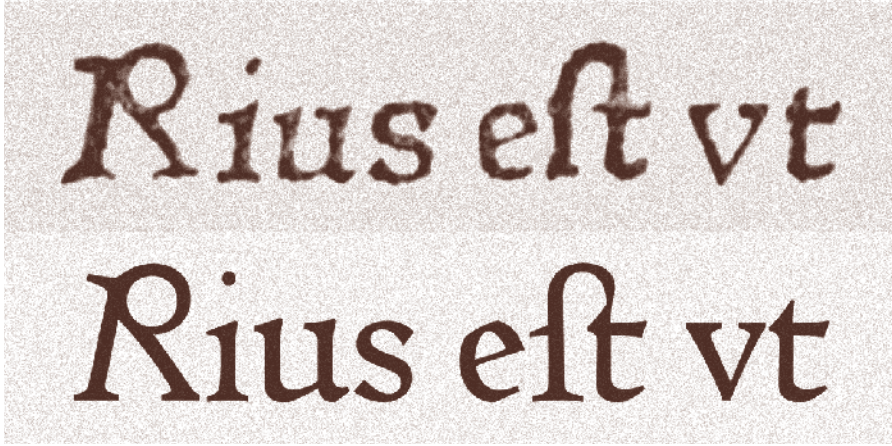


[fig.01] *Sweynheim & Pannartz 115R*, proto-romain utilisé pour la première fois à Rome par Konrad Sweynheim & Arnold Pannartz, pour *Epistolae ad familiares* de Cicero en 1467 et utilisé jusqu'en 1476. Atelier de création de caractères avec les étudiants de l'ANRT à la Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Santa Scolastica, Subiaco, mai 2018.



Gradus est ha=

Gradus est ha=



Rius est vt

Rius est vt

au profit de l'efficacité et de la standardisation de la forme typographique gravée. Beaucoup de formes incongrues étaient en réalité des volontés de la part des prototypographes. Des manières de faire système de caractère efficace même dans le corps de lecture. Accepter l'erreur car lisible. Riche de formes, l'alternates, mélangeant gothiques, lapidaires et onciales. Ce projet montre à quel point les styles typographiques étaient – et le sont toujours – intrinsèquement connectées, dépassant les clivages. En somme, étaient plus image des Hommes, plutôt que d'un seul humain standardisait pour l'industrie de la grande consommation. «Cependant, passée la Renaissance et révolution industrielle oblige, l'irrationnel devient gênant. Jugé comme encombrant dans notre manière de réfléchir, il est par-dessus le marché vraiment peu efficace.»²

La création de caractères à toujours été pensée dans le but de faire partie d'une plus grande entreprise que lui, la transmission d'un pouvoir de pensée dominante. L'industrie du livre et plus tard du capitalisme a besoin d'arme efficace pour propager au plus grande nombre une façon de faire. Elle ne peut s'encombrer de fioriture et aura bien compris que son allié est la guerre à l'ornement et l'amour à la standardisation. Elle se doit alors d'être rentable. Mettant à la poubelle tout pas de côté qu'il juge trop risqué. Il ne faut pas choquer le lecteur. Son temps était précieux bien avant la consommation de masse et les réseaux sociaux. Il l'est encore plus maintenant.

[fig.02]
Soufflet Vert 106R, caractère hybride utilisé pour la première fois à Paris par l'atelier Au Soufflet Vert pour Manipulus curatorum de Guido de Monte Rochen, 1476 et utilisé jusqu'en 1480. Atelier de création de caractères à l'ISBA Besançon et à la Bibliothèque d'étude et de conservation de Besançon, mai 2018.

[fig.03]
Rusch R-Bizarrre 103R, proto-roman utilisé pour la première fois à Strasbourg par Adolf Rusch pour De universo de Raban Maur entre 1467 et 1474 et utilisé jusqu'en 1475. Atelier de création de caractères à l'ESAL Metz et à la Bibliothèque municipale de Metz, avril 2018.

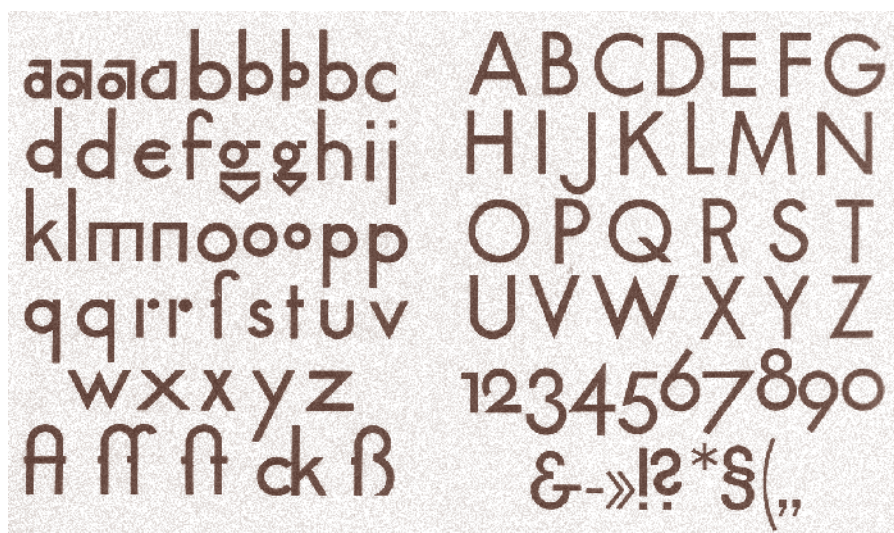
² Ibid.

« Les lettres typographiques servent à composer des mots, les mots à composer des lignes, les lignes à composer des pages. Et le tout est fait pour être lu. C'est une vérité, une lapalissade sur laquelle il n'y a guère à revenir. [...] son évidence semble aller de soi »⁵. Pratiquement de ses débuts à aujourd'hui, c'est la sauce qu'on nous a toujours vendu comme rôle primaire de la lettre typographique. Du moins c'est celle qui prenait le plus pour l'industrie de la consommation.

Dans les années qui suivirent, là encore la société fit son choix. Elle préféra le modèle économique de la lettre pensée d'ingénieur typographe comme Morris Fuller Benton, à la lettre artisanale et ressentie de Frederic William Goudy. C'est d'ailleurs le début d'une différenciation entre l'employé d'une fonderie et donc d'une entreprise maximisant les coûts de productions, et le dessinateur de caractères freelance, plus libre mais moins maniable pour une industrie.

Les modernistes Européens qui ont été choisis par l'industrie ont pourtant eux aussi su se faire calmer à la moindre incartade créative par le marteau intransigeant de la rentabilité et de la non prise de risque. L'exemple bien connu est le cas de Paul Renner qui voit ses alternates passer à la poubelle [fig.4]. Nous rappelant encore une fois que la forme de l'écriture humaine n'a pas le droit de batifoler en dehors des limites fixées par la sainte lisibilité.

⁵ *Bibliographie de la France*, 1976 (p.400).



[fig.04]
Futura, police de caractères conçue par Paul Renner, entre 1924 et 1927, pour la fonderie Bauer

Dans les croquis initiaux figuré des alternates très novatrices pour l'époque. Malheureusement ce brin de folie ne passa pas l'étape de validation marketing de la fonderie.

Il serait aisé de pointer du doigt les modernistes européens. Néanmoins il ne faut pas non plus minimiser l'implication des dessinateurs de caractères dans cet enfermement industriel. À mon sens le cas le plus parlant et celui de *L'Auriol*, dessinée par un non initié, George Auriol étant peintre et on dessinateur de caractère. *L'Auriol* possédait une certaine richesse organique permise notamment par le fait que la lettre était beaucoup plus libre car directement dessinée sur la pierre lithographique.

On dit souvent que la lettre est définie par l'outil et ses restrictions, et c'est bien vrai. Cependant et je l'ignorais, *L'Auriol*, possédait jadis une version texte courant, ma foi fort lisible et pourtant d'une richesse de formes folles et organiques. Et pourtant cette fonte à bien était gravée en plombs. Démontrant bien qu'il y avait une part de non volonté de sortir des formes classiques pour le corps de texte de le

part des créateurs de l'époque. L'*Auriol* était une audace stabilisée pour le corps de texte. Qui aura potentiellement ouvert une voix pendant un temps mais qui part manque d'intérêt outre territoire Français, sera vite oubliée et refermée par la fin de la mode Art deco.

II. — Classification générale par l'empattement.



DE ces familles et sous-familles types, la fonderie mondiale, au cours du XIX^e siècle, a produit des variantes à l'infini, sous les noms les plus déconcertants. Dans le but d'en opérer un classement logique, nous avons réuni — avec le concours des différentes fonderies parisiennes — la plupart de ces séries, formant aujourd'hui le fonds d'approvisionnement des imprimeries françaises. De cette façon, en démontrant leurs marques d'origine, nous espérons en régulariser l'emploi. ¶ Le rêve eût été de donner les alphabets de l'ensemble des corps de chaque variété. La chose n'est pas possible à cette place; mais les intéressés — c'est-à-dire en l'espèce les établissements de fonderie — l'ont réalisée en les groupant dans deux albums qui constitueront le véritable complément de ce *Manuel* pour toutes les opérations de pratique qu'il doit susciter. ¶ Par exemple, avant de passer en revue ces collections, il nous faut absolument préciser et fixer à nouveau la structure des *familles-types*, de façon à dissiper toute hésitation lorsque des *ajoutés* fantaisistes se présenteront en vue d'opérer le démarquage de l'une d'elles. ¶ Voici (p. 54), comme base et point de repère, un tableau des sept types de lettres auxquels peuvent se rapporter toutes les variantes imaginables. Par l'harmonie parfaite des détails de leur ensemble particulier, ils constituent des organisations aussi personnelles, aussi caractérisées que le sont celles de plantes ou d'animaux d'espèces déterminées à l'état de pureté de race, mais que des *greffages* ou des *croisements* modifient jusqu'à opérer parfois des déformations dont l'exagération conduit infailliblement à des *monstruosités*. C'est ce qui se produirait pour la lettre d'imprimerie si l'on se permettait de... *croiser* les formes

Manuel français de Typographie Moderne

par F. Thibaudeau, auteur de la
LETTRE D'IM-
PRIMERIE. ☒
☒ ☒ Ouvrage à
l'usage de tous
ceux que cet art
intéresse. ☒ ☒

Contenant, avec les bases de la Composition, une Étude sur le Matériel d'autrefois, l'Analyse des Créations typographiques modernes, ainsi qu'un Aperçu des Styles & Manières des diverses nationalités. Enfin, l'Enseignement de la Préparation des Maquettes d'Imprimés au moyen de la méthode du "Croquis-Calque" typographique.

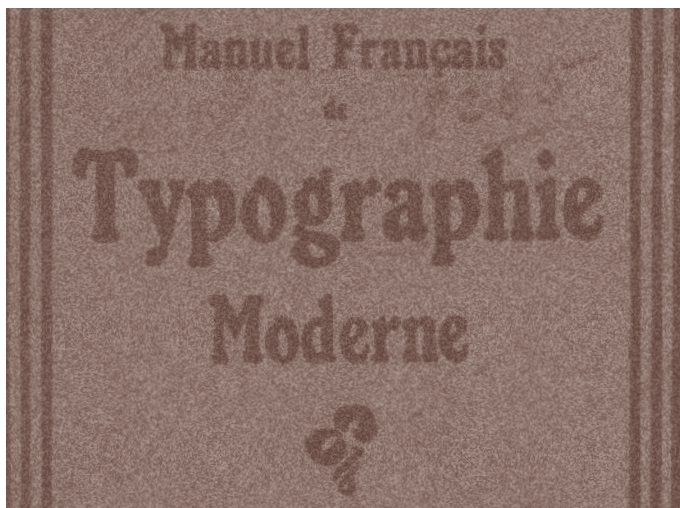
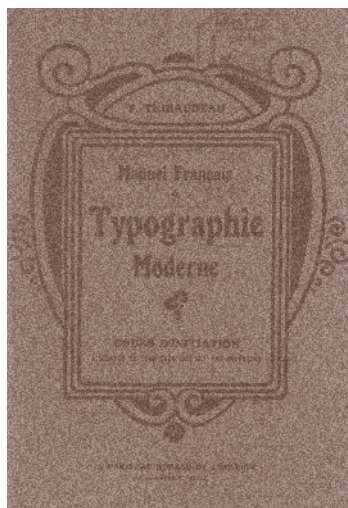


A PARIS,
de l'Édition

François Thibaudeau

au Bureau
4, av. Reille

[fig.05]
Manuel français
de typographie
moderne, faisant
suite à La Lettre
d'imprimerie,
Thibaudeau,
Francis
(1924)
Gallica bnf



L'expérimentation, l'artisanat, un luxe

Alors, on aurait tendance à se dire qu'aujourd'hui c'est bon. Que l'accessibilité du processus de création de caractères, que le fait que tout un chacun puisse créer du jour au lendemain sa fonderie digitale et vendre ses caractères, sans être dépendant d'un établissement tiers possédant les infrastructures physiques nécessaires à la réalisation d'une police. Que tout ça ait libéré la lettre et le designer des contraintes d'une industrie, d'un monde capitaliste frileux de changement. On aurait raison d'y croire. Comme j'ai pu le montrer à travers de multiples exemples. La lettre typographique s'est énormément ouverte en tous points. Les nouveaux arrivant questionnent à l'instar de leur pairs arrivés dans les années 90, de plus en plus les normes et les façons de produire des caractères. Mais il serait assez mal honnête de dire que sortir des clous est une option financièrement viable. Parce qu'elle fait partie d'un tout, d'un monde de la vente d'outils et de services au plus grand monde, elle ne peut réellement jamais s'émanciper. La majorité des projets qui rebattent réellement les cartes de notre compréhension, de nos acquis typographiques, sont pour la majorité des projets d'étudiants. Car à juste titre par leur statut d'étude, peu soucieux de la question de la rentabilité. Comme le souligne James Edmondson : « Dans le processus de création de caractères numériques, aucune limite physique ne vous empêche d'aller trop loin avec une idée. L'absence de ces limites peut souvent rendre les concepts incontrôlables avant même que vous ne placiez votre premier point. Je ne peux pas vous dire combien de fois j'ai imaginé une police variable expérimentale de 200 styles, pour m'amener à la pensée suivante : personne n'en voudra »¹. Car c'est là où le bât blesse, pourquoi passer autant de temps à vouloir faire un travail d'une part d'artisanat d'exception et de qualité et d'autre part poussant la réflexion sur nos normes de manière plus ou moins violente, ou autrement dit expérimentale, quelle soit technique, esthétique linguistique, sensorielle. Si il n'y a pas retour sur investissement. Pourquoi prendre ce risque quand on a déjà du mal à se faire entendre dans la jungle de production actuelle.

« Le design typographique et la typographie permettent-ils une approche expérimentale ? »² On serait tenté de répondre que bien évidemment, le design typographique est une source continue d'approche expérimentale. Que cette vérité l'est encore plus aujourd'hui avec les outils qu'on a à notre disposition. Qu'il n'a jamais été aussi simple de faire du travail de qualité et expérimental avec des scripts comme KernOn ou encore HT Letterspacer ou le fameux RMXtools représentant un énorme gain de temps technique.³ Cependant de par sa nature même, le métier de dessinateur de caractères n'est malheureusement pas accessible. Il est bien entendu beaucoup accessible qu'avant mais ce métier requiert un important temps de d'apprentissage historique comme technique. Mais aussi un temps pour créer et enfin commercialiser. Il faut avoir les reins solides pour pouvoir passer des mois voire des années sur une famille de caractères, sans être certain de la vente. On pourrait même rapprocher la démarche à une idée d'entrepreneur. À cela s'ajoutent les attentes et besoins grandissants. Le nombre de glyphes ne cesse d'augmenter, le temps consacré lui au caractère ne cesse de décroître ainsi que le prix des licences.

« Quand on parle de machine permettant d'économiser la main-d'œuvre, c'est une ellipse. Cela signifie que les machines permettent de

¹ James Edmondson 2023

² Peter Bil'ak, *Experimental typography. Whatever that means*, 2005.

³ Ibid.

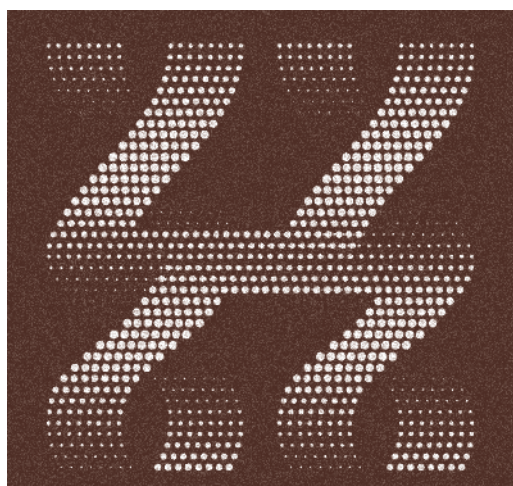
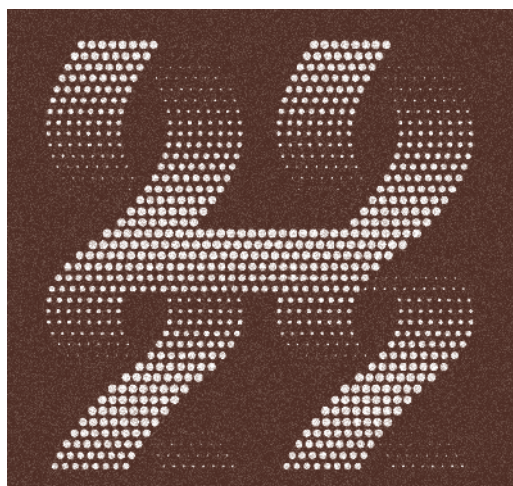
faire des économies sur le coût de la main-d'œuvre, et que la main-d'œuvre, à peine soulagée d'un côté sera renversé de l'autre pour s'occuper d'autres machines. [...] le but essentiel de l'industrie est de faire du profit, il est superflu de se demander si les marchandises, une fois fabriquées, seront plus ou moins utiles pour le monde tant qu'elles trouveront quelqu'un pour les acheter à un prix qui, quand l'ouvrier engagé pour leur fabrication a reçu le plus bas niveau possible de bien-être et de satisfaction, laissera une plus-value en récompense au capitaliste qui l'a employé.»

OI Certaines fonderies digitales comme Atipostudio ou Pangram.pangram proposent des starter pack de 27 fontes pour 27 € et 509 fontes pour 29 €.

Il peut sembler complexe de rivaliser avec les boîtes de catalogue de caractères que peuvent fournir certaines fonderies digitales **OI**. D'après une étude menée par Proof&Co dans son rapport annuel 2022 de la production de caractères typographiques dans le monde, il y aurait eu en 2022 un total de 278 familles de caractères sorties et 3 706 fontes. En réalité je pense qu'il y a beaucoup, plus de sorties par an. Tellement, qu'il en ait réellement impossible de les énumérer ou d'en faire des statistiques. Ce que l'on voit n'est que la face immergée de l'iceberg, sa petite pointe.

Aujourd'hui la barrière entre lettré et dessinateur de caractères est fine. Il faut reconnaître que l'un prend souvent plus de risques formels, ou de panaches que l'autre [fig.06]. L'événement sur les réseaux sociaux, #36dayoftype en est un bon exemple. Le défi est ouvert à tous, mais en réalité devrait plutôt s'appeler 36dayofletters. La lettre est sous toutes ses formes, on la voit illustrative, animée, décorative, codée. Parfois tout ça en même temps. En somme on la voit auto suffisante comme l'est un art, un art contemporain, libre d'une convention d'outil et d'un marché. Car si la créativité expérimentale fleurit sur ce hashtag, les designers faisant preuve de créativité semblant sans limite, leurs créations sont souvent limitées à une seule lettre, ou au mieux un set minime.

[fig.06]
H et O
animés pour
#36dayoftype
par Daniel
Maarleveld.
(2023)



Il peut alors sembler frustrant de ne voir que peu de caractères similaires sur le marché. Mais le marché des polices de caractères, n'a tout simple-

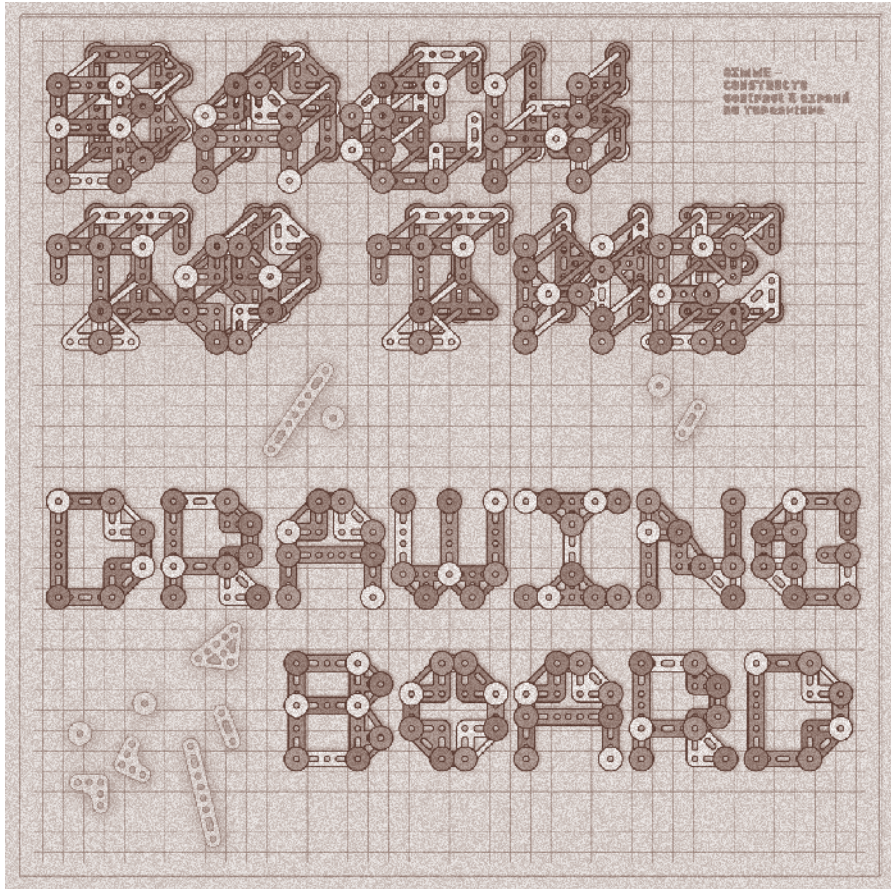
ment pas le temps de produire cela. Ne peut pas se permettre de prendre le risque. Alors il serait légitime de reprendre la phrase de Peter Bi'lak*. Mais peut être que le but de l'expérimentation n'est pas d'être vendu, d'être achevé en un caractère commercialisable au plus grand nombre.



[fig.07]
Meme par
Álvaro Franca
à propos en
réaction au
#36daysoftype.

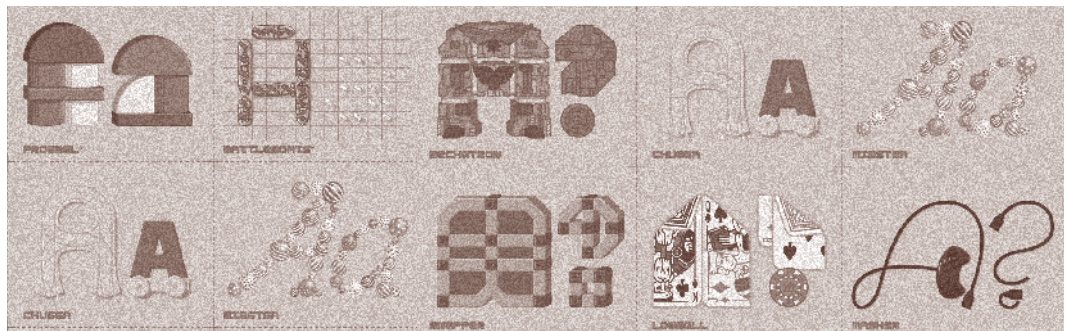
Dans son article *Experimental typography. Whatever that means*, Peter Bil'ak présente le projet *Ortho Type* qui est un caractère en trois dimensions avec différentes variantes, longueurs, largeurs, profondeurs, épaisseurs, couleurs et rotations. Ici Bil'ak soulève un point intéressant. Que peut être l'expérimentation n'a pas pour but de vendre

mais de montrer ses compétences autant créatives que techniques. *« Bien que ce type de procédé expérimental n'ait pas d'application commerciale, ses résultats peuvent alimenter d'autres expériences et être adaptés à des activités commerciales. Une fois assimilé, le produit n'est plus expérimental. ». Cet exemple date de 2005, on pourrait aujourd'hui assimiler une telle expérimentation aux travaux d'Arthur Reinders Folmer à travers sa famille *Gimme* et plus spécifiquement la fonte *Constructo* [fig.08], une police de couleurs variables inspirée des jeux de constructions modulaires. Là encore c'est une expérimentation de profondeur et dimension mais avec un aspect encore plus décoratif et donc forcément encore moins commercialisable. Ou d'un moins aux utilisations très spécifiques. Mais alors comment vivre de tout ça ?



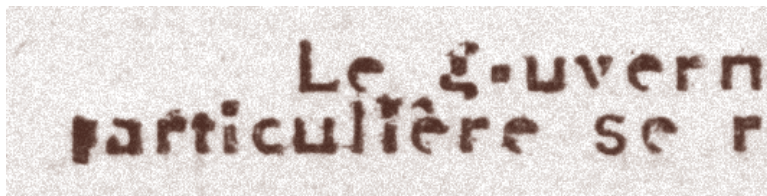
[fig.08]
Gimme
Constructo, par Arthur Reinders Folmer fait parti de la famille *Gimme*. Fonte variable disponible chez FutureFonts.

[fig.09]
Gimme est une famille éblouissante de polices de caractères multichromatiques et variables inspirés par une boîte pleine de jouets. Elle se compose pour le moment de 10 styles. Version actuel: version 0.9 (2020-2022)



On compare souvent la création de police de caractères avec la boulangerie. On dit alors que la typographie c'est comme une pâte à pain. Pour que le pain soit de qualité supérieure il faut du temps, de la fermentation. Il en va de même pour la police, il faut du temps, du recul et de l'affinage. Mais bien souvent, comme me l'avait fait remarquer André Baldinger, le boulanger fait son chiffre d'affaire avec les classiques, la baguette. Même s'il faut reconnaître qu'il y a baguette et baguette, extraordinaire et banale. La même logique est présente dans la production typographique. La majorité des caractères à la vente sont des standards. Et même si beaucoup expérimentent, on pourrait citer des fonderies comme les fonderies LettError et Underware. Nul doute que la majorité de leurs ventes s'effectue plus vers leur classiques que leurs propositions disons expérimentales. Cependant en comparaison au boulangerie j'aimerais rajouter ceci. Aujourd'hui, de plus en plus de boulangeries mettent la clé sous la porte, n'arrivent plus à produire de la qualité artisanale à moindre coût, et se voient bien souvent obligé de proposer des produits surgelés pour survivre. Pourtant, la typographie n'est pas que simple objet de consommation, cela n'a pas grand-chose à voir avec l'acquisition d'un produit standard en un clin d'œil.

Une solution viable serait de produire des caractères classiques pour s'assurer une rentrée d'argent. En outre être son propre financier. C'est un peu comme si un acteur jouait dans un film classique dit à grand budget pour payer ses factures, et se permettre de jouer dans des films plus artistiques mais au budget moindre. Ce n'est pas pour rien que beaucoup de fonderies indépendantes cherchent à développer davantage un catalogue de caractères, une base de valeurs sûres, plutôt que de directement partir dans de l'expérimental. Une autre solution serait de ne pas faire de la création de caractères son métier principal. Dans le passé beaucoup d'innovations pour le métier, notamment dans les question de lecture ont été réalisées pas des personnages annexe du monde de la création typographique. On pourrait citer les travaux d'Emile Javal, qui de par son métier d'ophtalmologiste n'était sûrement pas destiné à tant bouleverser le métier. Pourtant ses recherches sur la *Théorie des Impressions Compactes* ¹¹ ont ouvert une perspective formidable sur l'optimisation optique. «Javal est le premier chercheur à avoir défini les bases d'une théorie scientifique de la lecture [...] qui font encore autorité aujourd'hui.» ¹² Impulseur du projet expérimental *Minuscule* de Thomas Huot-Marchand [fig.11] réalisé durant ses années d'études à l'ANRT.



¹¹ T. Huot-Marchand http://www.256tm.com/fr/project_3.htm

[fig.11]

¹² En 1905, Javal publie un ouvrage dans la prestigieuse «Bibliothèque Scientifique Internationale». Intitulé «Physiologie de la Lecture et de l'Écriture, suivi de déductions pratiques relatives à l'hygiène, aux expertises en écriture, aux progrès de la typographie, cartographie, de l'écriture en relief pour les aveugles, etc.».

Il y élabore un spécimen de caractères surprenant, qui fut gravé par Charles Dreyfuss sur ses recommandations. Celui-ci était destiné à un usage en corps 2 et 1 point. Sa méthode était de souligner les différences entre les lettres, en simplifiant autant que possible la forme des caractères. [fig.12]



Mais sûrement aussi du projet M-Formula du bon Dwiggins. Un projet qui par un questionnement tout autre à la forme typographique aura su la révolutionner. La *formule M*, ou *Experimental 223* c'est l'histoire d'une passion pour les marionnettes et d'un homme d'esprit multidisciplinaire [31]. C'est à 49 ans que Dwiggins, calligraphe, auteur, illustrateur et typographe – dans le sens designer éditorial – se lance dans la création typographique – un âge qui ferait relativiser tout les jeunes, dont moi, inquiet de prendre du retard dans leur carrière comparer à d'autre – au sein de Mergenthaler Linotype Co. En 1937, Dwiggins a conçu ce qu'il a appelé la « formule M », basée sur ses expériences avec des visages de marionnettes sculptées. Dwiggins avait une mission, réaliser la marionnette d'une jeune fille de 18 ans. Problème étant qu'un fois produite de façon traditionnelle, avec des formes courbes, le visage de la petite marionnette au fond de la salle n'était plus aussi visible, ne retranscrivait pas assez la vie du personnage, était trop lisse. Il s'est alors rendu compte que ces visages avec des plans angulaires aplatis étaient plus expressifs du point de vue du public mais aussi apparaissait courbés vus de loin. Ce procédé, il le répéta dans la production de lettres typographiques pour corps de texte. Partant du postula qu'une fois imprimer, l'encre viendrait arrondir les tracés dans les bords des traits de lettre. « Dwiggins a utilisé sa nouvelle formule M pour améliorer la vitalité et la lisibilité des lettres lourdes requises par l'impression de journaux. Ce qui semblait choquant lorsqu'il était vu en grand format est devenu lisse et cohérent lorsqu'il a été lu sur du papier journal en taille réelle. » [31]. Dwiggins s'inspira aussi d'un autre médium de création de forme pour réaliser son épuration typographique : *geometrical spinach* [fig.13]. Des travaux d'illustrations qu'il avait mené antérieurement. Le but était de réaliser des ornements à l'aide d'un pochoir dans l'idée de combiner des courbes tendues avec des éléments anguleux aigus.

Aujourd'hui bon nombre de caractères usent des théorie de Javal et Dwiggins, sans même le savoir. Une sorte de patrimoine génétique induite dans la lettre contemporaine. Ces exemples sont révélateurs de l'importance de questionner la lettre mais aussi d'ouvrir ses questionnement à d'autre corps de métier, à des ingénieurs parfois bien plus avant-gardistes que des dessinateurs de longue date.



[31] La majorité de mes sources d'histoire de marionnette et de typo viennent des articles *Warm Animal Blood: Dwiggins' Mark on Contemporary Type Design* de Stephen Coles (2017) et de l'adaptation de l'article de Gerard Unger, *Experimental 223, une police de caractères de journal, conçue par W.A. Dwiggins*

[31] Ibid.

[fig.13] Recherches typographique et d'illustration de *Formule M* et *geometrical spinach* par William Addison Dwiggins. (1947)



Malheureusement, toutes bonnes choses ont une fin, le capitalisme et le souci de rentabilité rattrapèrent les expérimentations de Dwiggins jugées alors inutiles par le passage de l'impression au plomb à l'impression photographique, qui faisait beaucoup moins baver les caractères. Mergenthaler Linotype qui était à l'époque une des sociétés les plus importantes sur le marché de la composition « n'était pas très portée sur les expérimentations qu'elle réduisait à des simple tentative d'amélioration formelle » **21** mis fin à la collaboration avec Dwiggins et ses explorations n°223.

En somme, des personnalités comme Dwiggins ont partagé les volontés artisanales de William Morris, prônant l'idée que le design ne devait pas être considéré comme une simple question d'esthétique, mais plutôt comme une discipline complexe impliquant la maîtrise de multiples compétences, allant de la conception à la production, en passant par l'utilisation des matériaux. Morris, insistait sur la nécessité pour les designers de comprendre non seulement l'esthétique, mais aussi les techniques de production et les matériaux, afin de créer des objets qui soient à la fois beaux et fonctionnels. Malheureusement déjà à leur époque, cette vision était malheureusement hors sol réalités économiques. Morris se rendra malgré lui bien compte que ses objets d'art artisanaux, qu'ils soit typographiques ou d'ameublements, ne pouvaient convenir à la masse, à l'ouvrier qu'il visait mais qui n'avait pas les moyens. Cette idée est encore plus vraie aujourd'hui.

Soutien à la création

Dessiné et gravé par Philippe Grandjean, le *Romain du Roi* fut une étape cruciale dans l'histoire du dessin de caractère et du développement de polices. Inspirant de nombreux autres célèbres caractères allant de la *Didot* au *Baskerville*. Ce chantier typographique commandé par le Roi Louis XIV pour l'Imprimerie royale se sera étendu de 1692 à 1745. Passant des mains de Grandjean à Jean Alexandre et Louis-René Luce pour compléter la famille. De son surnom de protecteur des arts et des sciences, il est difficile de savoir si le but du Roi était de pousser la recherche et l'innovation typographique ou simplement asseoir son autorité de la monarchie française sur le royaume. Mais une chose est sûre, ce projet qui aujourd'hui fait date par sa finesse et par son aspect de recherche novatrice autant sur un point de justesse de gravure que de la standardisation de principe typographique, n'aurait pas pu exister sans le soutien de l'état. **21**

Le soutien à la pratique et à la recherche en théorie et critique d'art est une chose typiquement française, qu'il faut saluer. Entre 1949 et 1974, la création typographique française fût en passe de disparaître. Dû à referment sur soit, une « île typographique sur le marché » **21**, attaché à un passé glorieux d'avant guerre. Si les Allemands par les modernistes ont voulu faire table rase de leur passé après la guerre. La France elle ne voulût plus innover, plongé dans une nostalgie victorieuse rejetant purement et simplement « toute les théories et productions d'avant-garde provenant des pays germaniques » **31**. L'isolant dans une production et une consommation franco-française aux rations trop maigres pour sa survie. C'est dans ce contexte qu'en 1982 Jérôme Peignot convoqua la nécessité d'une action des pouvoirs publics pour reconstruire la typographie Française. Une demande qui trouvera écho au ministère de la culture avec Claude Mollard premier président du Groupe intermi-

21 Bruce Kennett, *WA Dwiggins: Une vie dans le design*
<http://indexgrafik.fr/william-addison-dwiggins/>

21 *Le Romain du Roi, la typographie au service de l'Etat, 1702-2002*, Musée de l'imprimerie de Lyon, 2002.

21 Juliette Flécheux, *Dossier scriptorium de Toulouse* (p.14).

31 Juliette Flécheux faisant mention des mots de Roxanne Jubert dans *Typographie & Grapisme: Dissemblances, dissonances disconvenance? La France en marge de la révolution typographique*.


nistériel pour le graphisme et la typographie (GIGT). Ce plan de sauvetage comprenait trois actions; le financement de recherche dans le domaine, stimuler l'enseignement de l'écriture dans le système éducatif et développer les débouchés de la création graphique par une action de sensibilisation et d'information. Ainsi que le lancement d'un Atelier national de création typographique (ANCT) aujourd'hui ANRT.


Comme le souligne Alice Savoie lors d'une conférence à l'atypI 2023, pour la première et dernière fois de son histoire, l'importance de la création typographique fut évoqué à heure de grande écoute lors de l'émission *L'Heure de vérité* sur Antenne 2. Hélas aujourd'hui autant pour la recherche que pour la conception expérimentale, les aides se font rares. Si certains médium comme la photographie peuvent jouir d'une tangible renommée et prestance au yeux du grand public. Permettant de trouver financement en retour du profit que peuvent générer des expositions. Ce n'est pas le cas de la lettre typographique.

Thomas Huot Marchand qui avait pu explorer les possibles de la lettre en petit corps pendant ses études à l'ANRT à travers sa Minuscule et son étude du travail d'Emil Javal. Se retrouve quelques années plus tard à la tête de cet atelier, mais peinant à trouver des financements pour les recherches de ses étudiants. La lettre typographique ne fait pas rêver, pourquoi? Est-ce car elle est réduite à un rôle d'outil qu'on ne prend le temps de conscientiser ne serait-ce le fait que certaine personne la dessine. Est-ce car elle est omniprésente au sein des vies de chacun, à telle point qu'elle en soit devenue invisible, élément inconscient tel notre respiration. Pourtant photographie et typographie sont présentent toutes deux dans la vie de tous les jours. La réponse est peut être dans le fait que la photographie à pu plus tôt s'émanciper de son rôle initiale d'image de documentation, d'archive militaire. Qui plus est, la lettre et l'émotion qu'elle peut transmettre à monsieur tout le monde, est beaucoup plus discrète que pour la photographie.

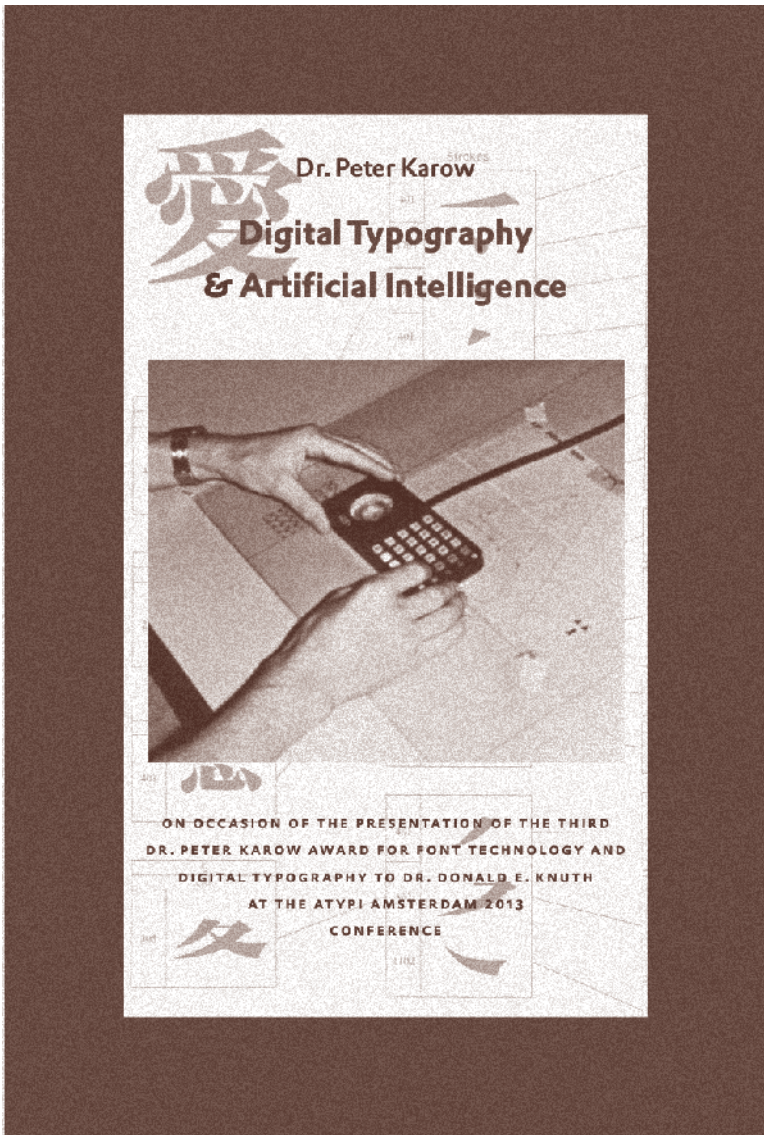
Pour avancer concrètement autant en terme d'exploration que d'ouverture au grand publique, notre discipline a besoin d'aide. Les exemples des caractères *Faune* par Alice Savoie et *Infini* par Sandrine Nugue, subventionnées par le CNAP (Le Centre national des arts plastiques) montrent le réel impact d'une aide externe sur l'exploration typographique. Il va s'en dire que de tels projets auraient difficilement pu voir le jour sans financement. Néanmoins il est important de garder en tête l'idée de financer la recherche et l'exploration, et non la production pour la production. Il serait inutile que l'état finance une énième *Helvetica* ou *Baskerville*. Si la *Faune* et l'*Infini* sont remarquables, c'est pas leur capacité à pousser la forme et les normes typographiques tout en la rendant visible et accessible au plus grand nombre dans une ambition éducative

Ils nous volent notre travail!?

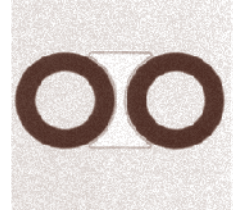
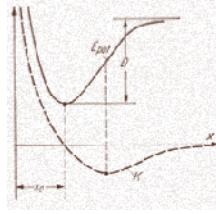
« Thanks to the science of music, you don't need musical talent to make great music. Just listen. I created that, just by pressing a button. Synthesizers are the new way! Why work hard on difficult compositions, when a machine can make music better than you've ever dreamed of? You'll be the hit of the party! It's perfect for in-restaurant entertainment, cover bands and funerals. Make fuse funky, and death marches danceable! It's the science of music at *Synth & Son*. Remember, you don't know your a great musician, until you try! » 

 *Grand theft auto: Vice City*, radio Flash FM, *Synth & Son* publicité: « Grâce à la science de la musique, il n'est pas nécessaire d'avoir un talent musical pour faire de la bonne musique. Il suffit d'écouter. C'est ce que j'ai créé, en appuyant simplement sur un bouton. Les synthétiseurs sont la nouvelle voie ! Pourquoi travailler dur sur des compositions difficiles, alors qu'une machine peut faire de la musique mieux que vous ne l'avez jamais rêvé ? Vous serez la coqueluche de la fête ! Il est parfait pour les animations dans les restaurants, les groupes de reprises et les enterrements. Rendez la mèche funky et les marches de la mort dansantes ! C'est la science de la musique chez *Synth & Son*. Rappelez-vous, vous ne savez pas que vous êtes un grand musicien, jusqu'à ce que vous essayiez ! »

[fig.13]
Couverture du livre *Digital Typography & Artificial Intelligence*, Dr Peter Karow (2013).

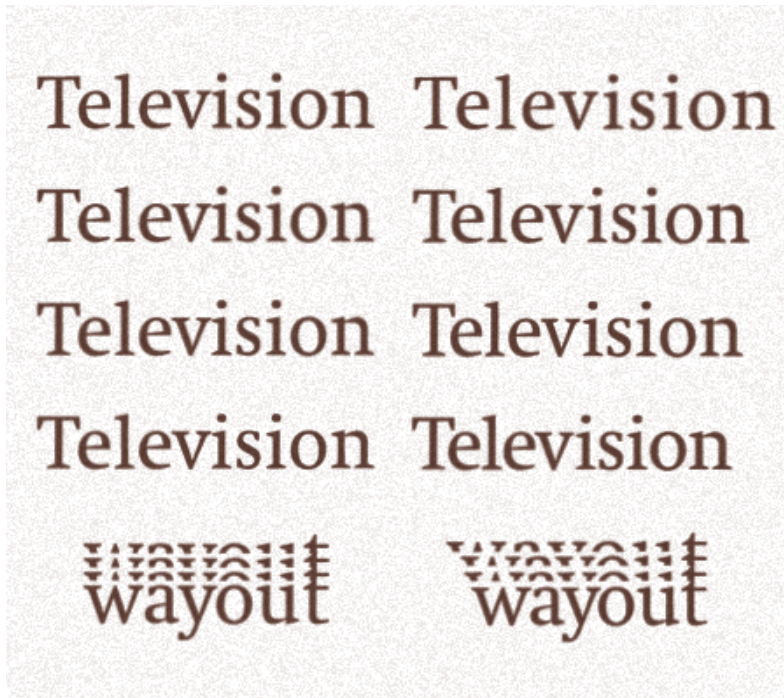


N'étant hélas pas madame Irma, je ne possède pas de boule ou de verre de cristal pour vous affirmer comment sera la production typographique dans le futur. Ici je vais brièvement parler de l'impact des IA sur notre



überdecken
 verschmelzen
 overlapping
 blending

[fig.14] Différente expérimentation de l'utilisation de l'IA pour toute la partie crénage et d'optimisation de corps pour une police de caractère. Dr Peter Karow (2013).



profession. On aurait tendance à croire que les IA sont un nouveauté, en réalité pas tant que ça. En 2013, Dr Peter Karow – connu pour le programme Ikarus – partagé déjà à travers son livre *Digital Typography & Artificial Intelligence* [fig.13] décrivait déjà comment l'intelligence artificielle pouvait être appliqué à la conception de caractère, notamment dans tous ce qui relève sur crénage [fig.14] ou encore l'optimisation optique.

Ce qui est nouveau par contre c'est son accessibilité par des tiers comme ChatGPT pour le texte ou MidJourney pour l'image.

La création de caractère numérique a toujours été plus moins liée au travail de l'ingénieur. Il semble aujourd'hui, à l'heure où la majorité des dessinateurs de caractères utilisent des scripts pour simplifier et gagner du temps de production, légitime de se poser des questions qu'en à l'importance que pourrait prendre l'IA dans le métier. De se questionner sur la dépendance de l'artisan à la machine, une question inhérente au métier, voire à l'humain et l'humanisme. Cette question n'est pas nouvelle, seule la machine à changer. Le pantographe breveté en 1885, déléguant une étape de production à la machine, posait déjà question : « Malheur, si la machine l'emporte et que les caractères sont façonnés selon son jugement ! Qui se demandera alors si la lettre qui en sortira est froide et sans âme ? » avertissait Zapf en 1970. »^{OS} Et pourtant cette légation à la machine était un mal pour un bien pour le coût de production, « Un autre avantage économique a été la réduction drastique de la phase de développement, qui est passée de 18 mois à cinq semaines à l'ATF (Benton 1929). Stanley Morison (1932) rapporte que plus de 7000 poinçons ont été taillés pour le Times New Roman, ce qui, à raison d'un ou deux poinçons par jour pour un poinçonneur typique, n'aurait jamais pu être produit manuellement (Avis 1967). »^{IS}

Néanmoins comme je le disais, il est normal de s'inquiéter, on ne maîtrise pas forcément comment l'outil sera utilisé par le grand public, par des designer peu scrupuleux. Karl Marx expliquait que sur une technique se développe une super structure. La typographie à une technique autour de laquelle, c'est développé une super structure : l'humanisme. Forcément quand on voit des IA réalisant ce qui est à la base l'empanache des humains, comme créer des images ou des textes, ça questionne forcément la place de l'humain et de l'humanisme. Pour Nicolas Taffin, l'IA sait faire de l'image, du texte et du signal. Mais il doute sur sa capacité à faire du vide, du « silence éloquent ». Quand il ne se passe rien mais pourtant tout, un pluralisme des sens, le « non dit », la fragilité d'un vide, d'un rythme. L'IA est entraînée sur du contenu, il ne voit que du code, du binaire et pas la perception du vide ou du silence. Les IA ne sont pas enseignés sur le vide, sur le silence éloquent dans une discussion ou sur le rythme d'un espace négatif.^{SS}

En 2019 Wenzel Daniel dans son projet de thèse *Automated Type design*, met l'épreuve la création de caractère assisté par ordinateur et ceux sous différents degrés d'assistanat. Il y distinguait cinq types de façon d'utiliser l'IA. La première étant par variation comme put l'être *FF Blur* de Neville Brody (1991). La seconde par l'aide d'outil paramétrique ou générateur de polices comme Prototipo. La troisième méthode est d'utiliser des logiciels de programmation algébrique déclarative spécialement développée pour la conception de caractères comme Metafont. La quatrième option créer des caractères en usant au plus possible des scripts et autres pluggins disponibles comme RMX tools, iKern. Enfin la dernière, et celle qui nous intéresse le plus, l'utilisation totale d'IA libre et autonome dans la création. Sans impact de la main humaine. Il conclut son étude en expliquant que sur un plan technique et en terme de quantité de production la machine et donc l'IA sera toujours plus puissante que l'homme. Cependant il souligne que l'IA ne pourra jamais créer, trouver des idées à la place de l'homme.

^{OS} Tim Ahrens Schoko Mugikura, *Size-specific adjustments to type designs*, Just another foundry

^{IS} Ibid.

^{SS} *Le code a changé : la typographie, ce qu'on voit, ce qu'on ne voit pas*—France Inter

Erik van Blokland bien connu pour ses expérimentations typographiques à l'aide de l'outil numérique et du code expliquait ceci : « Je pense que le machine learning et l'intelligence artificielle peuvent faire de merveilleuses interpolations de choses existantes. Mais ce n'est pas ce que fait la conception de caractères. ». En effet c'est là que réside principalement l'utilisation actuelle des IA. Elle repose sur l'utilisation d'images pré-existantes sans réelle création. Comme le soulignait Wenzel Daniel « Toutes les tentatives connues dans le domaine de la typographie utilisant l'IA ne font pour l'instant que mélanger l'existant »^{ES}. Expliquant cela par le fait que les outils d'intelligence artificielle sont utilisés de manière autonome et non assistée par l'homme.

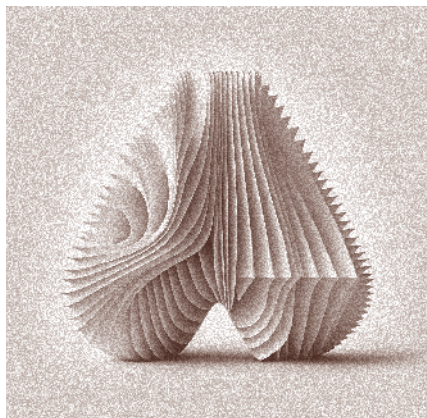
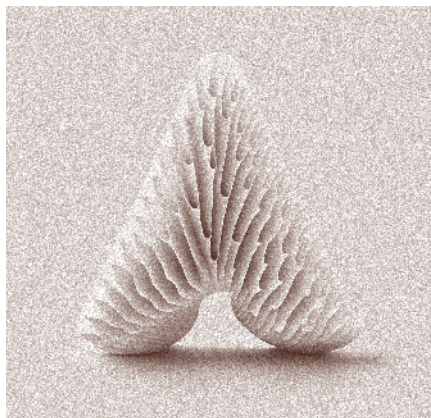
Parce-qu'elle est de plus en plus accessible, l'IA sera forcément la prochaine révolution dans la production de caractère. Néanmoins comme l'évoqué Julien Priez « il faudra vivre avec, comme les imprimeurs plombiers qui ont vu arriver l'ordinateur, il faudra s'adapter » et que comme tout outil, l'IA peut faire de très belle chose comme d'horrible. Les premières expérimentations dans ce domaine sont souvent peu flatteuses voir premier degré car réalisées par des personnes soit sans talent soit sans les bases, plus soucieux d'enjeu économique qu'artistique [fig]. Mais aussi car l'outil n'est pas fait ou pas encore fait pour créer de la fonte.

« Les bons dessinateurs de caractères ne devraient pas se sentir menacés par l'automatisation. [...] L'idée sera toujours plus importante que le métier, car dans le métier la machine est supérieure à l'homme. ». L'IA ne résout que des problèmes de surface, l'important dans le métier de dessinateur de caractères, mais qu'on pourrait étendre à tant d'autres métiers, ce sont les compétences profondes. Savoir vendre un produit, raconter des histoires, capter l'attention ou encore résoudre des problèmes complexes. Il est fort probable néanmoins que dans plusieurs années, un certain nombre de caractères soient réalisés par IA. C'est la nature du progrès. Ces productions seront probablement bas de gamme car réalisées dans des conditions d'économie d'argent, fait par des personnes inexpérimentées sans savoir-faire.

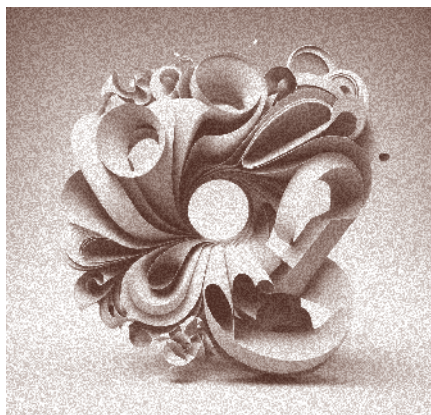
Concrètement l'utilisation d'IA sur le marché typographique grand public, qui recherche avant tout le profit et non la richesse créative, pourrait avoir le même effet que l'externalisation ou « outsourcing » d'une production. – Un principe qui est aussi transposable au logiciel comme Calligraphr, Fontself ou encore Lttrink –. Diminuer le niveau d'attente, entraînant une augmentation du prix des personnes qualifiées, car devenu plus rare sur le marché, creusant d'avantage l'écart entre les novices et les professionnels. Le temps fera le tri, et tôt ou tard la clientèle se retournera vers ceux ayant les compétences et le savoir-faire. Sous-traiter fait gagner de l'argent à court et moyen terme, mais ceux qui gagnent vraiment leur vie sont ceux avec une réputation, une confiance avec leurs clients et le milieu.

L'IA pourrait diminuer le coût de production de certains produits. Des propositions de design pourraient alors devenir rentables en fonction du temps passé dessus. Libérant peut-être davantage de temps de temps pour l'expérimentation dans le milieu professionnel. ChatGPT permet par exemple de créer assez simplement des scripts pour aider le dessinateur de caractère dans les étapes d'exécution comme le kerning ou la gestion des diacritiques. Depuis peu Álvaro Franca explore le code par ChatGPT dans ce domaine, en fournissant ses codes en open source.

Au niveau de création de forme, il est encore trop tôt pour se prononcer, si je vois de l'intérêt de certaines productions comme celle d'Étienne Mineur, pouvant par exemple servir de base pour développer un caractère après coup. Bien souvent les réponses sont assez basiques, et actuellement ne résout toujours pas réellement LE problème de droit d'auteur sur les images sources. Comme le dit si bien Étienne Mineur qui pourtant est pratiquant du sujet « Les IA ne vont rien inventer, elles collectent, remixent, puis reformulent une proposition à partir de ces données. ». Néanmoins les formes obtenues sont, si l'on maîtrise l'outil – là encore –, bizarrement intéressantes comme base.



[fig.15]
*Divagations
typographiques
d'Etienne
Mineur,
générées par
des IA (Disco
Diffusion de
Google et
Midjourney).*



Gardons en tête que si l'utilisation d'IA, est pour le moment plus ou moins gratuit. Cela ne durera sûrement pas, car trop demandeur en serveur. Plus un IA type Chatgpt ou Midjourney veut être performante plus elle doit être demandeur en ressources serveur. Si son utilisation devient à terme obligatoire ne serait-ce que pour des tâches d'ingéniering comme le crénage, cela renforcera aussi les inégalités entre ceux pouvant se payer un tel service et les autres. Chaque outil augmentant les capacités humaines augmente inévitablement les inégalités.

Il est malheureusement fort à parier que l'outil IA soit sur exploitée par l'industrie capitalisme. C'est alors à nous tous, desinateurs de caractères, graphistes, designers, tout autre métier de la création et même à tout citoyen de mettre le holà. D'être le garde-fou d'un monde de destruction créative et humaine sur l'hôtel de la rentabilité.

Conclusion

▣ William Morris *L'art en ploutocratie*, 1883.

C'est ainsi que se termine mon mémoire. Ce long tunnel à travers la production de lettres typographiques contemporaines. Après ce voyage dans le passé, le présent et une ébauche du futur du métier de créateur de caractères. Après une vision d'ensemble, même si sûrement incomplète, manquant notamment d'un point de vue de créateur non latin. Il me semble limpide, comme le soulignait Phillipe Buschinger, que oui la typographie est bien intrinsèquement un théâtre de variétés(s). En réalité, et ce parce qu'elle est le reflet de la pensée de son créateur par rapport à une multitude de facteurs techniques ou sociaux, la forme typographique, dans son histoire a toujours été variée. Simplement extrêmement restreinte à une ultra niche avant l'arrivée de l'ordinateur. Et parce qu'elle est de plus en plus ouverte et accessible elle est encore plus variée aujourd'hui. Ou du moins il est plus simple de mettre sur papier et sur point bezier ses idées. Cependant elle reste le faire-valoir d'une industrie n'ayant que faire de ses envies expérimentales, du moins tant qu'elles n'ont pas fait leurs preuves. Il est alors aujourd'hui bien difficile de se défaire de sa laisse de verre de cristal.

C'est une bataille de longue haleine qu'il faut poursuivre. Gratter du terrain petit à petit pour montrer que les caractères typographiques, ne sont pas des coquilles vides. Qu'ils dépassent de très loin l'aspect utilitariste que l'on voudrait seulement leur prêter. Qu'il y a, pour reprendre les mots de Charles Peignot, une multitude d'étapes entre la ›typo lecture‹ et la ›typo vision‹.

Nonobstant que l'on soit de l'équipe de la lisibilité ou de l'illisibilité, il est à mon sens plus que jamais crucial de rester ouvert qu'en aux différentes formes que peut prendre la lettre typographique. Et qu'au final comme le soulignait si bien William Morris: « Une œuvre d'art est une œuvre bien réalisée, voilà tout » ▣

Plus que jamais le dessinateur de caractères se retrouve seul, face à son ordinateur. Il est impératif alors, pour ne pas rester fermé et bloqué dans ses formes de s'ouvrir autant à d'autres créateurs, qu'à d'autres univers que l'on ne maîtrise pas, devenir à notre tour amateur qu'importe que l'on soit légitime ou non, tant que le cœur y est. Les nouvelles générations de créateurs viennent insuffler dans la lettre typographique leurs outils, leurs références culturelles ainsi que leurs convictions humaines.

Jamais la lettre typographique n'a autant fait preuve de progrès que lorsqu'elle était confrontée à la vision profane du dessinateur de caractère sur une thématique hors du champ purement technique typographique. Comme en témoignent les diverses explorations sur l'aspect linguistique qui ne sont que bien souvent partielles chez les dessinateurs de caractères. Les *Fonetik Alfabet*, *New Alphabet*, *Sintetik*, *Quantange*, ou encore toutes les recherches sur l'écriture inclusive redéfinissant continuellement la forme et les frontières mouvantes de la lettre.

Il semble alors crucial de continuer d'encourager les voix contraires, ses visions dites expérimentales, qui n'ont de ce nom que le fait qu'elles ne sont pas encore la norme aux yeux des marques et de ceux qui achètent les polices d'écriture. Néanmoins il semble complexe de développer de telles initiatives tant elles semblent ne pas être intégrées à une logique de marché d'outil pour le bien commun.

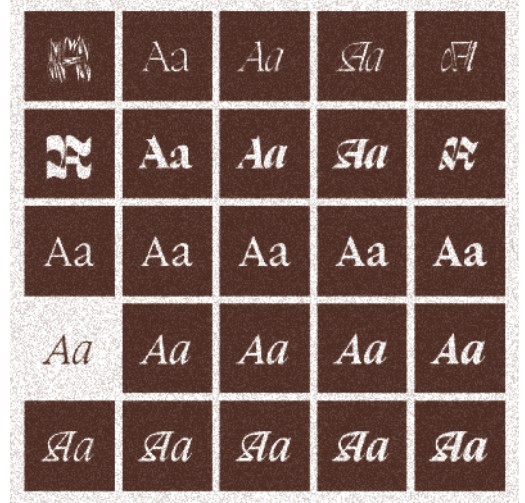
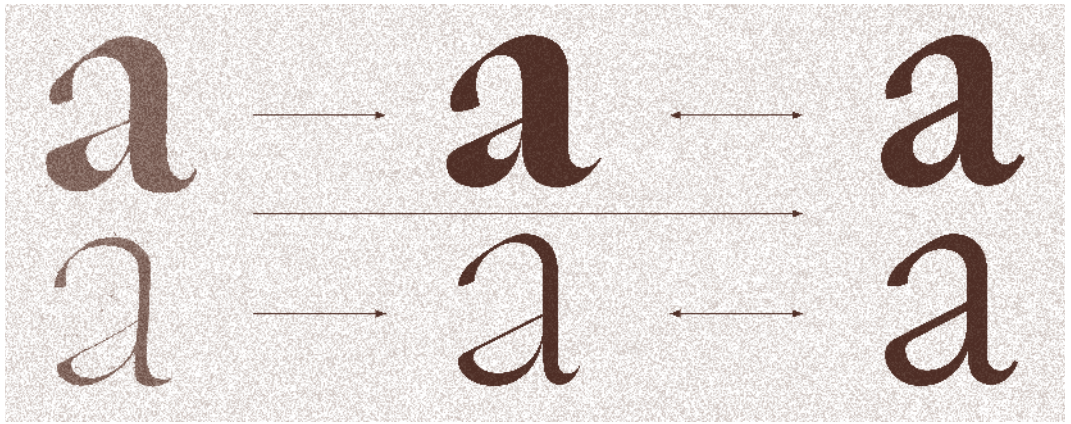
Dans une continuité d'ouverture de la discipline il est aussi important d'élaborer un travail collaboratif pluridisciplinaire. L'excellente *Boogy Brut* est un exemple de travail collaboratif amenant toujours plus loin les projets. On pourrait aussi citer la collaboration entre Lucas Descroix et Benjamin Dumond avec leur caractère *Ready*.

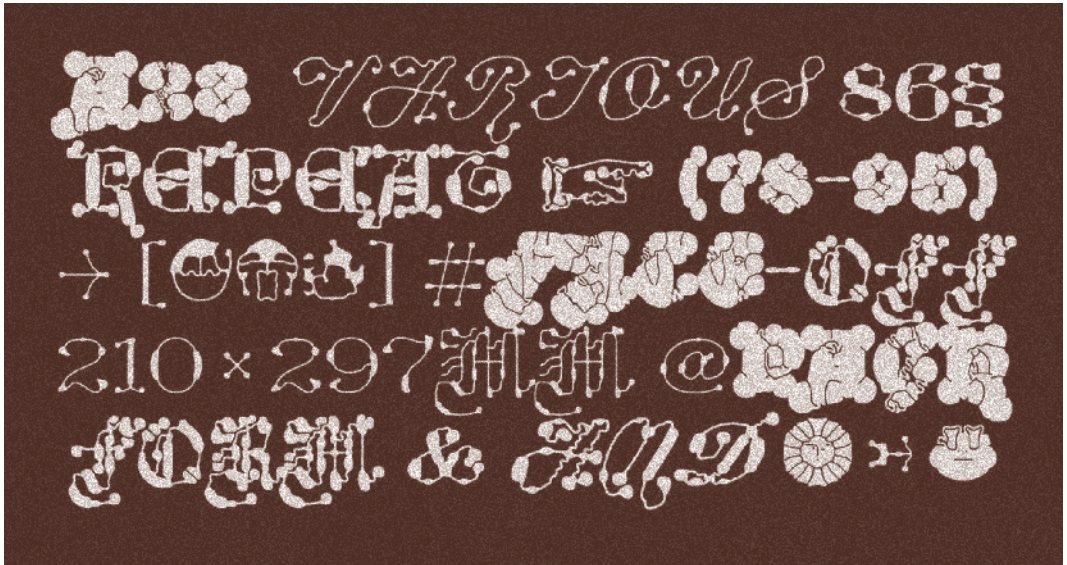


[fig.01]
Boogy Brut
 18 styles
 Dessiné par
 Bureau Brut
 & Julien Priez
 (Boogy Paper)
 Romains publiés en 2020,
 Italiques en 2022.

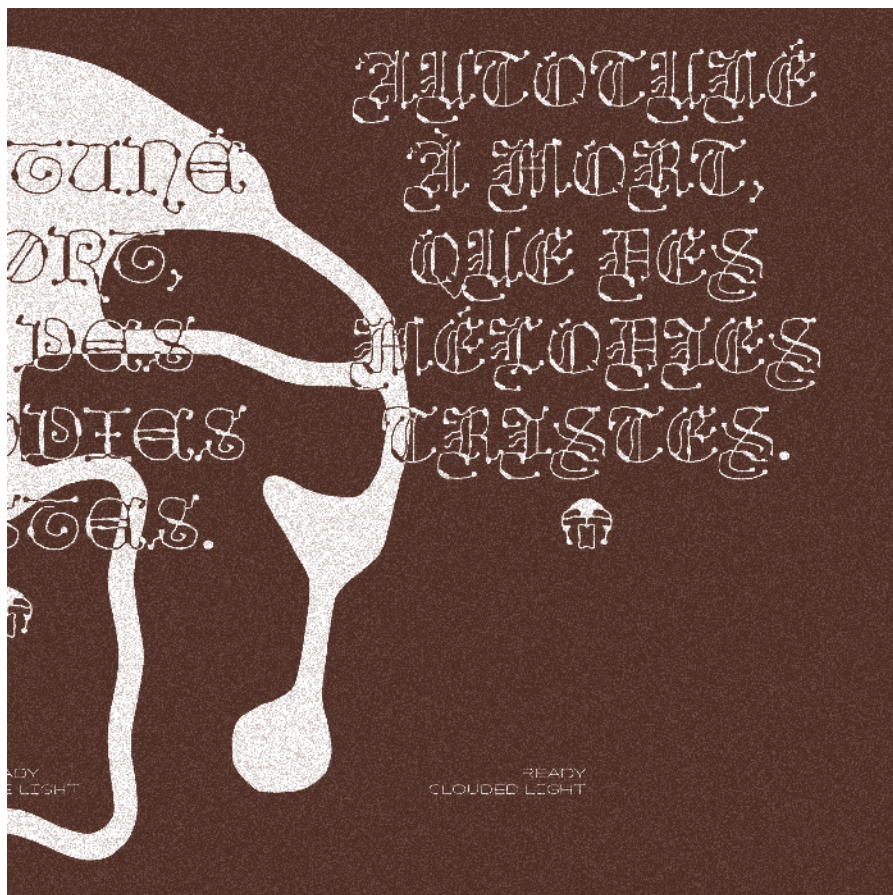
«Le Boogy Brut ne s'inspire pas d'un modèle en particulier mais d'un ensemble de recherches mené par Julien au cours de ces dernières années.»
 Bureau Brut.



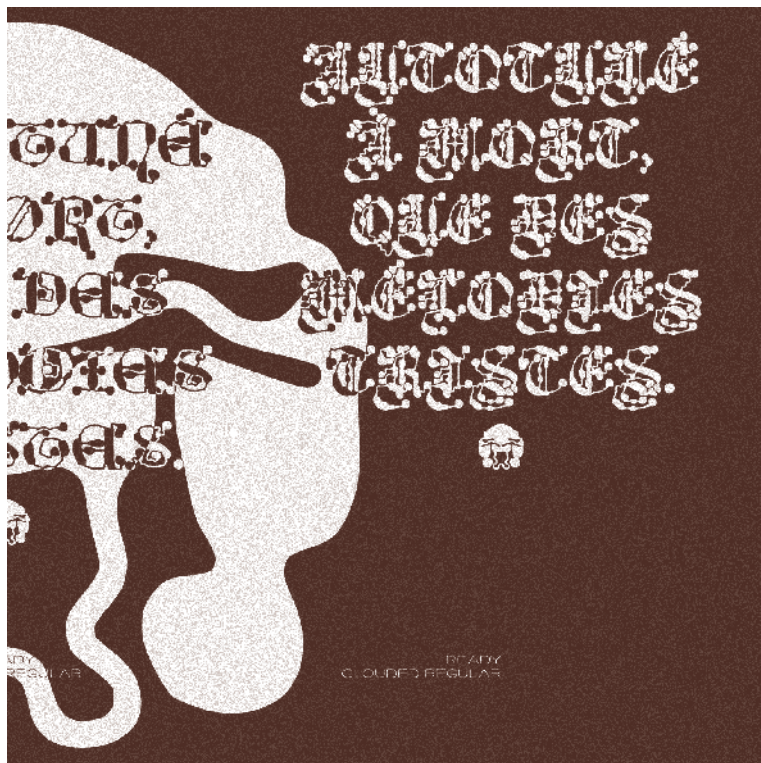




[fig.02]
 Ready
 9styles
 Dessiné par
 Lucas Descroix
 & Benjamin
 Dumond
 (2022)



[fig.02]
 Cette collection explore une asphyxie du sens sous une exubérance du signe. En mariant des formes de lettres historiques à l'imprévisibilité organique des algorithmes de réaction-diffusion, *Ready* fait plus que flirter avec l'abstraction : il bascule dans la pureté des formes, seulement saupoudrées de quelques allusions à notre système d'écriture codifié et établi de longue date.



J'ai de très talentueux camarades graphistes et illustrateurs qui se disent craintifs de la création de caractères, ne voulant pas s'y frotter car ne maîtrisant pas l'outil vectoriel. Il me semble alors pertinent, pour le bien d'un progrès de la lettre, de partager nos savoirs et techniques à tous ces profils externes au métier de dessinateur de caractères. De collaborer avec des codeurs, des illustrateurs, des calligraphes et pourquoi pas même des ingénieurs. « Puisque ses lignes devraient être libérées de tout tracé au style identifiable, je suis personnellement convaincu que l'alphabet de notre époque ne peut être l'œuvre d'un seul homme. Il sera l'œuvre de plusieurs individus, parmi lesquels devrait probablement se trouver un ingénieur »¹. L'école du Bauhaus était par son aspect pluridisciplinaire, d'échange entre des étudiants de divers horizons, propice à de nouvelles façons de créer.

¹ Tschichold [1928] 1987, p.76, repris dans *La typographie moderne* (p.112).

J'aime à croire que la lettre typographique, tout comme l'art avant elle, a su s'émanciper de son intérêt purement technique conditionné par des règles. Qu'elle préconise davantage les idées comme dans l'art contemporain. Témoins de l'évolution d'une société moins conditionnée, considérant que tout peut devenir de l'art tant qu'une pensée, une intention, une envie de faire réfléchir a été pensée pour l'œuvre.

Cependant je n'oublie pas qu'à la fin la matière caractère reste un outil d'art donner à un tiers, un utilisateur. Et en ce sens elle se doit aussi d'être d'une excellence technique. Là encore c'est une question d'équilibre. La technique c'est sympathique, mais tout seul ça pu de la gueule. Néanmoins l'idée est aussi valable pour cette quête de stylisation excessive sans fond de la lettre. Dont beaucoup de jeunes créateurs peuvent tomber car alléchante dans une logique de se démarquer dans un marché saturé. Le problème étant, qu'hélas, bien souvent le trop plein de style est davantage un cache misère de fond comme de forme.

Un ancien illustre personnage aurait pu dire, la ménagère veut le progrès mais pas la pagaille et bien c'est vrai aussi pour la typographie. Même si parfois il faut le reconnaître, un peu de pagaille est nécessaire pour faire avancer les choses ! C'est même crucial.

À moins que vous décidiez de composer le prochain panneau d'autoroute en *Jester*, vous ne provoquerez surement jamais d'accident avec une mauvaise typo, comme pourrait le faire un ingénieur avec une voiture défectueuse. Néanmoins nous ne sommes pas exempts de toutes responsabilités. Après tout c'est à nous, dessinateurs de caractères, d'encourager la pagaille mais aussi le respect du savoir-faire, du respect d'un travail bien fait et de notre patrimoine typographique. Il faut apprendre la lettre typographique de manière nouvelle. Continuer à éduquer autant que faire ce peu sur les règles de notre métier et le respect du travail d'autrui et ce à toutes les strates du design et pas seulement entre dessinateurs de caractères.

Dans les années à venir la création typographique, va surement continuer de s'ouvrir et surement se refermer pour se ré-ouvrir encore plus fort. C'est toujours une question de cycle. Nos formes seront hélas toujours dictées par la technique – et c'est une bonne chose – mais surtout par des question de rentabilité. Nous verrons toujours autant de caractères volés, de caractères sans âme, des acteurs aux coquilles vides. Mais aussi pleins d'acteurs au jeu fantastique qui seront

enrichir à leur manière l'histoire de la lettre typographique. 10 ans après les réflexions qu'ouvrait Robin Kinross dans *La typographie moderne*, le constat reste alors le même. «Au milieu de cette énorme confusion, des lumières subsistent néanmoins. Les mots d'ordre demeurent inchangés : doute, critique, raison, espoir.»

Rendez-vous dans 10 ans.

Bibliographie

- p.8 *Dictionnaire de l'argot des typographes*,
Eugène Boutmy, Les insolites (1883).
- p.12; 27; 108 *Dossier Scriptorium de Toulouse*,
Juliette Flécheux, Éditions 205 (2022).
- p.14; 15; 48; 112 *Size-specific adjustments to type designs*,
Just another foundry (2021)
- p.15 *Emigre #70 The look back issue 2009*,
Emigre (2009).
- p.16 *Emigre #11 Ambition/Fear*,
Emigre (1989).
- p.19 *The Crystal Goblet , or Printing Should Be Invisible*
Beatrice Warde (1956).
- p.21; 67 *Type Now*,
Fred Smeijers (2003).
- p.23; 34; 48; 51; 74; 75 *La typographie moderne*,
Robin Kinross (2012).
- p.24 *Experimental Type Slanted 40*,
Slanted (2022).
- p.24 *Une nouvelle classification typographique :le Codex 1980*,
Jean Alessandrini (1979).
- p.38 *Emigre, n°15*,
Emigre (1990).
- p.41 *Jurassic Park*,
Michael Crichton, Alfred A. Knopf (1990).
- p.52 *Fifty Typefaces That Changed the World*,
John L. Walters, Conran Octopus (2013).
- p.61 *Bulletin de l'Association Graphê pour la promotion
de l'art typographique n°91*,
Vivien Philizot, Association Grapê (juillet 2022).
- p.64 *Bi-scriptual : typography and graphic design
with multiple script systems*,
Ben Wittner, Sascha Thoma,
Timm Hartmann (2019).
- p.68 *Dictionnaire étymologique de la langue française*,
Kurt Baldinger (1971).
- p.63 *Contribution au numéro 84*,
Association Graphê (novembre 2020).
- p.74 *Professionalism, Amateurism
and the Boundaries of Design*,
Gerry Beegan, Paul Atkinson, Journal of Design
History Vol. 21 No. 4. (2008).
- p.74 *D.I.Y.; Design it Yourself*,
E. Lupton, Princeton Architectural Press, (2006).
- p.80 *Layout in advertising*,
Dwiggins, Harper (1948).
- p.72 *Gotico-Antiqua, proto-romain, hybride
Caractères du XVe siècle entre gothique et romain*,
ENSAD Nancy-ANRT, Poem (2021).
- p.108 *WA Dwiggins : Une vie dans le design*
Bruce Kennett, Letterform Archive (2018).

Webographie

- p.15 [https://www.emigre.com/ Fonts/Template-Gothic](https://www.emigre.com/Fonts/Template-Gothic)
- p.19 *Des imprimeurs pionniers au 15^e siècle*
Nicolas Petit, Bnf Les essentiels.
- p.23 <http://www.typographie.org/histoire-caracteres/c/cheltenham.html>
- p.24 *Maximilien Vox,*
Augustin (18 mars 2017).
- p.27 *Adrian Frutiger, un Univers,*
Florian Fischbacher (2020).
- p.38; 94 *Experimental typography. Whatever that means,*
Peter Bil'ak (2005).
- p.40 *L'imaginaire typographique de Louis Jou,*
Jules Durand, Anrt-nancy (2020).
- p.52 *Herb Lubalin,*
<https://www.nundesign.fr/maitres/herb-lubalin>
Vincent, nũn (11juin 2018).
- p.52 *Beowulf a digitally unruly typeface,*
SimanaitisSays.com, (2022)
- p.96; 98 *Bibliographie de la France, Biblio :*
journal officiel de la librairie,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6136031p>
Cercle de la librairie (1976);
- p.92 *Manuel français de typographie moderne,*
faisant suite à La Lettre d'imprimerie
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65315750.planchecontact>
Thibaudeau, Francis, Gallica bnf (1924)
- p.89; 107 *Warm Animal Blood: Dwiggin's Mark on*
Contemporary Type Design de Stephen Coles,
<https://typographica.org/dwiggin's-influence-on-contemporary-type-design/>
Stephen Coles (2017).
- p.113 *Automated Type Design*
https://wenzel-daniel.com/w_atd.php
Daniel wenzel, HTWG Konstanz (2019)

Conférence

- p.19; 68 *Le printemps de la typographie*
École Estienne (2023).

Webémission

- p.27 *Chroma s.1 ep.12 Carnosaur,*
Karim Debbache, Jérémy Morvan, Gilles Stella
(15 septembre 2017).

Filmographie

- p.45; 79 *Jurassic Park,*
Steven Spielberg (1993).

Podcast

- p.61; 112 *La typographie : ce qu'on voit, ce qu'on ne voit pas,*
Xavier de La Porte, Le code à changé (2023).



Ainsi fonte, fonte, fonte
Les petits typographes,
Ainsi fonte, fonte, fonte
Trois petits kern et puis s'en vont.

Les mains au papier,
typographes tracez, tracez,
Les mains au clavier,
typographes recommencez.

Ainsi fonte, fonte, fonte
Les petits typographes,
Ainsi fonte, fonte, fonte
Trois petits kern et puis s'en vont.

Et ils dessineront
Les petits typographes,
Et ils dessineront
Quand les graphistes dormiront.