

CABINET  
DE CURIOSITÉS  
TYPOGRAPHIQUES

Techniques  
& Transgressions

Jérémy  
Fiévet



CABINET  
DE CURIOSITÉS  
TYPOGRAPHIQUES  
Techniques  
& Transgressions



Je tiens tout d'abord  
à adresser mes remerciements  
aux personnes qui m'ont aidé et soutenu  
pendant la réalisation de ce mémoire. Merci à  
Olivier Huz de m'avoir accompagné tout au long  
de l'écriture et d'avoir su mettre en ordre un esprit bien  
disparate. Pour ces discussions imagées et ces références  
techniques qui m'ont porté jusque-là. Merci à Sebastien Degeilh  
pour son enseignement apporté l'année dernière. Merci à Jules  
Durand pour tous ces livres, toutes ces typographies, et surtout ces  
discussions et conseils précieux. Merci à Coline Sunier et Corentin  
Noyer pour ces rendez-vous furtifs mais bien efficaces. Merci à  
Vivien Gorse pour m'avoir aiguillé l'année dernière. Ces quelques  
après-midi sur ta péniche m'ont donné des armes pour affronter  
ce mémoire. Merci à mes parents qui m'ont relu sans aucune  
image, avec leur maigre connaissance dans le domaine, et  
merci pour le soutien émotionnel. Enfin, bravo et merci  
aux 5DG pour avoir surmonté cette épreuve avec  
moi. Pour ces moments rassurants et doux, les  
quelques fois où j'ai daigné sortir de ma  
grotte pour travailler à l'école.



# Introduction (p. 7)

## I.

### Les petits corps, terrain typographique accidenté.

Petits corps de plomb. (p. 11-13)

Tromper la machine. Le cas de l'annuaire téléphonique. (p. 14-22)

Tromper l'écran. Premiers pas sur la lune. (p. 23-29)

Tromper l'œil. Caricatures de lettres. (p. 30-47)

## II.

### Décontextualisation, détournement et mise en scène.

Regard sur les backstages.

Les possibilités offertes par le numérique. (p. 49-50)

Transgression et mise en scène. (p. 51-59)

### III.

# Nouveau contexte, nouveaux dessins. Renouvellement des formes.

Néo inktrap = Display inktrap. (p. 61-67)  
Les petits corps d'aujourd'hui,  
typographies tout terrain. (p. 68-71)  
Revivals et skeuomorphisme. (p. 72-89)

### IV.

# Jouer de l'image technique.

(p. 91-99)

# Bibliographie (p. 100)

# Introduction

1 Format de police numérique, utilisé pour l'écran et l'impression. Le format OTF (OpenType Font) est une évolution du format TTF (TrueType Font) qui permet de nouvelles fonctionnalités.



Le mémoire traduit l'étude d'un espace spécifique du dessin typographique. Un registre d'inventions formelles nées de réflexions sur la lisibilité et la technique, dont les usages vont muter progressivement en s'éloignant de leur contexte initial. Pour les besoins d'éditions, des caractères dessinés spécifiquement pour les petits corps ont été conçus pour des environnements précis (notes de bas de page, index, ouvrages techniques...). Des espaces, souvent réduits, où la lettre a nécessité un design optimisé pour conserver ses qualités de lisibilité. Le terme *petit corps* désigne ces typographies dont le but est d'apparaître en petit dans les différents supports d'édition (inférieur à 8 points). La technique est un enjeu central dans leur création car elle révèle ses limites en affichant des lettres en petites tailles. Chaque processus d'impression ou d'affichage entraîne des déformations qui peuvent brouiller la lecture du texte. Ces détails de conception permettent d'anticiper le déploiement des polices sur leur support pour améliorer leur clarté.

Les aménagements optiques dans le dessin même des lettres ne sont plus réellement visibles une fois la typographie mise en situation. Ces formes n'étaient pas faites pour être vues, mais finiront projetées sur la scène en étant éloignées de leur raison d'être. Leur détournement va faire apparaître une nouvelle qualité qui n'était pas pensée au départ. Comment a-t-on transcendé l'usage et la forme des petits corps avec le progrès technique ? Le terme transcender indique l'idée de dépassement ou de franchissement. Un nouvel état qui se situe au-delà du premier. Les petits corps ont été dévoyés, retirés de leur support pour apparaître en gros plan dans le design contemporain. Ils se sont renouvelés en surpassant leur fonction première, et leurs spécificités formelles ont muté vers de nouvelles images.

Cette recherche historique trouve son origine dans l'effort de donner sens à des formes typographiques, arrivées à moi sous la même enveloppe virtuelle que sont les formats `otf` et `ttf`<sup>1</sup>. En accédant à l'histoire, j'ai pu comprendre le sens et l'origine de ces dessins en les remplaçant

dans leur contexte. Une étude des techniques, riche et passionnante, qu'il a été complexe de resserrer dans cet écrit. L'idée d'un secret révélé par la suite résume assez bien le propos car nous observons des formes qui sont destinées à disparaître une fois la lettre dans son contexte. Un regard sur les backstages qui s'intéresse aux étapes qui précèdent l'impression ou l'affichage des typographies.

\*\*\*



**[Fig 1]** Domenico Remps (1620-1699), Scarabattolo, 1690. Huile sur toile - 99,5 x 137 cm. Florence, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure.

2 Définition de Wikipedia modifiée.

*Le cabinet de curiosités est une pièce, un meuble, ou parfois un mémoire, où sont entreposées et exposées des « choses rares, nouvelles et singulières ». On y trouve un mélange hétéroclite comprenant :*

- Des minéraux (pierres précieuses, fossiles, pierres étranges comme les héliotropes, les fulgurites ou pierres de foudre).
- Des animaux (animaux empaillés, insectes séchés, coquillages, squelettes, carapaces, cornes, dents, défenses).
- Des végétaux (herbiers, herbiers peints, florilèges).
- Des objets créés par l'homme (objets archéologiques, antiquités, médailles, œuvres d'art, armes, objets de vitrine).
- Des objets scientifiques (instruments scientifiques, automates, zograscopes, etc.)<sup>2</sup>

# Les petits corps, terrain typographique accidenté.

P. 11-47

Cette première partie prend la forme d'une balade historique, observant divers espaces typographiques ancrés dans des contextes techniques et fonctionnels. Des caractères qui furent utilisés dans des endroits précis, répondant à des exigences et des contraintes fortes.

## Petits corps de plomb.

3 Fred Smeijers - Les contrepointons, B42, p. 163, Novembre 2014.

4 Ruder, Emil, Typographie - un manuel de création, Teufen, Suisse, Verlag Arthur Niggli, p. 6, 1967.



La conception et l'usage des petits corps dans l'édition ont toujours représenté un défi pour la lisibilité, depuis l'aube de la typographie jusqu'à aujourd'hui. Graver dans le plomb nécessitait de nombreux outils, une qualification particulière et beaucoup de temps. De plus, chaque corps du caractère devait être gravé indépendamment. De cette façon, les typographies en corps 8 étaient naturellement plus grossières, avec peu de détails et une chasse plus importante.

... « Si le praticien réalisait une contre forme pour un caractère de 10 points, sa largeur variait de 0,5 à 1 millimètre. La panse d'un e bas de casse dans cette même force de corps avait une largeur allant de 0,2 à 0,3 millimètres, soit, à titre de comparaison, d'une moindre épaisseur qu'un poil de brosse à dents. »<sup>3</sup>

Si la technologie nous permet aujourd'hui de s'affranchir de l'échelle et dessiner avec une résolution plus que suffisante, cela peut porter à confusion dans l'appréciation des formes produites. Ces lettres vivantes et irrégulières sont le fruit d'un travail d'une précision extrême, et leur aspect robuste et trapu est une réponse formelle aux limites de l'œil et de la main.

La mécanisation progressive du processus d'impression typographique a permis d'augmenter considérablement sa vitesse, cependant la précision et la fidélité des formes imprimées sont restées des motivations secondaires. Chaque progrès technique avait avant tout pour but de « rendre publiques des informations d'une manière toujours plus rapide et moins onéreuse. »<sup>4</sup> Les caractères ont été standardisés pour répondre à ces objectifs de rendement, bridant quelque peu la conception en privant les dessinateur·ices d'une liberté créative. La machine a permis de composer et fondre la matrice du texte en un seul bloc [Fig 2], à la taille souhaitée. Cependant, le processus mécanique continuait d'affecter la forme des lettres, révélant

de nouveau la limite du plomb et de l'encre en terme de lisibilité. Le dessin des petits corps a donc conservé ses spécificités formelles (une chasse plus large, une hauteur d'x importante et moins de contraste dans la lettre) qui permettent de rendre le texte plus lisible.

«Chamaret et Gineste rapportent qu'à la Fonderie Olive, le Choc a été fondu sur dix corps (10 à 60), à partir de trois dessins. Et que le Mistral l'a été sur dix corps également (12 à 72), mais à partir de seulement deux dessins.»<sup>5</sup>

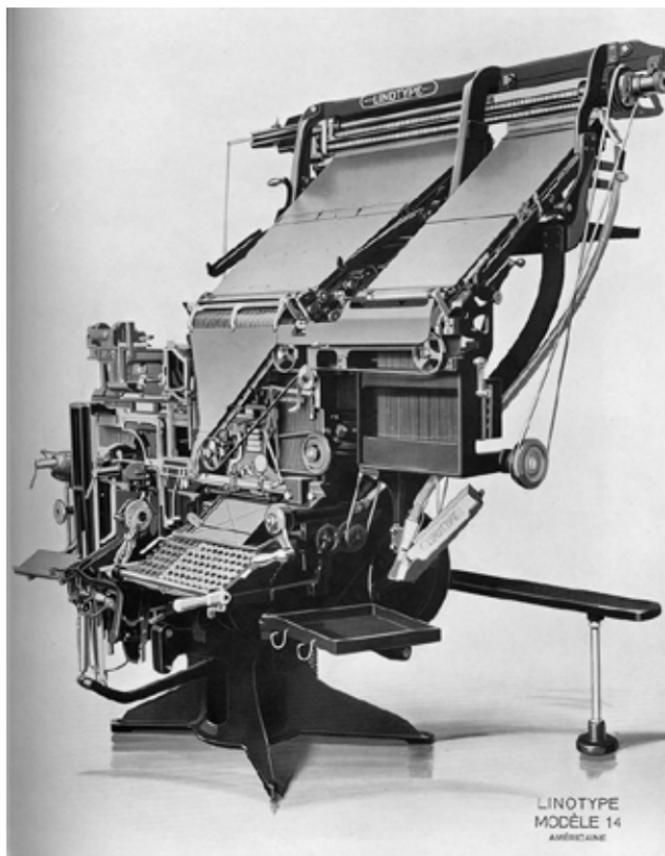
Cette déclinaison du caractère avec des corps optiques a le rôle de compenser les différences de perception pour conserver une lisibilité uniforme dans la lecture [Fig 3]. Une pratique qui consiste à créer différentes versions d'une police en tenant compte de l'endroit où elle sera utilisée et de quelle manière.

\*\*\*



FIG. 11-1. Simplicity of handling has established the Linotype slug as the modern unit of composition.

5 Une qualité essentielle de la typographie réapparaît après 50 ans d'oubli - Bruno Bernard, 2024.



**[Fig 2]** Exemple de caractères fondus en une seule ligne-bloc justifiée. - Technique et design graphique, B42, Janvier 2020, p. 77.

**[Fig 3]** Corps optiques - Bruno Bernard, 2024.

**[Fig 4]** Linotype modèle 14, 1920, collections MICG.

## Tromper la machine : Le cas de l'annuaire téléphonique.



La transition du plomb à la photocomposition<sup>6</sup> dans les années 1950 est une période majeure de renouvellement dans la conception typographique. L'innovation, bien que révolutionnaire, a engendré de nouveaux problèmes auxquels les polices n'étaient pas préparées. L'impression sur des plaques Offset produisait une érosion du caractère et les problèmes de lisibilité subsistaient pour les petites tailles de textes. De plus, les dessinateur-ices ont dû par la suite composer dans des grilles de pixels pour que les données puissent être correctement déchiffrées par les nouvelles machines, accentuant le décalage entre le dessin préliminaire et l'impression du type sur le papier [Fig 9]. Un dialogue s'établit alors avec la technique sous la forme d'allers-retours et de tâtonnements pour trouver la réponse la plus adaptée.

Ladislav Mandel<sup>7</sup> est un acteur important dans cette recherche de médiation à la machine. Après son départ de la fonderie *Deberny & Peignot*<sup>8</sup> en 1977, il est commandité pour produire un caractère qui sera utilisé dans les annuaires téléphoniques de la société SEAT. Cette dernière sollicitait un gain de place de 3 à 4% et une meilleure lisibilité, économisant ainsi sur le papier, l'encre et les temps de production. Lors des *Rencontres de Lure*<sup>9</sup> en 1978, Mandel rend compte d'un manque d'attention porté à la typographie des annuaires. Des textes qui se veulent silencieux, invisibles, laissant peu de place pour y injecter l'expression et le style du typographe. La plupart des détails se perdaient au cours de la réduction, et la faible qualité d'impression nécessitait des polices de caractères plutôt sobres.

**6** La photocomposition est un procédé de composition de lignes de texte en qualité typographique par un principe photographique, et non, comme depuis les débuts de l'imprimerie, par des caractères en plomb assemblés manuellement ou mécaniquement.

**7** Ladislav Mandel (né le 26 Mai 1921 en Roumanie et mort le 21 Octobre 2006 en France) est un designer de caractères Français d'origine Hongroise. Il a notamment travaillé dans la fonderie parisienne Deberny & Peignot de 1954 à 1977.

**8** La Fonderie Deberny et Peignot est une entreprise française de caractères typographiques, créée en 1923 par la fusion de la Fonderie G. Peignot & Fils et de la Fonderie Tuleu, Girard et Cie.

**9** L'association des Rencontres internationales de Lure examine l'écriture, son évolution et ses formes (typographique, littéraire, visuelle ou numérique). Depuis plus de 70 ans, elle propose de participer à des conférences, de suivre les recherches de chacun et de partager savoir-faire et idées. <https://delure.org/>

<b>ABI GRAFICA</b> 16 v. Boltraffio -----	<b>688 98 65</b>
<b>ABIAMI</b> Attilio, 2/a v. Gorani -----	<b>89 40 00</b>
<b>ABIANI</b> Adele, 4 v. Paisiello -----	<b>23 16 63</b>
<b>ABIATI</b> Antonio, 2 vl. Bianca Maria -----	<b>79 59 58</b>
» Antonio - Rappresentanze 2 vl. Bianca Maria -----	<b>70 09 62</b>
» Ernesto, 7 vl. Maino -----	<b>78 37 39</b>
<b>ABIC FINANZIARIA PA</b> 3 p. de Angeli -----	<b>43 06 52</b>
<b>ABIC INDIRIZZI</b> - Agenzia Pubblicita' Diretta 32 vl. Cassala -----	<b>832 13 68/835 61 90</b>
<b>ABICICI</b> Olimpia, 8 v. Verona -----	<b>59 76 57</b>
<b>ABICO</b> Adelfina, 60 v. Scanini -----	<b>459 20 25</b>
» Albino, 9 v. Capri -----	<b>456 16 56</b>
» Carolina, 52 Alz. Nav. Pavese -----	<b>832 70 96</b>
» Giovanni, 139 v. Novara -----	<b>452 27 82</b>
» Pietro, 9 v. Capri -----	<b>456 21 86</b>

[Fig 5] Page d'annuaire composé avec le Galfra de Ladislav Mandel.  
Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, Lyon.

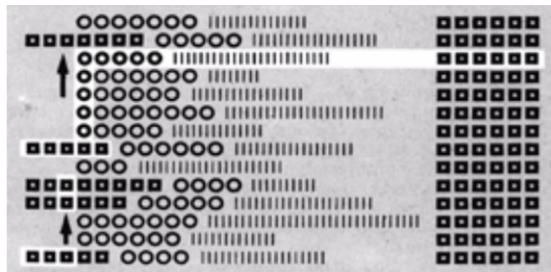
: « Au premier examen, les annuaires téléphoniques sem-  
blaient être assez négligés par les typographes. N'était-  
ce pas dû au fait que cette typographie ne fait pas partie  
des typographies « nobles », des typographies de biblio-  
thèques ? C'était peut-être là cette « typographie ordi-  
naire » dont parlait si souvent M. Vox... »

Il entreprit alors de concevoir une police de caractères, le *Galfra*, qui répondrait aux nouvelles conditions d'impression tout en rendant la lecture des annuaires plus agréable pour les usagers [Fig 5]. Cet objectif l'a notamment mené à augmenter la distinction entre les lettres ressemblantes, au détriment d'un bon gris typographique. La lecture des annuaires n'étant pas linéaire, il met en place un système de corps optiques pour aider à la hiérarchisation du contenu [Fig 8].

defghijk  
lmnopqr

parole parole

parole parole





**[Fig 6]** Épreuves pour le Galfra 55. Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, Lyon.

**[Fig 7]** Olivier Nineuil, «Ladislas Mandel explorateur de la typo française», Étapes: 46, octobre 1999.

**[Fig 8]** Procédé de lecture non-linéaire au sein des annuaires. Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, Lyon.

**[Fig 9]** Étape de dessin du Galfra 85. Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, Lyon.

Aux États-Unis, c'est AT&T qui fait la demande d'un nouveau caractère pour ses annuaires téléphoniques. En 1976, à l'occasion de ses cent ans, l'entreprise commande une typographie à Matthew Carter<sup>10</sup> pour remplacer le *Bell Gothic*<sup>11</sup> qui n'était pas adapté à la photocomposition.

« *Bell Gothic fonctionnait bien lorsque les répertoires étaient encore composés en métal chaud sur une machine Linotype, mais parce qu'il avait été conçu pour ces méthodes de production, il ne tenait pas sous l'ensemble des limitations présentées par les nouvelles technologies.* »<sup>12</sup>

Les imprimeurs ont d'abord tenté de compenser ces déformations en encrant excessivement les plaques Offset avec le *Bell Gothic*, ce qui entraînait de nouveaux problèmes. Ces enjeux techniques le mèneront jusqu'à la création du *Bell Centennial*<sup>13</sup>, qui répondait aux exigences de ce nouveau procédé avec brio. Cet environnement spécifique a entraîné les designers à développer de nombreuses ruses de dessin pour compenser la faible qualité d'impression. Une invention formelle qui n'était pas faite pour être vue, qui devait rester dans l'atelier et l'imprimerie. Plusieurs types de découpes et d'encoches furent réalisées dans les lettres, de tailles et de formes variées. Matthew Carter les appellera « *entre-jambes mordu* » lors d'une conférence sur le travail d'Adrian Frutiger<sup>14</sup>. Ces spécificités de dessin, plus communément appelées pièges à encre (ou inktrap) permettaient de limiter la propagation de l'encre sur le papier et maintenir ainsi une certaine lisibilité [Fig 10]. L'impression Offset avait aussi tendance à arrondir les angles des lettres, on peut donc observer des pointes aiguës sur ces derniers, visant à conserver la netteté après l'impression.

De nombreux-ses typographes de l'époque se sont penchés sur la question, et ainsi ont pu naître de multiples projets avec le même objectif mais des réponses différentes. Cette intention commune rassemble les caractères par certains aspects comme une grande hauteur

**10** Matthew Carter (né le 1er octobre 1937 en Grande-Bretagne) est un typographe et designer de caractères. Il vit aux États-Unis à Cambridge dans le Massachusetts. Durant sa carrière de typographe, Carter a pu assister à la transition de la typographie traditionnelle (avec les caractères mobiles) à la typographie numérique.

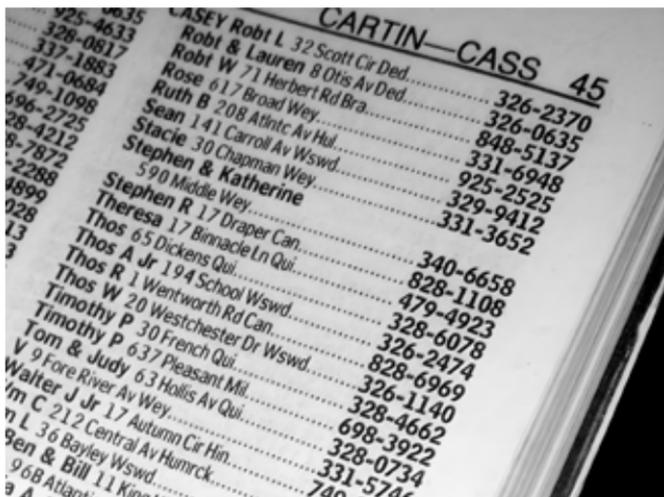
**11** Bell Gothic est une police de caractères sans-serif, conçue par Chauncey H. Griffith en 1938.

**12** BELL CENTENNIAL, Form & Fonctions : A detailed look at the telephone book typeface - Nick Sherman, 2005.

**13** Bell Centennial est une police de caractère sans empattement conçue par Matthew Carter pour la société AT&T entre 1975 et 1978.

**14** Adrian Frutiger (né le 24 mai 1928 et mort le 10 septembre 2015) est un typographe Suisse. Lors de sa carrière, il a notamment travaillé dans la Fonderie Deberny et Peignot ou il concevra entre autres le Méridien et l'Univers avec Ladislav Mandel.

# N

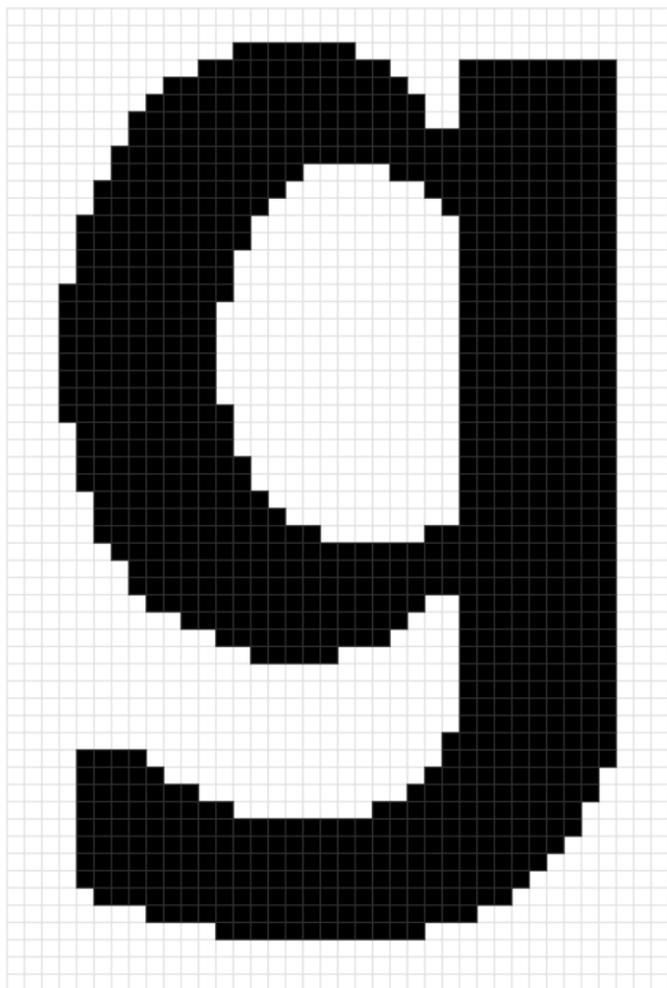


[Fig 10] Bell Centennial « Bold Listing » - Mathew Carter, 1976.

[Fig 11] Page d'annuaire composé avec le Bell Centennial.

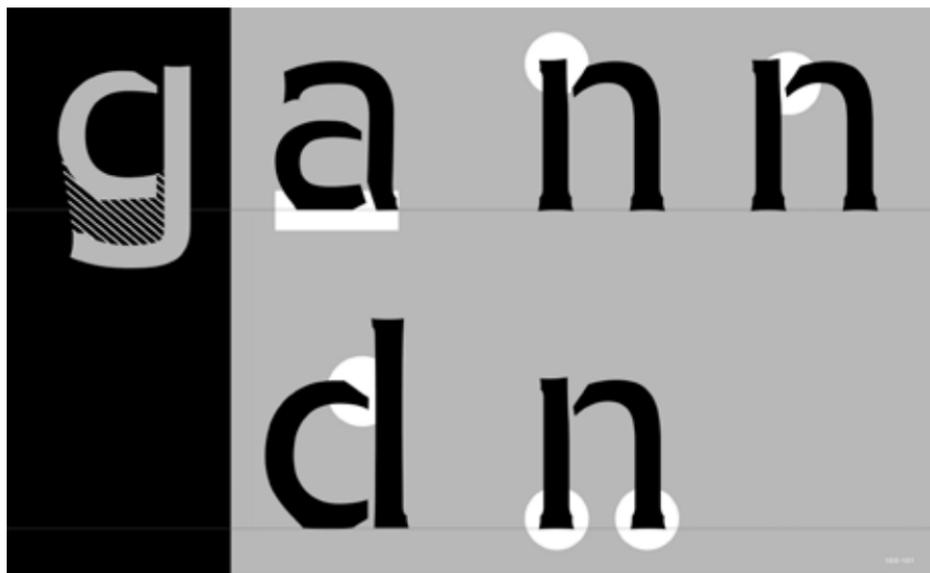
d'x et des pièges à encre aux formes variées. Cependant, chaque projet se démarque par ses influences culturelles. Il est donc parfois complexe de distinguer l'empreinte technique d'un choix formel purement subjectif. On peut s'en rendre compte en comparant le *Galfra* de Mandel qui présente une structure humaniste assez vivante, et le *Bell Centennial* de Carter qui est une linéale plus moderne inspirée de *l'Helvetica* (même époque, même contraintes techniques). Ces deux caractères remplissent tout aussi bien leur fonction en ayant une esthétique très différente.

# AQW&age



**[Fig 12]** Bell Centennial « Name and Number » - Mathew Carter, 1976.

**[Fig 13]** Traduction du Bell Centennial en pixel pour la photocomposition.



ABCDEFGHIJKLMNOPQRS  
 abcdefghijklmnopqrstuv  
 0123456789

- [Fig 14] Delia, caractère pour annuaires. Francesco Simoncini, 1962. Catalogue de la méthode Simoncini montrant les détails de Delia, un visage avec de nombreuses caractéristiques originales telles que des coupes entre les arches et les tiges pour éviter une propagation excessive de l'encre.
- [Fig 15] Nomina, caractère pour annuaires. Piero De Macchi, 2001.

# BELL CENTENNIAL

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
0123456789



# Retina

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Gemeli Micro

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Apparat

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Neue Machina

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Halyard

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Grotex Micro

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Brevier

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Trench

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Columba

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Marionette

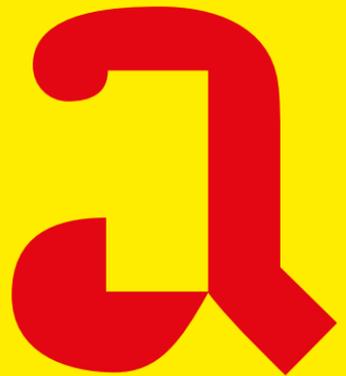
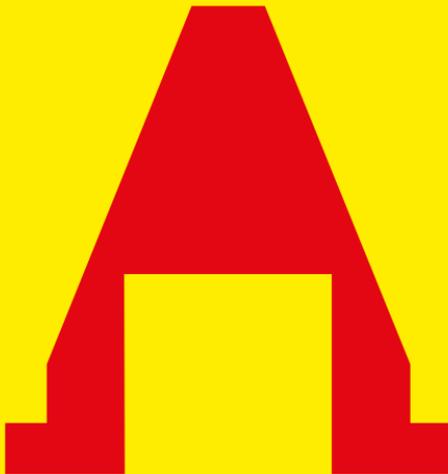
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Minuscule

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789



## Tromper l'écran : Premiers pas sur la lune.

**15** Rudi Baas est un designer du département des arts graphiques de CBS.

**16** Albert Hollenstein (né le 30 avril 1930 en Suisse et mort en 1974 en Italie) est un graphiste et typographe suisse.

**17** Jan Solpera (né en 1939) est un graphiste et concepteur de caractères tchèque. Il a étudié à l'École d'art de Prague (1954-58) et à l'Académie des arts, de l'architecture et du design de Prague (1959-65).



es premiers supports numériques ont aussi apporté leur lot de contraintes, régénérant de nouveau les formes typographiques. Sur les télévisions cathodiques, le piège à encre devient un piège à lumière pour pallier la diffusion des lettres blanches sur les fonds noirs et les distorsions des lignes de balayage. On pourra observer plusieurs projets qui tentent de répondre à cette déformation comme le *CBS News 36* de Rudi Baas<sup>15</sup> en 1967 (États-Unis), le *Tivi* d'Albert Hollenstein<sup>16</sup> en 1968 (France) ou encore un caractère de Jan Solpera<sup>17</sup> pour la télévision Tchécoslovaque en 1970. Des formes plutôt intrigantes qui n'étaient plus visibles en face de l'écran. Si le *CBS News 36* est une adaptation du *News Gothic* avec des encoches rondes dans certains angles, le *Tivi* de Hollenstein est une proposition plus extravagante et plus poussée dans le design. On peut voir dans ces lettres un certain amusement et un plaisir des formes pendant la conception, peut-être une intention secrète de proposer ensuite ce caractère pour la publicité.

[Fig 16] Tivi - Albert Hollenstein, pour la télévision française, 1968.

z 2 gousses d'ail après avoir fro  
 hijklmnopqrstuvwxyzéàèùâêîôû  
 œ.,,:'-!?'«»>() té bien fort votre ca  
 EZ 2 GOUSSES D'AIL APRES AV  
 FGHJKLMNPOQRSTUVWXYZÆ  
 67890 OIR FROTTE BIEN FORT

ABCDEFGH  
 abcdefgh

[Fig 17] Tivi - Albert Hollenstein, 1968.

[Fig 18] CBS News 36 - Rudi Baas, 1976.

[Fig 19] Caractère de Jan Solpera pour la télévision Tchécoslovaque, 1970.

abcde fghijk

lmnop qrstu

vwx yz WM

v / o v / o VXYZ

ABCDEFGHI

JKLMNOPQ

RSTU v / o v / o

Sur l'ordinateur, la résolution de l'écran était tellement catastrophique qu'il fallut concevoir de nouvelles polices, adaptées à cet environnement hostile. Les typographies du livre ont d'abord été transposées sur l'écran mais n'étaient pas suffisamment lisibles. On ne pouvait pas laisser le hasard décider de l'emplacement d'un pixel dans une lettre qui en contenait dix. En concevant le caractère directement sur l'interface binaire, on avait de nouveau l'emprise sur le dessin. Si l'on peut encore appeler cela du dessin. Susan Kare,<sup>18</sup> que l'on considère d'ailleurs comme l'une des pionnières du pixel art, a conçu le *Chicago*<sup>19</sup> pour Apple en 1984, jouant de ces nouvelles contraintes. Elle produit une police attrayante qui, au-delà des questions de lisibilité, sera un élément important dans l'identité du Macintosh. Matthew Carter a également dessiné le *Verdana* pour les écrans de *Microsoft*, essayant tant bien que mal de retranscrire l'essence de son lettrage dans les plus petites tailles. Un usage renouvelé des corps optiques était nécessaire, déplaçant manuellement les pixels pour corriger la réduction numérique. Le *hinting*<sup>20</sup> automatisera plus tard ce travail en modifiant directement les courbes des lettres en fonction de leur apparition sur l'écran [Fig 21].

**18** Susan Kare (née le 5 février 1954) est une artiste et graphiste qui a créé de nombreux éléments d'interface et des polices de caractères pour la série d'ordinateurs Apple Macintosh dans les années 1980. Elle fut également directrice artistique chez NeXT, l'entreprise que Steve Jobs fonda après avoir quitté Apple en 1985.

**19** Chicago est une police de caractères sans-serif conçue par Susan Kare pour l'ordinateur Apple. Il a été utilisé dans le système d'exploitation Macintosh pour l'interface utilisateur entre 1984 et 1997.

**20** Instructions intégrées dans les polices numériques pour améliorer leur rendu sur une grille de pixels. Nick Sherman, 2013.

The quick brown  
fox jumps over  
a lazy dog.



[Fig 20] Chicago - Susan Kare pour Apple, 1984.

[Fig 21] Contours vectoriels du Georgia après avoir appliqué le hinting.

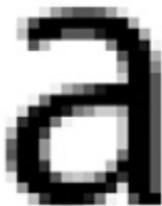
[Fig 22] Effet de l'anti-crénelage.

**21** Font Hinting and the Future of Responsive Typography - Nick Sherman, 22 Février 2013.

**22** L'anti-crénelage (anti-aliasing) ou encore lissage de police, est une méthode permettant d'éviter la perception des pixels dans les lettres en basse résolution.

: *«Les contours du Georgia sont grossièrement déformés lorsque le hinting est appliqué pour différentes tailles. Ces distorsions sont cependant très intentionnelles, car elles fournissent les résultats souhaités à la taille réelle.»<sup>21</sup>*

De nouvelles technologies ont aussi permis de contourner ce problème comme l'anti-crénelage<sup>22</sup> (ou anti-aliasing), floutant les contours des lettres qui apparaissaient dentelés ou crénelés en basse résolution. En ajoutant des pixels gris, la perception des lettres est améliorée sur l'écran, imitant la diffusion de l'encre sur le papier [Fig 22]. Cette période a pu être douloureuse pour la typographie qui mutait progressivement vers l'écran, mais les innovations ont finalement recréé un cadre amical pour la lecture, plus proche de l'expérience du papier.







[Fig 23] Icônes du Macintosh d'Apple par Susan Kare, 1984.

## Tromper l'œil : Caricatures de lettres.



our nuancer ce corpus, il est important d'analyser des théories créatrices de formes dont les enjeux s'éloignent de la technique. Le dessin ne cherche plus à tromper la machine mais plutôt à compenser les limites de l'œil. Dans le projet *Experimental 223* de William A. Dwiggins,<sup>23</sup> c'est l'exercice de lisibilité qui détermine les formes. Son caractère destiné aux journaux ne cherche pas à compenser les accidents liés à la technique d'impression, il envisage plutôt de jouer avec les limites physiques de l'œil du lecteur. Il met son caractère à l'épreuve de la loupe réductrice (dessin en 120pts réduit à 12pts) [Fig 24] et c'est son intuition qui le guide dans sa recherche. D'une façon assez romanesque, cette intuition viendra d'une autre de ses nombreuses pratiques, la conception de pantins en bois pour son théâtre de marionnettes.

« Au lieu de courbes douces pour les joues, etc., je coupe des plans plats avec des bords tranchants. Ces plans coupés pointus, lorsqu'ils sont vus sur scène, se sont transformés par magie en courbes délicatement arrondies et en modélisations subtiles ; et les visages ressemblaient à de jeunes filles de l'autre côté de la pièce, ainsi que des bancs avant. »<sup>24</sup>

On peut considérer cette spécificité de dessin comme un piège rétine qui ne sera plus perceptible une fois le caractère en scène, mais permettra d'augmenter la lisibilité du texte en ouvrant les contre-formes [Fig 25]. Cependant, le projet de Dwiggins n'est pas poursuivi par la société Mergenthaler car il est jugé « peu appréciable et facile à lire en grand », selon Griffith<sup>25</sup>. Ses marionnettes devaient en réalité apparaître trop expressives et donc étranges pour les spectateur-ices du premier rang. On ne trompe pas l'œil aussi facilement que la machine. Cependant, les formes créées dans ce contexte ont une vivacité étonnante et donnent une certaine saveur au texte. C'est d'ailleurs

**23** William A. Dwiggins (né le 19 Juin 1880 et mort le 25 Décembre 1956) était un designer, calligraphe et concepteur de livres Américain. Il est embauché en tant que consultant dans la société Mergenthaler Linotype Company en 1929.

**24** William A. Dwiggins - Mémoire 3, 7 juillet 1937, adressé à Griffith.

**25** Chauncey H. Griffith (1879-1956) était un imprimeur et designer de caractères américain. En 1906, il rejoint la Mergenthaler Linotype Company où il crée le Legibility group en 1922. Griffith a travaillé en étroite collaboration avec William Addison Dwiggins, qu'il a sollicité pour créer des polices de caractères pour les journaux.



h



h



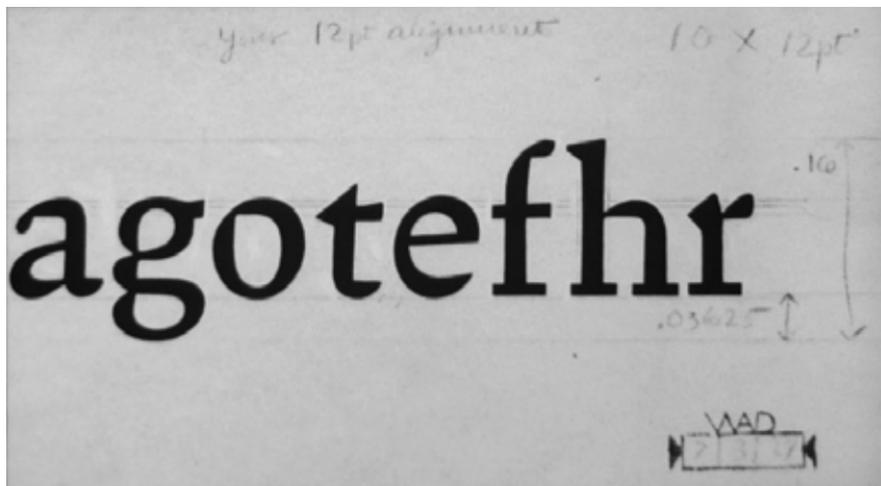
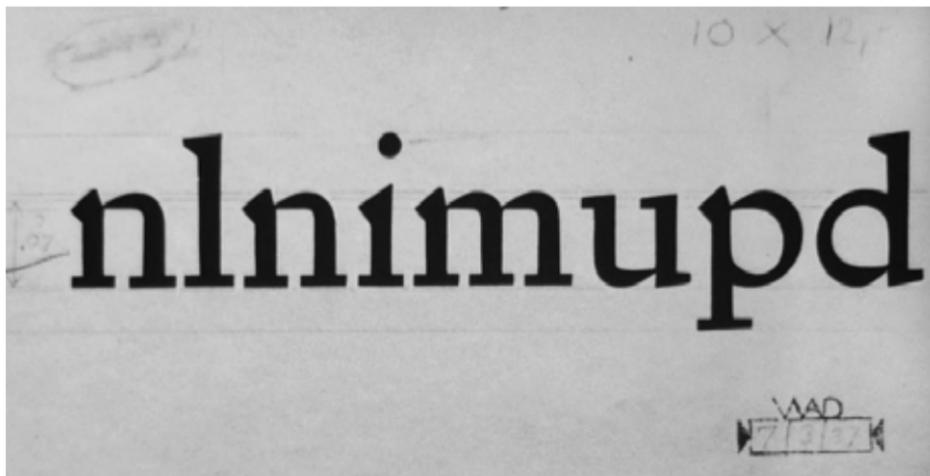
[Fig 24] Usage de la loupe réductrice par William A. Dwiggins, 1937.

[Fig 25] Comparaison du visage des marionettes avec la typographie, d'après la théorie de Dwiggins.

26 Experimental N° 223, a newspaper typeface, designed by W.A. Dwiggins - Gerard Unger, *Quaerendo*, Vol. 11, N° 4, (Amsterdam 1981), pp. 302-324.

une qualité qu'il visait pendant la conception.

: « *Dwiggins, cependant, voulait plus que des types qui*  
 : *pourraient correspondre aux exigences techniques. Il vi-*  
 : *sait la création d'une police de journal attrayante avec*  
 : *une clarté et une vivacité qui domineraient la technique,*  
 : *et qui seraient plus lisibles pour le public. »<sup>26</sup>*





**[Fig 26]** Dessins originaux du Experimental 223 par Dwiggins, 1937.  
**[Fig 27]** Théâtre de marionettes de William A. Dwiggins.

Thomas Huot Marchand<sup>27</sup> explore aussi ces questions de lisibilité en poursuivant les recherches menées par l'ophtalmologue Louis Émile Javal<sup>28</sup> au début du XXe siècle. Les théories de ce dernier et leur application graphique par Charles Dreyfus sont rassemblées dans le livre *Physiologie de la lecture et de l'écriture*<sup>29</sup>, qu'il édite en 1905. Ses compétences dans le domaine des sciences ont permis de confirmer certaines théories sur les mouvements oculaires pendant la lecture, mais celles qui m'intéressent sont plutôt d'ordre formel. Dans une quête de « *l'ultra-lisibilité* », il va notamment extrapoler les parties significatives de la lettre, créant ainsi des caricatures qui permettent de déchiffrer le signe dans des tailles exceptionnellement petites.

L'aboutissement des recherches de Thomas Huot Marchand à l'ANRT se traduira par la conception du *Minuscule* en 2001, un caractère expérimental qui tente de repousser les limites de la lisibilité typographique dans un contexte plus contemporain (la naissance d'un tel projet est rendue possible car les technologies d'impression actuelles le permettent). Les lettres sont « *taillées* »<sup>30</sup> pour laisser rentrer un maximum de blanc, avec de nombreux aménagements optiques et des pièges à encre pour résister au mieux à l'impression. Il définit aussi des corps optiques attribués à des tailles précises, allant de 6 à 2 points, permettant d'optimiser le dessin en fonction de son contexte. Une simplification progressive du caractère, écrémant petit à petit les détails jusqu'à ne représenter qu'un écho, contenant les informations essentielles pour déchiffrer la lettre. Dans le *Minuscule 2* qui est sa version la plus simplifiée, il prend des décisions radicales qui lui donnent un visage géométrique très expressif. Une réponse subjective et exceptionnelle dans ses formes, légitimée par des objectifs techniques. Le designer a conçu cet outil pour un usage particulièrement spécifique, mais il a finalement révélé des qualités graphiques insoupçonnées en quittant son contexte d'origine.

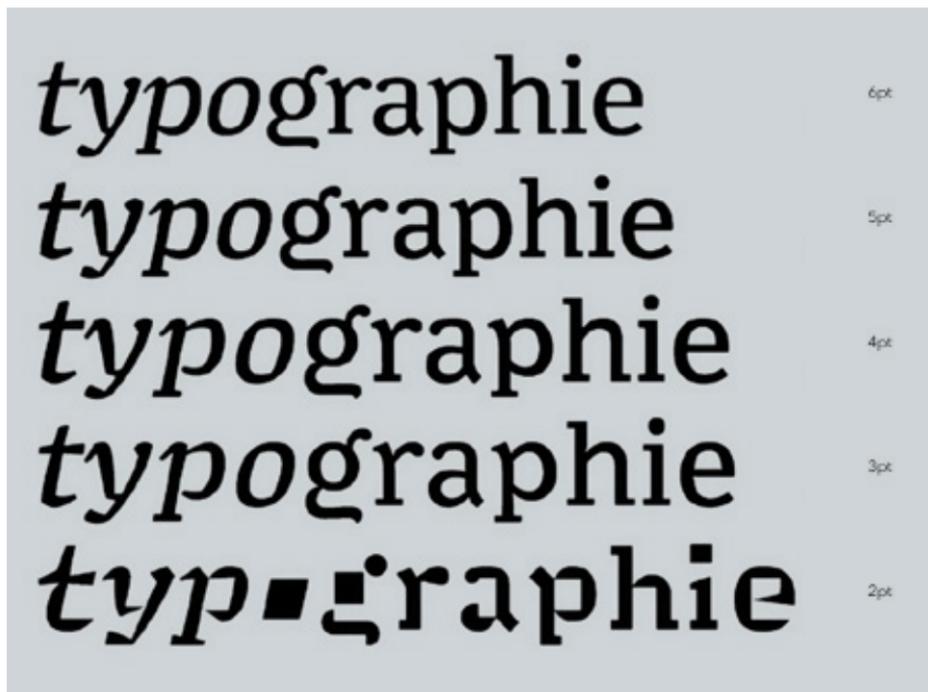
**27** Thomas Huot-Marchand (1977) est un l'enseignement, créateur de caractères typographiques et designer graphique. Après avoir enseigné pendant 9 ans à l'Institut supérieur des Beaux-arts de Besançon et à l'École d'art et de design d'Amiens, il est nommé en 2012 directeur de l'Atelier national de recherche typographique, à Nancy.

**28** Louis Émile Javal était un ingénieur, médecin, ophtalmologue, espérantiste et homme politique français né le 5 mai 1839 à Paris et mort le 20 janvier 1907 à Paris.

**29** *Physiologie de la lecture et de l'écriture* - Louis Émile Javal, Cambridge University Press, 1905. Avec 96 figures dessinées par Charles Dreyfus.

**30** Les petits corps - Thomas Huot Marchand, 2018, 20 min.





Depuis la fin de ses études aux Écoles-arts de Bréscien et de Madrid, puis à l'Atelier national de recherche typographique (ANRT), Thomas Huot-Marchand (2007) partage son temps entre l'enseignement, la création de caractères typographiques et le design graphique. Après avoir enseigné pendant 9 ans à l'Institut supérieur des Écoles-arts de Bréscien et à l'École d'art et de design d'Amiens, il a été nommé en 2012 directeur de l'Atelier national de recherche typographique à Nancy. Le Minuscule, un caractère qu'il a dessiné pour les très petits corps, a reçu de nombreux prix internationaux (Type Directors Club de New York en 2008) et a été désigné en 2010 comme l'un des « Ten typefaces of the decade ». Postérieur à la VISA Média en 2008-2009, il vit et travaille à Bréscien, où son activité de graphiste se développe principalement dans le milieu culturel. La plupart de ses travaux de commande sont l'occasion pour lui de développer de nouveaux alphabets, dont certains sont, ou seront, diffusés sur le biais de sa fondation, 2507M. Depuis 2010, Thomas Huot-Marchand est membre de l'Association graphique internationale (AGI).

[Fig 28] [Fig 29] Minuscule par Thomas Huot Marchand, 2001.

[Fig 30] Biographie de Thomas Huot Marchand par le Cnap, imprimée avec le Minuscule 2 dans sa taille correspondante.

# Décontextualisation, détournement et mise en scène.

P. 49,59



[Fig 31] Couverture de  
Rhapsody, édité par  
Démétrio Mancini avec le  
caractère Brevier, 2018.

## Regard sur les backstages. Les possibilités offertes par le numérique.

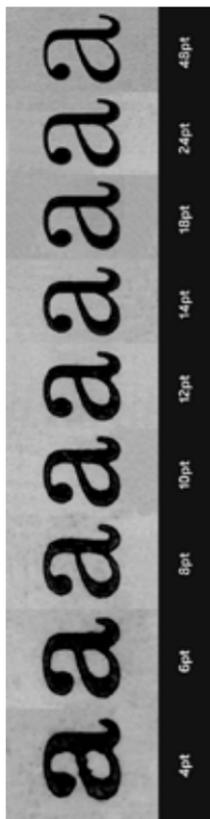


n découvrant les différents environnements de dessin qui précédaient la matérialisation des polices, nous avons pu apercevoir assez précisément les aménagements optiques sur les lettres. La plupart de ces projets sont très bien documentés et l'accès à ces archives permet d'observer chaque détail dans une résolution plutôt satisfaisante. Ce registre de formes remplissait sa fonction en disparaissant pendant le processus, comme un secret qui n'atteindrait pas l'œil du grand public. Cependant, leur diffusion dans la communauté des graphistes a permis de susciter un engouement, naissant d'un certain fantasme technique. Un cabinet de curiosités typographiques qui provoque une étrange satisfaction chez les visiteur·ices informé·es. Cet attrait pour la technique entraîne des graphistes à valoriser des éléments de design qui sont justifiés par des contraintes précises. Si le terme audiophile concerne davantage une quête de qualité sonore plutôt que celle, essentiellement subjective, de satisfaction auditive, on pourrait associer ces derniers à des typophiles. Un fantasme geek d'ingénierie typographique qui les a mené à utiliser ces formes dans de nouveaux contextes.

Le numérique est au cœur de ces enjeux car il a permis de libérer ces projets de leur fonction, guidant les graphistes contemporain·es vers une réappropriation des formes. Les polices numériques n'ont plus de tailles fixes, elles se sont affranchies de l'échelle en étant dématérialisées. De fait, leur utilisation est parfaitement libre. En étant vectorisées et redistribuées sur le marché, elles ont pu évoluer sur de nouveaux espaces. Un usage transgressé par rapport à l'intention d'origine. L'écran a aussi permis d'appréhender le texte d'une nouvelle manière, transcendant les limites de la perception oculaire. Le zoom dans la navigation remet constamment en question l'adaptabilité des polices d'écritures, comme les corps optiques qui doivent normalement donner l'illusion d'un design

uniforme quand ils sont utilisés correctement. En les affichant tous à la même échelle, nous faisons apparaître des variations de formes dans les différents corps (contraste, graisse, chasse) qui n'étaient pas pensées pour se manifester. Cette visualisation hors d'échelle n'était pas envisageable quand les caractères avaient une taille propre, de par leur matérialité physique. C'est en sortant les lettres de leur contexte, de leurs handicaps, qu'elles apparaissent étranges, elles ressortent du décor.

\*\*\*



[Fig 32] Chaque taille de Century Expanded telle qu'elle existait sous forme métallique analogique, avec des variations de conception pour maintenir des traits stylistiques à différentes tailles, compenser les problèmes d'impression techniques et améliorer la lisibilité.

## Transgression et mise en scène.

**31** Conception du parcours du visiteur par Isabell Allégret (scénographie) et Graphibus (conception graphique), avec des illustrations de Tristan Maillet.

**L**es petits corps typographiques ont été dévoyés, détournés de leur usage premier. En étant affichées sur de nouveaux supports, ces formes ont pu exploiter leur potentiel d'expressivité. Le *Minuscule* a notamment connu ce sort après sa publication en 2001, utilisé dans de nombreux projets qui ne mettent pas à l'emploi ces propriétés de haute lisibilité. On peut notamment observer son usage dans le château d'Auxonne<sup>31</sup>, pour le parcours de visite du site. Le corps 2 a été choisi pour ses formes géométriques qui offrent un rappel lointain à l'architecture. Les visiteurs y voient une police amusante et certaines s'en souviendront peut-être comme représentative de l'identité du lieu. En passant de l'édition à la signalétique, le *Minuscule* s'est montré sous un nouvel angle, ainsi qu'à de nouveaux publics. Il a acquis une nouvelle fonction qu'il remplit tout aussi bien que celle d'origine.



**[Fig 33]** Entrée du château d'Auxonne.  
Dangles Architectes [www.dangles-architectes.fr](http://www.dangles-architectes.fr)

Matthew Carter mettra aussi le inktrap sous les projecteurs avec le succès du *Bell Centennial*. Son caractère était une réponse appréciable au problème de la typographie pour annuaires téléphoniques, mais il a aussi suscité un intérêt pour ces encoches étranges, étendant son usage vers l'affichage et l'identité. La police avait acquis une nouvelle qualité en sortant de son contexte, un visage expressif et des formes insolites qui pourraient surprendre le public. Même si la plupart des gens ignorent leur sens, ces détails créent une tension et font naître des sentiments car ils sont inhabituels. Les graphistes s'emparent d'une identité forte en récupérant ces formes dans leurs supports de communication. De cette manière, le *Bell Centennial* s'est affranchi de sa fonction, il a survécu au progrès technique en transcendant son usage historique. On peut également citer l'utilisation du *Gemeli Micro*<sup>32</sup> dans un format démesuré pour l'identité visuelle de *SPRING*<sup>33</sup>, un festival international d'arts de la scène à Utrecht, aux Pays-Bas. Son application à grande échelle sur les vitres du bâtiment peut sembler paradoxale, mais elle permet en réalité d'accrocher le regard sur ces détails inhabituels. Les pièges à encre font partie intégrante de l'identité du festival en étant présents sur la plupart des supports de communication. Enfin, le *Freight*, dessiné par Joshua Darden<sup>34</sup> en 2005, sera adopté dans le cadre de l'exposition *Intersecting Histories*<sup>35</sup> à la galerie ADM à Nanyang. Le titre est composé avec la version micro du caractère, un corps optique conçu originalement pour les espaces réduits de l'édition. Cependant, ces polices ont une vivacité qu'elles ne mettent pas à l'honneur dans l'espace des notes. On peut également comparer cet enjeu de lisibilité aux différentes gammes de vélos et leurs avantages respectifs. Un vélo de route est parfaitement adapté pour la ville de part sa légèreté et la finesse de

**32** Gemeli Micro est une police de caractères conçue par Jean-Baptiste Levée, Emmanuel Besse et Hugo Marucco, pour le catalogue de Production Type, en 2014.

**33** <https://fontsinuse.com/uses/19617/spring-performing-arts-festival>

**34** Joshua Darden (né en 1979 à Los Angeles, Californie) est un concepteur de polices de caractères américain.

**35** <https://fontsinuse.com/uses/8162/intersecting-histories>





[Fig 34] Affiche pour le festival SPRING, à Utrecht, aux Pays-Bas.

[Fig 35] Exposition Intersecting Histories à la galerie ADM, à Nanyang.

ses roues, cependant ces qualités s'avèrent inutiles sur un terrain accidenté, et il devient bien difficile d'en faire l'usage. En revanche, le vélo tout terrain s'adapte presque aussi bien à ces différents contextes, sa qualité première étant la polyvalence. Il est donc normal d'en croiser dans la ville. Cette décorrélation entre l'intention du dessinateur et l'usage des graphistes est inévitable. La création et la vie du caractère sont indépendantes, malgré l'effort du typographe pour guider les usagers.





[Fig 36] SPRING, festival international d'arts de la scène à Utrecht, aux Pays-Bas. Images fournies par Production type sur Fonts in use.

Enfin, cette transgression peut s'effectuer dans le choix des tailles d'affichage, mais aussi dans le choix du support d'apparition des lettres. C'est dans cette pleine conscience que sort la nouvelle publication de *205TF*<sup>36</sup>, *Milling*, par Tanguy Vanlaeys<sup>37</sup>. Débuté lors de ses études à l'ANRT, il a conçu ce caractère pour la gravure CNC (*Computer Numerical Control*) [Fig 37]. Son design est parfaitement optimisé pour répondre à cet usage mais il fournit aussi des éléments graphiques intéressants pour tout autre projet. La silhouette filaire des lettres répond à une contrainte technique, mais cette caractéristique gagne une nouvelle fonction dans les environnements web et papier. Elle devient un outil polyvalent qui peut être modulé et personnalisé par les graphistes. La communication du caractère met d'ailleurs en valeur chacune de ces applications, invitant les graphistes à expérimenter et à élargir ses usages. On pourra apercevoir le *Milling* dans la communication de *TypoLyon*<sup>38</sup>, une série de conférences célébrant la diversité et le dynamisme des pratiques de conception typographique à Lyon. Dans les supports digitaux, les graisses du caractère créent un volume en étant superposées puis décentrées. Cette application n'étant pas prévue par Tanguy Vanlaeys, mais il l'a rendu possible en proposant plusieurs versions du caractère. Chaque sous-famille présente des qualités propres, qu'elles soient techniques ou esthétiques.

\*\*\*

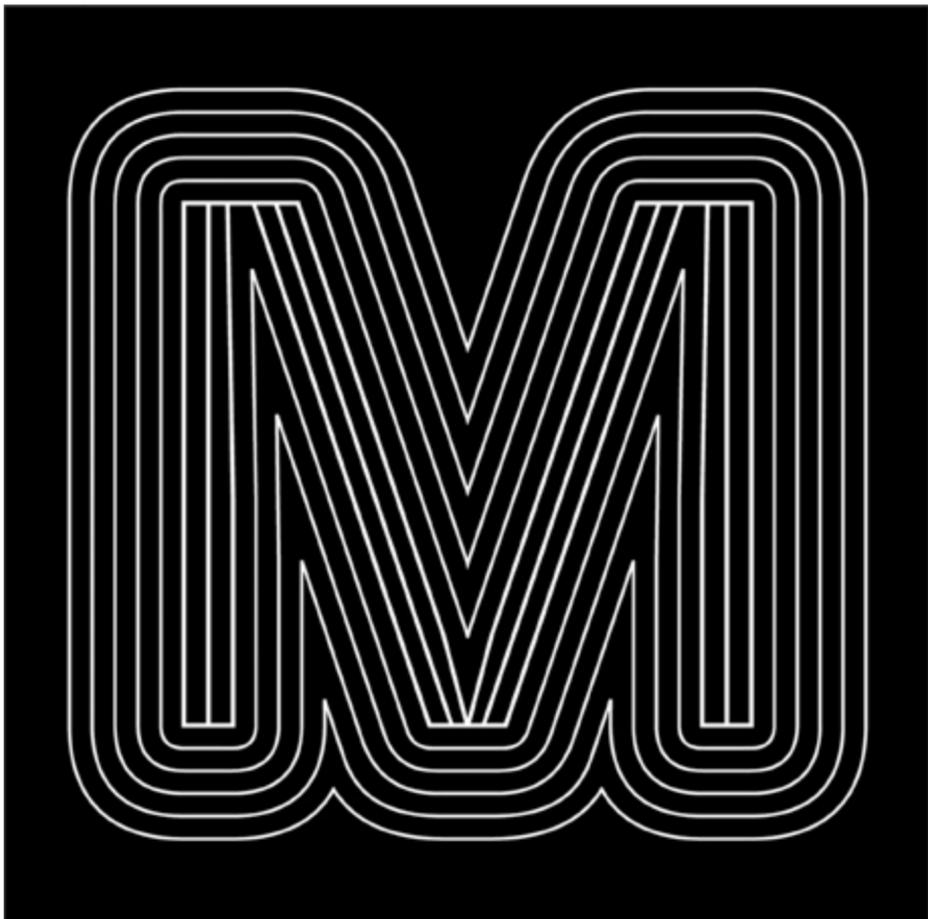
**36** 205TF est une fonderie française qui publie les projets de typographes indépendant.es.

**37** Tanguy Vanlaeys est designer graphique et typographique. Diplômé de l'ANRT en 2017, son projet de recherche CNC Type interroge le rapport ambivalent homme/machine à travers le prisme du dessin de caractères. cnap.fr

**38** <https://fontsinuse.com/uses/64283/typolyon-lecture-series-2024-25>



# Drilling Tools Minute Parts





**[Fig 39]** Communication du Milling sur Instagram par 205TF, 2024.

**[Fig 40]** Communication web de TypoLyon, Pauline Badet et Léa Pacorel, 2024

# Nouveau contexte, nouveaux dessins. Renouvellement des formes.

P. 61-89

Le progrès a permis de libérer la création typographique de ses contraintes en améliorant la précision du dessin et la qualité d'impression. Les déformations techniques sont devenues si minimales que leur anticipation n'est plus nécessaire. Dans la plupart des cas, elles ne représentent plus un obstacle pour la forme (What you see is what you get)<sup>39</sup>. Dans ce nouveau contexte, le piège à encre aurait du disparaître mais il a continué d'intéresser les designer-euses en révélant de nouvelles qualités.

## Néo inktrap = Display inktrap.

**39** L'expression fait référence à une interface visuelle où l'utilisateur voit directement le résultat final de sa saisie. Un logiciel WYSIWYG permet de créer, mettre en forme et visualiser un contenu sans coder.

**40** Toshi Omagari est un concepteur de caractères indépendant vivant à Londres. Il a rejoint Monotype en 2012 après avoir étudié la typographie à l'université d'art de Musashino à Tokyo et obtenu un Master en Typeface Design à l'Université de Reading.

**41** Ink traps and pals - Toshi Omagari, Avril 2021.

**42** Micro site du caractère Amplitude, dessiné par Christian Schwartz pour Font Bureau en 2003.



e parallèle du inktrap avec le serif, aperçu dans un article de Toshi Omagari<sup>40</sup>, est assez révélateur de son utilisation moderne.

⋮ *«Les pièges à encre deviennent des empattements internes, formant progressivement l'univers miroir de la catégorie serif.»<sup>41</sup>*

L'empattement qui était d'abord lié à l'outil et au geste, deviendra par la suite un espace de dessin à part entière. Un moyen d'injecter de la personnalité aux lettres, sans en modifier les courbes. De la même façon, le motif du inktrap a muté car il n'a plus de but précis. Son utilisation contemporaine s'est largement éloignée de la fonction technique, en faisant parfois un attribut purement esthétique. On retrouve cette approche dans la création du caractère *AVU Custom* pour la nouvelle identité de l'Académie des Beaux-Arts de Prague en 2019. La police est une adaptation du *Neue Haas*, grand frère de l'*Helvetica*, et des cœurs ont été ajoutés dans les lettres à l'emplacement du inktrap traditionnel. Un tel design permet de maintenir l'identité sur tous les supports tout en conservant une certaine neutralité. Ici le piège à encre historique s'est transformé en image, et ce travail s'apparente plus à celui du graphiste qu'à celui du typographe. Ironiquement, les cœurs sont moins présents dans le *AVU Book* pour augmenter la lisibilité dans les corps de texte. Ils prennent une forme plus modérée qui rappelle leur rôle d'origine. Ces nouveaux modèles de VTT sont particulièrement esthétiques mais leur design ne répond plus à un usage tout terrain.

⋮ *« Amplitude [...] est essentiellement un visage d'agate dessiné pour un usage display. »<sup>42</sup>*



[Fig 41] Caractère AVU Custom par Heavyweight.

Christian Schwartz<sup>43</sup> devra finalement créer une vraie version agate<sup>44</sup> de sa police en 2006, plus condensée avec des graisses duplexées (chaque graisse du caractère occupe le même espace) pour la composition des notes dans les journaux.

Ces typographies sont des caricatures, mais elles n'en sont pas moins délectables. Si l'intention est de faire image, pourquoi utiliser des revivals fidèles alors que des typographes ont re-désigné ces formes pour un usage display. Les pièges sont élargis et plus élégants car ils ne sont plus destinés à disparaître. Certain-es dessinateur-ices s'amuse(nt) aussi à en ajouter dans des espaces qui en étaient dépourvus à l'origine, renforçant l'aspect caricatural de ces projets.

: « Dès lors, nous nous sommes constamment demandés :  
: Où pouvons-nous encore placer une courbe ou un piège  
: à encre ? La réponse était simple, partout. »<sup>45</sup>  
: « Raum représente une sorte de destruction, poussant  
: le motif contemporain du piège à encre vers un terri-  
: toire inexploré. » [Fig. 42]

Les lettres sont tellement mâchées qu'elles paraissent défigurées, comme rongées par des mites. Cependant, ces polices display s'éloignent beaucoup des canons de lisibilité et leur lecture est difficile dans des tailles plus réduites. Des fonderies proposent ainsi une version creusée et une version pleine pour maintenir une certaine adaptabilité, mais leur rôle est inversé par rapport à l'utilisation historique du piège à encre. La technologie de polices variables s'est aussi mise à son service, permettant de contrôler précisément son degré d'apparition dans la lettre. Dans la présentation du *ABC Whyte, Dinamo*<sup>46</sup> affirme une volonté de « repenser l'idée de inktrap dans le contexte des nouveaux outils. » Cependant, cela reste un effet plutôt gadget car la plupart des utilisations qui en sont faites poussent le curseur au maximum.

Enfin, l'environnement numérique permet aujourd'hui une précision de dessin impressionnante et

**43** Christian Schwartz, né le 30 décembre 1977 à Concord (New Hampshire), est un créateur de caractères américain. Après avoir travaillé pour Font Bureau, il fonde Commercial Type en 2007 avec le designer londonien Paul Barnes.

**44** Une agate (États-Unis) ou un rubis (Royaume Uni) est une unité de mesure typographique qui représente 5,5 points. Elle peut faire référence soit à la hauteur d'une ligne de caractères, soit à une police de 5,5 points. Une police d'agate est couramment utilisée pour afficher des notes dans les journaux.

**45** Spécimen du caractère Oddval par Type Forward, une fonderie typographique indépendante fondée par Stan Partalev et Mirela Belova.

**46** ABC Dinamo est une fonderie berlinoise, cofondée en 2018 par Johannes Breyer et Fabian Harb.

**47** Jules Durand est un dessinateur de caractères français basé à Toulouse. Il a étudié le design graphique et la typographie à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Nancy, ainsi qu'à l'ANRT.

certain-es typographes profitent de ce micro espace pour cacher des informations dans leurs caractères. Une typographie transportant un double message avec deux niveaux de lecture distincts. Ce jeu de méta dessin est notamment visible dans le *Sneaky Times* de Jules Durand<sup>47</sup> qui cache une surprise, un easter egg dans les lettres [Fig. 46]. You got trapped ! À la manière des ouvrier-es qui cachent des messages dans les produits à l'usine, les designer-euses pourraient placer des informations secrètes dans leur dessin vectoriel, humoristiques ou militantes. Leur utilisation est rendue possible aujourd'hui car l'image se révèle avec le zoom ou dans des formats démesurés, cependant ces contextes d'application spécifiques ne représentent qu'une petite partie de la production graphique actuelle. On peut imaginer que ce type de projet apparaisse davantage dans l'avenir grâce aux nouvelles technologies d'affichage.

\*\*\*

# Sublimation

[Fig 42] Raum, par Justin Sloane, et Huw Williams - Sharp Type, 2024.

ã ä

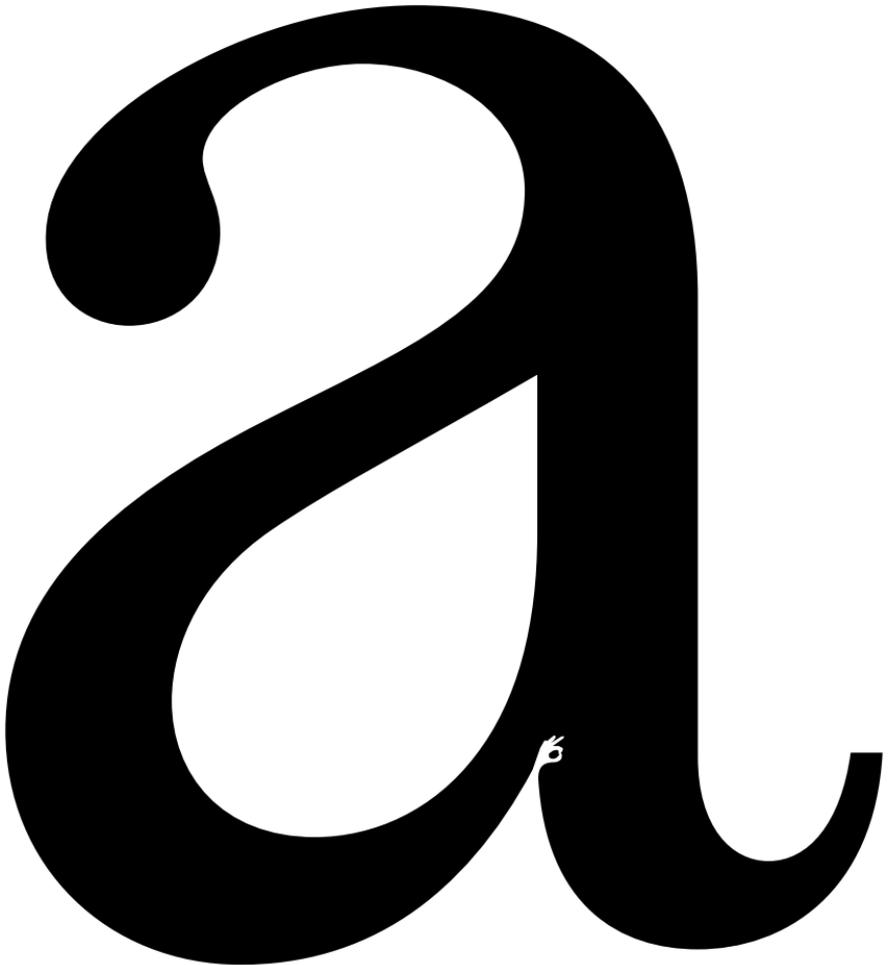
new  
down

**Pleasure  
typeface**

[Fig 43] Crédac Lux - Studio Kiösk en collaboration avec Maxime Fittes, 2020.

[Fig 44] Logotype designé par Charlotte Rohde pour Newdawn.digital.

[Fig 45] Pleasure - Pizza Typefaces, Flirt Studio, 2021.





## Les petits corps d'aujourd'hui, typographies tout terrain.



La quête de lisibilité est toujours une préoccupation centrale dans le dessin de caractères contemporain, mais elle s'est progressivement éloignée des enjeux techniques.

⋮ « *Les résolutions de l'écran continuent de s'améliorer, mais l'œil humain conserve ses contraintes physiques.* »<sup>48</sup>

De fait, les nouveaux petits corps cherchent davantage à compenser les limites de l'œil. En opposition aux corps optiques, des typographes font le choix d'un design unique qui pourra s'adapter à plusieurs situations. L'effort de lisibilité est inhérent à leur conception et certains s'inspirent d'ailleurs directement des théories sur la vision citées précédemment. Le *Pearl* de David Sudweeks<sup>49</sup> pousse notamment la recherche de Dwiggins dans de nouveaux territoires et les formes produites sont tout aussi spectaculaires. L'expressivité du caractère invite les graphistes à l'utiliser en grand pour en profiter pleinement, tandis que ses qualités de lisibilité en font un bon choix pour des tailles de texte. Une typographie tout terrain qui peut s'adapter à une multitude de contextes en gardant une certaine vivacité. Le *Freight Micro* de Joshua Darden recherche aussi cette lisibilité expressive.

⋮ « *Freight Micro représente l'exercice intéressant de chuchoter bruyamment.* »<sup>50</sup>

Son identité reste assez perceptible, même dans les textes longs. Il est donc difficile de parler de transgression aujourd'hui car ces détournements sont conscients et même souvent attendus par les typographes.

De la même façon, le piège à encre contemporain représente surtout un moyen de donner une personnalité technique à la typographie. Ces attributs offrent une certaine expressivité aux lettres sans sacrifier leur lisibilité

**48** Halyard - Ellmer Stefan, Typographica, 18 Oct 2018.

**49** David Sudweeks a étudié le graphisme à l'université Brigham Young, où il s'est concentré sur le lettrage et la typographie. Après un bref apprentissage auprès du créateur de caractères Mark van Bronkhorst en Californie, David a occupé le poste de directeur de la typographie à FontShop San Francisco. myfonts.com

**50** Freight Collection, 2005. freightcollection.com

Checkerboard  
PEARL REGULAR  
 Lexicographic  
PEARL ITALIC

[Fig 47] Columba - Lewis McGuffie - Eastofrome, 2019.

[Fig 48] Pearl - David Sudweeks - Nondescript, Future Font, 2024.

[Fig 49] Brevier - Riccardo Olocco - CAST, 2014.

51 Brevier - Riccardo Olocco, CAST, 2014.

52 Minotaur - Jean-Baptiste Levée, Production Type, 2014.

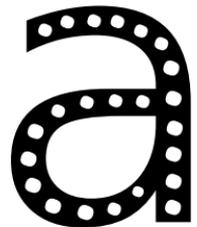
en petit corps. Le inktrap doit ainsi présenter une certaine finesse pour créer l'envie d'un usage en grand, mais il ne doit pas être trop visible car cela pourrait gêner la lecture dans les tailles de labeur. Les textes promotionnels qui accompagnent ces caractères vendent d'ailleurs l'atout d'offrir différents niveaux de lecture.

: « Ces ajustements optiques deviennent des caractéristiques solides et originales en grande taille. »<sup>51</sup>  
 : « Minotaur offre une richesse que l'on ne trouve pas dans la plupart des fontes, celle qui récompense les spectateurs de nouveau à mesure qu'ils se rapprochent de la toile.. »<sup>52</sup>

Les formes sont justifiées par un discours technique mais les dessinateur·ices ont pleinement conscience de leur valeur esthétique. D'une certaine manière, ces projets témoignent de la réconciliation entre deux positionnements. Une vision fonctionnaliste, assez rigide, et une approche plus décomplexée qui assume son plaisir formel.

Cependant, d'autres caractères sont vendus comme tout-terrain, promettant des qualités de lisibilité en petits corps, mais ces derniers apparaissent réellement creusés quand ils sont imprimés en 10 points. En poussant le curseur de l'expressivité un peu trop, la lisibilité est affectée. On pourrait se mettre à reprocher aux ingénieur·euses d'avoir trop bien travaillé mais il est plus rationnel d'admettre la quasi-obsolésence de cette spécificité de dessin. Certains projets affichent toujours des pièges à encre fonctionnels pour des usages spécifiques comme l'imprimante jet d'encre domestique, mais ces derniers sont réduits en conséquence et ont donc peu d'intérêt graphique. On peut aussi observer de nouveaux types de pièges qui gardent leur fonction technique d'origine mais changent de rôle dans leur utilisation. Les lettres sont évidées, permettant d'économiser de l'encre sans que cela ne soit visible en petit corps. Les typographes ont profité de ces derniers espaces accidentés pour ouvrir un nouveau marché de polices économiques. Cependant leur efficacité reste à prouver sur le long terme et d'autres typographies plus maigres doivent permettre d'obtenir le même résultat.

\*\*\*



A quick brown  
fox jumps over  
the lazy dog.

## Revivals et skeuomorphisme.



Le terme skeuomorphisme<sup>53</sup>, bien qu'éloigné du domaine de la conception typographique, offre une autre image intéressante pour expliquer la conservation de certains éléments formels devenus obsolètes. Les Grecs reproduisent avec le marbre des éléments qui étaient présents dans les anciens bâtiments en bois, et qui n'ont plus aucune fonction. Certaines lampes électriques empruntent la forme des lustres anciens, tout comme les bouilloires modernes qui imitent la forme traditionnelle arrondie. On pourrait donc l'appréhender comme un moyen de rassurer les usagers à la suite d'une transition technologique, ou simplement pour donner un look rétro à l'objet.

En typographie, le skeuomorphisme pourrait s'apparenter à la conservation d'une spécificité formelle, produite par ou pour une technique, dans les typographies de techniques ultérieures. Il intervient donc après une transition technologique dans des contextes de revivals<sup>54</sup> plus ou moins fidèles. Les premières typographies au plomb imitent l'écriture gestuelle et le serif s'est accroché à la lettre, évoluant avec elle et surpassant les courants de linéales. Cependant, le piège à encre est différent car il n'a pas pour but de recréer un cadre familier pour l'utilisateur. Le *Camera* de *ABC Dinamo* [Fig. 54] et le *Rudi* de Nick Sherman<sup>55</sup>, qui sont des revivals du *Tivi* et du *CBS News 36*, représentent plutôt un moyen de continuer à profiter de ces formes avec nos logiciels modernes. L'encoche prend une nouvelle valeur ornementale qui rend hommage à une technique et une époque. L'utilisation contemporaine des typographies pixels rentre aussi dans ce registre car elles créent un sentiment de nostalgie. Leur apparition donne une image rétro qui renvoie à une période et un contexte précis, rappelant les vieilles interfaces et les débuts du jeu vidéo.

**53** Un élément de design dont la forme n'est pas directement liée à la fonction, mais qui reproduit de manière ornementale un élément qui était nécessaire dans l'objet d'origine. Plus précisément, il peut être défini comme un élément de design qui ne sert aucun but dans l'objet formé à partir du nouveau matériau, mais qui était essentiel dans l'objet fait à partir du matériau original.

**54** La récréation, ou revival, consiste à reconstituer une forme passée pour l'utiliser selon des modalités contemporaines. Du facteur de l'écriture - Jean-Baptiste Levée, Cnap, 24 Octobre 2019.

**55** Nick Sherman est un typographe, concepteur de sites Web et consultant en typographie. Il dirige HEX Projects, une entreprise qui fabrique des polices et des sites Web. Il a aussi complété le caractère de Dwiggins Experimental 223 qu'il nommera Marionnette, en référence à son créateur.

**B**

[Fig 52] Bouilloire retro - Cuisinart.

[Fig 53] Ampoule bougie - Luzette.

[Fig 54] ABC Camera par la fonderie Dinamo, 2021.



that

## MARIONETTE

abcdefghijklmnop  
ghijklmnop  
qrstuvwxyz.

On pourrait considérer que la démarche de faire revivre un caractère ancien (conçu pour une technique d'impression qui n'est plus utilisée aujourd'hui) constitue déjà un positionnement. Alejandro Lo Celso<sup>56</sup> rend compte dans A discussion on Type Design Revivalism de la diversité d'approches que peuvent adopter les dessinateur-ices dans leur démarche revivaliste :

« Des termes tels que imitation, inspiration, adaptation, traduction, réinterprétation, refonte, écho, hommage, révision, remix, restauration, reconstitution, interprétation, résurrection, etc. pourraient être considérés comme impliquant des attitudes légèrement ou radicalement différentes face aux modèles historiques. »<sup>57</sup>

Dans une démarche de reconstitution fidèle, certain.es dessinateur-ices s'amuse(nt) à récupérer les défauts de l'impression dans leur revival numériques. Le *Fluxisch Else* de Pierre Huyghebaert<sup>58</sup> est une version de l'*Univers* que l'on a déplacé avec sa matérialité, emportant avec elle le grain du papier et les bavures de l'encre. Les lettres et caractères spéciaux ont été récupérés sur des scans en 1200dpi du livre *Fluxus Codex* de George Maciunas, imprimé par la photocomposition. Ce processus a permis de reproduire la vibrance particulière de ce mode d'impression avec nos nouveaux outils. Les angles sont arrondis et la ligne de base est flottante, créant l'illusion d'un vieux document imprimé.

La technologie du format Postscript sera aussi utilisée dans ce contexte, permettant d'enregistrer différentes versions du même glyphe et de les intervertir pendant la saisie. Le *FF Trixie* de Eric Van Blokland<sup>59</sup> a ainsi pu voir le jour en 1991, imitant l'aspect irrégulier et accidenté des tapuscrits de la fin du XIXe siècle. Une fonte paramétrique permettant de mimer différentes forces de frappe, caractéristique inhérente de la machine à écrire.

**56** Alejandro Lo Celso est un dessinateur de caractères, auteur et enseignant né à Córdoba, en Argentine (1970). Il obtient un diplôme en design typographique à l'Université de Reading (Royaume-Uni), et plus tard à l'ANRT de Nancy. En 2001, il fonde PampaType, la première fonderie de polices d'Argentine.

**57** A discussion on Type Design Revivalism - Alejandro Lo Celso, Pampatype, 23 Novembre 2016.

**58** Pierre Huyghebaert est un graphiste, typographe et professeur à l'Institut National des Arts Visuels de la Cambre, à Bruxelles. Il fonde le studio Speculoos en 2000 avec Alexia de Visscher.

**59** Erik van Blokland est un créateur de caractères, enseignant et programmeur néerlandais. Il dirige le master de typographie Type & Media à l'Académie des beaux-arts de La Haye, aux Pays-Bas.



# Minim

ABCDEFGHIJKLMN**OP**QRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqr**stuv**wxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMN**OP**QRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqr**stuv**wxyz  
0123456789

**Aa**

# Amplitude

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# MN Vu Tang

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Zimula Inktrap

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# ABC Whyte

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Ryman Eco

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

Spranq

Eco

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmno pqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Oddval

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

**TT Trailer**

*TT Trailer*  
*Italic*

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**  
**0123456789**

*ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ*  
*abcdefghijklmnopqrstuvwxyz*  
*0123456789*

**Aa** *Aa*

# Maax Micro

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

Sligoil

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstu vwxyz  
0123456789

Aa

# Sneaky Times

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa



[Fig 57] Fluxisch Else par Pierre Huyghebaert, 2011.

[Fig 58] Spécimen du Trixie par LettError.

60 Variable grunge - Paul Barnes, Eye Magazine, 4 Avril 2023.

: « Van Blokland s'est procuré un spécimen d'une machine  
 : à écrire manuelle auprès d'une amie, Beatrix (d'où le nom  
 : de Trixie). Il a ensuite commencé un processus qui venait  
 : tout juste de devenir possible. Le scanner haute réso-  
 : lution du studio a capturé le spécimen, puis l'a importé  
 : dans Photoshop 1.0, puis dans Streamline pour tracer  
 : automatiquement les contours avant de l'intégrer dans  
 : Illustrator. Enfin, il l'a importé dans Fontographer pour  
 : créer la police de caractères. Trixie est née. »<sup>60</sup>

Ce travail de reconstitution permet d'approcher au maximum la texture des documents de l'époque, et cette qualité peut s'avérer utile, notamment dans le cinéma.

# Jouer de l'image technique.

P.91,99



[Fig 59] Jean-Alessandrini,  
mot-image-alphabet.

61 Albert Hollenstein, typographe visualiste - Blanchard Gérard, Communication et langages, n°24, 1974, p. 70.

62 Jean Alessandrini est un typographe, illustrateur et écrivain français, auteur de romans policiers et de littérature de jeunesse, né le 3 août 1942 à Marseille. Après des études à Paris, il tente sans succès d'entrer à l'École des Arts Appliqués puis suit un apprentissage au Collège d'Art Graphique de la rue Corvisart à Paris.



La conception typographique s'est aussi libérée de ses contraintes économiques en étant numérisée. Lorsque les caractères étaient encore composés en plomb, leur production coûtait extrêmement cher et les fonderies devaient réfléchir à deux fois avant de démarrer un nouveau projet. Cela permet d'expliquer pourquoi certaines typographies trop expérimentales comme la *Experimental 223* de Dwiggins ont été rejetées par les entreprises, représentant un risque pour leur rentabilité. Aujourd'hui, concevoir une police ne coûte plus rien, et cette accessibilité permet aux typographes de faire naître chacune de leurs idées, même les plus farfelues.

: « Cette liberté est aussi le résultat d'une évolution technologique : le passage de la typographie à l'offset comme moyen d'impression. Le typographe n'est plus l'homme qui manipule le plomb (comme Albert Hollenstein le fut pendant son apprentissage typo), c'est le graphiste, et le graphiste d'aujourd'hui a des alignements différents qui s'alignent sur l'image. La typographie complète l'image, s'incorpore à l'image. Elle devient souvent elle-même image. »<sup>61</sup>

Jean Alessandrini<sup>62</sup> va notamment dessiner plusieurs caractères décoratifs, dont certains se retrouveront dans le catalogue « *Fantaisie et exclusivité* » de Hollenstein en 1970. Ces lettres images ont été conçues sans objectif précis, et on peut se poser la question de leur fonction dans l'espace du graphisme. Une typographie qui illustre autant qu'elle informe.



[Fig 60] Jean Alessandrini - typographie Mirago, 1970.

[Fig 61] Droulers par Yoann Minet, Bureau Brut, 2017.

**63** Bureau Brut est une fonderie de caractères numériques et une maison d'édition basée à Toulouse en France. Elle a été fondée en 2015 par le typographe Yoann Minet et la graphiste Julia Joffre.

**64** Binnenland est une fonderie numérique créée en 2007 par Mika Mischler et Nik Thoenen, en tant que label commun pour leurs activités individuelles de conception de polices.

De cette manière, le inktrap est passé dans la main des graphistes, devenant aussi une image. Il n'est plus un élément aménagé sur la lettre, il s'est intégré à elle pour raconter autre chose. Un discours plus moderne amené par des formes qui ne se cachent plus, s'éloignant progressivement de la notion de piège à encre. Les défauts techniques sont aussi devenus des images en étant réinterprétés par les nouveaux outils de design. Le *Droulers* de *Bureau Brut*<sup>63</sup> traduit notamment l'empreinte caractéristique de la machine à écrire avec des formes géométriques. Il s'émancipe de ses sources, là où *Trixie* reconstitue fidèlement l'expérience des tapuscrits de la machine à écrire. Cette mutation vectorielle de la bavure donne au caractère une valeur historique tout en affichant un certain modernisme. Un design actuel qui utilise l'histoire comme inspiration. Le *Korpus* du catalogue de *Binnenland*<sup>64</sup> est assez proche dans sa démarche, tentant de reproduire la chaleur des textes imprimés en photocomposition. Une autre forme de piège qui permet au contraire d'afficher des lettres bouchées dans les pavés de texte. Cette spécificité de dessin donne l'illusion d'un caractère engraisé et déformé par la technique d'impression, mais elle n'a pas été récupérée sur une page imprimée. Ces formes sont nées d'une réflexion contemporaine et sont ancrées dans un contexte technique actuel.

Droulers  
 typeType  
 -writers



# Долготы Запад ↗ Восток Сферический

If the earth were perfectly spherical and homogeneous, then longitude at a point would just be the angle between a vertical north-south plane through that point and the plane of the Greenwich meridian. Everywhere on Earth the vertical north-south plane would contain the Earth's axis. But the Earth is not homogenous, and has mountains—which have gravity and so can shift the vertical plane away from the Earth's axis. The vertical north-south plane still intersects the plane of the Greenwich meridian at some angle; that angle is astronomical longitude, the longitude you calculate from star observations.

# Reconfigurable

[Fig 62] Korpus - Binnenland, Michael Mischler & Niklaus Thoenen, 2008.  
[Fig 63] [Fig 64] Francesco - Franck Jalleau - Production type, 2010. La police de caractères s'inspire des visages vénitiens de la Renaissance, en particulier ceux découpés par Francesco Griffo qui lui donne son nom.

Enfin, l'image de la technique est une image futuriste. Des alphabets conçus avec des modules étranges peuvent évoquer des technologies nouvelles, ou venues d'ailleurs. Wim Crouwel<sup>65</sup> invente notamment un environnement numérique fictif dans ses affiches. Le *Stedelijk*, qu'il dessine à l'origine pour une affiche du *Stedelijk Museum* en 1968, est construit à partir de modules carrés qui s'apparentent à des pixels. La grille est conservée sur le visuel final, donnant à voir le mode de construction des lettres. Cependant, les pixels sont fondus entre eux pour adoucir le caractère en créant des courbes. Ce détail les a éloignés de leur contexte technique d'origine, créant une image étrangement futuriste à cette époque [Fig.66]. La collection de caractères *Architype*, conçue en 1996 à la suite de son accord avec *The Foundry*, rassemble de nombreuses polices numériques complétées à partir de ses alphabets expérimentaux. Les lettres semblent tout droit sorties d'un vieux film SF, comme si elles avaient subi des mutations numériques. Elles donnent l'image d'un environnement virtuel irréel, développé par des technologies qui n'existent pas encore. La technique modèle la typographie par ses contraintes, mais elle représente aussi une source d'inspiration créative. En étant anticipée, imitée et détournée, elle n'a jamais cessé d'influencer les formes de nos alphabets. Aujourd'hui devenue un enjeu secondaire, l'empreinte technique continue de transparaître dans les dessins, peut-être pour ne pas s'oublier.

\*\*\*

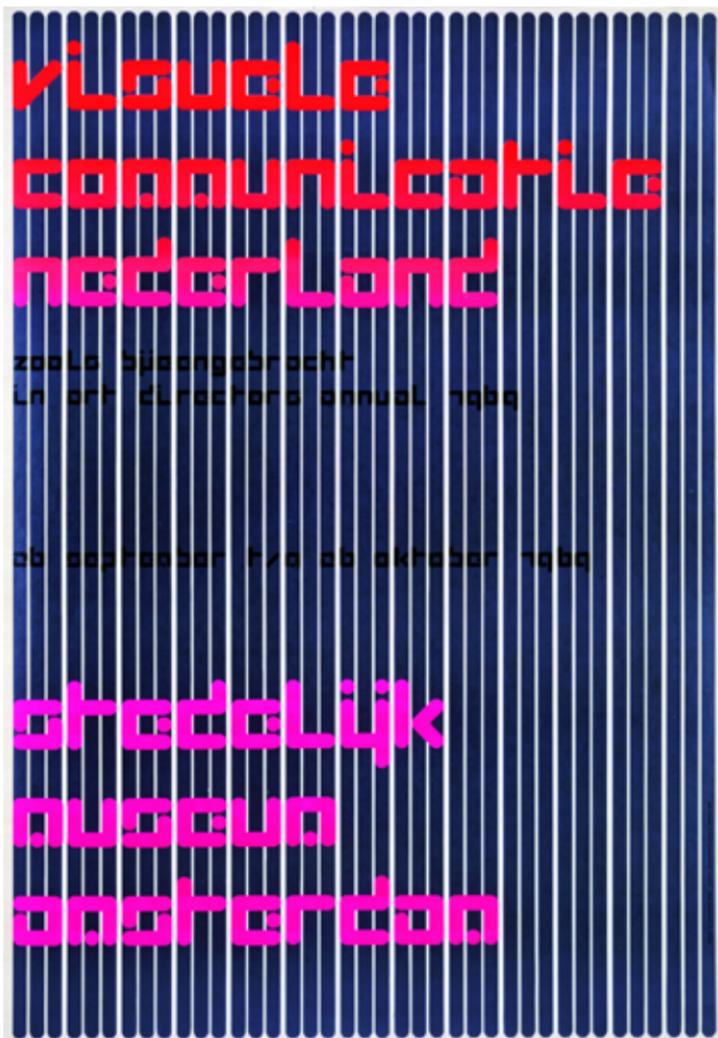
**65** Wim Crouwel (né le 21 novembre 1928 à Groningueaux Pays-Bas et mort le 19 septembre 2019 à Amsterdam<sup>4</sup>), est un graphiste et typographe néerlandais.



e  
c  
f  
r  
a  
i  
j  
o  
r  
a  
e  
e  
c  
f  
r

[Fig 65] Catalogue, par Wim Crouwel et The Foundry, 1996. La police provient du catalogue d'exposition Stedelijk Museum qu'il a désigné pour le sculpteur Claes Oldenburg en 1970.





[Fig 66] Wim Crowwel, 1968. Collection du Stedelijk Museum, Amsterdam.

[Fig 67] Wim Crowwel, 1969. "

# Bibliographie

## LIVRES ET REVUES

- ▶ Physiologie de la lecture et de l'écriture - Louis Émile Javal, 1905.
- ▶ Legibility of print - Miles A. Tinker, 1926.
- ▶ Technique et design graphique, B42, Janvier 2020.
- ▶ Graphisme en France - Typographie, 2016.
- ▶ La typographie moderne : conséquence de la révolution industrielle ? - Jadette Laliberté 1987.
- ▶ Smitshuijzen E., Sculpting Type, An Introduction to cnc Typography, 2013, Khatt Books.
- ▶ Revue Pneu - entretiens avec Fraser Muggeridge et Xavier Antin.
- ▶ Visual history of type - Paul mc Neil 2019, Imprimerie nationale Éditions Arts du livre.
- ▶ Les contrepointons, fabriquer des caractères typographiques au XVIe siècle, dessiner des familles de caractères aujourd'hui - Fred Smeijers - B42.
- ▶ De quoi Garamond est-il le nom ? - Stéphane Darricau - édition : Bureau Brut & Stéphane Darricau.
- ▶ A very small history of very small types - Gemell Micro type specimen - Sébastien Morlighem / Production Type - 2015 - Design Julien Lelievre.
- ▶ Ladislav Mandel l'homme derrière la lettre - Raphaël de Courville - École Estienne.
- ▶ DSAA Création Typographique 2008.
- ▶ « M-Formula, ou Théorie de la marionnette », William Addison Dwiggins, Azimuts, n°40-41, Revues de recherche en design. Un panorama, 2014, Ésadse/Cité du Design, p. 473-482.

- ▶ Everyday types, Researching Ladislav Mandel's typefaces for telephone directories — part 2: Linéale, Lusitania & Nordica - Alice Savoie, Footnotes, issue C, Mars 2019.
- ▶ Albert Hollenstein, typographe visualiste - Blanchard Gérard, Communication et langages, n°24, 1974. pp. 62-81.

## CONFÉRENCES

- ▶ Les petits corps - Thomas Huot Marchand - 2018.
- ▶ Le rôle de Ladislav Mandel dans le CERT et les débuts de l'ANCT - Thomas Huot Marchand 2018.
- ▶ La frontière de la bière et du vin : Les caractères pour annuaires de Ladislav Mandel - Alice Savoie 2021 (tenue aux Archives Municipales de Lyon).
- ▶ CNC TYPE - Tanguy Vanlaeys 2017.
- ▶ Une vie en typographie - Matthew Carter - TED 2014.
- ▶ Adrian Frutiger A Tribute by Matthew Carter - Type directors Club - 2017.
- ▶ Typographics : Credibility, Legibility and Style - Christian Schwartz - 13 Juin 2015.
- ▶ La machine à graver des poinçons - Ministère de la culture, Garamond.
- ▶ La machine à composer Linotype - Ministère de la culture, Garamond.
- ▶ La machine à composer Monotype - Ministère de la culture, Garamond.
- ▶ La machine à écrire - Ministère de la culture, Garamond.
- ▶ A discussion on Type Design Revivalism - Alejandro Lo Celso 23/11/2016 Pampatype.
- ▶ Variable grunge - Paul Barnes Eye magazine.
- ▶ Experimental N° 223, a newspaper typeface, designed by W.A. Dwiggins - Gerard Unger.
- ▶ Le Blog de Gallican, Histoire de la machine à écrire - Chloé Cottour 2020.
- ▶ L'évolution des caractères typographiques dans les journaux - Sarah Cantavalle 2019.
- ▶ Font Hinting and the Future of Responsive Typography - Nick Sherman - February 22, 2013.
- ▶ Ink traps and pals - Toshi Omagari - Avril 2021.
- ▶ Inktraps - CBA - Davide Molinari - septembre 2023.
- ▶ Behind Simoncini's Glasses - CAST - Antonio Cavedoni - Oct 2017.

## ARTICLES EN LIGNE

- ▶ Bell Centennial, Form & Functions : A detailed look at the telephone book typeface - Nick Sherman.
- ▶ Typography legibility | Lisibilité et typographie - Peter Gabor 2007.
- ▶ Phil Baines' lettering for columns that commemorate 52 lives lost in 2005 - Eye Magazine 2009.
- ▶ Une qualité essentielle de la typographie réapparaît après 50 ans d'oubli - Bruno Bernard 2024.
- ▶ I is for Ink traps - Nick Simson - 9 Février 2024.
- ▶ H is for Halyard - Nick Simson - 8 Février 2024.
- ▶ Les tailles optiques : qui sont-elles et pourquoi sont-elles si importantes ? - Monotype - 6 Avril 2019.
- ▶ Halyard - Ellmer Stefan - Typographica - 18 Oct 2018.
- ▶ Type-ed - Quiosco: Quirky And Lovable - Michael Stinson - 14 Novembre 2014.
- ▶ Czech Typefaces for Television - Tomáš Brousil et Radek Sidun,

Brief Case Type, 15 January 2017.

- ▶ Mais que fait la police: la chaleur de Chicago - Alissa Walker, Traduit par Bérengère Viennot, 22 octobre 2014.
- ▶ Du facteur de l'écriture - Jean-Baptiste Levée, Cnap, 24 Octobre 2019.
- ▶ « Call it what it is. Appelons-les par leur nom », John Downer, Azimuts, n°43, TEOTWAWKI, 2016, Ésadse/Cité du Design, p. 163-170.
- ▶ Jean Alessandrini - Augustin Manaranche, Index Grafik, 10 Novembre 2014.
- ▶ The Brody Müller-Brockmann Problem - Luke Archer, Master Art Direction - ECAL Lausanne, 2012.
- ▶ Behind Simoncini's Glasses - Antonio Cavedoni, CAST, 18 Octobre 2017.

## FORUMS EN LIGNE

- ▶ What do you think about Inkrtraps becoming basically a new serif? - R/typography - Reddit.
- ▶ What typefaces do you use for various map elements? - R/cartography - Reddit.
- ▶ What are the best typefaces for cartography? - Gabriel Fin - Quora.

## TYPOGRAPHIES

- ▶ Maax Micro - Damien Gautier - 205tf, 2022.
- ▶ Neue Haas Grotesk Agate - Commercial Type.
- ▶ Neue Machina Inkrtrap - Mat Desjardins, Valerio Monopoli - Pangram Pangram Foundry, 2022.
- ▶ Repina - Craft Supply Co.
- ▶ Retina - Tobias Frere-Jones, 2016.
- ▶ Oddval - Stan et Mirela, 2023.
- ▶ Camera - ABC Dinamo, 2021.
- ▶ Whyte - ABC Dinamo, 2020
- ▶ AVU Custom - Heavyweight, 2019.

- ▶ Brevier - Riccardo Olocco - CAST
- ▶ Raum - Justin Sloane, Huw Williams - Sharp Type
- ▶ Contra serif - Thomas John.
- ▶ Halyard Micro - Joshua Darden, Eben Sorkin, Lucas Sharp - Darden studio, 2017.
- ▶ Freight - Joshua Darden - Freight Collection, 2005.
- ▶ Gemeli Micro - Jean-Baptiste Levée, Emmanuel Besse, Hugo Marucco - Production Type, 2014.
- ▶ Newsreader - Hugues Gentile, Jean-Baptiste Levée - Production Type, 2021.
- ▶ Minotaur Beef - Jean-Baptiste Levée - Production Type, 2014.
- ▶ Columba MicroPlus - Lewis McGuffie, Eastofrome, 2019.
- ▶ Pearl - David Sudweeks - Nondescript, Future Font, 30 Aout 2024.
- ▶ Brulia - Harbor Bickmor - That That Type, 2022.
- ▶ Sligoil Micro - Ariel Martín Pérez - Velvetyne Type Foundry, 2022.
- ▶ Pleasure - Pizza Typefaces, Flirt Studio, 2021.
- ▶ Swift - Gerard Unger, 1985.
- ▶ Tiny Gothic - François Rappo - Optimo, 2024.
- ▶ Quiosco - Cyrus Highsmith - occupantfonts, 2007.
- ▶ Charter - Matthew Carter - Bitstream foundry, 1987.
- ▶ Trench - The Indian Type Foundry - Shiva Nallaperumal, 2016.
- ▶ Zimula Inkrtrap - Fabian Dornhecker - La Bolde Vita, 2021.
- ▶ Experimental N° 223 - William A. Dwiggins, 1937.
- ▶ Marionette - Nick Sherman - Future Fonts, 2021.
- ▶ CBS News 36 - Rudi Baas, 1976.
- ▶ Tivi - Albert Hollenstein, 1968.
- ▶ Rudi - Nick Sherman - Future Fonts.
- ▶ Bell Centennial - Matthew Carter - AT&T, 1976.
- ▶ Georgia - Matthew Carter, 1993.

- ▶ Chicago - Susan Kare, 1984
- ▶ Delia - Francesco Simoncini, 1962.
- ▶ Galfra - Ladislav Mandel - SEAT, 1975.
- ▶ Univad - Adrian Frutiger, Ladislav Mandel.
- ▶ Nomina - Piero De Macchi, 2001.
- ▶ Spranq Eco sans - Ecofont - Spranq, 2009.
- ▶ Ryman Eco - Daniel Rhatigan, 2014
- ▶ Buster - Stereo-Buro.
- ▶ Cisalpin - Felix Arnold, 2004.
- ▶ Amplitude - Christian Schwartz, Font Bureau, 2001-2003.
- ▶ TT Trailers - Ivan Gladkikh, Type Type, 2019.
- ▶ Sneaky Times - Jules Durand, Collettivo, 2019.
- ▶ OT Missouri - Valerio Monopoli - Off Type Foundry
- ▶ Grotex Micro - Alex Chavot - Apex Type Foundry -
- ▶ Fablab - Amélie Dumont - Uncut
- ▶ Le Crédac Lux - Studio Kiösk en collaboration avec Maxime Fittes, pour l'identité visuelle du Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac.
- ▶ BC Minim - Briefcase Type Foundry, Matyáš Barton, 2019
- ▶ MN Vu Thang - M—N Associates, 2021.
- ▶ Punchcard - David Chathas, 2019.
- ▶ Apparat - Michael Clasen, 2021.
- ▶ Stedelijk - Wim Crowel, The Foundry, 1996
- ▶ FF Trixie - Erik van Blokland, LettError,
- ▶ Fluxisch Else - Pierre Huyghebaert, 2011.
- ▶ Korpus - Binnenland, Michael Mischler & Niklaus Thoenen, 2008.
- ▶ Droulers - Droulers par Yoann Minet, Bureau Brut, 2017.
- ▶ Francesco - Franck Jalleau - Production type, 2010.







# Brulia

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Credac Lux

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

ABC

Helveesti

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Pleasure Inktrap

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

A a

# Missouri

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

FABLAB

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ  
0123456789

AN

# Grotunda

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9



# Minotaur Beef

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# Punchcard

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789



# Raum

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

# Aa

ABC

Camera

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Aa

# catalogue solid

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789



Cabinet de curiosités  
typographiques

Mémoire de recherche  
DNSEP Design  
Graphique à l'IsdaT  
Toulouse.

Écrit et mis en page  
par Jérémy Fiévet.  
Sous la direction  
de Olivier Huz.

Achévé d'imprimé  
à Toulouse,  
Corep Saint-Cyprien.

Décembre 2024.

Typographies :

· Minuscule 6, Thomas  
Huot Marchand.  
· Retina Regular et Bold,  
Tobias Frere-Jones.  
· Francesco, Franck  
Jalleau, Production type.  
· Crédac Lux, Studio  
Kiosk en collaboration  
avec Maxime Fittes.

Papiers :

Munken Print white, 80g.  
Clairefontaine jaune 90g.  
Clairefontaine jaune 150g.

Format : 13x17cm.

IsdaT  
Toulouse

2024