

**LE GRAS,
C'EST
LA VIE?**

Mémoire de DNSEP
par Lilian Hervet

Le gras, c'est la vie ?

Une réflexion sur les graisses
typographiques et leur place
dans le dessin de caractères.

« If you are
designing an original
typeface, be open
to everything as
a potential inspiration,
even the smell
of a flower¹. »

1. Shaw Paul, Q&A
Paul Shaw, TypeParis,
News, 2 février 2024.

Le gras, c'est la vie?

Une réflexion sur les graisses typographiques et leur place dans le dessin de caractères.

7 Vers le dessin de caractères**9 Une structure rationnelle de la lettre**

10 Raison, mesure, proportion.

21 Des lettres colossales.

35 Make it bolder.

45 Un désamour?

50 Du singulier au pluriel

51 Système typographique.

55 Un simple compagnon?

57 Incarner le texte.

64 Étendre le spectre

65 Une profusion typographique.

73 Des superfamilles.

76 Vous avez dit variable?

88 *L'Exposure*: une approche sensible de la variation.

94 Au croisement des disciplines

95 *Le Faune*: de l'expansion à l'hybridation.

102 Éprouver le signe.

108 Matériau sensible**116 Bibliographie**

**Vers
le dessin
de caractères**

Vers le dessin de caractères

J'aime dessiner des lettres autant que j'aime en lire. Aussi simple que cette phrase puisse paraître elle signifie pourtant beaucoup sur la manière dont je suis arrivé à m'intéresser aux domaines de la typographie et du dessin de caractères. Si j'ai le sentiment que mon affinité pour ces disciplines prend aujourd'hui de plus en plus de place au sein de ma pratique, cet attrait progressif a pourtant mis du temps avant de parvenir jusqu'à moi. Ayant toujours ressenti une sensibilité envers les mots autant dans la lecture que dans l'écriture, ce n'est qu'à force d'être confronté au champ typographique au cours de mes études que l'idée de m'intéresser à leurs formes s'est développée. La possibilité qu'offre le dessin de caractères de ne plus seulement être spectateur de la lettre mais également un de ses acteurs a ainsi peu à peu attisé mon intérêt. Une curiosité quant à la poésie que peut véhiculer un caractère typographique autant lors de sa conception qu'au moment de sa réception.

N'ayant pas suivi de formation spécifique en dessin de caractères, mon approche de la discipline s'est jusqu'alors toujours faite à mes yeux, de manière relativement spontanée et insouciante. Pourtant, au regard de l'influence qu'ont la dimension technique et l'ancrage historique sur le domaine, il m'a semblé essentiel de m'intéresser à son évolution afin de pouvoir situer ma propre pratique du dessin de caractères. La création typographique actuelle n'étant plus guidée par les mêmes besoins qu'autrefois, quels sont les statuts et rôles du signe typographique de nos jours? Que signifie dessiner une famille de caractères aujourd'hui? Dès lors, un intérêt quant à la structure de la lettre et sa malléabilité s'est développé en moi m'amenant à m'intéresser

à la notion de graisse typographique. Que représente la chair d'un caractère en comparaison du squelette qu'elle vient envelopper ? Quel ensemble constitue les variations de graisses au sein d'une famille de caractères et par quels moyens contribuent-elles aux contours que peut prendre celle-ci ?

En reliant ces questionnements à mon souhait d'enrichir mes connaissances typographiques, j'ai choisi de m'intéresser à travers ce mémoire à la spécificité que représentent les gras dans le dessin de caractères. Quels sont leurs places et formes dans la création typographique ? Ce temps d'observation et de découverte personnelle a ainsi pour souhait de m'aider à poser un regard plus conscient sur ma pratique.

Tout au long de cet exercice que j'envisage comme un lieu d'étude, je chercherai, de fait, à mieux cerner le regard que je souhaite accorder à ma propre appréhension du signe typographique. J'aborderai les enjeux et innovations techniques à l'origine des graisses, ainsi que la manière dont elles sont parvenues à s'intégrer au sein d'un système typographique. Par quels moyens leur dessin peut-il revêtir une dimension prospective et exploratoire ? Cette recherche me permettra d'élargir mes pensées aux visages que peut prendre une famille de caractères de nos jours et aux possibles façons d'aborder son dessin de manière contemporaine. Ce mémoire, que je souhaite aborder comme un moyen d'en apprendre plus sur un champ pour lequel j'éprouve une sensibilité encore récente, n'a ainsi aucune intention à faire preuve de prétention ni même paraître présomptueux dans les mots qui le composent. Voyez davantage en lui un voyage exploratoire fait de questions et pensées, rédigées par un jeune dessinateur de caractères à qui il reste encore tout à apprendre.

1. Une structure rationnelle de la lettre

Raison, mesure, proportion

2. Morlighem Sébastien, « Le gras, une force visuelle moderne », *L'histoire de l'Infini*, Centre national des arts plastiques, 2014.

C'est au début du XIX^e siècle et la vague d'innovations techniques provoquée par la révolution industrielle au Royaume-Uni que l'on situe la naissance du gras typographique². Malgré leur présence de nos jours au sein d'une majorité de caractères, les graisses tiennent leurs origines d'une série d'avancées typographiques longue de plusieurs siècles qui a précédé leur arrivée. En participant aux traits que la notion de famille de caractères peut prendre, elles ont contribué à la diversité typographique que cette dernière peut accueillir, ainsi qu'à ses nombreux visages. S'adaptant aux progrès technologiques de l'Histoire, le développement progressif des gras a fait d'eux des matériaux typographiques à part entière, amenant leurs places et rôles à connaître de nombreuses mutations. S'ils font figure d'incontournables tant dans la manière dont ils œuvrent à la bonne hiérarchie d'un texte que par les multiples gradations qu'ils proposent, leur légitimité et singularité d'utilisation n'ont pourtant pas toujours été évidentes.

En s'inscrivant au sein d'une longue évolution du langage typographique, les gras, terme au départ utilisé pour désigner une catégorie de caractère spécifique, se sont métamorphosés. Leurs fonctions multiples m'ont ainsi amené à m'interroger sur leur statut, autant au sein de la création typographique actuelle qu'au travers de ma jeune pratique du dessin de caractères. Quelle place leur attribuer au sein d'un phénomène d'expansion des sets de caractères de plus en plus fournis dans les variations stylistiques qu'ils proposent ? Sont-ils indispensables ? Ne répondent-ils qu'à un besoin hiérarchique ? Pour entrevoir la manière dont le rapport à la graisse d'un caractère a façonné

la production typographique au cours du temps, revenons au XV^e siècle et l'arrivée du caractère romain, tournant dans l'évolution de la structure du signe typographique.

Apparu au XV^e siècle suite à l'invention de l'imprimerie à caractères mobiles par Gutenberg en 1440 à Mayence [Fig. 1], le caractère romain posa la première pierre d'une étude sur la structure de la lettre imprimée³. Elle prend alors sa source d'une étude menée sur les textes latins antiques par les humanistes italiens de la Renaissance. Ces derniers souhaitent en effet se détacher des caractères gothiques employés jusqu'ici dans le but de parvenir à une nouvelle forme d'écriture. En étudiant l'écriture minuscule carolingienne qu'ils se réapproprient, les humanistes de l'époque travaillent à concevoir une écriture moins rigide et dense à la lecture.

3. Siegwart Fabienne, Dusong Jean-Luc, *Typographie du plomb au numérique*, Paris: Dessain et Tolra, 2003, p. 16.

[Fig. 1] Huss Matthias, *La Grant danse macabre*, 1499 ou 1500, Lyon. Bibliothèque nationale de France.



Les premières esquisses de cette écriture utilisées par les imprimeurs Arnold Pannartz et Konrad Sweynheim fondateurs du premier établissement typographique à Subiaco en Italie, aboutissent à une première forme connue sous le nom de *lettera antica formata*⁴. Cette recherche dénote, s'écartant de la noirceur inhérente au gothique au profit d'une lettre plus aérée. Dès lors, la base d'un caractère typographique tendant à davantage de légèreté se met en marche, malgré un tracé manquant encore de stabilité.

Il est question de repenser le squelette de la lettre en faisant de sa structure un objet de logique. C'est par la main de Nicolas Jenson, considéré comme le père du caractère romain⁵, que cet alphabet trouve sa forme la plus complète.

4. Morlighem Sébastien, « L'invention du romain », *L'histoire de l'Infini*, Centre national des arts plastiques, 2014.

5. Duplan Pierre, *Le Langage de la typographie*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2010, p. 68.

[Fig. 2] Sulpice Sévère, *Recueil de textes relatifs à saint Martin, dit Martinellus*, fin du VIII^e siècle, Saint-Martin de Tours ou Marmoutier. Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, Latin 10848 fol. 50.



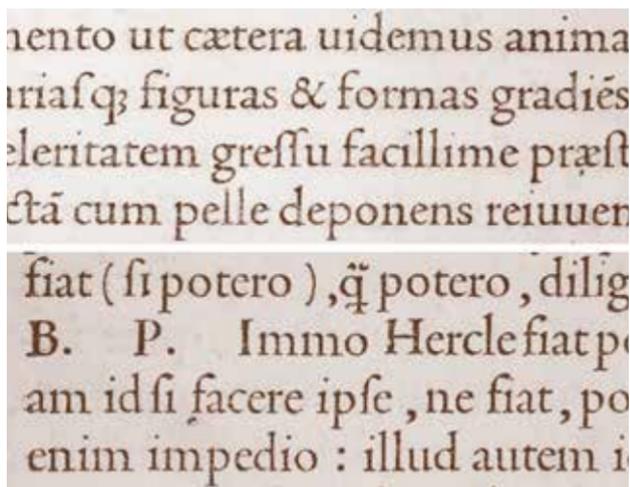


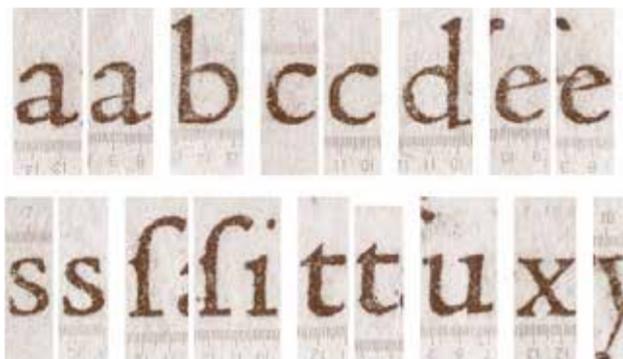
[Fig. 3] *Dédicace. Texte en capitalis monumentalis*, Grauvre lapidaire, 2/3rd siècle après Jésus Christ, collection du Musée archéologique de Nice-Cimiez. Photographie prise par Jérémie Silvestro le 24 août 2017. Wikipédia.

Imprimeur français parti en 1464 à Venise pour y étudier et graver de nouveaux caractères, Jenson entreprend un dialogue mêlant la minuscule carolingienne [Fig. 2] et la capitale romaine⁶ [Fig. 3] pour parvenir aux premières ébauches du roman [Fig. 4]. En instaurant des pleins et déliés au sein de la lettre, le romain prend peu à peu le pas sur la constance des caractères gothiques.

6. **Typographie & Civilisation**, « Le père du caractère romain : Nicolas Jenson : chapitre deuxième », *L'imprimerie vénitienne au XV^e siècle*, Typographie & Civilisation, 2006.

[Fig. 4] *Caractère Roman de Nicolas Jenson*, Jenson Nicolas, extrait d'*Eusebius*, 1470, Venise. Medium.com.





4.b

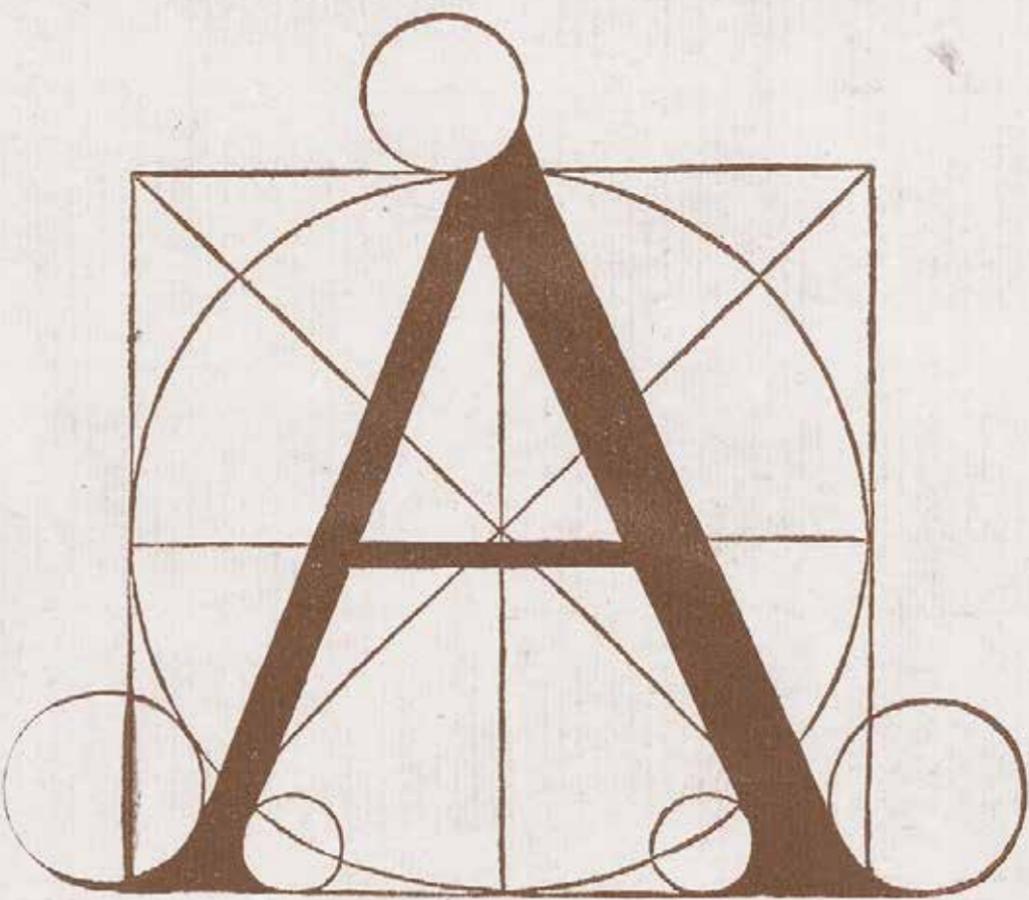
Le squelette de la lettre se transforme tout en conservant un aspect calligraphique que l'on peut encore observer. On peut percevoir dans cette mutation de la structure du signe typographique l'envie d'aborder ce dernier comme un outil participant à la bonne appréhension du texte. De même, cet éclairage de la lettre gagnant en luminosité peut également être transposé à la volonté « d'illuminer » le peuple en diffusant le savoir auprès du plus grand nombre.

Dès lors, le caractère romain marque le début d'une recherche longue de plusieurs siècles, souhaitant parvenir à une perfection rationnelle du signe typographique. Cette sacralité et cette quête de géométrisation se poursuivent dès les décennies suivantes à travers les recherches menées par Felice Feliciano et Luca Pacioli [Fig. 5] en Italie et Albrecht Dürer [Fig. 6] en Allemagne œuvrant à une mathématisation du caractère typographique⁷.

Un désir de contrôle absolu envers le squelette de la lettre dont on peut trouver l'un des exemples les plus connus par l'intermédiaire du *Romain du Roi* [Fig. 7]. Aussi connu sous le nom de *Grandjean*, ce caractère fut « conçu comme une architecture⁸ » par Philippe Grandjean à la demande de Louis XIV.

7. André Jacques, *De Pacioli à Truchet : trois siècles de géométrie pour les caractères*, 13^e colloque Inter-IREM d'épistémologie et histoire des mathématiques, IREM Rennes, mai 2002, Rennes, France, inria-0000956.

8. Imprimerie Nationale, *le Grandjean de Louis XIV, l'équilibre classique*, Atelier du Livre d'art & de l'Estampe, Les caractères latins exclusifs de l'Imprimerie nationale.



Questa lettera A sicaua del tondo e del suo quadro: la gamba da man drita uol esser grossa de le noue parti luna de lalteza. La gamba senistra uol esser la mita de la gamba grossa. La gamba de mezo uol esser la terza parte de la gamba grossa. La largheza de dita lettera cadauna gamba per mezo de la crociera, quella di mezo alquanto piu bassa, come uedi qui per li diametri segnati.

[Fig. 5] *De Divina proportione*, Pacioli Luca, lettre extraite de *De divina proportione*, 1509, Venise. Metropolitan Museum of Art, collection en ligne.



5.b

[Fig. 6] *Alberti Dureri Opera*, Dürer Albrecht, 1530, France. Letterform Archive.



6.a

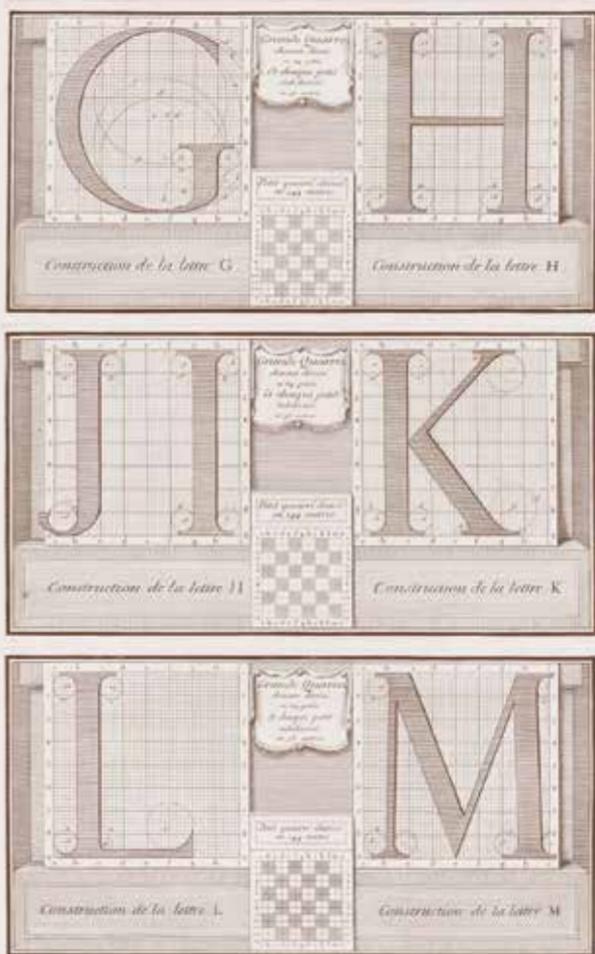


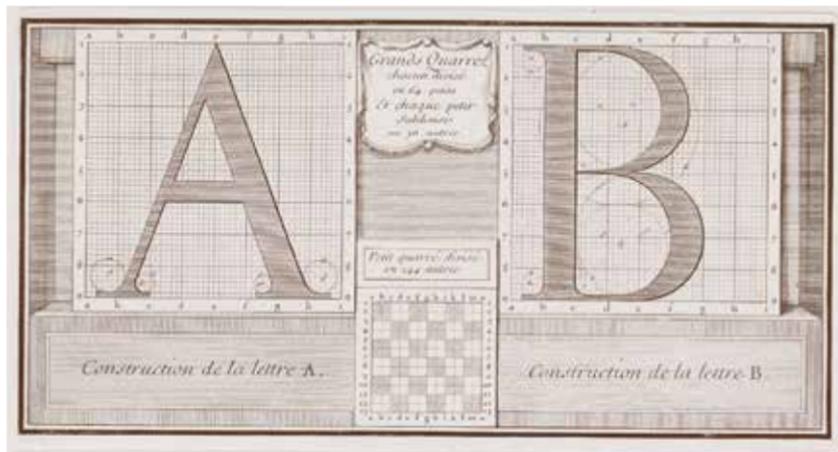
6.b

Suivant des grilles spécifiques, la géométrisation des caractères adopte donc un schéma précis ne laissant, de fait, que peu de marge de manœuvre quant à des explorations envers la structure de la lettre. En devant respecter des directions précises, le squelette et la graisse du signe typographique semblent alors davantage s'inscrire comme un moyen plutôt qu'une fin en soi. Régie par la mesure absolue, cette construction m'interpelle dans la mesure où la vitalité conférée par le geste manuel semble alors perdre de sa force. Le signe typographique semble alors être moins considéré comme un matériau muable qu'un outil cherchant à figer sa forme.

Un des points culminants de cette quête de mesure et de raison prend appui auprès de l'imprimeur Geoffroy Tory. Dans son ouvrage *Champ Fleury, ou l'Art et Science de la proportion des lettres* [Fig. 8], Tory cherche à importer au sein du dessin de caractère la figure humaine dans l'esthétique des proportions à suivre⁹. Ce canon de beauté typographique s'écarte de la vitalité que la main peut conférer à la lettre.

9. Jubert Roxanne, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris: Flammarion, 2005, p. 55.





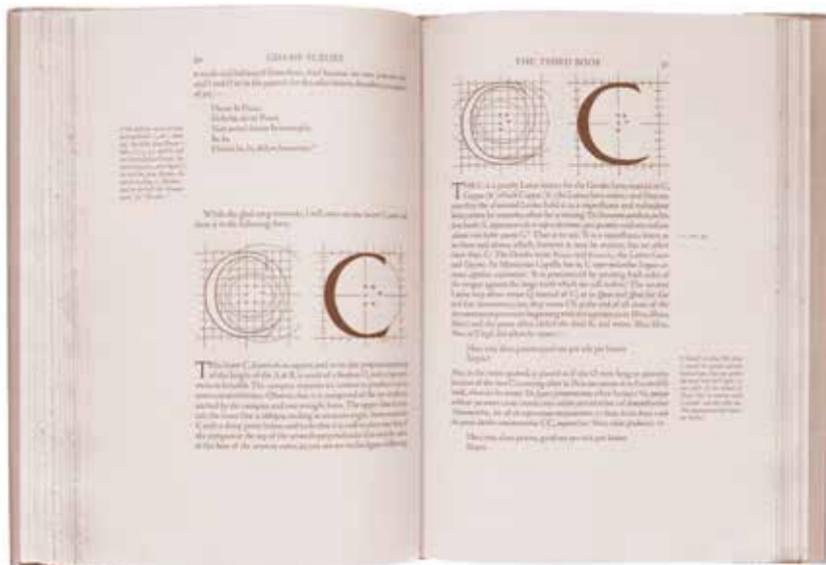
7.b

[Fig. 7] *La Réforme de la Typographie Royale sous Louis XIV*, Grandjean Philippe, 1700, France. Fac simulé de 1961. Letterform Archive.



7.c

« Il vous convient noter que les lettres sont si nobles et divines qu'elles ne veulent aucunement estre contrefaictes, mutilées ni changées de leur propre figure [...] qui mutile une lettre de quelque façon qu'elle soit, elle n'est plus lettre, mais grimace, ou chose si meschante qu'on ne lui sçaurait bailler assez compétent nom, qui ne vouldroit dire que ce fust ung monstre. » Geofroy Tory ¹⁰



[Fig. 8] *Champ Fleury*,
Tory Geofroy,
1529, France.
Fac similé traduit
en anglais de 1927.
Letterform Archive.

Des lettres colossales

Pendant plus de trois siècles la production typographique va ainsi poursuivre son étude de rationalisation, et ce, jusqu'à l'apparition de nouvelles directions typographiques incarnées par l'arrivée de la révolution industrielle en Angleterre.

La seconde moitié de ce siècle se caractérise par la mise en forme progressive d'une standardisation du livre et de la typographie, guidée par les avancées technologiques de l'époque. En souhaitant parvenir à une maîtrise des formes typographiques créées, une politique guidée par les notions de contrôle et normalisation des techniques de production s'installe peu à peu. En effet, le paysage typographique européen cherche désormais à perfectionner sa technique tant dans le dessin de caractères que par le biais

10. Duplan Pierre,
*Le Langage de la
typographie*, Paris :
Atelier Perrousseaux,
2010, p. 34.

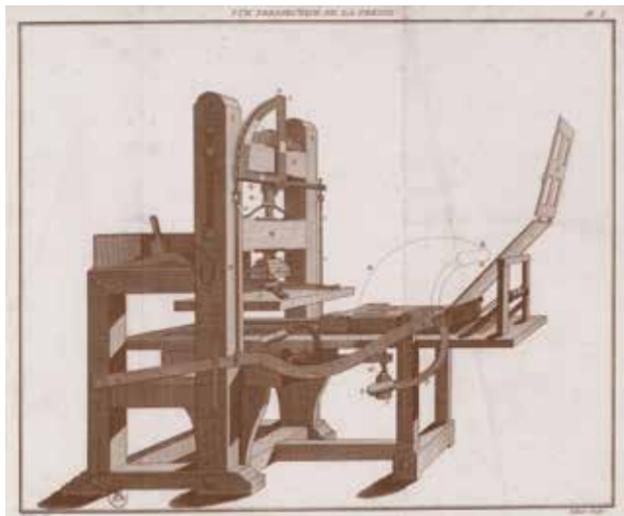
de procédés de fabrication qui lui permettent de s'exprimer. De cette manière, c'est en Angleterre que la typographie et l'imprimerie se développent le plus rapidement avec de nombreuses innovations alors en œuvre. On retrouve parmi elles une évolution des presses typographiques, dont le passage de la presse à bras [Fig. 9] à la presse rotative [Fig. 10] participe à une meilleure automatisation et qualité des impressions¹¹.

11. Chariou Olivier, *Morris Fuller Benton & l'avènement de la typographie moderne*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2019, p. 10.

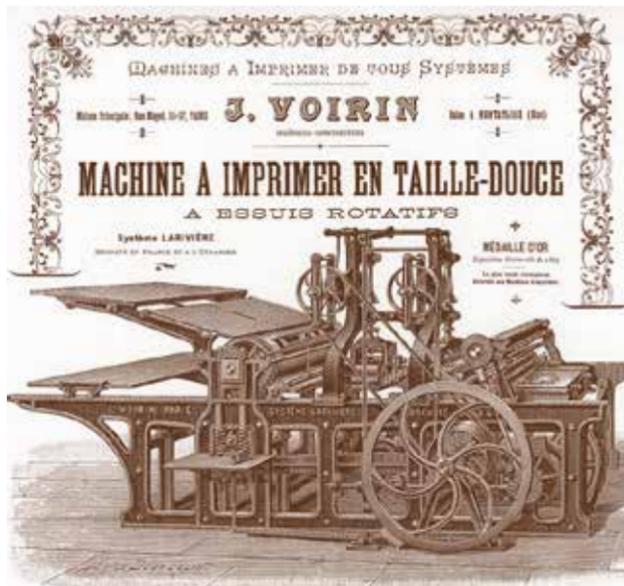
Les papiers et encres gagnent de leurs côtés en fidélité de rendu par l'intermédiaire de John Baskerville. Celui-ci contribue à obtenir une encre noire plus dense et plus profonde permettant d'assurer un rendu gagnant en netteté et davantage fidèle à la finesse des caractères en vogue de l'époque. En parallèle, James Whatman associé à Baskerville, met également au point le papier vélin. Succédant au papier vergé, Whatman parvient à obtenir une surface plus lisse, ne laissant alors pas apparaître les vergeures et les fils de chaîne propres à son prédécesseur¹².

12. Altmeyer Philippe, *L'invention du papier vélin au 18ème siècle (1ère partie)*, Histoire de l'estampe, 2 février 2020.

[Fig. 9] Presse à bras, vue perspective, Planche I face page 46, 1786, Paris. Bibliothèque nationale de France, réserve des livres rares, RES M-V-292.



[Fig. 10] Presse rotative Marinoni, Fonds Marinoni. Archivé au Musée de l'imprimerie et de la communication graphique de Lyon.



De son côté, l'impression au plomb amène François-Ambroise Didot en 1783 à mettre en place le point Didot comme nouvelle unité de mesure typographique souhaitant codifier la création typographique¹³. Le dessin de caractères cherche ainsi à s'uniformiser, nourrissant le désir d'une homogénéité des formes typographiques. Ce souhait d'améliorer les rendus dénote là d'une volonté de parvenir à une maîtrise jusqu'alors limitée des techniques, supports et outils employés. La mode est à la finesse et au contrôle. Pour autant, cette rationalisation extrême de la typographie, peut faire part à mes yeux d'une forme d'enfermement quant à la démocratisation et vulgarisation d'une pratique touchant pourtant toute la population.

Dès lors, ce phénomène se retrouve directement au sein des caractères populaires de l'époque. La famille des Didones ou *Modern Faces* pour

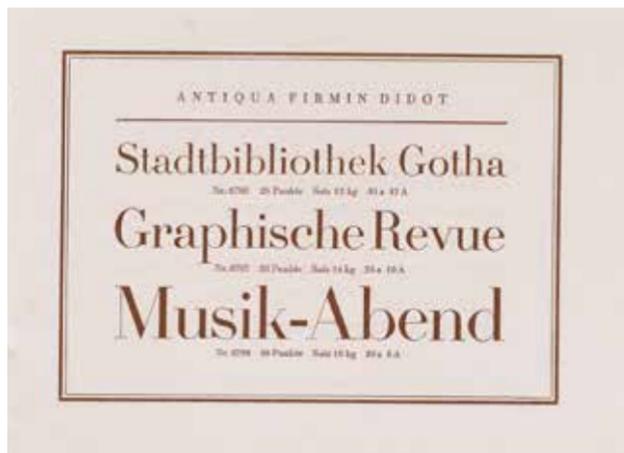
13. André Jacques, Laucou Christian, *Histoire de l'écriture typographique: Le XIX^e siècle français*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2013, p. 94.

les anglo-saxons, portée par l'exigeante géométrie du Didot [Fig. 11] et l'élégance italienne du Bodoni [Fig. 12], tend à guider la création typographique vers des formes de plus en plus rigoureuses. Le dessin presque scientifique qui se développe m'interroge néanmoins quant à une éventuelle restriction de la création typographique, rendant alors plus difficile son ouverture au monde. Ainsi, entrevoir un rapport à la graisse des caractères libre de toutes contraintes n'est alors pas envisageable. Pourtant, c'est à ce moment-là, et en quelque sorte à contre-courant, que s'immiscent des formes typographiques considérées comme plus expressives, tendant à se détacher des normes établies.

Plusieurs causes sont à l'origine de ce changement. D'une part, celle d'un ennui provoqué par une monotonie trop systématique des Didones. Ainsi, l'aspect pointilleux et aérien de ces dernières, tout comme le fort contraste entre pleins et déliés qui fait leur identité, est contesté pour son excès, leur forme pouvant être jugée à certains degrés trop rigide.

[Fig. 11] *Antiqua*
Firmin Didot, Fonderie
Ludwig & Mayer,
1930, Allemagne.
Letterform Archive.

[Fig. 12] *Bauer Bodoni*
Type Specimen,
Puckett James, Bauer
Bodoni Type Specimen,
11 juillet 2013.
James Puckett.



Initials AT ANDERSON, RITCHIE & SIMON

48-PT. BAUER BODONI INITIALS

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 &

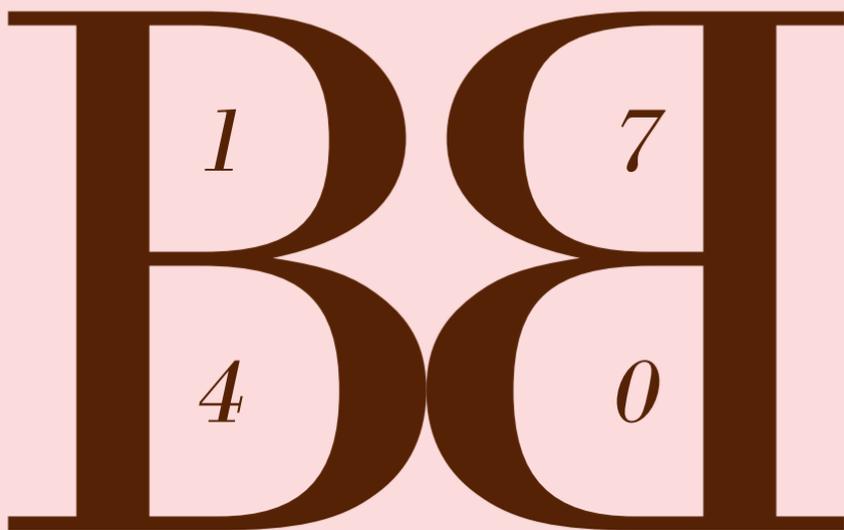
\$ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Firmin

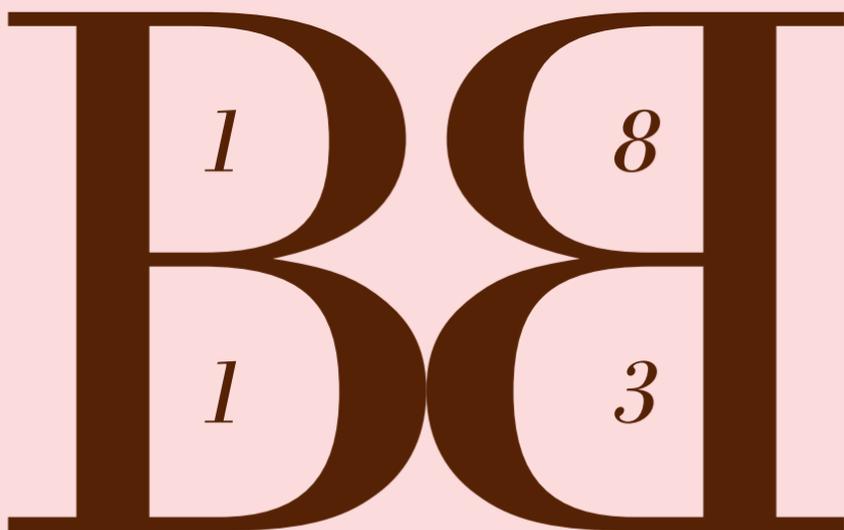
Jules

Pierre

Henri



Manuale typographico



Ces réceptions partagées quant à une rationalisation des formes typographiques, attirent mon attention dans la mesure où elles confortent ma sensibilité envers un signe typographique vivant plutôt qu'une forme stricte et contrainte.

D'autre part, on peut supposer le souhait d'un retour à une lettre moins stricte et géométrique, nostalgique de la graphie du Moyen Âge.

La lettre ayant perdu lentement de sa scripturalité au cours des derniers siècles, l'envie d'un retour à une lettre plus organique semble crédible dans le désir de retrouver une plus grande liberté en termes de dessin de caractères.

« Nous ne croyons pas que Didot ait été bien inspiré en adoptant les déliés d'une finesse excessive, et nous pensons que cette innovation [...] a déjà trop longtemps été soutenue par la mode et devra disparaître prochainement¹⁴. »

14. Jubert Roxanne, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris : Flammarion, 2005, p. 78.

Pour autant, c'est à l'arrivée de la révolution industrielle anglaise et l'apparition de la publicité, que cette mutation va trouver une grande partie de ses explications.

Les premiers exemples de publicité voient leur origine remonter au XVII^e siècle par l'intermédiaire de Théophraste Renaudot, créateur français des journaux *Bureaux de Presse* et *La Gazette* [Fig. 13]. Il s'agit alors d'annonces présentes au sein de ses *Feuilles du bureau de presse* et composées en texte de labour qui reprennent une mise en forme quasi identique à celle des livres¹⁵. Ces dernières s'inscrivent dans la continuité des « placards », ancêtres des affiches modernes, qui au XV^e siècle utilisaient les mêmes caractères de labour que ceux servant à composer des livres. La censure étant présente en France mais aussi en Angleterre, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et la révolution Française qui l'accompagne, l'arrivée de la révolution industrielle va permettre aux affiches de se prêter à davantage de liberté autant dans leur contenu que dans leur mise en forme. Dès lors, on peut observer un essor des procédés de fabrication conséquent, marquant un premier pas dans la mutation de la structure du signe typographique. Les systèmes de production visant à concevoir en plus grande quantité vont substituer la production manuelle par des procédés mécaniques. Une transformation significative du paysage typographique de l'époque s'enclenche, ouvrant la lettre à de nouvelles transformations. Les corps de caractères ne pouvant pas aller au-delà du Double canon (56 pt) plus grand corps de l'époque¹⁶, plusieurs avancées vont contribuer à améliorer la reproductibilité et malléabilité typographique. La galvanotypie, procédé issu de la galvanoplastie, va œuvrer à la reproduction des caractères en relief.

15. André Jacques, Laucou Christian, *Histoire de l'écriture typographique : Le XIX^e siècle français*, Paris : Atelier Perrousseau, 2013, p. 20.

16. *ibid.*, p. 14.

[Fig. 13] *Gazette de France*, Théophraste Renaudot, Imprimerie de la Gazette de France, 15 août 1792, Paris. Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme.



17. **Indra Kupferschmid**, « Les révolutions techniques et leurs conséquences sur le dessin de lettres », dans Vivien Philizot et Jérôme Saint-Loubert Bié (dir.), *Technique & design graphique : Outils, médias, savoirs*, Paris : Éditions B42, 2020, pp. 60-92.

18. **Linotype : The Film, Type Speaks - 1948** [en ligne], Vimeo, 9 Juillet 2015, 25 minutes et 39 secondes.

L'industrialisation de la composition typographique s'accélère. La conception de matrices sans passer par la gravure de poinçons devient plus aisée. Cette dernière marque alors un tournant dans la production typographique bien que facilitant la reproduction illégale de fontes¹⁷. Cette avancée sera rejointe par l'invention du pantographe, démocratisé par William Leavenworth en 1834. Favorisant la reproductibilité en grands corps des caractères fondus, celui-ci participe à l'essor de la gravure de caractères en bois¹⁸ [Fig. 14]. L'usage de ces derniers, conçus directement selon différents corps de lettres,

19. Kinross Robin, *La Typographie moderne: Un essai d'histoire critique*, Paris: Éditions B42, 2019, p. 34.

20. André Jacques, Laucou Christian, *Histoire de l'écriture typographique: Le XIX^e siècle français*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2013, p. 10.



[Fig. 14] *Wood type R glyph*, Auteurice inconnu-e, États-Unis. Letterform Archive.

21. *ibid.*, p. 14.

va permettre aux lettres de s'agrandir au sein des supports imprimés, leur accordant ainsi plus d'expressivité. L'apparition de la publicité et de la presse gagnant en popularité en Angleterre et prenant l'ascendant sur le livre vont alors faire émerger des nouvelles formes typographiques: les caractères linéales et le graissage¹⁹.

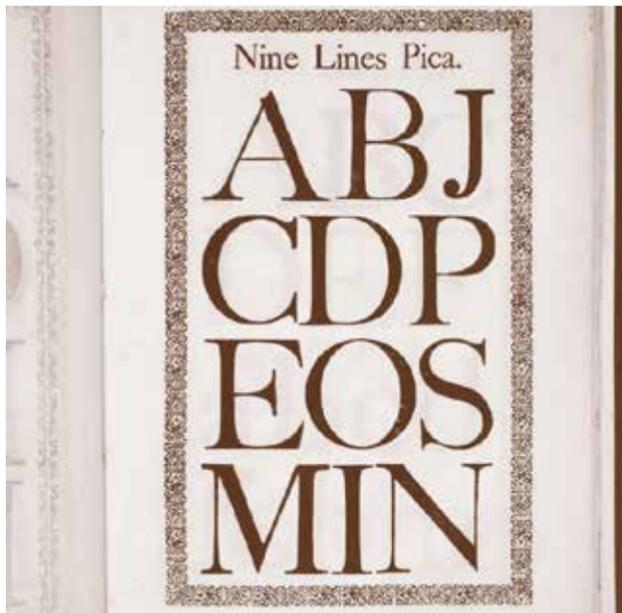
De ces innovations vont naître de nouveaux types de lettres dites « colossales²⁰ ». Plus grands et plus gras une mutation des caractères gagnant alors en prégnance visuelle va prendre forme. Cette mutation progressive oriente mon regard vers sur la manière d'aborder le signe typographique. Il est désormais possible qu'une police de caractères puisse répondre à d'autres enjeux que celui de la lisibilité jusqu'alors élémentaire. Le fait qu'une police puisse répondre à un besoin de visibilité marque un pas en avant dans les portes d'entrées que propose le champ du dessin de caractères. Un caractère doit-il forcément être lu ?

Les spécimens typographiques de la fonderie anglaise, créée par Thomas Cottrell et Joseph Jackson au milieu du XVIII^e siècle [Fig. 15], présentent ainsi certains de ces caractères aussi connus sous le nom de *large letters*²¹.

Ils nous donnent un aperçu de la force visuelle provoquée par ces lettres bien plus imposantes qu'auparavant. On peut y voir là une réaction à un contexte porté vers un phénomène de monstration. Ces nouvelles recherches formelles détachées de la recherche d'harmonie et de rationalisation typographique jusqu'alors élémentaire vont ainsi faire émerger de nouveaux besoins. La lisibilité, alors au cœur des enjeux typographiques des derniers siècles, est mise en concurrence avec une quête de visibilité tournée vers davantage d'instantanéité et de diversité.

« De nouveaux caractères typographiques destinés au titrage et à l'affichage font leur apparition : plus gros, plus expressifs, ces derniers voient le jour sur la base des caractères romains modernes, la monumentalité et la rigueur du Didot et du Bodoni laissant la place à une « obésité » de la lettre dont le seul but est d'être visible et d'attirer le regard des lecteurs ²². »

22. Chariou Olivier, *Morris Fuller Benton & l'avènement de la typographie moderne*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2019, p. 10.



[Fig. 15] A specimen of printing types, Cottrell Thomas, 1765, Nevil's-Court, Fetter-Lane, Londres. Duska Karanou.

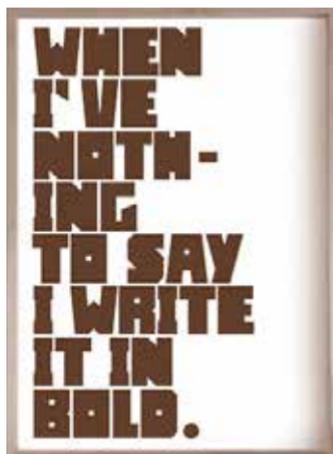
Les supports de communication éditoriaux et publicitaires vont de cette manière gagner en variété formelle. S'il est en effet question d'un besoin de visibilité accru, on peut remarquer qu'il n'est pour autant question que d'un développement touchant au corps de la lettre plutôt qu'à son squelette.

Dès lors, la première moitié du XIX^e siècle voit la nécessité d'attirer le regard du public s'immiscer dans la pratique typographique de l'époque. Capter l'attention des lecteur·ices par l'intermédiaire de caractères aux masses visuelles importantes devient un standard. « Il s'agit d'attirer, d'alimenter l'attention du public; au propre comme au figuré, de faire forte impression²³. ». L'information, plus immédiate, se déploie au sein de nouveaux supports de communication encourageant vers de nouvelles formes typographiques.

23. Morlighem Sébastien, « Le gras, une force visuelle moderne », *L'histoire de l'Infini*, Centre national des arts plastiques, 2014.

Les formats, plus percutants (affiches, tracts, formulaires, prospectus), conduisent à une nouvelle réflexion sur la mise en forme du texte. Il faut désormais marquer les esprits et se démarquer. Les affiches évoluent pour basculer vers davantage de hiérarchie. Les contenus textuels, toujours aussi importants et dominants au sein de la page, incluent progressivement plus de variations, résultant d'une nécessité d'attraper le regard, puis de maintenir l'attention. Ces innovations permettent aux fonderies d'étendre leur catalogue à des formes de plus en plus variées dans le but de vendre et de se distinguer. Le but ici n'est plus seulement d'informer et de délivrer le contenu à transmettre, mais aussi de le faire voir. On perçoit dans cette apparition, les prémices d'une surenchère visuelle progressive qui peut trouver des parallèles encore aujourd'hui dans la communication graphique contemporaine. Il n'est pas rare que l'impact visuel créé soit privilégié au détriment du message à transmettre. Une pensée que traduit parfaitement cette affiche de Leonardo Sonnoli's pour la Ginza Graphic Gallery de Tokyo en 2006 [Fig. 16].

[Fig. 16] *When I've nothing to say I write it in bold.* Leonardo Sonnoli, exposition Kakejiku à la Ginza Graphic Gallery de Tokyo, 2006. base.milano.it.



La conception typographique des XVII^e et XVIII^e siècles qui posait ses fondements sur une étude des proportions se prête ainsi à un désir de redéfinir la structure de la lettre et son occupation au sein de la page. Bien qu'il ne s'agisse pas encore de caractères gras à proprement parler, on peut considérer le développement de ces lettres colossales comme la première graine définissant une nouvelle forme de hiérarchie textuelle. La densité du signe typographique devient un paramètre de création. Répondant à un besoin de se démarquer de la masse, on pressent dans cette hiérarchie typographique nouvelle l'opportunité de mettre en avant un caractère en passant par l'épaisseur de son tracé. Une nouvelle forme d'expressivité qui conduit à des différences d'échelles et des rapports entre le noir de la lettre et le blanc de la page. Cette évolution amène à me questionner sur les ouvertures que peut provoquer une manipulation de la graisse d'un caractère et sa capacité à incarner son époque. Les méthodes de Granjean à Pacioli en passant par Dürer ayant contribué à la rigueur qu'incarne l'image typographique et son savoir faire, je me laisse à penser que cette dernière est également à l'origine d'un besoin d'exploration formelle encore présent aujourd'hui.

Make it bolder

Pour autant, ce rapport au degré d'intensité provoqué par le gras d'un caractère ne date pas d'hier, tout comme il n'a pas toujours été conduit par une volonté d'accrocher l'œil. Un exemple qui me vient à l'esprit est le cas de l'écriture gothique. Caractérisée par la masse visuelle de son tracé, cette dernière fait déjà date à l'époque des manuscrits médiévaux et aux premières heures de l'imprimerie mobile, d'une densité importante engendrée par un texte.

La Textura gothique, aussi appelée *Black Letter* en offre un exemple parlant. Le rythme conféré par le tracé régulier et étroit de ses caractères aiguille sur l'impact que peut installer l'épaisseur d'un tracé dans un support imprimé [Fig. 17]. Néanmoins, s'il s'agissait davantage de faire rentrer un maximum de signes au sein de la page par économie de papier qu'une véritable recherche de visibilité²⁴, sa fonction fut détournée pour être employée jusqu'au début du XIX^e siècle dans le but d'attirer justement l'attention sur certains mots de la page. John Smith relate de cet usage dans son ouvrage *Printer's Grammar* de 1787.

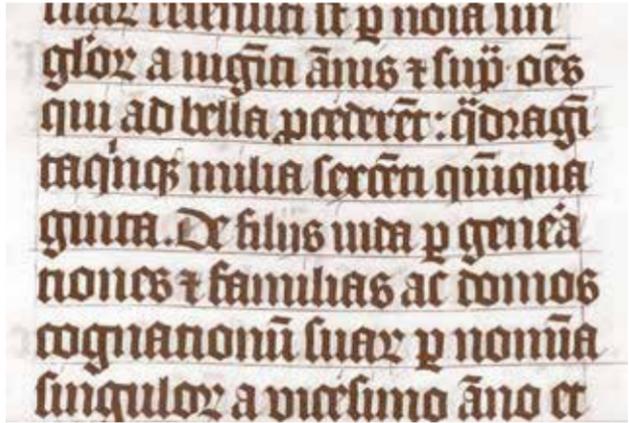
24. Rainis Jake,
*The History
of Blackletter
Calligraphy*,
Jake Rainis.com.

« La lettre noire est parfois utilisée avec le romain l'italique, pour les sujets que l'auteur souhaite particulièrement mettre en valeur auprès du lecteur²⁵. »

25. Smith John,
*The Printer's
Grammar*, Zea E-Books
in American Studies,
17, 1787.

L'essor de l'industrie typographique de la première moitié du XIX^e siècle va ainsi connaître une vague de caractères de plus en plus gras cherchant à matérialiser de manière extrême les contrastes. Le cas des *Fat Faces* caractères ultra gras qui font leur apparition entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle en Europe l'illustre. Caractères extra gras, ils furent utilisés en grande partie au sein

[Fig. 17] Bible de Malmesbury, Brils Gerard, 1407, Belgique. Photographie personnelle de Adrian Pingstone, février 2005. Wikipédia.



de supports publicitaires en prenant leur source des caractères populaires de l'époque [Fig. 18, 19, 20]. Initiés par un groupuscule de typographes mené par Robert Thorne, William Caslon II, ou encore William Thorowgood, ces derniers participèrent au développement de ces caractères extrêmement denses s'inscrivant dans un courant de captation du regard²⁶. Les normandes, Didones extras grasses présentes jusqu'au début du XX^e siècle, ou encore le Gras-Vibert contribueront également à l'essor de ces ultras gras. Influant sur la réception d'un message de la part de son public, elles ne seront pour autant pas strictement considérées comme des caractères gras si l'on se fie aux systèmes de mesures de graisses qui seront mis en place plusieurs décennies plus tard. Pour autant, elles participent malgré tout à l'expressivité que peut dégager un caractère par la pregnance que celui-ci peut provoquer sur le texte. Cette tendance s'appliquera également auprès des caractères grotesques de la même période [Fig. 21].

Un autre usage de caractère utilisé auprès de caractères romains pour la densité visuelle conférée par leur dessin est celui du *Clarendon*.

26. Morlighem Sébastien, Robert Thorne and the origin of the 'modern' fat face, Francfort-sur-le-Main : Poem, Pamphlet N° 2, 2020, 28 p.

**5 POUNDS
REWARD.**

LOST,

(SUPPOSED TO BE STOLEN.)

On Friday Night the 10th, or early on Saturday Morning, the 11th of February, from a Farm Yard at Oare, in the Parish of Wilcot, Wilts, a Bright-Bay

GALLOWAY,

[Fig. 18] Reward poster for lost horse, Issu de la collection de John Soulby, 1832, Université de Reading. Photographie prise par Rafael Dietzsch. Fontsinuse.

[Fig. 19] Prospectus publicitaire du début du XIX^e siècle provenant de la collection de John Soulby, Université de Reading, Royaume-Uni, XIX^e siècle. Photographie prise par Michael Hochleitner. Fontsinuse.

**TURNIP
SEEDS**

Of various Sorts

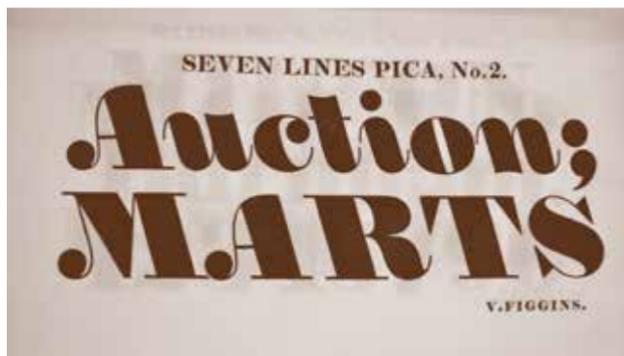
To be Sold.

APPLY TO

Mr. MERRYWEATHER, Millwood.

Bally & Thordy, Printers, Market-place, Downon.

[Fig. 20] *Backslanted italic fat face*, Spécimen typographique de Figgins, 1815, Librairie Butler. Photographie d'origine par Daily Type Specimen. Fontsinuse.



[Fig. 21] *The Seven Lines Grotesque* Robert Besley and Co, A General Specimen of Printing Types, Fonderie Fann Street Letter, 1850, Londres. Commercial Type.

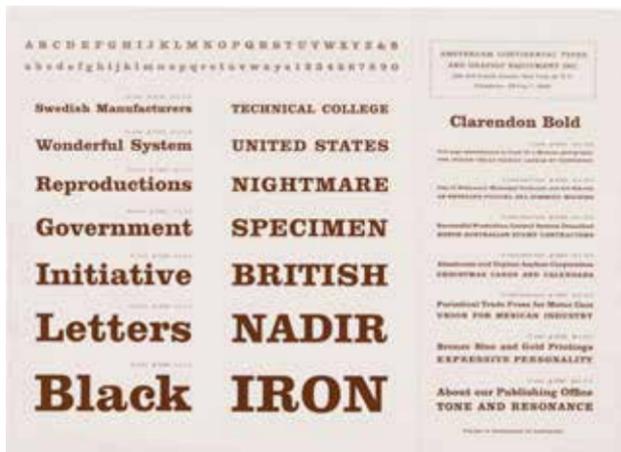


Apparaissant pour la première fois en 1848 au sein d'un spécimen anglais dessiné par Robert Besley, ce dernier appartient à la famille des mécanes ou égyptiennes (*slab-serif* en anglais). Elles sont caractérisées par leurs empattements rectangulaires épais qui les amèneront à être utilisées majoritairement en tant que caractères de titrages à l'époque où le gras se démocratise [Fig. 22, 23]. Initialement pensé pour être assorti avec des romains classiques, celui-ci se voit rapidement employé au sein de titrages destinés aux supports publicitaires aux côtés de signes typographiques aux styles éloignés [Fig. 24]. Le terme *Clarendon* devient d'ailleurs courant à cette période pour désigner un caractère épais dans l'imprimerie²⁷. Cet usage du gras destiné à de grands corps peut pour autant interroger quant à un statut restrictif le limitant à celui qu'on voit de loin. Néanmoins, les considérations de l'époque œuvrant à davantage de visibilité démontrent comment de nouveaux besoins peuvent contribuer à faire changer les regards portés sur la structure du signe typographique. Il est désormais possible d'intervenir plus librement sur cette dernière.

27. Kinross Robin, *La Typographie moderne : Un essai d'histoire critique*, Paris : Éditions B42, 2019, p. 36.

Participant à rendre le contenu moins monotone, ce regroupement de plusieurs catégories de caractères (*Fat Faces*, Mécanes, Gothiques...) appuie la hiérarchie textuelle des supports. Cependant elles contribuent également à des associations typographiques parfois maladroites dont la justesse du message adressé pouvait en subir les conséquences [Fig. 25]. Cette complexité à manier le gras et ses usages à bon escient traduit par ailleurs de la difficile réception avec laquelle celui-ci fut accueilli à son arrivée. Le gras rend visible certes, mais est-il pour autant légitime à s'exprimer ?

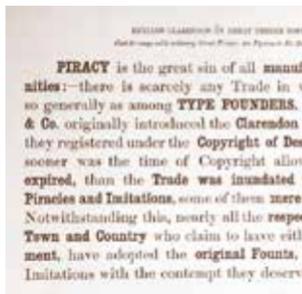
[Fig. 22] *The Original Haas Clarendon*, Eidenbenz Hermann, Fonderie Haas, 1953, Suisse. Letterform Archive.



[Fig. 23] *Wood Type Clarendon*, Auteurice et date inconnue. Printmuseum.org.



[Fig. 24] *Clarendon*, 1845, Fann Street Besley. Luc.deuoye.org.



« Utiliser un ensemble de styles (gras, italique, condensé, maigre) au sein d'une même famille de caractères est plus économique et a plus d'influence

Cerveaux
Réclamer
Préférènt
Délicieux
Noisettes
Vampires

Harder

Better

Faster

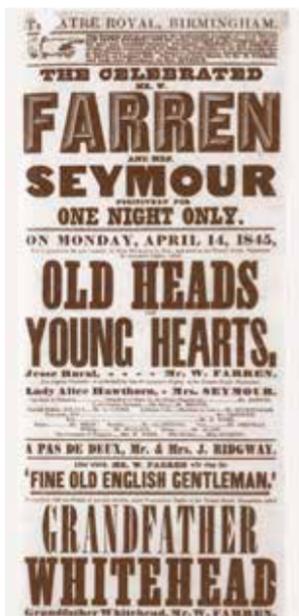
Bolder

sur le lecteur que d'utiliser une kyrielle de caractères diffusant un message confus et souvent mal maîtrisé²⁸. »

28. Chariou Olivier, *Morris Fuller Benton & l'avènement de la typographie moderne*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2019, p. 18.



[Fig. 25] *Blake & Stephenson's Ten Lines Sans-Serif Ornamented*, Théâtre Royal, avant 1848, Nottingham, British Library. Commercial Type.



Un désamour?

En effet, si son usage au sein de nos productions graphiques est devenu plus que courant, celui-ci n'a pourtant pas toujours été considéré comme le bienvenu. La vague provoquée par la mutation progressive des corps et graisses au XIX^e siècle a ainsi engendré une méfiance quant à leurs présences. C'est un paradoxe quand on sait nombre de familles de caractères comportant aujourd'hui plusieurs graisses au sein de leur set.

Cette confrontation prend racine au sein de différends entre les fervent·es défenseur·euses d'un style néoclassique, marqué par la forte influence des Didones, et les partisan·nes de lettres grasses et colossales engendrées par l'essor de la publicité²⁹. Se diffusant à profusion, cette défiance à l'égard du gras amena à requestionner la consommation du texte et plus généralement de l'information. Le gras ne vient-il pas empêcher une lecture attentive du texte en installant une distraction visuelle au sein de celui-ci? Le livre, terrain sacré de ce dernier et ultime rempart rationnel à ces caractères au centre des discussions, enclencha ainsi une réflexion sur la capacité du gras à venir perturber ou non l'équilibre de la page. Jan Tschichold militera d'ailleurs contre son usage au sein du livre « Je préfère ne pas parler des caractères demi-gras, sinon pour mettre instamment en garde contre leur emploi dans un livre, [...] Leur fonction est de capter le regard, non de différencier³⁰. ». Cette cohabitation alors difficile, questionne sur la possibilité à faire dialoguer différents styles sans venir heurter l'harmonie typographique du texte. Le gras, le mal aimé?

29. André Jacques, Laucou Christian, *Histoire de l'écriture typographique : Le XIX^e siècle français*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2013, p. 10.

30. Tschichold Jan, *Livre et typographie*, Paris: Éditions Allia, octobre 2014, p. 140.

Bien qu'en mouvement, la tradition typographique en place laissant peu de place à la nouveauté, force est de constater que le gras ne fait donc pas l'unanimité. Les caractères *Fat faces* de Thorne abordés plus haut seront d'ailleurs vivement critiqués par les historiens et imprimeurs Daniel Berkeley Updike et Theodore Low De Vinne pour leur noirceur et altération à la lisibilité³¹.

31. André Jacques, Laoucou Christian, *Histoire de l'écriture typographique: Le XIX^e siècle français*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2013, p. 24.

De plus, le monde de l'imprimerie peinera à percevoir leur légitimité, à l'instar de Georges-Adrien Crapelet écrivain et imprimeur du XIX^e siècle.

32. Morlighem Sébastien, « Le gras, une force visuelle moderne », *L'histoire de l'Infini*, Centre national des arts plastiques, 2014.

Connu pour ses ouvrages et études sur la typographie et l'imprimerie, ce dernier qualifiera le gras de « ridicules innovations qui tendent à dénaturer l'art typographique³² ».

Ce point de vue peut sembler surprenant quand on sait la minutie que peut pourtant suivre le dessin des différents masters d'un caractère de nos jours dans le but de générer des graisses cohérentes les unes envers les autres.

De même, le dessin typographique devant sa pérennité à sa capacité d'adaptation face aux nombreuses innovations qui l'ont façonné au fil des siècles, je tends à penser que ce serait le contraindre que d'accorder de la considération uniquement à des formes basées sur des modèles classiques. Était-ce vraiment mieux avant ?

Ces critiques quant à l'usage du gras et sa lisibilité, m'amènent également à me questionner sur le rapport au squelette de la lettre dans le dessin typographique. Quelle liberté l'enveloppe de la lettre peut-elle alors s'octroyer ? Intervenir sur la graisse d'un caractère constitue-t-elle une déformation ou non de la structure du signe typographique ? Le dessinateur de caractères Suisse Adrian Frutiger m'apporte un éclairage dans son livre *À bâtons rompus*. En souhaitant mettre en évidence ce qu'il cherche à définir comme une « matrice³³ » de la lettre,

33. Frutiger Adrian, *À bâtons rompus: Ce qu'il faut savoir du caractère typographique*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2001, p. 35.

le dessinateur s'appuie sur une comparaison faite entre typographie et habillement.

« À l'intérieur, il y a le corps dur,
la charpente ou la partie nette
de la matrice, autour, il y a le tissu
drapé selon le style ou la mode³⁴. »

34. Frutiger Adrian,
*À bâtons rompus :
Ce qu'il faut savoir
du caractère
typographique*, Paris :
Atelier Perrousseaux,
2001, p. 35.

35. Philizot Vivien,
« Le signe
typographique
et le mythe de
la neutralité »,
Textimage : À la lettre,
n°3, 2009.

Frutiger discerne ainsi ce qui constitue la structure universelle de chaque caractère, au style qu'il revêt selon les époques. Cette considération m'amène à voir en cette charpente de la lettre une forme d'indépendance dans le lien qu'elle peut entretenir avec son squelette. En reprenant le terme de matrice employé par Frutiger, Vivien Philizot dans son article *Le signe typographique et le mythe de la neutralité* questionne également la distinction entre style et structure ainsi que la frontière entre lisible et visible dans la fidélité accordée à cette même matrice³⁵. En faisant l'objet d'une attention particulière, il semble dès lors possible d'envisager que chaque grasse puisse adopter une forme singulière et personnelle, le tout au sein d'une même famille de caractères.

Cette réflexion sur la malléabilité de la lettre est encore actuelle, en témoigne cette réflexion de Jean-Baptiste Levée, créateur de caractères et fondateur de la fonderie Production Type.

« À l'instar de ces objets, j'aime à distinguer dans la lettre le ramage et le plumage, la structure et le style. Un H capitale ou un o bas de casse auront toujours besoin de traits distinctifs qui, ancrés dans notre mémoire visuelle d'apprenti lecteur, permettront leur reconnaissance. Deux fûts, une traverse : un H. Cette forme-là varie relativement peu et surtout très lentement. En revanche, le ramage, la chair

que lui confèrent indistinctement le lapicide, l'écolier, le peintre en lettres, le dessinateur lithographe, l'architecte ou le créateur de caractères ne peuvent se résoudre à une réduction normalisée dans son aspect ; cette chair-là est libre et infinie, comme peut l'être la pensée humaine ³⁶. »

36. Levée Jean-Baptiste, « Une question de styles », *CRÉATION DE CARACTÈRES : Épisode 4* [en ligne], MOOC Digital de l'École professionnelle supérieure d'arts graphiques de la Ville de Paris (EPSAA), octobre 2023.

2. Du singulier au pluriel

Système typographique

37. Kinross Robin,
*La Typographie
moderne : Un essai
d'histoire critique*,
Paris : Éditions B42,
2019, p. 35.

Si Robin Kinross souligne que « le principe de l'épaississement du corps de la lettre se généralisa à toutes les typographies³⁷ » en parlant des caractères gras du XIX^e, la possibilité de décliner un romain en quelques graisses au sein d'une même famille pointe quant à lui le bout de son nez dès la fin du XVIII^e siècle. Il intervient au moment où le terme de famille de caractères se met à prendre davantage de place dans le vocabulaire typographique de l'époque.

38. Bil'ak Peter,
*Family planning,
or how type families
work*, Typotheque,
31 janvier 2008.

La notion se démocratisa de manière significative par l'intermédiaire de Pierre Simon Fournier dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Graveur de poinçons, imprimeur et typographe français, c'est dans la continuité de son étude sur une rationalisation des corps typographiques qu'on lui doit l'essor du terme³⁸ [Fig. 26]. En mettant au point un système de mesure prenant le nom de point Fournier, s'appuyant sur un pouce divisé en 72 points, Fournier standardise les corps typographiques et pose les premières pierres d'un système s'entourant de normes corrélées entre elles. La notion fait état de trois variantes du caractère cicéro intitulées ordinaire, moyen et gros œil, correspondant à des corps différents dans le but d'être adaptés à différentes situations de lecture³⁹.

39. *ibid*, p. 25.

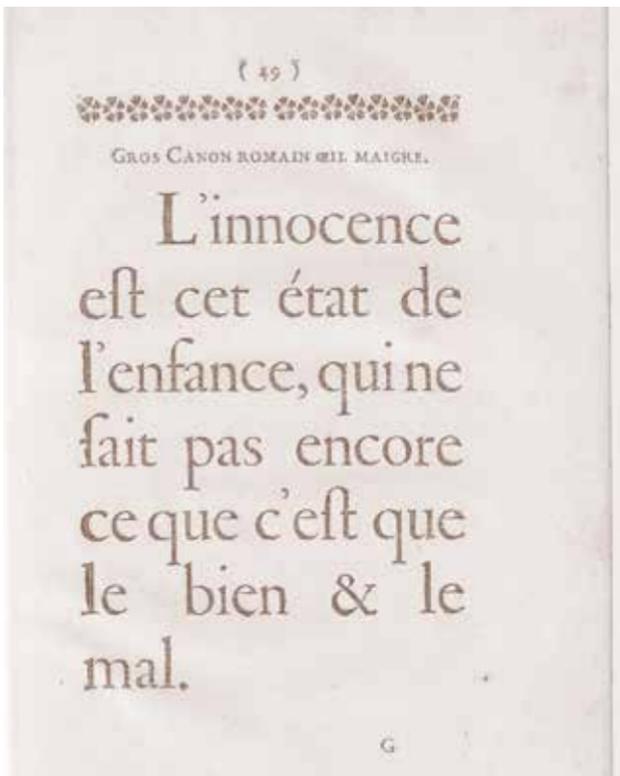
40. André Jacques,
Laucou Christian,
*Histoire de l'écriture
typographique :
Le XIX^e siècle
français*, Paris :
Atelier Perrousseaux,
2013, p. 20.

Ainsi, la possibilité de venir proposer des variantes de graisses additionnelles à des caractères existants germe peu à peu auprès des dessinateur·ices de caractères de l'époque. Jacques André attribue au Gros-canon présent dans le spécimen de 1773 de la fonderie lyonnaise du Sieur Delacolonge les premiers exemples de caractères déclinés en plusieurs graisses⁴⁰ [Fig. 27].

[Fig. 26] *Manuel Typographique, vol. 2, Fournier Pierre Simon, 1766, France. Letterform Archive.*



[Fig. 27] *Les Caractères et les vignettes de la fonderie de sieur Delacolonge, Delacolonge Louis, 1773, Lyon. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, 4-KB-114.*





GROS CANON ROMAIN ŒIL GRAS.

La jouissance
est le sentiment
réfléchi de la
possession.

Combien est-il
de personnes
qui possèdent

Cette introduction va conduire le XIX^e siècle à une ouverture progressive vers des caractères comportant plusieurs variantes à leur palette typographique et ce également au sein de caractères destinés aux textes courants.

L'étoffement que ces dernières vont connaître (bas de casse, capitales, petites capitales, corps optiques, italiques, variantes de graisse, de chasses,...) va ainsi se voir influencé par une dimension commerciale de plus en plus forte. Un aspect que soutient Fred Smeijers dans son livre *Les Contrepoinçons*, où l'auteur fait part de la diversification des fonderies et de leurs familles de caractères dans le but de vendre et se démarquer.

« Les fonderies se copiaient les unes les autres, soumises à la pression qui les poussait à proposer au minimum des produits équivalents à ceux de la concurrence. Ainsi constituèrent-elles un énorme répertoire de familles de caractères⁴¹. » La composition de familles ne se présente plus uniquement sous la forme d'un romain seul, mais voit la nécessité de s'entourer de variations stylistiques s'imposer à elle.

C'est à ce titre que le gras participe à passer du statut de caractère individuel à celui de compagnon hiérarchique au sein de la composition typographique.

Une transition que soulève le graphiste et type designer slovaque Peter Bil'ak dans son article *Family planning, or how type families work* « Les polices de caractères grasses existaient avant cette époque, mais elles étaient généralement vues seules et non par rapport au poids régulier (texte)⁴². ». On peut y voir là une transformation du couple romain/italique amenant à entrevoir la famille de caractères sous la forme d'un système où les caractères la composant fonctionnent collectivement et non pas de manière individuelle.

41. Smeijers Fred, *Les Contrepoinçons : Fabriquer des caractères typographiques au XVI^e siècle dessiner des familles de caractères aujourd'hui*, Paris : Éditions B42, 2014, p. 193.

42. Bil'ak Peter, *Family planning, or how type families work*, Typotheque, 31 janvier 2008.

43. Kedziora Derek,
*Typography
and history*,
Derek Kedziora,
16 janvier 2022.

Si cette étape marque la nécessité d'une unité entre les différentes fontes d'une même famille, elle fait également part selon moi d'un début d'uniformisation des variantes typographiques. En mutant d'un statut de caractère singulier à celui de variante stylistique s'immisçant au sein de plus en plus de caractères, les gras se fondent dans la masse. Transformant l'interaction des gens avec le contenu et proposant une lecture moins discursive et plus instantanée des médias⁴³, les graisses vont pour autant venir proposer plus de subtilité dans l'appréciation du message auquel le·a lecteur·ice est confronté. Elles fragmentent et impactent la lecture de l'information au sein des supports de communication. Utiliser différentes valeurs de gras vient enrichir le texte de nuances au moment de sa lecture. Les gras s'ouvrent à de nouvelles fonctions.

Un simple compagnon ?

En dynamisant le contenu et en proposant une lecture moins linéaire du texte, les graisses qu'elles soient maigres ou épaisses sont des outils graphiques. Mais n'ont-elles pour vocation que celle d'animatrices visuelles d'un support ? En parallèle de leur intronisation relativement rapide au sein de la presse et de la publicité, leur intégration plus lente au sein des textes de labeur les ont poussées à étendre leurs fonctionnalités. En plus d'un rôle de capteur de regard déjà acquis, ce dernier est également un facilitateur hiérarchique participant à un meilleur confort de lecture.

Les couvertures et les pages de grands titres étant jusqu'alors identiques, la métamorphose hiérarchique opérée par le gras va voir le livre gagner en subtilité dans la forme du texte.

Les couvertures de livres du XIX^e siècle vont dès lors acquérir plus de diversité graphique, permettant au gras de se frayer un chemin jusqu'au texte courant. Il va également envahir les ouvrages techniques, manuels, dictionnaires, listes et livres qui par leur grande nature d'informations différentes employaient jusqu'alors des capitales, petites capitales et différents corps pour la hiérarchie textuelle [Fig. 28, 29]. De cette manière, les gras vont être amenés à remplacer ponctuellement d'autres styles comme l'italique jusqu'alors employé une grande majorité du temps avec le romain dans les titres, notes, ou résumés⁴⁴.

44. André Jacques, Laucou Christian, *Histoire de l'écriture typographique : Le XIX^e siècle français*, Paris : Atelier Perrousseaux, 2013, p. 147.

[Fig. 28] *Dictionnaire françois-latin*, Estienne Robert, reproduction en fac-similé, 1549, Paris. Bibliothèque nationale de France.



qui l'entourent. Celui-ci est-il à même de fonctionner de façon autonome? De même, sa capacité à prendre le dessus sur le reste d'une composition peut questionner quant à l'impact que celui-ci provoque auprès de la couleur d'un texte. Il favorise ainsi la distinction, dirige l'œil, mais peut également être perçu comme proposant une lecture de surface, notamment au sein de longues compositions.

Incarner le texte

Le gras vient ainsi contrebalancer l'harmonie que représente le gris typographique d'un texte. Effet optique provoqué par la vision d'un texte dans sa globalité, ce dernier se mesure à l'homogénéité du gris provoquée par la manière dont sont traités les caractères typographiques entre eux. Outre leurs qualités hiérarchiques, les gras représentent ainsi un balancement de la couleur d'un texte. Leur usage au sein de celui-ci leur permet d'intégrer différentes nuances de gris affectant l'appréhension d'un contenu textuel. Impactant la lumière de celui-ci, il est dès lors possible de les appréhender selon leurs propriétés formelles. Vivien Philizot décrivant les gras comme « destinés à être vus plus qu'à être lus ⁴⁶ » ces derniers peuvent dès lors s'affranchir des besoins élémentaires de visibilité et d'ergonomie de lecture pour chercher à donner davantage vie au corps du texte. En pouvant s'octroyer un rôle sémantique les graisses donnent l'opportunité au texte de s'animer. Cette hiérarchie de l'information plus active peut également atteindre une forme d'oralité. Un regard qui peut trouver un parallèle avec ce qu'énonce Michael Twyman dans son chapitre « The Bold Idea: The Use of Bold-looking Types in the Nineteenth Century » du *Journal of the Printing Historical Society*. La déclaration de Twyman m'amène ainsi à voir des ouvertures quant aux

46. Philizot Vivien, « Le signe typographique et le mythe de la neutralité », *Textimage: À la lettre*, n°3, 2009.

47. Twyman Michael, « The Bold Idea: The use of Bold-looking Types in the Nineteenth Century », *Journal of the printing historical society* [en ligne], n°22, Londres: Printing Historical Society, 1993.

« L'absence de contact personnel entre l'auteur et le lecteur dans le langage graphique, comparée à la possibilité d'utiliser des changements de ton, d'expression et de geste dans le langage parlé, a conduit au développement de moyens graphiques de distinguer les différentes parties d'un texte que les linguistes, par analogie avec le langage parlé, appelleraient probablement suprasegmentaux ⁴⁷. »

connotations que les graisses peuvent véhiculer ainsi qu'à leur usage. En incarnant un contenu, il est possible d'imaginer que les graisses puissent venir marquer de leur empreinte des textes de labours en servant une certaine forme de picturalité typographique.

Une fonctionnalité supplémentaire qui peut dès lors briser la linéarité du texte, agir sur sa lumière et d'une certaine manière le mettre en mouvement. Le caractère aux voyelles engraisées de Max Bill [Fig. 30] de 1960 s'appuyant sur l'écriture

[Fig. 30] *Alphabet aux voyelles engraisées*, Max Bill. Indexgrafik.fr.

systématique de Kurt Schwitters [Fig. 31] illustre la dimension picturale et orale dont peut être sujet le signe typographique.

[Fig. 31] *Schwitters Systemschrift*, Kurt Schwitters, 1927. The Foundry Types.

48. Bosshard Hans
Rudolf, Hochuli
Jost, Max Bill/
Jan Tschichold:
*La querelle
typographique
des modernes*,
Paris : Éditions B42,
2014, p. 34.

Bill décrit d'ailleurs lui-même son alphabet comme une « écriture de mots-images⁴⁸ ». Il est ainsi permis d'envisager le dessin de graisses et de variantes typographiques comme des formes ne servant plus seulement à mettre en avant un élément textuel, mais des signes pouvant illustrer le discours d'un texte.

« Faire varier la graisse d'un caractère, c'est apporter un changement dans la lumière et, par conséquent, modifier le contraste⁴⁹. »

49. Siegwart Fabienne,
Dusong Jean-Luc,
*Typographie du plomb
au numérique*, Paris :
Dessain et Tolra,
2003, p. 158.

L'oralité picturale qui se dessine dans l'alphabet de Bill, laisse entrevoir une plasticité des graisses pouvant se discerner les unes des autres par autant de subtiles variations que des changements stylistiques significatifs. En venant jouer de contrastes de valeurs par des rapports de noirs et de blanc différents au sein de nuances de gris, les variantes de graisses sont porteuses de tonalité au sein de la couleur du texte sans pour autant rompre sa cohérence. Il s'agit de mettre ainsi davantage en action le texte, la page semble plus active. Une approche que l'on peut notamment associer au travail de Robert Massin dont les nombreuses productions graphiques témoignent des larges tonalités possibles par l'emploi de différentes variations de styles mélangés les uns aux autres. Dans *La Cantatrice Chauve* [Fig. 32], probablement son œuvre la plus connue, Massin met en dialogue une pluralité

de caractères, corps, chasses, graisses qui viennent ainsi mettre davantage en voix les mots. Dès lors, selon le type de contraste que la lettre propose, la perception d'un mot n'en sera pas la même et son image non plus. Ainsi, les graisses, au même titre que la chasse, la couleur ou le corps

[Fig. 32] Double page extraite du livre *La Cantatrice chauve*, Massin Robert et Cohen Henry, d'après la pièce de théâtre écrite par Eugène Ionesco et mise en scène par Nicolas Bataille, 1964, Éditions Gallimard. Académie des Beaux-Arts.



pour ne citer qu'eux, peuvent même participer à rendre compte à l'écrit des spécificités intrinsèques au langage oral que sont le ton, le timbre, la voix comme c'est le cas chez Massin. On retrouve également ce processus au sein du mouvement Dada connu pour sa transgression des règles et des codes typographiques et son désir d'établir une « typo-graphie » de la voix. Les poèmes de Raoul Hausmann à l'instar de *KP'ERIOUM* [Fig. 33], poème optophonétique de 1918 en est un exemple. Se démarquant par l'usage de plusieurs corps et polices de caractères, les variations de graisses qui en découlent participent à une oralité du texte. Les affiches d'Ed Fella [Fig. 34] figure du Post modernisme font également écho de ses connotations orales perceptibles convoquant l'idée d'une plasticité de la lettre.

3. Étendre le spectre

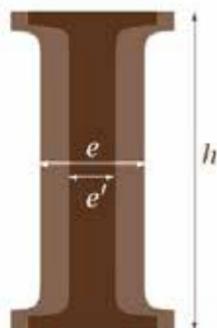
Une profusion typographique

La métamorphose et l'importance significative prises par les styles de caractères dont font partie les graisses ont amené à repenser l'architecture que pouvait prendre une famille de caractères. Penser la déclinaison de cette dernière selon une cohérence formelle alors encore inédite, tout comme à en définir les caractéristiques. Pour cette raison, se posent des réflexions sur les méthodes à mettre en place afin d'ordonner et mesurer ces gradations. Selon quel(s) critère(s) les graisses d'un caractère sont définies et à quelles dénominations sont-elles sujettes ?

Aujourd'hui les termes visant à définir la nomenclature des graisses (*Thin, Light, Regular, Book, Semibold, Bold, Black, etc.*) qui nous sont familiers sont en réalité subjectifs selon les créateur·ices de caractères. Pourtant, certaines classifications d'origines ont tenté d'établir un protocole de mesure bien précis. Peter Karow designer, informaticien et acteur majeur du développement des polices numériques, proposa dans les années 90 des méthodes de mesure de la graisse d'un caractère. Il proposa la création d'un coefficient *K* basé sur le rapport entre la hauteur et largeur du fût d'un glyphe⁵² [Fig. 35]. Plus la valeur du coefficient est élevée, plus la graisse du caractère sera grande. Il établit ainsi des ordres de grandeur permettant de situer ladite graisse d'un caractère selon son coefficient afin de catégoriser et de différencier un *Bold* d'un *Black* par exemple. Pour autant, ces derniers restent relatifs et à considérer selon le dessin du caractère, les contrastes avec la page et les autres caractères avec lesquels il peut dialoguer.

52. Morlighem Sébastien, *Robert Thorne and the origin of the 'modern' fat face*, Francfort-sur-le-Main : Poem, Pamphlet N° 2, 2020, p. 11.

[Fig. 35] *Méthode Karow et Panose de mesure des graisses typographiques.* André Jacques et Laucou Christian, *Histoire de l'écriture typographique: Le XIX^e siècle français*, 2013, Paris, p 22.



$$\text{Panose : } \varphi = \frac{h}{e}$$

$$\text{Karow : } K = \frac{100e}{h}$$

IO

Didot normal, K=13

IO

Didot gras, K = 23

IO

FatFace, K = 33

IO

Normande, K=52

En effet, il en va aujourd'hui de la décision propre du designer de définir la nomenclature des graisses et plus globalement des fontes de sa famille, et ceci sans d'obligatoires calculs menés en amont. De cette façon, cette liberté de nomenclature qui se détache parfois même des nominations standards utilisées, peut aisément se prêter à des ouvertures quant à la manière dont ces variations peuvent s'exprimer. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, les caractères typographiques se sont peu à peu enrichis de plus en plus de styles et de graisses au sein de leur famille pour constituer des ensembles plus complets qu'auparavant. Les caractères historiques ne comprenant qu'un romain et un italique, ont ainsi adopté des gras et demi-gras accompagnés pour certains de leurs versions italiques, puis des versions maigres (*Thin, Extralight, Light, etc.*) jusqu'alors relativement absentes.

La structure stylistique des familles s'organise dès à présent sous forme de gradation désignant un ensemble de variations déclinées en plusieurs niveaux d'épaisseur de la lettre. Un changement de statut qui va faire des grasses un élément de base d'un grand nombre de familles de caractères. À ce titre, les *Antiques* seront celles qui s'enrichiront le plus avec parmi les plus populaires, l'*Univers* d'Adrian Frutiger. Dessinée en 1957 par le Suisse chez la fonderie Debergnay & Peignot pour la photocomposeuse Lumitype, l'*Univers* pousse la notion de famille de caractères encore plus loin. En effet, il s'agit désormais de penser une famille comme un système typographique global et unifié des formes entre elles et non plus comme un ensemble de lettres traitées indépendamment les unes des autres⁵³. Conçue à partir de l'*Akzidenz-Grotesk* [Fig. 36], Frutiger dessine une police en 21 séries allant de l'étroit maigre au large gras et proposant à sa création quatre chasses,

53. Kinross Robin, *La Typographie moderne : Un essai d'histoire critique*, Paris : Éditions B42, 2019, p. 152.

[Fig. 36] *Akzidenz Grotesk medium*, Couverture de « Die „klassische' Grotesk“ (specimen no. 462). Hacking Gutenberg.



quatre graisses et sept italiques, innovant alors par son nombre de variantes [Fig. 37]. En effet, comme le déclare son auteur dans son livre *Une Vie consacrée à l'écriture typographique*, pendant un temps la déclinaison d'un caractère

« Si le caractère plaisait, s'il se vendait bien, on osait alors décliner un demi-gras, un très gras, et quant à la modulation des largeurs (qui sont apparues au XIX^e siècle avec la presse et la publicité) on s'y risquait après beaucoup de réflexion [...] ⁵⁴ »

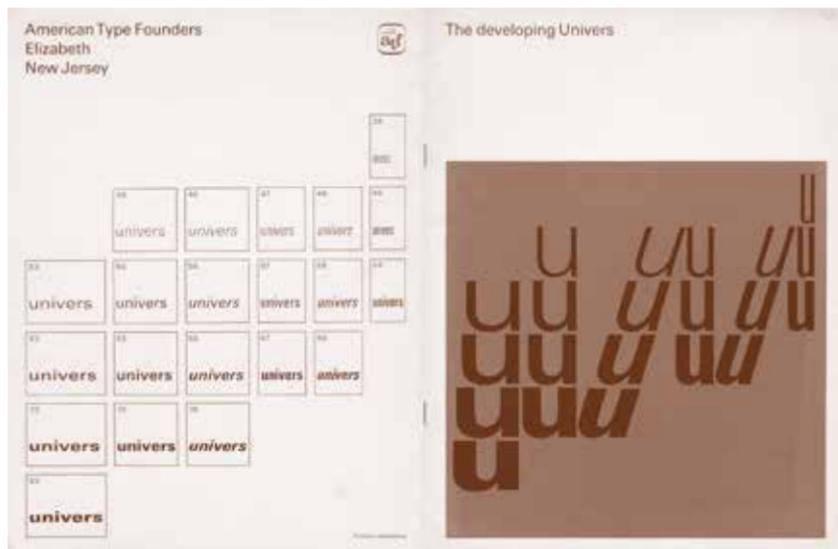
54. Frutiger Adrian, *Une Vie consacrée à l'écriture typographique*, Paris: Atelier Perrousseau, 2004, p. 30.

en différentes variations de graisses dépendait du succès du caractère en question.

Ce propos illustre le tournant qu'ont connu les graisses jusqu'à maintenant.

Aujourd'hui, concevoir un caractère intégrant plusieurs variations stylistiques, les gras en première ligne, va presque de nature.

Mais l'efficacité et surtout le succès d'un caractère



[Fig. 37] *The Developing Univers, American Type Founders, Frutiger Adrian, 1965, Suisse. Letterform Archive.*

sont-ils dépendants de la richesse de leur famille ? De même, un caractère se doit-il d'intégrer nécessairement une palette de styles riche accompagnant la fonte d'origine ?

55. Levée Jean-Baptiste, « Une question de styles », *CRÉATION DE CARACTÈRES: Épisode 4* [en ligne], MOOC Digital de l'École professionnelle supérieure d'arts graphiques de la Ville de Paris (EPSAA), octobre 2023.

Selon Jean-Baptiste Levée le succès d'un caractère aujourd'hui ne dépend pas de son nombre de variantes. « L'intérêt d'un caractère, son succès commercial, sa fonctionnalité, sont pas corrélés au nombre de styles⁵⁵ ». Si cette déclaration dissocie l'usage du dessin de départ, il convient toutefois d'observer qu'un caractère est souvent amené à s'enrichir d'un panel de graisses et styles plus ou moins étendu au fur et à mesure du temps, si ce n'est dès sa création. Une croissance qui s'explique par une évolution perpétuelle des outils de dessin de caractères comme par l'opportunité de donner davantage d'options aux utilisateur·ices pour plus de richesse et de subtilités typographiques. Jean-Baptiste Levée pose ainsi la question de l'usage

A A A A A A
K K K K K K
Z Z Z Z Z Z
I / I / I /
D D D D D D
E E E E E E
N N N N N N
Z Z Z Z Z Z

OLF

A&S
1957

56. Levée Jean-Baptiste, « Une question de styles », *CRÉATION DE CARACTÈRES: Épisode 4* [en ligne], MOOC Digital de l'École professionnelle supérieure d'arts graphiques de la Ville de Paris (EPSAA), octobre 2023.

et de la main donnée à ce-tte dernier-ère. En prenant le cas de ses caractères de commande et de ses client-es, il met en avant le besoin de ces dernier-ères d'avoir accès à une gradation de plus en plus fournie en matière de choix stylistiques⁵⁶. Plus l'usager-ère a de graisses et de styles à portée de main, plus ce-tte dernier-ère devient donc en mesure d'utiliser avec précision et nuances le caractère dont il fait usage. Plus de choix pour davantage de flexibilité.

Le cas du *Proto Grotesk* [Fig. 38] caractère de chez Production Type dont son créateur se sert d'exemple est intéressant par l'évolution de celui-ci. Originellement conçu en une seule graisse, le caractère fut un succès au sein de la fonderie. Invitant l'usager à le faire vivre avec les corps de la fonte ou en l'accompagnant d'autres polices plutôt qu'avec des variantes, celui-ci a fini malgré tout par s'accompagner de styles supplémentaires. On peut supposer que cette extension de la famille a pu se faire face à une demande⁵⁶ de la clientèle souhaitant davantage de variations au sein de la police de caractères. Si la conception d'une famille comportant plusieurs variantes paraît relativement inévitable, il semble cependant envisageable de s'interroger sur la manière dont son architecture peut, elle, être requestionnée.

[Fig. 38] *Proto Grotesk* par Jean-Baptiste Levée, distribuée par Production Type, 2014.

Proto ExtraLight
 Proto Light
 Proto Regular
 Proto Bold

Des superfamilles

L'enrichissement des caractères au cours des siècles a ainsi progressivement vu se développer des familles de très grande ampleur, amenant aujourd'hui certaines d'entre elles à porter le nom de superfamilles typographiques. Ces dernières peuvent ainsi mêler des versions *serif*, *sans serif*, *rounded*, *display*, *text* au sein d'une même famille de caractères en addition des variations standards. Dès lors, ces superfamilles peuvent intégrer différents visages typographiques au sein d'une même police sans pour autant perdre en cohérence. Un regard soutenu par Terrance Weinzierl type designer chez la fonderie américaine Monotype. « Je pense que si une police dispose d'une large variété de graisses et de chasses, c'est une grande famille. Ce qui la rend « super », c'est sa capacité à changer de personnalité ou de voix tout en restant en harmonie et en conservant une partie du même système⁵⁷. ». Il est dès lors possible d'envisager qu'une famille puisse réunir plusieurs familles typographiques au sein d'un même ensemble.

57. Weinzierl Terrance, *What is a superfamily of fonts and why do we need them?*, Monotype.com.

Le développement de ces superfamilles couvrant une large palette de besoins tout comme la richesse graphique résultant de leur multitude de styles font ainsi d'elles des outils pouvant atteindre de grandes ampleurs. Les caractères *United*, [Fig. 39] conçu par Tal Leming et publié par la fonderie House Industries et *Chronicle*, de la fonderie Hoefler & Frere-Jones, sorties tout deux en 2007 présentent ainsi respectivement 105 et 106 fontes chacune. Une densité stylistique qui amène à s'interroger sur l'organisation et l'usage que peuvent prendre des familles de caractères aussi conséquentes. Sont-elles plus utilisées? Cela fait-il d'elles des familles davantage pérennes?

United									
United									
United									
United									
United									
UNITED									

[Fig. 39] *United* par Tal Leming, distribuée par House Industries, 2014.

Une croissance fulgurante des jeux de caractères en mesure d'interroger quant à l'étendue que peut prendre une famille de caractères.

Le cas de l'*Immortel* dessiné par Clément Le Tulle-Neyret fait office d'exemple intéressant quant à l'organisation et aux articulations pouvant prendre place au sein d'une famille. Débuté en 2016 à l'ANRT et publié en 2021 par la fonderie 205TF, l'*Immortel* propose d'inclure différentes variations d'italiques en lieu et place d'une série de graisses plus traditionnelle. La famille intègre ainsi quatre dessins de romains différents et plusieurs variantes d'italiques associées à chaque romain.

En s'appuyant sur la théorie des humeurs hippocratiques, l'*Immortel* présente différentes personnalités de caractères (*Immortel Infra*, *Immortel Colera*, *Immortel Vena*, *Immortel Acedia* [Fig. 40]) pour un même style de variations typographiques. Les quatre romains et les quatre italiques se distinguent les uns des autres par les références sur lesquelles ils se basent tout en s'apparentant à une même famille par certaines concordances telle qu'une chasse identique⁵⁸.

58. Le Tulle-Neyret Clément, *Immortel*, Clément Le Tulle-Neyret, 14 avril 2021. [en ligne], disponible sur : <https://cltn.fr/texts/immortel>

59. *ibid.*

En prenant à contre-pied la conception d'une gradation de graisses standard, son créateur vient ainsi proposer des « variations de dessin » plutôt que « des variations d'un même dessin⁵⁹ ». À l'instar de l'*Immortel* et ses humeurs il est possible de s'interroger sur la forme que pourrait prendre une famille ne comportant pas une gradation

[Fig. 40] *Immortel*
par Clément Le Tulle-
Neyret, distribuée
par 205TF, 2021.

linéaire de graisses mais plusieurs graisses
aux poids identiques parvenant néanmoins
à se distinguer entre elles.

Infra Roman

Infra Median

Infra Italic

Colera Roman

Colera Italic

Vena Roman

Vena Median

Vena Italic

Acedia Roman

Acedia Italic

Vous avez dit variable?

L'évolution significative des technologies numériques de la fin du XX^e siècle vont dès lors mener les créateur·ices de caractères à pousser les variations formelles que peut accueillir la structure du signe typographique. En détournant les limites conférées par les outils de conception sur la variabilité des caractères, Just Van Rossum et Erik Van Blokland du studio LettError Type conçoivent en 1989 la famille de caractères *LTR Beowolf* et *BeoSans* [Fig. 41]. S'appuyant sur le concept de RandomFonts⁶⁰, le caractère prend appui sur un langage PostScript brut venant proposer des formes différentes d'un même caractère au moment de l'impression.

La police introduit ainsi un nouvel angle d'approche concernant le dessin d'un caractère en allant au-delà des déclinaisons standards de chasses, graisses ou inclinaisons déjà connues.

60. LettError Type, *LTR Beowolf & BeoSans* [en ligne]. Disponible sur : <https://letterror.com/fonts/randomfonts.html>.

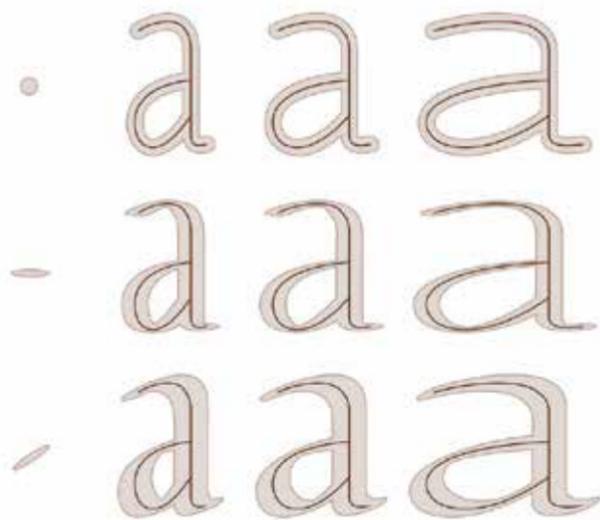
[Fig. 41] *LRT Beowolf* et *BeoSans*, par Just Van Rossum et Erik Van Blokland, distribuées par LettError Type, 1989.

 R21
 R22
 R23

61. Kinross Robin, *La Typographie moderne : Un essai d'histoire critique*, Paris : Éditions B42, 2019, p. 164.

[Fig. 42] Langage Metafont de Knuth, basé sur une indépendance relative entre le ductus et les caractéristiques des signes. Image par d'Ernesto Peña. ResearchGate.

L'introduction quelques années auparavant du langage *Metafont* [Fig. 42] conçu par Donald Knuth participa également aux recherches menées sur une malléabilité du dessin de caractères à partir d'outils numériques. Le langage aborde la déclinaison et l'expérimentation de jeux stylistiques en s'appuyant sur le principe que « tous les éléments d'une même famille pouvaient dériver du dessin d'une seule lettre ⁶¹ ».

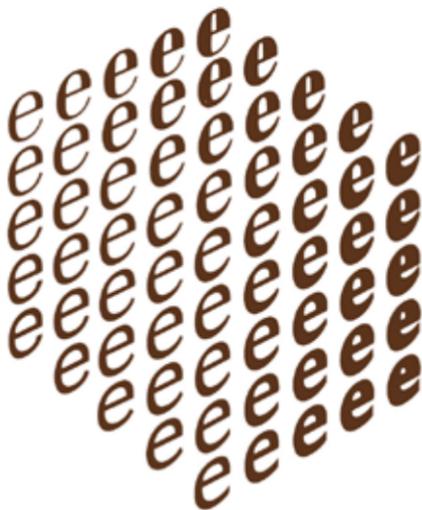


Ces exemples, font part à mes yeux du chemin considérable effectué depuis le XV^e siècle quant à l'ouverture que peut désormais accueillir le dessin d'une famille et ses variations. Il est désormais possible d'envisager le dessin de caractères selon des approches sensiblement différentes qu'elles soient artistiques, expérimentales ou encore techniques. Un aspect qui donne lieu selon moi à une plus grande démocratisation de la discipline.

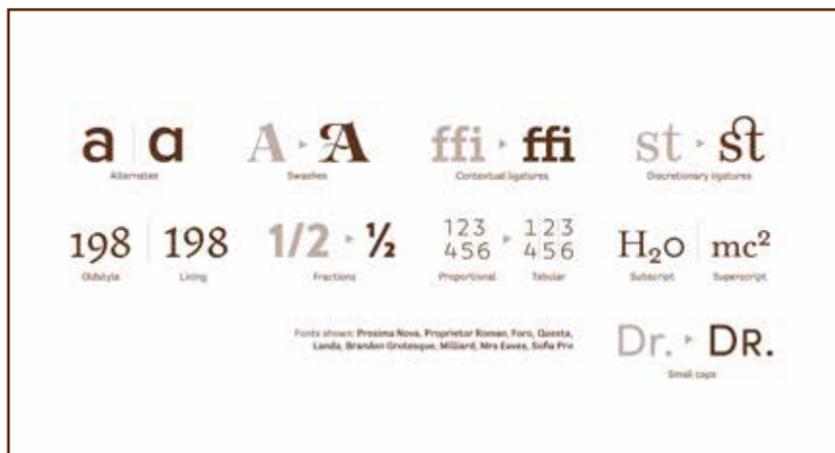
62. Wlassikof Michel, MASURE Anthony, « Divertissements typographiques : des épreuves de caractères aux spécimens animés », *Back Office : Suivre le mouvement*, n°4, Paris : Éditions B42 et Fork Éditions, 2021, p. 110.

L'arrivée en 2016 d'une nouvelle fonctionnalité au sein des formats de polices, connue sous le nom d'*OpenType Variations* ou *Variables Fonts*⁶², marqua également un changement majeur dans la conception typographique. Outre leur rapidité de chargement par les pages web, leur faible poids et la centralisation des fontes au sein d'un unique fichier, les fontes variables présentent l'avantage d'ouvrir le spectre à de nouvelles expérimentations typographiques. Elles permettent ainsi d'étendre significativement le nombre de variations au sein d'une famille de caractères, en contribuant à rendre le signe typographique plus souple et flexible. Ces dernières viennent également mettre en pratique les recherches effectuées par Gerrit Noordzij concernant la déclinaison du signe typographique. S'intéressant au principe d'interpolation par l'intermédiaire d'un axe de translation et d'un axe d'expansion, le créateur de caractères mettra au point son célèbre *Noordzij's Cube* servant à visualiser sa théorie [Fig. 43].

[Fig. 43] *Noordzij's Cube*, *The Stroke*, 2009, Hyphen Press. LettError Type.



L'arrivée d'une telle fonctionnalité, fait ainsi part de la nécessité d'avoir une structure stable afin d'exploiter au mieux la matérialité du signe. L'évolution des supports et médias de lecture s'étant multipliée au cours des dernières décennies, les caractères ont aussi vu leurs nombres de glyphes, styles, mais aussi langues s'enrichir afin d'être en mesure de répondre à de nouveaux besoins [Fig. 44]. La transcription numérique de plus en plus de langues parlées dans le monde et les possibilités offertes par le développement des langages et formats de polices ont ainsi provoqué une expansion progressive des familles de caractères. L'arrivée du format *OpenType* qui fait figure de standard et le développement du langage Unicode permet d'intégrer aujourd'hui jusqu'à 65 535 glyphes au sein d'un seule famille.



[Fig. 44] Exemples de fonctionnalités Open Type, Font Spring, 2022. Font Spring.

Des possibilités accrues quant à la complexité et profondeur dont peut faire preuve une famille de caractères mais aussi des sets de plus en plus fournis. Un point qu'aborde Indra Kupferschmid dans son article « L'avenir est variable » du numéro 25 de Graphisme en France.

« La famille traditionnelle avec ses quatre variantes (normal, italique, gras, gras italique) a été supplantée par des séries de vingt, quarante ou même quatre-vingts variantes ⁶³. »

63. Kupferschmid Indra, « L'avenir est variable », *Graphisme en France : Typographie : transmission, création, variation*, n°25, Paris : Centre national des arts plastiques, 2019, p. 129.

64. Bil'ak Peter, *We don't need new fonts...*, Typotheque, 15 juillet 2011.

Dès lors, la question de l'utilité quant au fait de continuer à produire toujours plus de nouvelles variantes comme de nouvelles familles semble facile. Pour autant, Peter Bil'ak dans son article *We don't need new fonts...* pose un regard plus mesuré estimant qu'au-delà de la question du nombre il s'agit également du pourquoi nous créons de nouveaux caractères.

« Il est temps de réfléchir à la raison pour laquelle nous concevons des caractères, pas seulement à la façon dont nous les concevons ⁶⁴ ».

Ainsi, le caractère précieux et élémentaire que pouvait revêtir autrefois une graisse au sein d'une famille de par leur faible nombre de variantes m'interroge sur la singularité donnée de nos jours au dessin d'une fonte d'une famille. Comment les fontes d'une même famille peuvent parvenir à se distinguer dans le groupe qu'elle constitue ?

Si cette innovation est couramment appliquée pour faire varier la chasse ou la graisse de manière standard, elle semble pouvoir être dans un premier

temps à l'origine de subtiles variations contribuant à définir la personnalité d'une famille de caractères. Des pistes d'explorations ouvrant à davantage de plasticité et d'expérimentation dans le dessin typographique. Une approche prospective s'inscrivant autant dans le dessin en lui-même que dans les processus et concepts qui se situent en amont. À ce titre, l'innovation que représentent les fontes variables ouvre à de nouvelles perspectives quant aux nuances que peut proposer le signe typographique. Bien que répondant à plusieurs contraintes et règles à suivre dans leur conception (axes de variabilité, compatibilité des masters, nombre de points, sens des contours...), ces dernières semblent en mesure de proposer des variations significatives dans le passage d'un style à un autre. Sont alors en mesure de dialoguer entre elles, des formes sensiblement différentes les unes des autres.

65. Knebush Jérôme, *Instant* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.poem-editions.com/products/instant>.

Le caractère *Instant* (2005–12) conçu par Jérôme Knebush illustre l'évolution subtile que peuvent entretenir ces variantes. La famille interroge ainsi l'unité et la cohérence des variations d'une famille de caractères et le passage entre les différents styles qui la composent⁶⁵. Proposant un passage de la vivacité et cursivité de l'écriture manuscrite aux formes davantage figées de la typographie, l'*Instant* crée des ponts entre l'outil qu'est la main et celui numérique matérialisé par l'écran. Le caractère intègre la gestualité de la main dans sa version la plus maigre dite *Vivid* quand la version *Heavy* s'accorde vers davantage de tension dans la construction des lettres. Le *Regular* vient ainsi proposer un juste milieu entre mouvement et stabilité. L'usage d'un *Vivid* et du *Heavy* au sein d'un texte pour prendre les versions extrêmes, peut alors être en mesure d'impacter le sens du texte de par leur identité. Un contenu similaire écrit avec

Anticiper
Montant
Bambou
Sensible
Cosmos



la scripturalité du *Vivid* induit une sémantique différente à celui du même texte utilisant la robustesse du *Heavy*.

La nomenclature et définition du type et nombre d'axes au sein d'une police variable dépendant des choix de son·a concepteur·trice, ce·tte dernier·ère est également en mesure d'intégrer des paramètres personnalisés. Basés originellement sur cinq axes principaux dits « axes déclarés⁶⁶ » (graisse, chasse, corps optique, italique et inclinaison), l'espace de conception, nom donné au panel de variations possibles situées entre les masters d'une fonte variable, propose d'aller voir plus loin dans les croisements qu'un caractère peut accueillir. Malgré un degré de complexité accru, ces axes personnalisés peuvent être définis

66. Kupferschmid Indra, « L'avenir est variable », *Graphisme en France: Typographie: transmission, création, variation*, n°25, Paris: Centre national des arts plastiques, 2019, p. 137.

[Fig. 45] *Fragment*, par Francesca Bolognini et Mat Desjardins, distribuée par Pangram Pangram, 2023.

S S **S** Glare

S S **S** Sans

S S **S** Serif

Mutation

Mutation

67. Pangram Pangram, Fragment Collection [en ligne]. Disponible sur : <https://pangrampangram.com/products/fragment>.

de manière à influencer sur plusieurs caractéristiques simultanément. Le *Fragment* [Fig. 45], caractère de PangramPangram publié en 2023 passant d'un caractère sans serif gras un caractère maigre à empattements en est un exemple ⁶⁷.

68. Ross David Jonathan, « Fit. Remplir l'espace », *La perruque type magazine*, n°17, novembre 2019, [en ligne], disponible sur : <http://www.la-perruque.org/processes/remplir-lespace-fit-par-david-jonathan-ross.html>.

Dans la mesure où l'arrivée des polices variables a permis une plus grande variété des productions typographiques, ces dernières se sont cependant confrontées au risque de tomber dans une forme de monotonie de formes déclinées à l'infini. En effet, si l'étendue offerte par les fontes variables, favorise une ergonomie et flexibilité d'usage selon le type de supports et d'affichages, certaines familles peuvent aisément se perdre dans un ensemble cohérent mais, sans mauvais jeu de mots, manquant de caractère. Le type designer américain David Jonathan Ross fut l'un des premiers à montrer un intérêt pour la dimension expérimentale des fontes variables. Connu pour des caractères tels que le *Forma DJR* ou le *Bungee*, il fut très vite attiré par le potentiel de variété proposé par la fonctionnalité, à l'instar de ses caractères *Input* [Fig. 46] ou *Fit* [Fig. 47] prenant directement leur source de cette technologie. S'adaptant à l'espace dans lequel elle prend place, la *Fit* étire ou « étroitise » sa graisse et chasse ⁶⁸



[Fig. 46] *Input*, par David Jonathan Ross, distribuée par DJR et The Font Bureau, 2014.

SPAGE SPAGE SPAGE SPAGE
SPAGE SPAGE SPAGE SPAGE

SPAGE SPAGE SPAGE SPAGE

SPAGE SPAGE SPAGE SPAGE

SPAGE SPAGE SPAGE SPAGE

SPAGE SPAGE SPAGE SPAGE

SPAGE SPAGE SPAGE SPAGE

[Fig. 47] *Fit*, par
David Jonathan Ross,
distribuée par DJR et
The Font Bureau, 2017.

« J’essaie simplement de me figurer comment maintenir en permanence originalité et singularité au sein d’une grande famille multiforme. En se reposant trop sur l’interpolation, on risque de perdre le caractère spécifique d’une création. Les polices variables présentent un danger quelque peu ironique, celui de mener au développement de familles homogènes manquant de variété. » David Jonathan Ross ⁶⁹

69. Kupferschmid Indra, « L'avenir est variable », *Graphisme en France : Typographie : transmission, création, variation*, n°25, Paris : Centre national des arts plastiques, 2019, p. 156.

70. Wlassikof Michel, MASURE Anthony, « Divertissements typographiques : des épreuves de caractères aux spécimens animés », *Back Office : Suivre le mouvement*, n°4, Paris : Éditions B42 et Fork Éditions, 2021, p. 116.

pour donner lieu à des compositions extrêmement denses aux contre-formes minimales. La gradation des graisses n'est pas ici qu'une extension du squelette d'origine. Elle participe directement au concept à l'origine de la conception du caractère basée sur l'espace vide de la page.

Ces particularités s'inscrivent selon David Jonathan Ross dans un désir de ne pas tomber dans la création de familles trop uniformes. Les règles à suivre dans le dessin de polices variables peuvent en effet entraîner le risque de tomber dans un « lissage⁷⁰ » des caractères conduisant à des fontes intermédiaires perdant de leurs particularités. Cette approche de la part de David Jonathan Ross me parle dans la manière qu'il a de percevoir la conception d'une famille de caractères comme un moyen de jongler et d'expérimenter entre systématisme et singularité. Si elle offre des degrés d'expérimentations formels importants, cette approche de la variation peut également se faire de manière sensible par l'intermédiaire du concept à l'origine du dessin d'une famille de caractères.

L'Exposure: une approche sensible de la variation

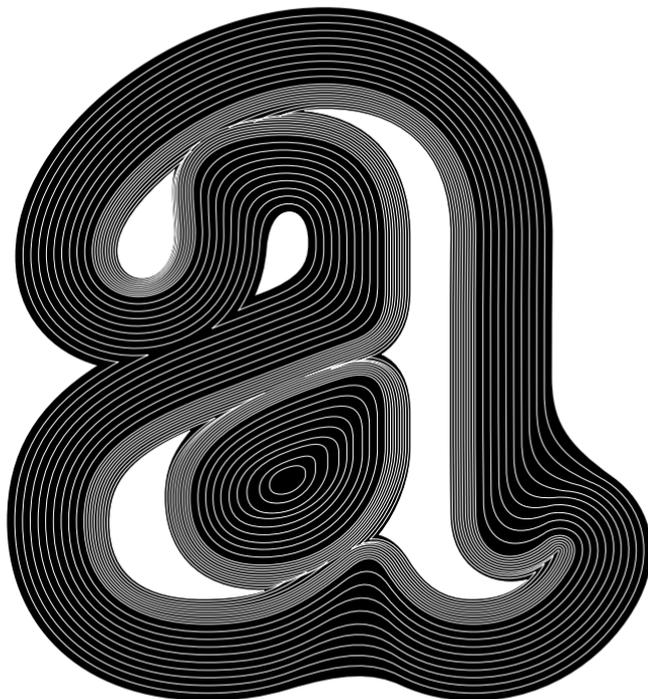
L'*Exposure* est une famille de caractères conçue par Federico Parra Barrios et initiée dans le cadre de son projet de recherche mené à l'Atelier National de Recherche Typographique de Nancy en 2018. Développé pendant près de deux ans et demi de 2019 à 2022, celui-ci est finalement publié en 2022 par la fonderie 205TF. En s'intéressant à la relation entre sculpture et typographie et aux dialogues qu'entretiennent les deux domaines, Federico aboutit à la conception d'un caractère cherchant à retranscrire typographiquement le principe

71. 205TF, *Exposure* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.205.tf/exposure>.

d'exposition photographique. En se basant sur l'impact de la lumière dans la gravure de lettres⁷¹ l'*Exposure* invite à un regard poétique sur la manière dont les variantes de la famille s'expriment.

En prenant pour point de départ le parallèle entre la gravure de poinçons des typographes et les formes produites par la sculpture, son créateur s'appuie sur la manière dont la lumière peut influencer sur la lecture de signes typographique dans le but d'y explorer les limites de la lisibilité. Federico Parra Barrios cherche là à explorer les limites des fontes variables en proposant un nouvel angle sur la manière de les utiliser et concevoir à partir d'elles [Fig. 48]. Suivant un axe de variation allant de -100 pour la sous-exposition à +100 pour la surexposition,

[Fig. 48] *Exposure*, par Federico Parra Barrios, distribuée par 205TF, 2022.



**Down by the river
by the boats, where
everybody goes to be
alone, where you won't
see any rising sun, down
to the river we will run,
when by the water we
drinks to the dregs, look
at the stones on the
riverbed, I can tell from
your eyes, you've never
been by the riverside.**

Exposure 12 pt -100

Down by the river
by the boats, where
everybody goes to be
alone, where you won't
see any rising sun, down
to the river we will run,
when by the water we
drinks to the dregs, look
at the stones on the
riverbed, I can tell from
your eyes, you've never
been by the riverside.

Exposure 12 pt 0

Down by the river by the boats,
where everybody goes to be
alone, where you won't see any
rising sun, down to the river we
will run, when by the water we
drinks to the dregs, look at the
stones on the riverbed, I can tell
from your eyes, you've never
been by the riverside.

Exposure 20 pt +100

Agnes Obel, *Riverside*

Rogues Prudishness

Jeer Onomatopoetic

Mistakes Hammond

Lair Insubstantiality

Disinters Ramblings

Threats Receptacles

Prohibitive Chignon

Postmasters Bigotry

Telephone Outflank

Sling Pandemonium

Pint Magnetosphere

l'Exposure invite à jouer des différents degrés d'exposition tout en remettant en question les axes traditionnels de variabilité reposant sur le poids, la largeur et l'inclinaison. Cela donne lieu à des variations sensibles dans la gradation stylistique que propose la famille.

En effet, dans la valeur maximale de surexposition, les pleins de la lettre disparaissent progressivement, pour venir laisser la lumière et les espaces vides du caractère venir effacer partiellement celui-ci. Un caractère fragile et précieux émerge alors. La valeur maximale de sous-exposition vient quant à elle augmenter drastiquement la graisse de la lettre et déformer ses contours. Ces interventions provoquent un chevauchement des lettres entre elles rendant la distinction des caractères et mots plus difficile à la lecture. Les lettres se meuvent pour disparaître dans leurs propres masses, offrant des effets graphiques où les mots semblent devenir images. En intégrant une version *Regular*, du caractère offrant une lisibilité optimale pour du texte de labeur, *l'Exposure* donne l'opportunité de choisir différents niveaux de lisibilité, mais aussi de picturalité dans le choix des graisses employées. En observant les dessins dans leurs valeurs les plus extrêmes, ces derniers se distinguent de manière sensiblement différente [Fig. 49].

[Fig. 49] *Exposure*, par Federico Parra Barrios, distribuée par 205TF, 2022.



Ponte

En puisant ses sources auprès de domaines à priori étrangers à ceux de la typographie par le biais de la sculpture et de la photographie, *l'Exposure* est à mes yeux passionnante par la prospection que présente son dessin. Elle témoigne à mes yeux de la richesse et sensibilité formelle dont peut faire part un caractère puisant ses inspirations, essences ou encore concepts au travers d'environnements extérieurs à ceux de la typographie. La famille fait ainsi part selon moi de la manière dont ces ouvertures peuvent donner lieu à un décloisonnement du signe typographique. En transcrivant le phénomène d'exposition typographiquement, *l'Exposure* convoque des formes sensibles et uniques, vectrices d'une poésie graphique qui n'auraient peut-être pas vu le jour sans ce croisement singulier entre différents milieux artistiques.

Un regard partagé par son auteur lors de la présentation de sa recherche à l'ANRT « Il n'aurait pas été possible d'en arriver là sans penser à la relation entre la sculpture et le dessin de caractères⁷² ». De plus, la conception de plusieurs graisses ne semble ici pas suivre une habitude visant à produire pour produire, mais prend sens par la faculté qu'a leur réalisation à s'appuyer sur une idée qui les dépassent. Ce projet amène de fait à explorer les possibilités et limites offertes par les outils de dessin de caractères de nos jours et la manière dont le signe typographique peut s'exprimer. Ces considérations m'invite ainsi à entrevoir le degré d'expérimentation possible que peut conférer le point de départ de la conception d'une famille de caractères. Elles font également figure de fenêtre ouverte sur la rencontre de formes typographiques relativement distinctes ainsi qu'à la sensibilité formelle dont peut faire preuve une famille de caractères.

72. Parra Barrios Federico, *Sculpter la lumière* [en ligne], Atelier National de Recherche Typographique, Nancy, 2018, 23 minutes et 39 secondes. Disponible sur : <https://anrt-nancy.fr/fr/projets/sculpter-la-lumiere>.

4. Au croisement des disciplines

Le Faune: de l'expansion à l'hybridation

De par l'ouverture à des terrains d'explorations graphiques sensibles qu'elle peut convoquer, la rencontre entre le champ typographique et des milieux extérieurs qu'ils soient artistiques ou non me semble ainsi précieuse dans la richesse formelle qui fait son identité. Dès lors, j'aime à penser la géographie que représente une famille de caractères comme un espace de conception hétéroclite que des sources externes à la typographie peuvent contribuer à nourrir.

En parcourant dans ma mémoire des exemples de caractères suivant une approche singulière dans la manière d'aborder la diversité formelle d'une famille, mon esprit s'est rapidement arrêté sur le caractère *Faune* d'Alice Savoie.

Caractère de commande conçu pour le Centre National des Arts Plastiques en 2017, le *Faune* s'inscrit en réponse à une réflexion sur l'expansion continu des familles de caractères contemporaines⁷³. Une démarche qui s'appuie sur la mutation d'un paysage typographique qui n'a cessé de se renouveler et s'enrichir au fil des siècles cherchant à organiser et codifier chaque nouvelle arrivée typographique. « Les créateurs de caractères n'ont cessé en effet de chercher à nommer et à classifier cette diversité esthétique, à maîtriser les associations potentielles entre différents types, voire à critiquer les hybridations dont ceux-ci ont pu faire l'objet⁷⁴. ».

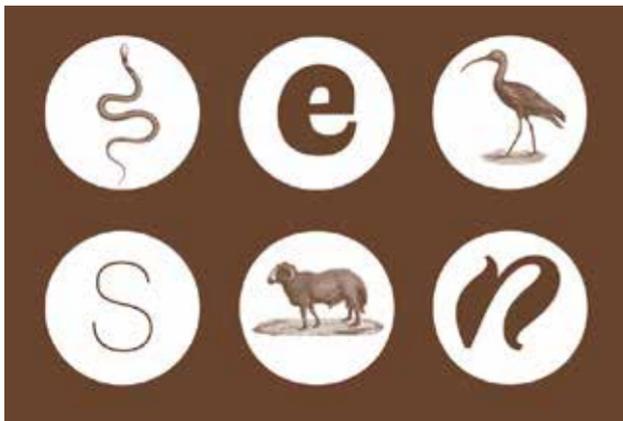
73. Savoie Alice, Rivoal Marine, *Faune* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnap.fr/sites/faune/>.

74. *ibid.*

Ce projet qui met en dialogue dessin de caractères et illustration vient puiser sa source auprès de figures du monde animal issues d'ouvrages scientifiques. S'appuyant sur les ouvrages *Histoire naturelle* de Georges-Louis Leclerc et sur la *Description de l'Égypte*, le *Faune* repose sur la conception de trois caractères typographiques

75. Savoie Alice, *Faune*, un nouveau caractère typographique signé Alice Savoie [en ligne], France Culture, Radio France, 7 mai 2018.

provenant chacun d'une famille de vertébrés différentes. Trois animaux que sont la vipère, l'ibis et un le bélier⁷⁵ [Fig. 50].



[Fig. 54] *Faune*, Savoie Alice. Image issue du site du Centre national des arts plastiques.

Le serpent haje occupe le rôle de variante maigre [Fig. 51] et se caractérise par sa souplesse, sa discrétion et sa monolinéarité faisant office de structure ou squelette de la famille.

[Fig. 51] *Faune Display Thin*, par Alice Savoie/Cnap, 2017.

Souplesse

Le bélier a queue plate sert de version *Black* [Fig. 52] au caractère en lui conférant sa force de caractère et sa carrure trapu pour parvenir à un caractère généreux et vigoureux.

[Fig. 52] *Faune Display Black*, par Alice Savoie/Cnap, 2017.

Robuste

Enfin l'ibis noir est l'animal choisi par Alice Savoie pour concevoir un italique gras [Fig. 53]. Les courbes de l'oiseau combiné au mouvement naturel de l'italique donne à voir un caractère aux pleins et déliés inversés dont la forme donne une dimension dansante au texte semblable à une nuée d'oiseaux. Ce dernier donne alors une couleur au texte différente de celle dont pourrait faire part une italique à la structure plus classique.

[Fig. 53] *Faune Display Bold Italic*, par Alice Savoie/Cnap, 2017.



Par la nature du projet, le *Faune* cherche à insuffler un nouveau souffle au dessin d'une famille de caractères contemporaine. De cette manière, la conception de chaque style fait l'objet d'un dessin singulier où les variations de départ ne sont pas les résultantes d'un romain d'origine mais possèdent bien une identité et expressivité qui leur est propre. Dès lors, les caractères créés sont en mesure d'exister pour eux-mêmes tout en étant compatibles avec les autres. Leur relation vient mettre en avant l'autonomie dont peuvent faire part ces espèces/ caractères tout en les amenant à se rencontrer. En étudiant les points de convergence que peuvent entretenir ces espèces animalières, Alice Savoie propose d'entrevoir une façon d'aborder le dessin d'une famille sous une forme hétérogène sans rompre au bon équilibre d'un système typographique.

L'apparition dans un second temps d'un romain, d'un gras et d'un italique, qui font pourtant quasi systématiquement office de caractères de départ, participe à la singularité de la famille. Ici les styles traditionnels prennent forme grâce à l'interpolation

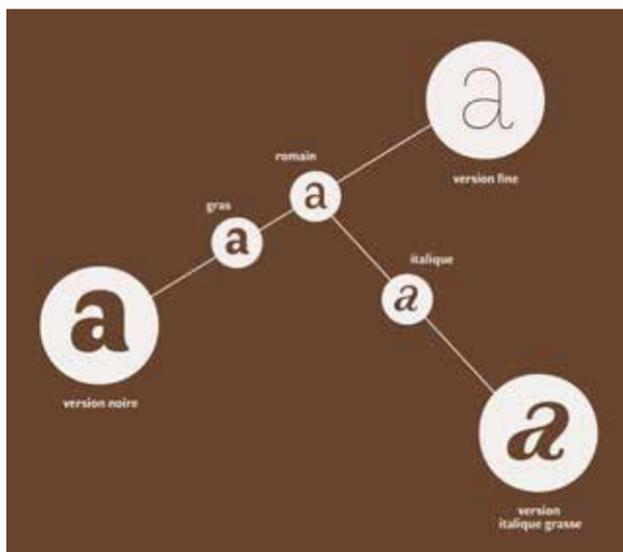


*C'est un endroit
rêvé pour les
oiseaux, ils viennent
s'y reposer quand
leur cœur est gros,
à mon encrage rêvé
après le chaos, je
viens te retrouver
comme les oiseaux.*

Pomme, *Les oiseaux*

des 3 styles originaux [Fig. 54]. Ces trois graisses pensées principalement pour un usage en tant que texte de labeur conservent l'identité de leurs parentes tout en assurant leur fonctionnalité première de lisibilité en petits corps, marqueur hiérarchique ou encore élément de distinction. Alice Savoie vient ici redonner une identité forte à des variantes que sont le gras et l'italique dont les personnalités ont pu se noyer parmi la multitude de styles qui peuvent désormais les accompagner.

[Fig. 54] Faune, Savoie Alice. Image issue du site du Centre national des arts plastiques.



Par la vitalité formelle qu'il insuffle, le *Faune* fait à ce titre figure d'exemple d'une famille de caractères pensée sous un prisme prospectif. Ainsi, hybridations, croisements ou encore métamorphoses typographiques sont autant de termes qui semblent pouvoir s'inscrire de manière crédible au sein d'un paysage ouvert vers de nouvelles manières d'être abordé. Ces approches m'inspirent ainsi dans le souhait qui est le leur de retranscrire typographiquement quelque chose

« Faune est une invitation à repenser notre conception de la famille de caractères, tout en remettant la richesse et la diversité des formes au cœur du processus créatif, et à envisager un rapport dynamique entre les variantes qui la composent, ouverture vers la typographie de demain : mutante, vivante, en perpétuelle évolution⁷⁶. »

76. Savoie Alice, Rivoal Marine, Faune [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnap.fr/sites/faune/>.

qui ne l'est pas. Comment le signe typographique peut-il être amené à incarner un concept ou un paysage avec lequel il ne partage à priori rien en commun ? Cet attrait pour des rencontres sensibles et inattendues participent de fait au visage que je souhaite donner à ma pratique du dessin de caractères.

Éprouver le signe

Qu'elles soient d'ordre formel ou technique, ces réflexions quant à la manière d'intervenir sur la structure du signe typographique ont poussé de nos jours de plus en plus de dessinateur·ices de caractères à pousser les expérimentations que peut accueillir ce signe. Par le biais d'explorations poussant parfois jusqu'à l'extrême la chair de la lettre, une multitude de caractères est ainsi parvenue à accroître la plasticité que pouvait dégager celle-ci. En faisant parfois appel à des langages et outils permettant d'aller au delà des limites conférées par les logiciels traditionnels, nombre de visages ont ainsi participé à l'expressivité que peut transmettre le caractère typographique. Interrogeant la matérialité du signe, la pratique de Benoît Bodhuin et certains de ses caractères dont le *Harber* [Fig. 55], le *Moki* [Fig. 56], ou encore le *Pimpit*⁷⁷ [Fig. 57] parviennent à illustrer les potentiels plastiques que la lettre peut provoquer.

77. Bodhuin Benoît, BB-Bureau [en ligne]. Disponible sur : <https://www.bb-bureau.fr>.

[Fig. 55] *Harber*, par Benoît Bodhuin, distribuée par BB-Bureau, 2023.

Harber
Harber
 Harber
 Harber
 Harber

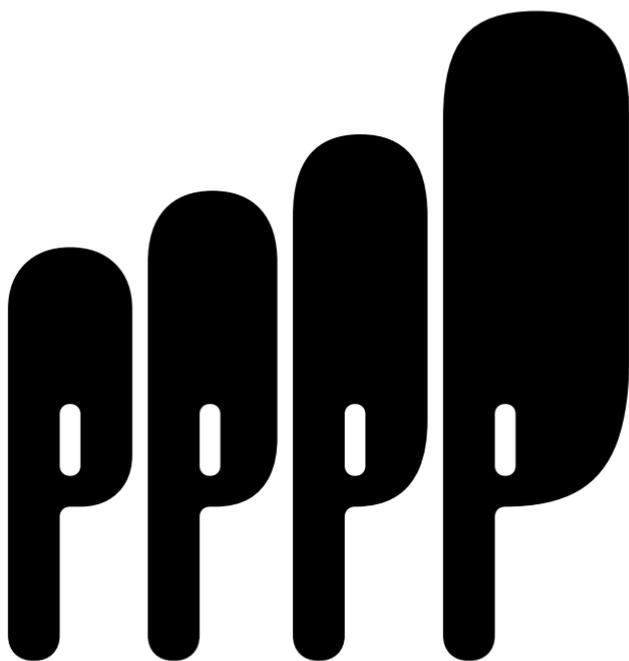
Un petit Mochi pour midi

Un petit Mochi pour midi

Un petit Mochi pour midi

Un petit Mochi pour midi

[Fig. 56] *Mochi*,
par Benoît Bodhuin,
distribuée par
BB-Bureau, 2023.



[Fig. 57] *Pimpit*,
par Benoît Bodhuin,
distribuée par
BB-Bureau, 2021.

En détournant le squelette traditionnel du caractère typographique le graphiste et dessinateur de caractères français parvient à faire de la contrainte un moyen de concevoir des formes non conventionnelles et inhabituelles. Le signe typographique n'apparaît alors non plus comme un simple outil mais comme un matériau qui par des expérimentations sur sa manière de s'exprimer peut devenir une fin en soi. Cette vision quant un signe typographique pris sous le prisme d'un matériau brut peut trouver écho dans la pratique de la fonderie Plain Form menée par Lucas Descroix et Benjamin Dumond.

De par une approche typographique expérimentale, le studio jongle du lisible au visible. Ce dernier joue de la frontière entre conventions historiques et dimension prospective en triturant et combinant différentes textures typographiques parfois jusqu'à l'extrême⁷⁸. En témoignent certains de leurs caractères comme le *Ready* [Fig. 58] ou le *Jester* [Fig. 59].

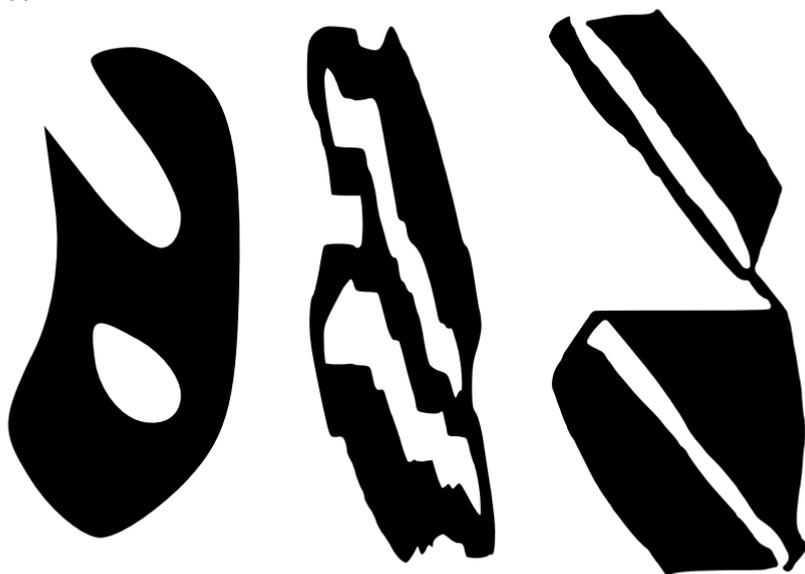
Ces caractères s'éloignent alors de la structure convenue d'une famille telle qu'elle a pris forme plusieurs siècles auparavant en éprouvant le signe à l'extrême. Ces travaux me parlent ainsi dans la pluralité avec laquelle je souhaite percevoir le signe typographique. Résonne-t-il pour moi comme un outil qui serait au service de la transmission d'un message? Comme un objet prenant place au sein d'un espace que peut être celui de la page? Comme une surface dont il nous est donné d'en définir les contours? Quel visage peut-il être amené à occuper dans la sensibilité avec laquelle je souhaite appréhender ma pratique du dessin de caractères?

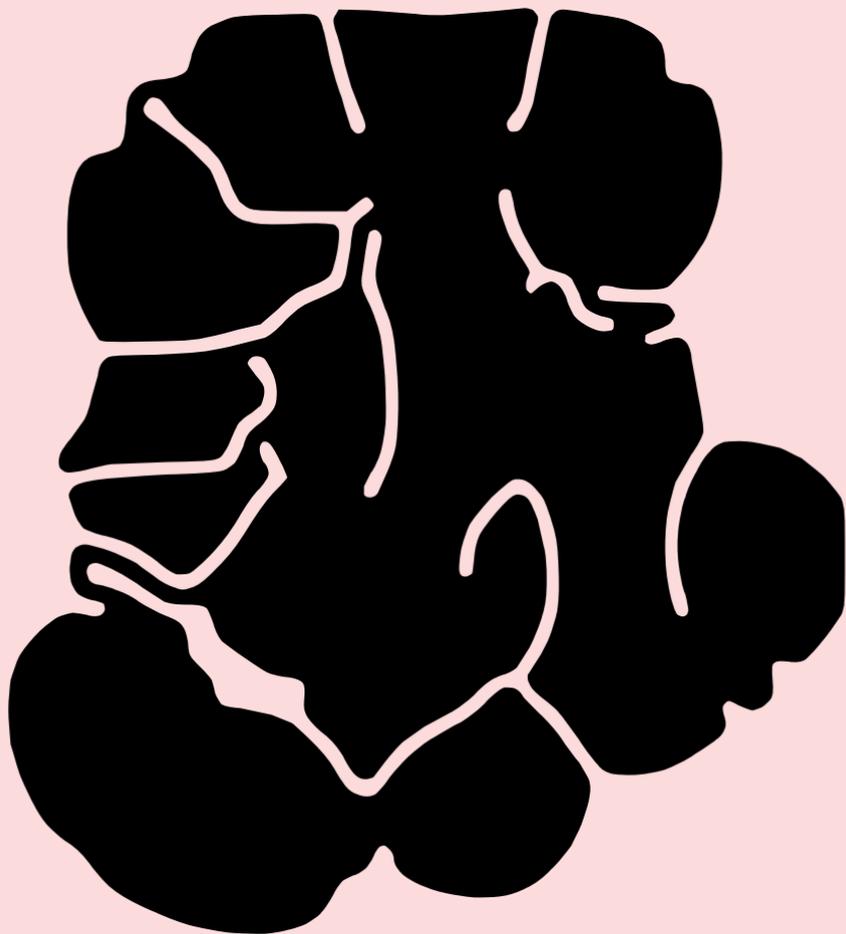
78. Plain Form, Ready [en ligne]. Disponible sur : <https://plain-form.com/typefaces/ready>.

[Fig. 58] *Ready Active Text*, par Lucas Descroix et Benjamin Dumond, distribuée par Plain Form, 2022.



[Fig. 59] *Jester*, par Benjamin Dumond, distribuée par Grifi.fr, 2022.





BOOI M28:12A
P Y I E S I E S S
X M P U O S S E M E 2 U V N
H I Z I V A V A N O Z O B Y
Q U A E M V A D S I H O N A H
H E M M O P A N O M E
T U S C I K E H A N S E D M A N
X Z A O W A E M P E V A N C E
D E V A A V W A I
O A S I X O B Z S A N
C U A S M O Y C W O M I A

Matériau sensible

Ce temps de réflexion prenant pour point de départ et trame l'évolution progressive du statut des graisses m'aura ainsi permis de mieux cerner le paysage dans lequel je souhaite inscrire ma pratique typographique. La malléabilité que peut convoquer le signe typographique me pousse dès lors à voir en ce dernier un matériau vivant et sensible tant dans sa forme que dans la manière dont il est appréhendé. Un matériau aussi tendre que ferme, à éprouver comme à polir.

Qu'elle soit charpente, tissu ou encore enveloppe, la chair de la lettre constitue ainsi à mes yeux la matière première de terrains d'explorations questionnant la pluralité formelle que peut accueillir le signe typographique de nos jours.

Une approche m'amenant à porter un regard ouvert sur la manière d'aborder le dessin d'une famille de caractères. En effet, nous l'aurons vu, aujourd'hui l'architecture d'une famille de caractères s'exprimant au travers de variations historiques de graisses, chasses ou inclinaisons n'est plus un pré-requis comme il pouvait l'être autrefois. Ces ouvertures auxquelles le champ typographique s'est ouvert par sa plus grande accessibilité semblent ainsi à mes yeux précieuses dans la dimension prospective qu'elles convoquent.

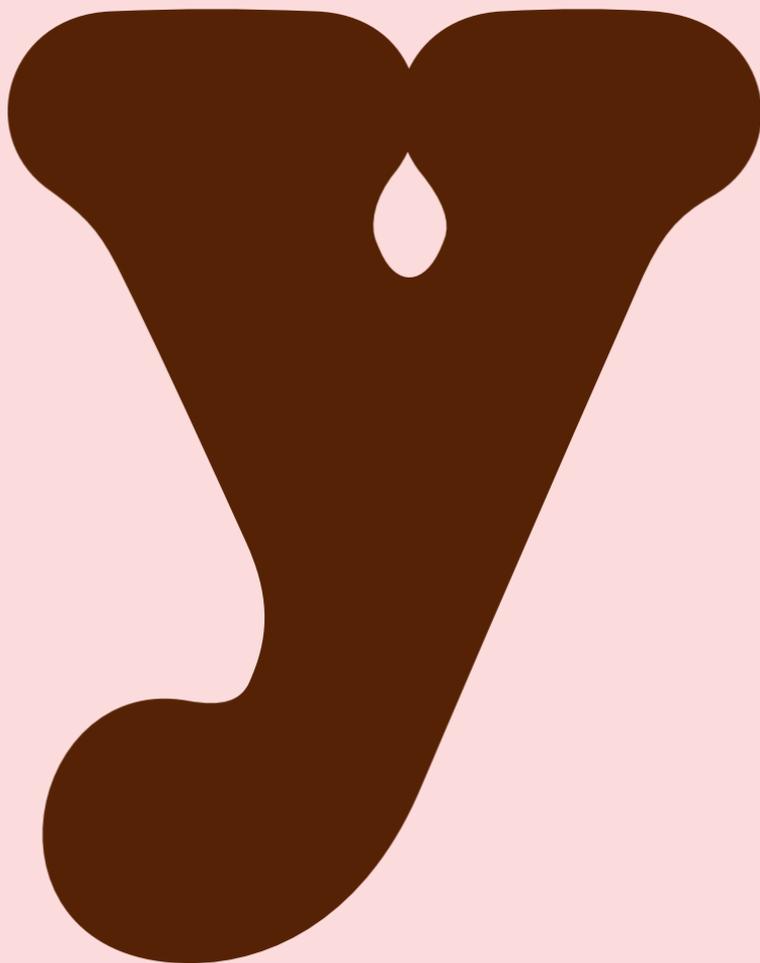
Ainsi, ce mémoire aura conforté ma sensibilité envers les dialogues que peut entretenir le champ typographique avec des formes qui lui sont étrangères. Une approche contribuant à décroisonner selon moi l'angle avec lequel peut être abordé le dessin typographique. Ce dernier me semble en effet avoir tout à gagner à établir des liens, croisements ou collaborations avec des pratiques extérieures dans le but de cultiver sa vitalité.

Entretenir des échanges avec des champs aussi vastes et variés que ceux de la photographie, de la littérature, de l'architecture, ou encore du monde vivant, me semble ainsi être une porte d'entrée quant à la sensibilité que je souhaite insuffler au sein de ma pratique du dessin de caractères.

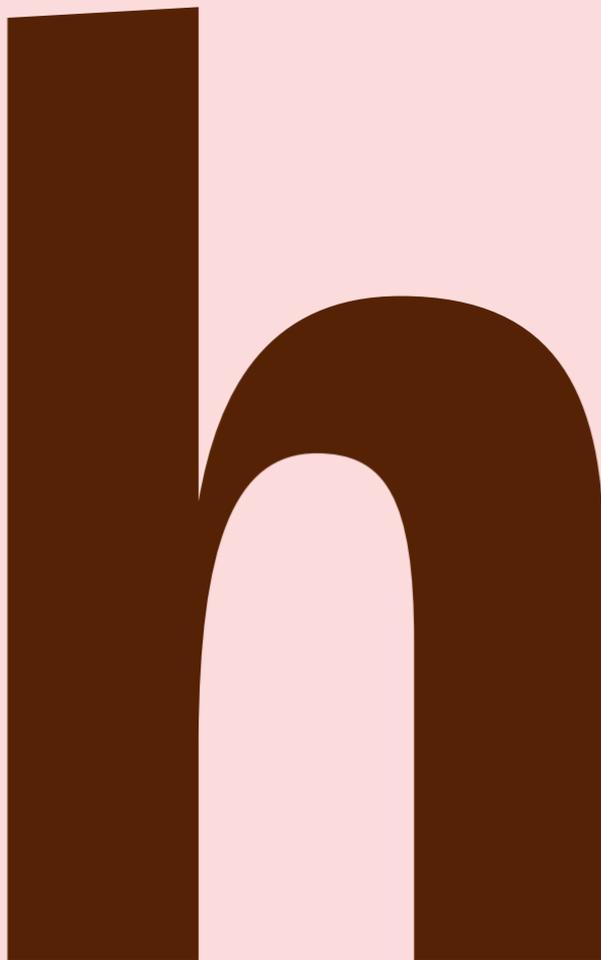
Ce temps d'étude m'aura ainsi permis de prendre davantage conscience de mon attrait quant à la manière de transcrire et d'insuffler des formes typographiques à quelque chose qui ne l'est pas. Ouvrir la fenêtre et regarder en dehors du champ typographique afin de contribuer à la pluralité et plasticité que le signe typographique peut accueillir. Ce moment de recherche et de découverte aura enfin été l'opportunité de poser un regard plus éclairé sur ce domaine si vaste en m'encourageant à l'appréhender de manière prospective. Une ouverture sur ma pratique dont le souhait aura été d'en apprendre un peu plus sur la typographie et ce vers quoi peut tendre à l'avenir ma propre typographie.

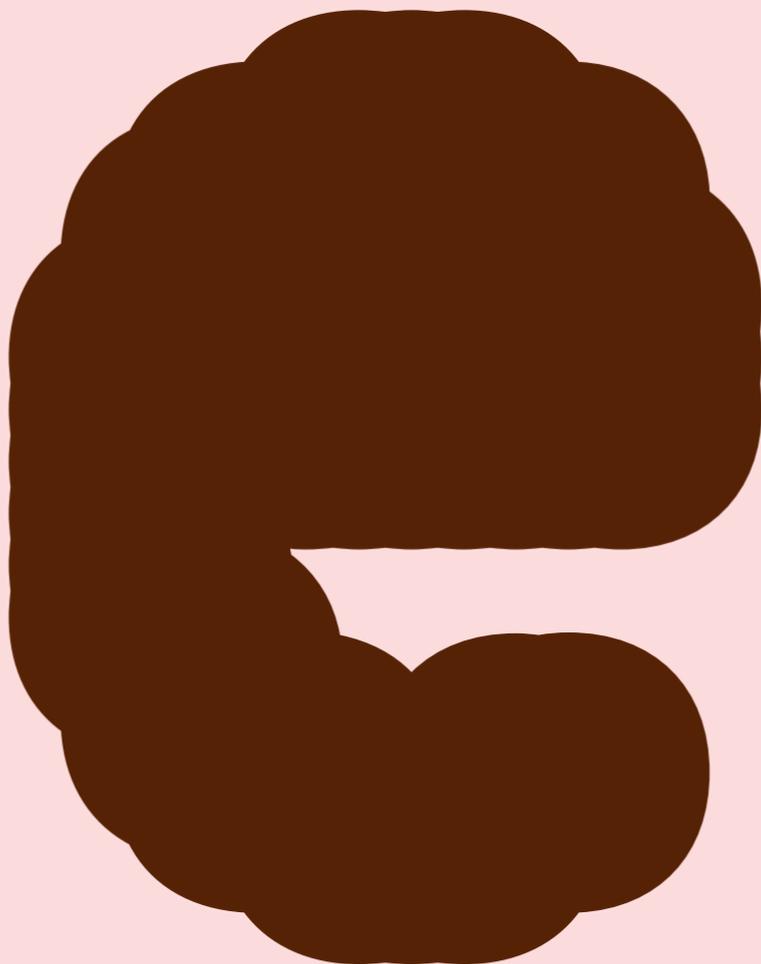
g











BIBLIOGRAPHIE

André Jacques, Laucou Christian, *Histoire de l'écriture typographique: Le XIX^e siècle français*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2013, 384 p.

Bosshard Hans Rudolf, Hochuli Jost, *Max Bill/Jan Tschichold: La querelle typographique des modernes*, Paris: Éditions B42, 2014, 124 p.

Chariau Olivier, *Morris Fuller Benton & l'avènement de la typographie moderne*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2019, 120 p.

Duplan Pierre, *Le Langage de la typographie*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2010, 167 p.

Frutiger Adrian, *À bâtons rompus: Ce qu'il faut savoir du caractère typographique*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2001, 96 p.

Frutiger Adrian, *Une Vie consacrée à l'écriture typographique*, Paris: Atelier Perrousseaux, 2004, pp. 26-31.

Jubert Roxanne, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris: Flammarion, 2005, 432 p.

Kinross Robin, *La Typographie moderne: Un essai d'histoire critique*, Paris: Éditions B42, 2019, 280 p.

Morlighem Sébastien, *Robert Thorne and the origin of the 'modern' fat face*, Francfort-sur-le-Main: Poem, Pamphlet N° 2, 2020, 28 p.

Siegwart Fabienne, Dusong Jean-Luc, *Typographie du plomb au numérique*, Paris: Dessain et Tolra, 2003, 191 p.

Smeijers Fred, *Les Contrepoinçons: Fabriquer des caractères typographiques au XVI^e siècle dessiner des familles de caractères aujourd'hui*, Paris: Éditions B42, 2014, 228 p.

Tschichold Jan, *Livre et typographie*, Paris: Éditions Allia, octobre 2014, 246 p.

ARTICLES PAPIER

Kupferschmid Indra, « L'avenir est variable », *Graphisme en France: Typographie: transmission, création, variation*, n°25, Paris: Centre national des arts plastiques, 2019, pp. 126-177.

Kupferschmid Indra,

« Les révolutions techniques et leurs conséquences sur le dessin de lettres », dans Vivien Philizot et Jérôme Saint-Loubert Bié (dir.), *Technique & design graphique : Outils, médias, savoirs*, Paris : Éditions B42, 2020, pp. 60-92.

Wlassikof Michel, MASURE

Anthony, « Divertissements typographiques : des épreuves de caractères aux spécimens animés », *Back Office : Suiure le mouvement*, n°4, Paris : Éditions B42 et Fork Éditions, 2021, pp. 98-119.

ARTICLES EN LIGNE

Altmeyer Philippe, *L'invention du papier vélin au 18ème siècle (1ère partie)*, Histoire de l'estampe, 2 février 2020, [en ligne], disponible sur : <https://www.altmeyer-estampes.com/invention-du-papier-velin/>

André Jacques, *De Pacioli à Truchet : trois siècles de géométrie pour les caractères*, 13^e colloque Inter-IREM d'épistémologie et histoire des mathématiques, IREM Rennes, mai 2002, Rennes, France, inria-00000956 [en ligne], disponible sur : <https://inria.hal.science/inria-00000956/document>

Bil'ak Peter, *Family planning, or how type families work*, Typotheque, 31 janvier 2008, [en ligne], disponible sur : <https://www.typotheque.com/articles/type-families>

Bil'ak Peter, *We don't need new fonts...*, Typotheque, 15 juillet 2011, [en ligne], disponible sur : <https://www.typotheque.com/articles/we-dont-need-new-fonts>

Imprimerie Nationale,

le Grandjean de Louis XIV, l'équilibre classique, Atelier du Livre d'art & de l'Estampe, Les caractères latins exclusifs de l'Imprimerie nationale, [en ligne], disponible sur : <https://www.imprimerienationale-patrimoine.fr/parcours/ark:/55748/00628>

Kedziora Derek, *Typography and history*, Derek Kedziora, 16 janvier 2022, [en ligne], disponible sur : <https://derekkedziora.com/blog/typography-and-history>

Le Tulle-Neyret Clément,

Immortel, Clément Le Tulle-Neyret, 14 avril 2021, [en ligne], disponible sur : <https://cltn.fr/texts/immortel>

Morlighem Sébastien,

« Le gras, une force visuelle moderne », *L'histoire de l'Infini*, Centre national des arts plastiques, 2014, [en ligne], disponible sur : <https://www.cnap.fr/sites/infini/specimen/le-gras-une-force-visuelle-moderne>

Morlighem Sébastien,

« L'invention du romain », *L'histoire de l'Infini*, Centre national des arts plastiques, 2014, [en ligne], disponible sur : <https://www.cnap.fr/sites/infini/specimen/l-invention-du-romain>

Philizot Vivien, « Le signe typographique et le mythe de la neutralité », *Textimage: À la lettre*, n°3, 2009, [en ligne], disponible sur : http://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/philizot1.html

Rainis Jake, *The History of Blackletter Calligraphy*, Jake Rainis.com, [en ligne], disponible sur : <https://jakerainis.com/blog/the-history-of-blackletter-calligraphy/>

Ross David Jonathan,

« Fit. Remplir l'espace », *La perruque type magazine*, n°17, novembre 2019, [en ligne], disponible sur : <http://www.la-perruque.org/processes/remplir-lespace-fit-par-david-jonathan-ross.html>

Shaw Paul, *Q&A Paul Shaw*, TypeParis, News, 2 février 2024, [en ligne], disponible sur : <https://typeparis.com/news/q-a-paul-shaw>

Smith John, *The Printer's Grammar*, Zea E-Books in American Studies, 17, 1787, [en ligne], disponible sur : <http://digitalcommons.unl.edu/zeaamericanstudies/17>

Twyman Michael, « The Bold Idea: The use of Bold-looking Types in the Nineteenth Century », *Journal of the printing historical society* [en ligne], n°22, Londres: Printing Historical Society, 1993, disponible sur : <https://static1.squarespace.com/static/5423b589e4b0d358c7b7ab82/t/5ee69d9d095ea02582f284b9/1592171947233/Twyman%2C+The+Bold+Idea.pdf>

Typographie & Civilisation,

« Le père du caractère romain : Nicolas Jenson : chapitre deuxième », *L'imprimerie vénitienne au XV^e siècle*, Typographie & Civilisation, 2006, [en ligne], disponible sur : <https://histoire.typographie.org/venise/chapitre2.html>

Weinzierl Terrance, *What is a superfamily of fonts and why do we need them?*, Monotype.com, [en ligne], disponible sur : <https://www.monotype.com/fr/resources/expertise/qu-est-ce-qu-une-superfamille>

SITOGRAFIE

205TF, Exposure [en ligne]. Disponible sur : <https://www.205tf/exposure>

Bodhuin Benoît, BB-Bureau [en ligne]. Disponible sur : <https://www.bb-bureau.fr>

Hoefler & Co, Chronicle [en ligne]. Disponible sur : <https://typography.com/fonts/chronicle-display/overview>

House Industries, United [en ligne]. Disponible sur : https://housefonts.com/hi/united_sans

Knebush Jérôme, Instant [en ligne]. Disponible sur : <https://www.poem-editions.com/products/instant>

LettError Type, LTR Beowolf & BeoSans [en ligne]. Disponible sur : <https://lettererror.com/fonts/randomfonts.html>

Pangram Pangram, Fragment Collection [en ligne]. Disponible sur : <https://pangrampangram.com/products/fragment>

Plain Form, Ready [en ligne]. Disponible sur : <https://plain-form.com/typefaces/ready>

Production Type, Proto Grotesk [en ligne]. Disponible sur : <https://productiontype.com/font/proto/proto-grotesk>

Savoie Alice, Rivoal Marine, Faune [en ligne]. Disponible sur : <https://www.cnap.fr/sites/faune/>

VIDÉOS

Linotype : The Film, *Type Speaks - 1948* [en ligne], Vimeo, 9 Juillet 2015, 25 minutes et 39 secondes. Disponible sur : <https://vimeo.com/133085076>

Parra Barrios Federico, *Sculpter la lumière* [en ligne], Atelier National de Recherche Typographique, Nancy, 2018, 23 minutes et 39 secondes. Disponible sur : <https://anrt-nancy.fr/fr/projets/sculpter-la-lumiere>

PODCASTS**Levée Jean-Baptiste,**

« Une question de styles »,
CRÉATION DE CARACTÈRES :
Épisode 4 [en ligne], MOOC
Digital de l'École professionnelle
supérieure d'arts graphiques
de la Ville de Paris (EPSAA),
octobre 2023. Disponible sur :
[https://www.youtube.com/
watch?v=-NU2LV44q2I&list=PL-
ZB2PQzWNeUV2QWUfnfA-YE1TP-
kdZbU&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=-NU2LV44q2I&list=PL-ZB2PQzWNeUV2QWUfnfA-YE1TP-kdZbU&index=4)

Savoie Alice, *Faune, un nouveau
caractère typographique signé
Alice Savoie* [en ligne], France
Culture, Radio france, 7 mai 2018.
Disponible sur : [https://www.
radiofrance.fr/franceculture/
podcasts/les-carnets-de-la-
creation/faune-un-nouveau-
caractere-typographique-signe-
alice-savoie-4954628](https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-carnets-de-la-creation/faune-un-nouveau-caractere-typographique-signe-alice-savoie-4954628)

Ce mémoire touchant à son terme, je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes qui auront contribué de près comme de loin à sa création. Merci pour le temps précieux que vous aurez accordé à mes mots et mes pensées.

Mes remerciements également à celles et ceux qui accueilleront de leurs yeux la lecture de cet objet.

J'adresse un grand merci à Quentin Juhel, pour son regard juste et son accompagnement tout au long de la réalisation de ce mémoire.

Un immense merci à Jules pour ton écoute sans failles et ta patience inestimable depuis tant d'années dans les hauts comme dans les bas. Errell, pour ta poésie, ta bienveillance et la justesse de tes mots tant lors de la relecture de ce mémoire que lors de nos discussions riches et inspirantes. Claire Allanos, pour ton honnêteté et ton soutien qui compte, tes encouragements quand je doute trop et tes conseils qui me portent vers le haut. Claire Chauvaud, pour les moments solaires passés en ta compagnie, pour redonner du baume au cœur quand je ne sais plus, pour nos échanges si bénéfiques. Margaux, pour ton aide orthotypographique et nos interrogations amusées sur les espaces fine.

Un tendre merci à ma mère de veiller sur moi ainsi que sur mes mots afin qu'ils puissent être lus avec douceur. Merci à mon père et à Sophia pour votre présence si importante et votre compréhension malgré la difficulté que je sais à parfois cerner ce que je fais.

Je remercie enfin l'ensemble de mes compagnon·nes de classe de l'ésam pour leur précieux support.

¶ © Écrit et composé
par Lilian Hervet.

¶ Diplôme National Supérieur
d'Expression Plastique.
École supérieure d'arts & médias
de Caen/Cherbourg, option Design
mention Éditions, 2024.

¶ Mémoire réalisé sous
la direction de Quentin Juhel.

¶ Cet objet a été composé
en Bree Serif & Bree Sans
dessinées par Veronika Burian
et José Scaglione et en Dunhill
dessinée par Lilian Hervet.

¶ Les pages intérieures
de ce mémoire ont été imprimées
en laser sur une Xerox PrimeLink
C9070 sur papier Tintoretto Neve
95g/m² de chez Fedrigoni.
La couverture a été imprimée
sur une presse typographique
en caractères en bois sur papier
Olin *Regular* blanc naturel 170g/m².

¶ Achevé d'imprimer à l'école
supérieure d'arts & médias de
Caen/Cherbourg en novembre 2024
avec l'aide de Vincent Coatantiec.

¶ Le titre de ce mémoire est issu
d'une phrase prononcée par
Karadoc de la série Kaamelott.

¶ Belle journée à celles
et ceux qui passent par ici.