

EXPRESSIVITÉ
DISCRÈTE

EXPRESSIVITÉ DISCRÈTE

Ce mémoire a été composé en Web to Print à l'aide de la librairie Paged.js.
L'utilisation de cet outil m'a parfois limitée dans la précision de mes réglages.
Je m'excuse auprès de mon lecteur pour les désagréments occasionnés.

COLINE HOUOT

EXPRESSIVITÉ

DISCRÈTE

LES CARACTÈRES

*En composant avec différents caractères typographiques,
j'ai cherché à explorer des façons de signifier des rôles éditoriaux,
et de donner une présence à chaque personne citée.*

GERARD UNGER
EMANUELE COCCIA
WALTER BENJAMIN
WILLIAM ADDISON DWIGGINS
ALAIN DAMASIO
CLÉMENT LE TULLE-NEYRET
PETER BIL'AK
JEFFERY KEEDY
BENJAMIN DUMOND
BEATRICE WARDE
JOHN DOWNER
ZUZANA LICKO

BASKERVILLEF, LaTeX
BIG MOORE, Matthew Carter, Carter & Cone
COLINE, Émilie Rigaud, A is for
UNTITLED SANS, Kris Sowersby, Klim Type Foundry

ALVERATA, Gerard Unger, Type Together
BERTHE, Charles Mazé, Abyme
EB GARAMOND, Georg Mayr-Duffner et Octavio Pardo, OFL
ELECTRA, William Addison Dwiggins, Linotype
GARAMOND PREMIER PRO, Robert Slimbach, Adobe
IMMORTEL VENA, Clément Le Tulle-Neyret, 205TF
KARLOFF NEUTRAL, Peter Bil'ak, Typotheque
KEEDY SANS, Jeffery Keedy, Emigre
MICHAUX, Benjamin Dumond
PLANTIN, Frank Hinman Pierpont, Monotype
TRIBUTE, Franck Heine, Emigre
VARIEX, Zuzana Licko et Rudy VanderLans, Emigre

AVANT-PROPOS

Nous entendons souvent que l'on trouve tout sur internet. Alors, quand j'ai commencé à m'interroger sur la typographie destinée à la composition de textes, j'ai fait l'expérience de demander à mon moteur de recherche ce qu'il me conseillait pour écrire un livre, me menant à cet article plutôt intrigant.



QUELLE POLICE UTILISER POUR ÉCRIRE UN LIVRE
#CoolLibriVousRepond

Times italic
Garamond
Helvetica
Script Bold
CoolLibri

ÉCRIRE UN LIVRE | POLICE ET TYPOGRAPHIE

Quelle police pour écrire un livre ?

Vaste entreprise que de se lancer dans l'écriture d'un roman !

Même si l'auteur en herbe est avant tout préoccupé par le fond, la forme de son texte est aussi très importante.

Un des points essentiels de la mise en page d'un manuscrit ou d'un roman passe par le choix de la « fonte ».

Pour cela, sélectionnez **une seule police pour écrire un livre**, ou alors une pour le corps du texte et une pour les titres des chapitres. Évitez les polices de caractère trop « fantaisie » qui peuvent nuire au confort de lecture. On déconseille aussi les polices Times et Arial, car elles sont beaucoup trop banales et utilisées.

Voici notre top 10 des polices d'écriture :

Quelle police pour écrire un livre imprimé

Les meilleures polices pour écrire un livre version papier sont celles dites « serif » ou « avec empattement ». En effet, elles gardent une trace de l'outil utilisé pour écrire (plume ou stylo), quand la main de l'écrivain se relève pour achever la lettre. Ces types de police lient bien les différents caractères entre eux, ce qui est agréable pour le confort de lecture.

Ces polices sont les plus recommandées :

- Baskerville.
- Garamond.
- Book Antica.
- Palatino.
- Sabon.

Quelle police pour écrire un livre digital

Au contraire, si on veut écrire un ebook/livre numérique, les meilleures polices sont celles dites « sans serif » ou « sans empattement ». Les caractères sont séparés les uns des autres, ce qui est plus facile à lire sur un écran.

Voilà les polices les plus adaptées :

- Georgia.
- Helvetica.
- Avant-Garde.
- Tahoma.
- Lucida.

CoolLibri, « Quelle police pour écrire un livre ? », 29 juin 2018.

CoolLibri est une imprimerie mettant à disposition ses services à des auteurs/amateurs pour réaliser et publier leurs livres, sans recourir à une maison d'édition et aux différents spécialistes qui y travaillent. Sur son blog, elle propose plusieurs articles voués à aider le client dans ses tâches, dont celui-ci à propos du choix de police d'écriture. Designeuse graphique m'intéressant à la typographie et au dessin de caractères, je suis restée perplexe vis-à-vis de ces recommandations peu ou pas justifiées, et énoncées par on ne sait qui exactement. Elles semblent proposer une réponse expéditive et rudimentaire à une question formidablement complexe. Cette rencontre, quelque peu gênante, stimula l'écriture de ce mémoire, début d'une étude sur les rapports entre lettres dessinées et lettres lues.

INTRODUCTION

À la bibliothèque. Cote 85/8 CALV. Je cherche sur l'étagère face à moi et sors plusieurs ouvrages de l'auteur Italo Calvino que je souhaite lire. Je les ouvre un à un. Dans le premier, les marges trop courtes m'obligent à écraser les pages. Mes pouces couvrent une partie du texte. Je le repose. Dans le second, même problème. Et je trouve que le caractère typographique employé produit un effet désagréable. Je le range également. Je feuillette le troisième et dernier. Sa lecture me semble plus confortable. Je me dirige vers la borne pour enregistrer mon emprunt.

Lorsque j'emprunte ou achète un livre, j'ai le réflexe d'examiner l'objet sous tous les angles : la couverture, le type de reliure et de papier, la composition du texte dans la page, le caractère typographique utilisé... Cette manie m'a conduite à vouloir étudier de manière approfondie la typographie, ses utilisations, les théories qui leur sont afférentes, les réflexions menées à ce sujet.

À la différence d'une étude historique, ce mémoire présente des aspects de la typographie ayant suscité mon intérêt. Ma réflexion se compose d'une succession de rencontres diverses, ayant contribué à nourrir une question plus large : ça serait quoi dessiner un caractère typographique aujourd'hui ? Interrogation qui découle de la lecture de l'article "We don't need new fonts..." écrit par Peter Bil'ak, typographe créateur de la fonderie Typotheque et membre de l'Alliance Graphique Internationale. Il nous dit : « Il est temps de réfléchir à nos motivations de dessiner de nouveaux caractères. Bien qu'il n'y ait aucune raison de créer de nouvelles fontes sans inspiration, il existe néanmoins des typographies qui n'ont pas encore été réalisées et dont nous avons besoin.¹ »

2016-2023 Depuis le début de mes études en design graphique, je prends beaucoup de plaisir à confectionner des objets imprimés. Une particularité de ma pratique est de souvent me servir du contenu pour déterminer la forme. L'objet physique, le livre, deviennent pour moi des extensions du contenu plus que de simples comptes rendus. Cela peut passer par des choix de format, papier, reliure, procédé d'impression, mise en relation texte et image, composition dans l'espace, couleur... mais aussi par le choix de caractères typographiques. Être exigeante sur ces points m'a amenée à vouloir être aussi rigoureuse sur la forme des lettres que j'agenciais dans cet espace.

1. Peter Bil'ak, "We don't need new fonts...", *8 Faces*, n°3, 2011.

LE VISIBLE LISIBLE

Tout comme il n'existe pas un seul texte, il n'existe pas un seul caractère typographique. Le dessinateur de caractères et auteur Gerard Unger, au début de son ouvrage *Pendant la lecture*, nous rappelle que « nous lisons des lettres de toute sorte : des maigres, des grasses, des petites et des grandes, des romaines et des italiques, des lettres aux formes normales ou extravagantes. Nous lisons aussi des lettres avec ou sans empattements² ». Ces propositions, éparées, constituent la matière riche du compositeur, dans laquelle il se sert pour donner un texte à lire.

À DOUBLE SENS

Walter Tracy, dessinateur de caractères, typographe chef du département typographie de Linotype Angleterre de 1948 à 1978, et auteur du livre *Letters of Credit: A View of Type Design*³, relève une chose intéressante, propre à la langue anglaise. Alors que la langue française ne possède qu'un seul mot pour *lisibilité*, l'anglais en compte deux : *legibility* et *readability*. Le premier désigne la distinction des lettres entre elles – comme la question de savoir si -I et -l se distinguent suffisamment. Il porte sur les formes des signes typographiques et sur leurs détails. Le second renvoie à une notion plus vaste qui touche à l'aisance de la lecture, il porte sur l'ensemble – réglage de l'agencement du nombre de signes à la ligne, des interlettrages, intermots, interlignages, des marges. Si vous pouvez lire un journal en entier sans difficulté, on dira qu'il est *readable*. Walter Tracy ajoute que les deux sens peuvent être incorporés dans *legibility* : un texte lisible est à la fois *readable*, compréhensible, et *legible*, lisible.

Lisible comme illisible ont deux acceptations principales : au sens de la qualité syntaxique de l'écriture ou des pratiques des lecteurs (un texte illisible équivaut à un texte mal écrit) ; celle relative à la visibilité (une notice de médicament est illisible car composée en corps trop petit). Dans cette dernière, on emploie *lisibilité* pour louer la clarté, le confort de lecture d'un livre. L'une des acceptations relève de la langue et de son usage, l'autre de la matérialité des textes. À l'évidence, c'est la seconde acception qui nous concerne et nous questionne dans ce mémoire.

11.2020 Observation. Dans la typographie, on distingue particulièrement deux types d'écriture : le romain et l'italique, chacun avec ses formes et ses fonctions spécifiques en fonction de leur utilisation. Cela m'a amené à me demander si la fusion de ces deux vocabulaires de formes pourrait donner naissance à un troisième type. C'est ainsi que mon projet du **Pâton**, a pris forme.

Le dessin du **Pâton**, tension entre le droit et le cursif, s'est développé en plusieurs étapes : La première m'a permis de me constituer un répertoire de formes à partir de boudins de pâte (eau+farine) modelés. Il s'agissait de contraindre une ligne continue et malléable à une structure de lettre romaine. Ensuite, j'ai transposé ces formes dans un logiciel de dessin typographique. Les fûts du **Pâton** sont droits, les attaques et les sorties sont obliques, les angles sont exagérés. En cherchant à introduire un point de jonction entre le romain et l'italique, des formes un peu molles et dansantes ont émergé.

2. Gerard Unger, *Pendant la lecture*, B42, 2015.

3. Walter Tracy, *Letters of Credit: A View of Type Design*, David R. Godine, 2004.



Alors, prenons l'exemple du *Times New Roman*, déconseillé pour composer un livre dans l'article de ces premières pages.

Dans les années 1930, les nouvelles presses rotatives permettent d'imprimer plus vite, le prix des journaux baisse et les tirages se multiplient. Stanley Morison – typographe, conseiller typographique de la branche anglaise de la firme Monotype, qui participe à, anime ou initie des revues typographiques (*The Fleuron*, *The Monotype Recorder*) – déplore publiquement que la qualité d'impression du journal a baissée avec la mécanisation. Piqué au vif, le journal anglais *The Times* le met au défi de créer une nouvelle police économique et plus lisible.

Avec le dessinateur Victor Lardent il conçoit sur la base du *Plantin* (1913) – parfois catégorisé dans la série des old-style et hommage au graveur du XVI^e siècle Robert Granjon – le *Times New Roman*. Caractère dessiné pour les journaux, il a une grande hauteur d'x, des courtes ascendantes et descendantes permettant un interlignage serré et une composition condensée. Il pousse plus loin l'influence du dessin de Granjon que le *Plantin* : les ouvertures du -a et du -e sont très larges, les fûts du -M sont droits, les contrastes entre pleins et déliés sont augmentés, dans l'ensemble les caractères sont plus étroits et les empattements aiguisés.

Après-guerre, il est également utilisée par les journaux *Le Monde*, et *New York Times*. En 1984, Apple la choisit comme police par défaut de leurs machines, étendant son rayonnement.

DÉLICIEUSE DÉGUSTATION

Le silence se fait dès qu'un texte nous captive. « Le lecteur se tourne vers lui-même et s'abandonne à la lecture. D'acte conscient, elle devient une activité inconsciente. Les caractères d'imprimerie se fondent dans nos pensées. [...] Tous ces signes noirs disparaissent de la scène, se transforment en un rien de temps pour nous revenir sous forme d'idées, d'images, mais aussi de voix et de sons. [...] Si et quand ce processus se produit, le contenu d'un texte se fond dans l'esprit du lecteur⁴ ». Gerard Unger constate la puissance littéraire des textes qui peuvent nous faire oublier le contexte de lecture et le livre que nous avons entre les mains.

Pour Beatrice Warde – publiée sous le pseudonyme Paul Beaujon dans la revue *The Fleuron* –, experte en typographie, rédactrice en chef du journal de la fonderie Monotype, et autrice du texte “The crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible”⁵,

4. Gerard Unger, *op. cit.*, p. 50.

5. Beatrice Warde, “The crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible”, *The Crystal Goblet: sixteen essays on typography*, Londres, The Sylvan Press, 1955.

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
0123456789

Frank Hinman Pierpont, *Plantin*,
Monotype Corporation, 1913

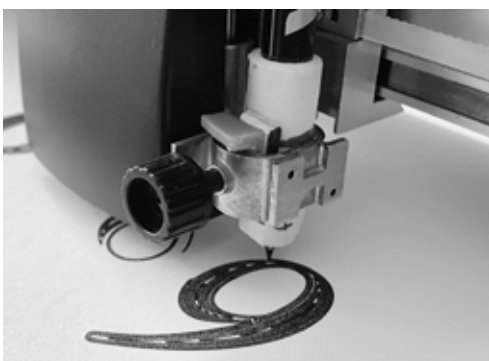
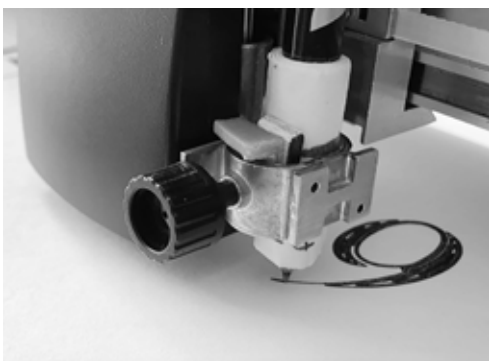
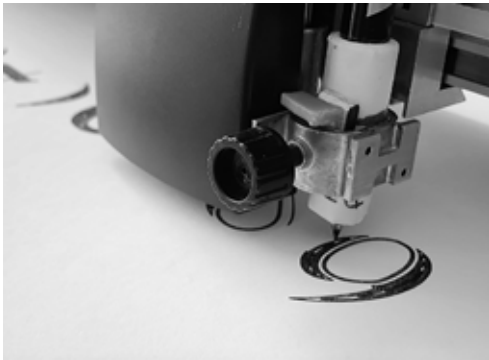
ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
0123456789

Stanley Morison, Victor Lardent, *Times New Roman*,
Monotype Corporation, 1932

01.2021 Enfin, j'ai pensé qu'il pourrait être intéressant de demander à une machine (outil mécanique) dotée d'un bras (membre anatomique) d'imprimer mon spécimen. Bien que le résultat ne m'ait pas vraiment satisfaite, il m'a permis de découvrir cet outil et de cogiter à des relations possibles avec la création de dessin de caractères. Des lettres dessinées par la machine.

AaBbCcDd
EeFfGgHhIiJj
KkLlMmNnOo
PpQqRrSsTtUu
VvWwXxYyZz
0123456789
[-« — » “ ” ...]
;(? -!):
< + > ° = / . '

spécimen affiche du Pâton



captures de l'impression au plotter

cette disparition en deux temps ne peut se faire qu'au moyen d'une typographie invisible. Elle la compare au verre de cristal qui, par sa limpidité, permet au goûteur d'apprécier toutes les vertus d'un bon vin. « Imaginez que vous ayez devant vous un flacon de vin. Pour cette démonstration imaginaire, munissez-vous de votre plus grand cru d'un rouge chatoyant. On pose deux verres devant vous. L'un est en or massif, décoré des motifs les plus raffinés. L'autre est en cristal pur, fin et transparent comme une bulle de savon. Versez et buvez ; et, selon le verre que vous choisirez, je saurai vraiment si vous êtes un connaisseur de vin. Si vous n'avez aucune connaissance du vin d'une façon ou d'une autre, vous voudrez boire la substance dans un verre extrêmement coûteux ; mais si vous êtes un membre de cette tribu en voie de disparition que sont les amateurs de grands crus, vous choisirez le cristal, parce qu'en lui tout est calculé pour révéler plutôt que cacher la belle chose qu'il a été conçu pour contenir⁶ ».

À travers cette jolie métaphore, elle nous explique que pour permettre au lecteur d'apprécier pleinement un texte, le signifiant du texte – autrement dit, les formes typographiques et leur assemblage – doivent se rendre transparents, silencieux.

Le 3 octobre 1932, lorsque le *Times New Roman* fait sa première apparition publique, le journal *The Times* ne reçoit, sur les plusieurs milliers de lecteurs, qu'une seule lettre de réclamation regrettant le changement. Pour Stanley Morison, c'est le signe du succès, une transparence quasi-absolue aux yeux du lecteur. Je comprends ici que la lisibilité d'un caractère passe par son invisibilité, alors que paradoxalement, il est visible. Mais les moyens pour atteindre cet état me paraissent encore assez flous...

VOUS EN REPENDRIEZ BIEN UN PEU

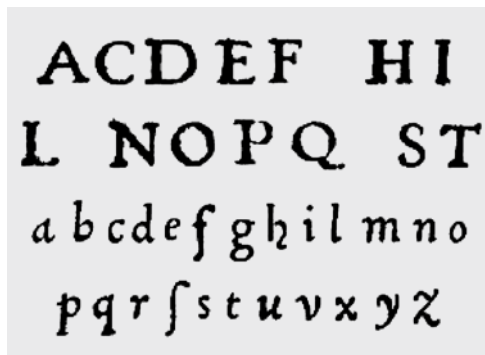
Zuzana Licko, dessinatrice de caractères et co-fondatrice de la fonderie Emigre, déclare que « Les caractères typographiques ne sont pas intrinsèquement lisibles. C'est la familiarité des lecteurs avec leurs apparences, qui détermine leur lisibilité. Des études ont montré que les lecteurs lisent le mieux ce qu'ils lisent le plus⁷ ». Le processus de connaissance et de reconnaissance d'un caractère, l'habitude de lire des textes dans une certaine police en fondent les principes de familiarité.

6. Beatrice Warde, *Ibid.*

7. Zuzana Licko, Rudy VanderLans, *Do you read me?*, San Francisco, Emigre, n°15, 1990

Si l'on reprend l'exemple du *Times New Roman*, inspiré du *Plantin* (1913), lui-même influencé par le caractère *Cicéro* de Granjon (ou *Gros Cicéro*) (1569), ses formes sont déjà en quelque sorte familières à notre œil. Au delà de ses qualités de dessin, il semble que le temps et son implantation dans notre environnement aient aussi joué un rôle dans notre aisance à le lire.

02.2021 En approfondissant mes recherches typographiques, j'ai découvert d'autres exemples d'italiques redressées ou upright-italics. Par exemple, en 2009, le designer graphique et typographe Laurent Bourcellier dessine un revival de poinçons gravés par Joos Lambrecht au XVI^e siècle. S'inscrivant fidèlement dans la démarche du maître flamand, le Joos magnifie les caractères romains en leurs associant les formes gracieuses caractéristiques de l'italique.



Joos Lambrecht, *Italiek Mediaan*, 1541



Laurent Bourcellier, *Joos*, 2009

PERFORMANCE DE LECTURE

Jusqu' alors, je me suis basée sur des remarques et définitions objectives et à vocation didactique de spécialistes de la typographie (praticiens et théoriciens). Dans la suite de cet écrit, je souhaite envisager la question sous d'autres facettes, plus ouvertes, en faisant appel à d'autres sources.

UN RÊVE COMMENCE...

Benjamin Dumond, graphiste et ancien étudiant à l'ÉSAD Valence, prospecte sur les possibles de nos alphabets. Sur son site Grifi, amorcé par son diplôme de DNSEP, il partage une suite de réflexions personnelles mêlant réel et fiction.

Dans l'article « Typographies de l'impossible. Un caractère comme performance du texte »⁸, il nous propose d'explorer un parallèle entre la représentation théâtrale et la typographie. Il y narre l'expérience que nous vivons lorsque nous assistons à une représentation théâtrale : « Nous sommes dans un grand théâtre dont la scène est construite et décorée avec soin par un expert. Une troupe de comédiens se met en place, puis ils sont méticuleusement placés selon une disposition pensée par le metteur en scène. Après qu'ils se sont installés, la pièce commence tandis que la salle reste allumée. Pour dix-trois heures des comédiens déguisés récitent leur texte ». Il commente : « ce qui fait du théâtre un art unique, ce ne sont pas ses costumes ni ses décors, mais ses inventions propres qui ne peuvent se jouer dans d'autres disciplines : le travail d'un lieu, un temps, un acte, et un public ».

Telle qu'il nous la présente, entre l'auteur et les spectateurs, la représentation théâtrale est l'aboutissement du texte théâtral et l'actualisation sur scène d'une expression artistique originale confrontant différentes voix et visions : celles du metteur en scène, du dramaturge, des comédiens, plus généralement de l'équipe artistique et technique. Nous pourrions alors tenter le parallèle de l'éditeur entre l'auteur et les lecteurs : éditeur qui fait appel à un correcteur, un compositeur, une fonderie typographique (pour la typographie), un graphiste (pour la couverture), un imprimeur, un façonnier...

Dans ce même texte, B. Dumond propose un rapprochement entre la typographie et les comédiens : « si nos caractères étaient des comédiens d'une pièce de théâtre, jamais nous n'imprimerions

2021-2022 Dans le cadre d'un atelier mené avec le designer graphique **Grégory Ambos** à l'ÉSAD Valence, ma classe et moi avons questionné nos manières de voir, de représenter et de parler du monde vivant. J'ai décidé d'enquêter sur les mousses, des êtres vivants omniprésents mais souvent négligés, auxquels on prête peu d'attention. Au cours de mes recherches, j'ai été marquée par la lecture de la restitution d'une émission de **Radio Télévision Suisse** intitulée « Les mousses ne meurent jamais », citant l'agriculteur-botaniste **Laurent Burgisser**. Cette affirmation surprenante laissait penser qu'elles étaient éternelles. L'article était accompagné d'une expérience où un coussinet de mousses séchées, aux feuilles imbriquées les unes dans les autres, était vaporisé d'eau. Après quelques minutes, on observait les feuilles se déployer à nouveau, et l'ensemble redevenir vert. C'était comme s'il revenait à la vie, marqué par une transformation de son apparence. Un spectacle splendide.

8. Benjamin Dumond, « Typographies de l'impossible. Un caractère comme performance du texte », Grifi, 20 avril 2020.

12.2021 *Inspirée par le livre La vie des plantes: Une métaphysique du mélange* où le philosophe Emanuele Coccia raconte la relation symbiotique des plantes avec leur environnement, j'ai recommencé mes expérimentations avec le plotter. Je cherchais à traduire graphiquement le phénomène de reviviscence d'une mousse. À partir de photographies prises dans les rues de Valence, j'ai imprimé au stylo à encre les couches de mousse seulement. Cette première étape était la représentation de la phase de dormance, l'encre séchant dans les fibres du papier. Dans un second temps, j'ai décidé d'humidifier mes feuilles. Au contact de l'eau, c'était comme si l'encre reprenait vie en se déployant dans les fibres du papier.

balayer d'un revers de main toutes les possibilités des jeux d'acteurs ». À travers cette comparaison, il exprime le fantasme d'une discipline ouverte à de nouvelles formes d'écriture qui interpréteraient, joueraient un texte et ainsi « viseraient par leur symbiose à créer des performances de lectures inédites ».

UNE HISTOIRE DE MONSTRE

En 2008, les éditions Four Corners Books proposent une nouvelle édition de *Dracula*, texte de Bram Stoker publié en 1897 aux éditions Archibald Constable and Company. Au XIX^e siècle justement, la typographie subit de plein fouet les effets de toutes les révolutions de cette période tourmentée, mais surtout, ceux de la révolution industrielle. Cette époque est marquée par le foisonnement et l'excès, par des oppositions entre austérités et d'extravagances, la naissance de nouvelles œuvres que sont les spécimens de fonderie, et de nouveaux codes d'usage de la typographie. John Morgan, designer graphique et concepteur de nombreux livres, compose ce deuxième ouvrage de la collection Familiars en attribuant à chacun des personnages une police de caractères particulière – choix des polices étant basés sur celles en usage au moment de la publication originale du livre. Écho historique, je trouve cette proposition typographique intéressante pour plusieurs autres raisons.



Bram Stoker, *Dracula*, Four Corners Books, 2008, p. 196-197.

Le texte de Bram Stoker se compose exclusivement de lettres, d'extraits de journaux intimes et de télégrammes. En-dehors du récit, ces types de textes sont la plupart du temps rédigés à la main. Nous le savons par expérience, nous avons toutes et tous une écriture manuscrite personnelle. Je reconnais que cette transcription typographique un peu littérale est plutôt habile. Mais mon intérêt ne s'arrête pas là. En tant que lectrice, les différentes formes sur lesquelles glissaient mes yeux faisaient comme résonner dans ma tête chaque voix du récit. Je lisais et j'entendais. Je me sentais à la fois lectrice et spectatrice. Par cette mise en scène avisée, John Morgan, soutenu par la maison d'édition Four Corners Books, propose, par son interprétation typographique, une nouvelle lecture de *Dracula*.

DES FICELLES À SON DESTIN

Beatrice Warde ne renonce pas à la théâtralité de l'écriture. Après la métaphore du verre de cristal, elle utilise celle de la fenêtre illustrant la typographie qui ne laisse aucun souvenir visuel de sa forme – qu'elle oppose au vitrail. « Le travail du typographe de livre consiste à ériger une fenêtre entre le lecteur dans la pièce et ce paysage que sont les mots de l'auteur ». Elle définit ensuite une troisième fenêtre : « celle dont le verre est découpé en de relativement petits carreaux cerclés de plomb ». Celle-ci représente « la belle typographie », dont nous sommes conscients de sa présence, et « que quelqu'un a pris plaisir à construire ». C'est celle-ci qui m'intéresse particulièrement.

Parallèlement à cette perspective scénique, le designer, calligraphe, typographe et illustrateur William Addison Dwiggins – mais aussi marionnettiste passionné et fabricant de marionnettes, scénariste – résout un problème particulier de lisibilité (*readability*) du caractère typographique en empruntant une solution qui s'intéresse aux détails du dessin (ce qui relève de la *legibility*) et qui lui est venue de ses expériences de marionnette et de leur visibilité.

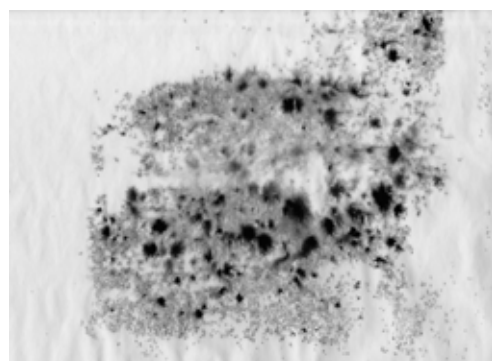
Partant de l'expérience de la marionnette, il rencontre le « problème de devoir projeter le visage d'une jeune fille, de façon à ce que la poupée ressemble vraiment à une jeune fille de 18 ans – traits caractéristiques subtilement modelés, délicats, frais, jeunes – jusqu'aux gens du dernier rang ». Son premier essai de poupée [Fig. 1], très charmant mais insatisfaisant, le mène à tailler un deuxième visage aux « plans plats avec des bords bien nets. Ces changements lui permettent d'être visible, mais surtout lisible, même par le spectateur assis au fond de la salle [Fig. 2]



impression sèche recto



impression humide recto



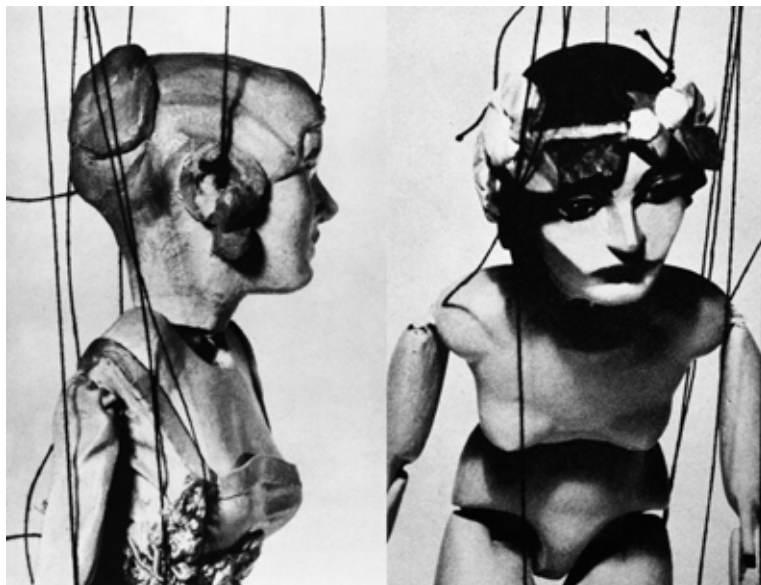
impression humide verso



zoom impression humide recto

10.2022 Suite à ma rencontre avec **Benjamin Dumond**, je me suis mise à mêler davantage la typographie à des pensées plus imaginatives. J'ai commencé à me raconter des histoires sur les caractères que j'étudiais. Voici celle du **Keedy de Jeffery Keedy** :

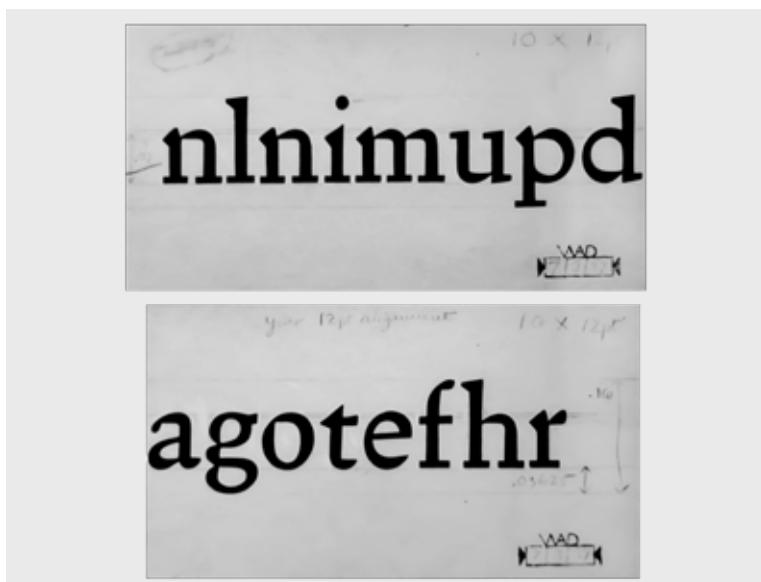
Ekyde est né en 1989, époque du décollage du marché de la micro-informatique. C'était un personnage exceptionnellement audacieux avec une forte personnalité idiosyncratique. Il se fichait de ressembler aux autres. À quoi bon ? Il jugeait ses congénères prévisibles et ennuyeux. Ce qui l'amuse, c'était surprendre. Il était tout à la fois, joyeux, triste, énervé, nostalgique, calme, tranchant, gourmand, rock'n roll... Et pour cela, il se déclarait authentique. Souvent, il répétait que ce qui rendait la vie intéressante était l'ambiguïté de la vie elle-même. À méditer.



À gauche, [Fig. 1]; à droite, [Fig. 2].



À gauche, « Épinard géométrique », label de couverture pour *The Time Machine*, H.G. Wells, 1931 ; à droite, Frederic William Goudy, lettrine.

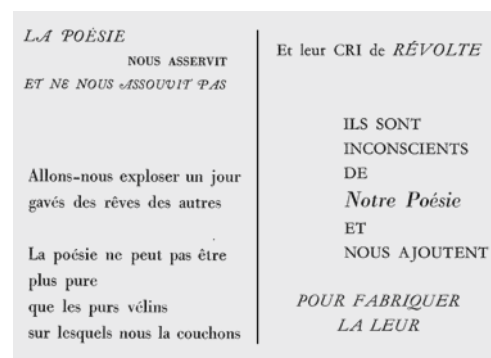


William Addison Dwiggins, dessins du M-Formula.

En regardant ses ornements calligraphiques, il note que « les lignes droites et les courbes géométriques correctement assemblées accomplissent un meilleur effet de grâce et de mouvement que les combinaisons de courbes et de formes fluides ». L'outil calligraphique et le geste libéré de la main apportent aux traits une sorte d'énergie particulière. Dans l'image ci-avant, observez la vitalité et la grâce qu'exprime cette forme comparée à celle aux courbes soigneusement construites de Frederic William Goudy.

W. A. Dwiggins s'inspire d'une expérience de visibilité dans un autre champ disciplinaire pour en tester l'intérêt pour le dessin de caractères. Contrairement à ses prédécesseurs, il dessine les contreformes des caractères dans une sorte d'augmentation (presqu'une caricature pourrait dire des critiques) des effets : formes angulaires qui contraste avec les formes extérieures en courbes, le tout solidifié par des empattements rectangulaires plats.

À ce moment, je me suis mise à vouloir faire la révolution aux règles et dogmes que je trouvais trop contraignants. Je ne les comprenais pas vraiment. Dans les mots de Guy Lévis Mano, j'ai cru trouver âme à ma cause.



Guy Lévis Mano, *Trois typographes en avaient marre*, Paris, GML, [1935] 1967, p. L et D.

INTERLUDE



À gauche, couverture ; à droite p. 3.
Emigre, *Do you read me?*, Emigre, 15, Berkeley, 1990.

La page est noire. “i don’t think i ever saw a typeface that i liked so completely.” L’œil progresse au rythme des formes dodues, soudainement tranchantes. “everything has to be regular. There’s always this obsession with regularity and clarity.” Le texte se meut. “My work is a reaction to the things that are happening around me in my world. And i am more interest in including than excluding.” La lettre est farouche. “Maybe it’s making things more complex, but it is also making things more specific, and in that sense i can say it is making things clearer.” Complexité, spécificité, clarté, lisibilité? “Many people feel it’s their role in life to destroy all ambiguity. i think that ambiguity is life itself and it’s what makes life interesting.”⁹

9. À dessein, j’ai conservé le texte dans sa langue originale. « Je ne pense pas avoir déjà vu une typographie que j’aimais complètement. [...] Tout doit être régulier. Il y a toujours cette obsession pour la régularité et la carté. [...] Mon travail est une réaction aux choses qui m’entourent. Je suis plus intéressé par l’inclusion que l’exclusion. [...] Peut-être que cela rend les choses plus complexes, mais cela les rend également plus spécifiques, et en ce sens, je peux dire que cela les rend plus claires. [...] Beaucoup pensent que leur rôle dans la vie est de détruire toute ambiguïté. Je pense que l’ambiguïté est la vie elle-même et c’est ce qui la rend intéressante. » Jeffery Keedy.

PLONGER DANS UN LIVRE

Curieuse métaphore. On entend souvent dire que le lecteur plonge ou se plonge dans un livre. Mais, on pourrait aussi le percevoir autrement. Lorsque le lecteur ouvre un livre, il ne plonge peut-être pas. C'est le livre-même qui l'attrape et l'immerge dans son monde.

LA VIE DES PLANTES

« Pour exister, la plante doit se confondre avec le monde, et elle ne peut le faire que sous la forme de la semence: l'espace dans lequel l'acte de la raison cohabite avec le devenir de la matière.¹⁰ » À travers son ouvrage *La vie des plantes*, Emanuele Coccia, philosophe et maître de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales, nous invite aujourd'hui à dépasser la portion de réalité à laquelle la vue nous donne accès, et à décrire le monde comme quelque chose qui se compose non pas d'objets, mais de flux qui nous pénètrent et que nous pénétrons, de vagues d'intensités variables et en mouvement perpétuel.

« Devenir plante, c'est saisir la structure la plus profonde de ce vivant et par la même du monde, celle que les yeux, parfois, nous empêchent de percevoir. La vie en tant qu'immersion est celle où nos yeux sont des oreilles. Être-au-monde signifie nécessairement faire monde: toute activité des vivants est un acte de design dans la chair vive du monde. » L'immersion n'est pas une simple détermination spatiale: c'est tout d'abord une action de pénétration réciproque entre le sujet et son environnement, le corps et l'espace, la vie et son milieu; une impossibilité de les distinguer physiquement et spatialement. « Se mélanger sans se fondre signifie partager le même souffle. Une substance est unifiée parce qu'elle est tout entière traversée d'un certain souffle par lequel le tout est tenu ensemble, reste ensemble et peut être en sympathie avec soi-même. [...] Le souffle, c'est l'art du mélange, ce qui permet à tout objet de se mélanger au reste des choses, de s'y immerger. Si le souffle donne une unité au monde, c'est parce qu'il constitue aussi la racine ultime de sa visibilité et de sa rationalité: le souffle est le véritable logos du monde, son langage, sa parole, l'organe de sa révélation. Le monde est la matière, la forme, l'espace et la réalité du souffle. »

10. Emanuele Coccia, *La vie des plantes: Une métaphysique du mélange*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2016.

18.11.2022 Je sors du **Lux, scène nationale** où l'ensemble **Links** nous invitait à redécouvrir **Drumming**, partition majeure du musicien et compositeur **Steve Reich**. Je ne comprends pas ce qui vient de se passer ! Hypnotisée par ces sons et rythmes nuancés subtilement, j'ai perdu la notion du temps. La musique minimaliste est simple en apparence, mais complexe à en son intérieur. Elle dévoile tout son processus de construction et donne la possibilité au spectateur de l'écouter et de l'éprouver simultanément. C'est là qu'elle nous emporte... que je me suis empressée de lier à un extrait de **Les furtifs d'Alain Damasio**, lorsque Saskia assiste à un spectacle des Balinais :

Une maestria de frappes qui çarillonnent et qui çrépitent sur un çlavier éçlaté-déplié, réparti et çomme çémultiplié à travers la çconstellation percussive, laquelle ne çesse de tinter et de tintinnabuler, ting-çing-çing, en çavalçade par salves et par rasades, qui me font frémir jusqu'à l'échine. [...] Musicalement, il faut bien regarder pour le comprendre tellement ça va vite : les Balinais atteignent à certains moments des tempi vertigineux par le partage de la ligne mélodique entre les instrumentistes, dont les parties se découpent et s'imbriquent les unes dans les autres. Comme si huit comédiens se répartissaient chaque tirade, l'un ne prononçant que les a et les o, l'autre les i et les u, le troisième seulement les fricatives, and so on. [...]) Là) j'écoute) juste, çhavirée, j'écoute du plus pointu de ma propore perçception. J'entends les çarillons qu'on atomise, qui jouent en çcontrepoint tissé (ensemble et déçalés) (ensemble et dissoçiés)(çomme s'ils avaient voulu partitionner la partition) (à l'extrême) (en séquençes minuscules) (dont aucune (en soi) n'est techniquement exigeante) pour que toute la çràçe (éminement virtuose) du jeu ne tienne plus à un individu (fût-il brillantissime). Non : qu'elle tienne seulement de l'autoçoordination vertigineuse du çollectif. Sans çhef d'orchestre, sans type à la baçquette ! L'exçellençe est relationnelle. Les instruments (un à un puis ensemble) ne font pas la musique. Plutôt est-çe la musique qui vient (prismatiquement) se subdiviser dans les instruments, et les amène à la vie. Toute la splendeur respire là) dans çe triçotaçe (tout en çcontrepoint ornamental, dont l'origine pour moi ne peut pas faire de doute : la nature ! La nature en est remplie. J'ai trouvé çes çcontrepoints dans l'entremêlement çhoral des çris des animaux, en particulier des batraçiens, que je sais très présents à Bali... La forêt, les marais, les prairies)) beauçoup de biotopes ont çette marqueterie de territoires sonores juxtaposés et étagés à la fois. Çette intrication des voix qui font que l'on entend tout et tout le monde)) dans une çaçophonie

qui n'existe que pour les oreilles rustres et mal défroissées. La vérité est que l'espace sonore est maintenu toujours ouvert et partagé) par chaque animal qui loge son cri dans la trame (à la hauteur, au timbre et avec la force qu'il faut pour exister et ne pas recouvrir l'autre (ne pas le masquer). Le gamelan joue et je retrouve ce miracle de partage, cette fois-ci advenu dans l'humain. Ça me donne envie de chialer...

Effectuer ce parallèle entre le monde naturel et le livre, appuie davantage sur l'interdépendance des relations entre l'auteur, le lecteur, l'espace, le texte, les caractères typographiques, la machine, l'encre le papier... Le livre fixe, mais paradoxalement, il me semble être un espace propice aux mouvements. À l'intérieur de ce monde, la typographie est un véhicule qui permet au lecteur de s'immerger dans un texte, dans le sens évoqué par **Beatrice Warde**. Mais cette métaphore de l'immersion me permet également d'introduire une perception personnelle et sensible des lettres imprimées qui s'immergent dans la feuille de papier.

LE PLONGEON

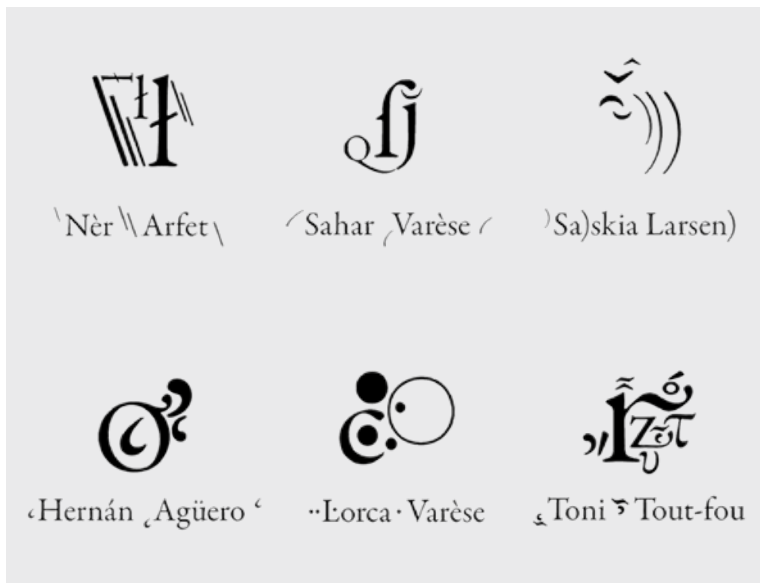
Les mots sont-ils absolument les mêmes quand ils sont imprimés avec des caractères différents ? Oui, si l'on consulte le dictionnaire. Non, si on lit *Les Furtifs*¹¹ de l'écrivain **Alain Damasio**.

Dans ce récit, entre le réel et le fantastique, l'auteur **Alain Damasio** raconte la rencontre entre ces femmes et ces hommes, et les furtifs, des êtres hybrides et invisibles. Pour chacun des six personnages, il invente des styles de locution qu'il enrichit en demandant conseil à la typographe **Esther Szac** – ancienne étudiante du DMA typographisme à l'école Estienne.

En utilisant le caractère *Garamond Premier Pro* (1988), ils agencent le texte en lui injectant des diacritiques non signifiants (au sens d'un accord grammatical sur la langue) mais qui deviennent connotativement signifiant des personnages, de leurs caractères et attributs. Lorca est tout en ronds et points. Il apparaît seul, comme emprisonné dans son espoir. Saskia Larsen, femme à l'oreille parfaite, formée à la chasse sonore des Furtifs, est symbolisée par des jeux de parenthèses et de volutes rondes ou aiguës qui disent tout de sa sensibilité à saisir dans l'air le moindre son, la moindre vibration.

Ainsi, en faisant écho aux mots de **Benjamin Dumond** et au parallèle entre les personnages de théâtre et les caractères typographiques, ils qualifient visuellement ce qui était déjà présent sur le plan littéraire. Par ces jeux orchestrés, le lecteur est emporté dans ce monde fictif rempli de furtifs.

11. Alain Damasio, *Les Furtifs*, Paris, La Volte, 2019.



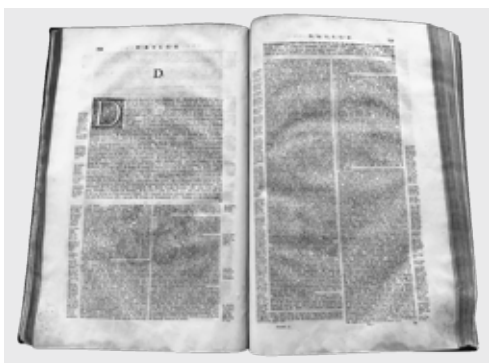
Portraits typographiques des personnages de *Les Furtifs*

/ Tout relâcher. / Glisser dans tes bras
 ' S'effondrer l'un sur l'autre ·
 / Regarder le ciel nu
 · Sentir · la brume autour ·
 Avoir soudain / froid et aimer ça
 · Ramener le duvet sur nous ·
 Se blottir l'un / contre l'autre
 · Comme des chats, comme des marmottes
 / Comme deux braises, / côte à côte
 Ce moment où l'on n'a plus vraiment · de corps à soi,
 / où tout se / fond, se ressource en secret...
 ' Puis on a recommencé tous les deux, aimantés
 / Ce moment où l'on n'a plus vraiment de / corps à soi

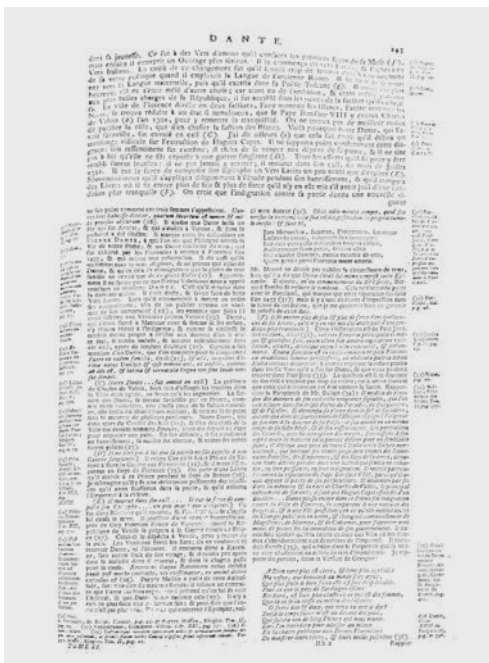
Extrait, Alain Damasio, *Les furtifs*, Paris, La Volte, 2019, p. 431.

05.12.2022 Je remplissais des pages de mots, de commentaires, de parenthèses, d'astérisques. Une après-midi où j'échangeais avec Samuel Vermeil à propos de mon travail avancé, il me parla de ce qu'était la scolie - une note grammaticale, historique, littéraire, etc. rédigée le plus souvent dans la marge d'un texte, et qui servit, de l'Antiquité au Moyen Âge, à l'explication des auteurs anciens, particulièrement des auteurs grecs - en me présentant le *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle.

07.12.2022 Possédant trois volumes aux Archives de Valence, je me suis empressée d'aller les consulter. Corrections des dictionnaires précédents (en particulier celui de Louis Moréri), je découvrais les procédés de composition mis en place par l'auteur pour qui le monde suppose le croisement permanent des points de vue et opinions contradictoires. Le texte des articles de base est situé sur la partie supérieure de la page et disposé sur une large colonne. Le texte des notes critiques est placé dans la partie inférieure de la page (occupant souvent plus de la moitié de la page) sur deux colonnes. Les références relevant des deux textes sont indiquées dans les marges de droite et de gauche du texte. Les caractères italiques utilisés sont plus petits.



Pierre Bayle, Dictionnaire historique et critique, cinquième édition, 1740, Archives de la ville de Valence



Article sur Dante et ajouts de Pierre Bayle.

UNE HISTOIRE DE FAMILLE

À l'ère des Lumières le graveur et fondeur de caractère français Pierre-Simon Fournier rationalise les taille de corps dont il rend compte dans son ouvrage *Modèles des caractères de l'imprimerie* imprimé en 1742¹². À l'époque de la composition au plomb, pour des questions de lisibilité des caractères imprimés, des poinçons étaient gravés pour chaque taille de corps. Plus le poinçon était petit et plus il était noir et large. Plus le poinçon était grand, plus il était contrasté et étroit.

Les avancées technologiques, et les contraintes économiques de production, ont progressivement mené à une disparition de cet ajustement optique en travaillant à partir d'un dessin principal quelle que soit sa taille d'apparition finale. Au milieu du XIX^e siècle apparaissent de nouvelles variantes basées sur le poids, la graisse de la lettre. Dès le début du XX^e siècle, il devient courant d'inclure ou d'ajouter plusieurs graisses à une police de caractères. En 1957, le typographe Adrian Frutiger développe une famille pour la fonderie Deberny & Peignot. L'*Univers* est un système de polices interdépendantes se déclinant en 21 types (7 italiques, 4 graisses, 4 chasses). Dans les années 1980 émergent des familles constituées de sérif, sans sérif, semi sérif et monospace. Mais toujours, la consigne essentielle est que chaque style doit adhérer à des principes communs régissant la cohérence des caractères entre eux.

En 2017, le Centre national des arts plastiques en partenariat avec le Groupe Imprimerie Nationale commande un nouveau caractère typographique sur l'interrogation : *quelle serait une vision contemporaine et prospective de la famille typographique ?* De l'étude de deux éditions emblématiques produites par l'Imprimerie Nationale – l'*Histoire naturelle*¹³ de Buffon et la *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*¹⁴ – Alice Savoie, créatrice de caractères et chercheuse en histoire de la typographie, leur répond en proposant *Faune*.

À la manière de Buffon tissant des relations entre l'enveloppe externe des animaux et leur squelette, leurs organes internes – théorie biologique appelée l'évolutionnisme et dont les termes *squelette* et *enveloppe* font écho au vocable de la typographie paramétrique –, Alice Savoie extrait trois animaux de ces ouvrages :

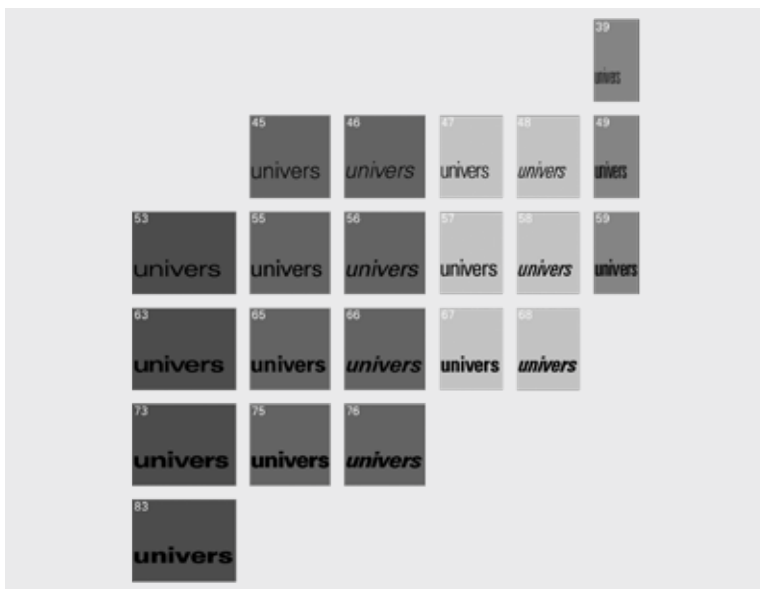
12. Pierre-Simon Fournier, *Modèles des caractères de l'imprimerie*, Paris, 1742.

13. Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, Paris, 1749-1788.

14. *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1809-1830.



Pierre-Simon Fournier, *Modèles des caractères de l'imprimerie*, Paris, 1742.



Adrian Frutiger, *Univers*, Deberny & Peignot, 1957.

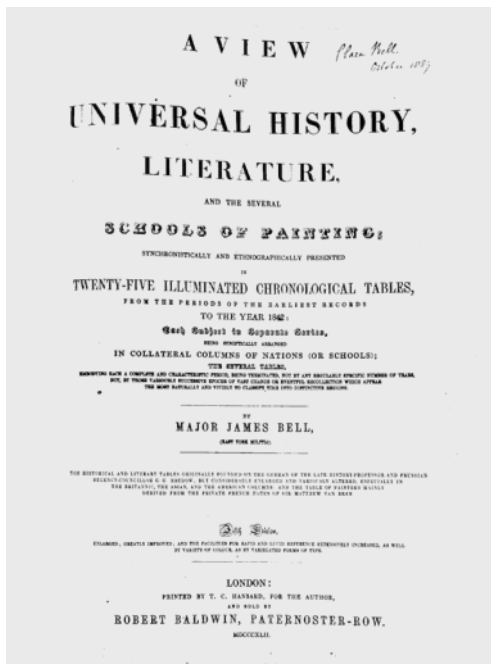
14.12.2022 À ma manière, j'ai commencé à structurer mes notes et commentaires. En structurant cet autre flux textuel, je me suis mise à composer avec plusieurs caractères typographiques. En discutant de cette intention avec Adrien Vasquez, il m'a montré des images extraites de l'ouvrage *A View of Universal History Literature and the Several School of Painting Synchronistically and Ethnographically Presented* (1842). Sur chaque page se succédaient des mots composés dans une série de caractères. Je trouvais cela beau, plutôt ingénieux. Instantanément, il m'était facile de relever les différents éléments du texte et ce à quoi ils se rapportaient.

la vipère, le bélier et l'ibis. Leur réinterprétation graphique, puis typographique lui permet de définir trois instances de formes. La première, issue de la vipère, est extrêmement maigre, monolinéaire et sinueuse. Aux antipodes, la seconde issue du bélier est massive, robuste et contrastée. Enfin, comme l'ibis prenant son envol, la troisième est inclinée, onduleuse, vibrante.

Après avoir défini ces trois membres-fondateurs aux caractéristiques bien distinctes, A. Savoie les fait se reproduire, processus appelé *interpolation* en typographie, donnant ainsi naissance à trois hybrides. De ses parents reptile et bélier, le caractère romain hérite, de manière plus modérée, de leur souplesse et robustesse. De la version noire et du romain naît le caractère gras. Et enfin, l'italique grasse et le romain génèrent l'italique de texte. Loin du dessin d'un *romain penché*, ce caractère étrange revendique une voix complémentaire et atypique, assumant pleinement son rôle de perturbateur du rythme.

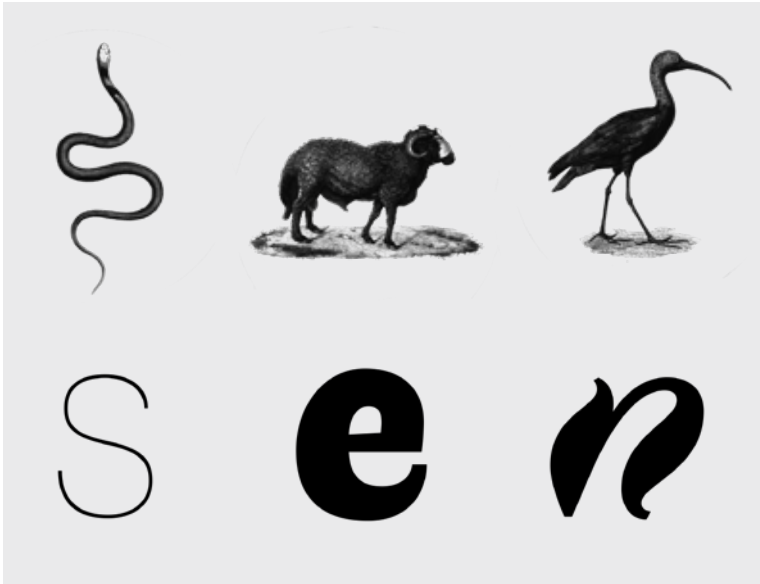
Tel est *Faune* : des êtres vivants expressifs, hybridés ou hybridables, capables de s'adapter à divers milieux, divers supports. Par une jolie pirouette du cosmos à la lettre, A. Savoie insufflé à la création typographique légèreté, justesse et pluralité, pour proposer littéralement une *famille de caractères*.

Je constate l'impact que peuvent avoir les évolutions de notre monde sur nos façons de lire, de dessiner, de concevoir et d'imprimer des caractères. En fin de compte, ne sont-ce pas les typographes et la typographie eux-mêmes qui sont immergés dans ce processus, évoluant et s'adaptant aux changements de leurs environnements respectifs ? Comment ont-ils déjà réagi à ces changements par le passé ? Et aujourd'hui, n'est-il pas nécessaire de s'adapter à nouveau pour répondre à de nouvelles exigences ?

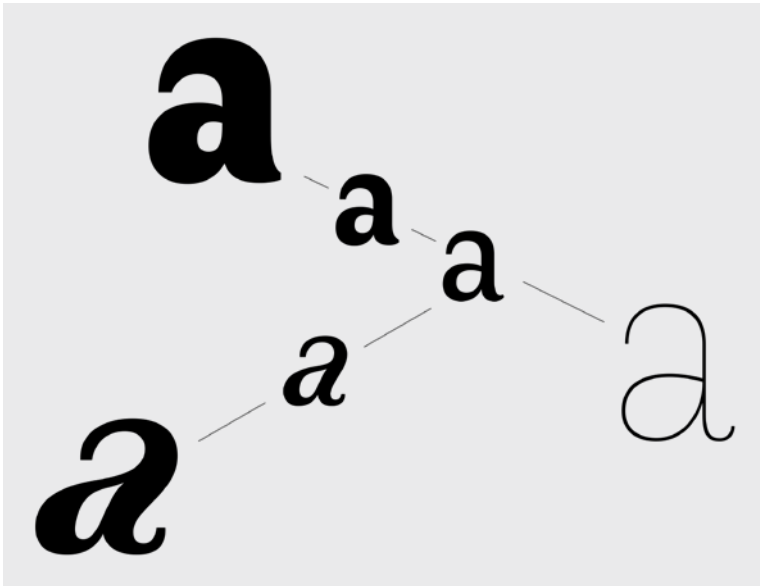


Germanicus 214) styles himself "Germanicus"; and subsequently "Parthicus"; murd. 217. His meadow.
ELAGABALUS or HELIOBABALUS, 218, universally detested, slain 222. — **ALEXANDER SEVERUS**
 a herdsman (ravages Germany), Against him
 I and II. **PAPURIUS and BALBINUS** and Gordianus III.
 (Augustus) chosen by the senate, 237; (Caesar) by the people;
 slain 237. **CORDIANUS III.** sole emper-
 or slain 237. Successful against the Persians; slain 243.
THE MILLENNIAL DURATION OF ROME celebrated 21 April 248; killed 249.
 He Christian; defeats the **GOTHS** in Thrace 250, but falls in battle against them 251.
WESTERIANUS 251. and Gallus Volensianus } Insurrections
 soon slain; (Caesar) 251-253;
Carpi, Burrundinus, and Persicus. The two Gallii slain, 251, in May.
VALERIAN, 254-260, his Gothic in Macedonia; is taken pris. by the Persians 257, and put to death 26
 01-268; Thirty Tyrants (Tyrants) rise against him. The Germans (Alemanni and Franks) enter
Palmyra (consort of **ZENOBI**) created Caesar 263, by Gallienus, and **AUGUSTUS** 266, is murd. 267. C
 repels the Goths, d. 274.
Restitutio otis, expels the Alemanni from Italy, the Goths from Thrace; overthrows and captures **ZEN**
 ser **Longinus** put to death; her capital **PALMYRA** laid in ruins; gives up Dacia, beyond the Da
 rd Rome; murd. 274. — **TACITUS**, chosen by the senate, after an interregnum of eight months; d. 274
 humbles the Germans, Goths, and Persians, 277-9; (Stone wall "Trajan's" from the Danube to
 Aurelian's **CARUS**, 282, d. in a campaign against the Persians 283; and **Numerianus**, his son, is murd
 (, (Habs); overthrows **Carinus**, son of Carus, 283, takes **MAXIMIAN** as his imperial colleague 286 (to
 ag again assailed on all sides, each emperor chooses a conditor: viz. **Galeries**, 292-214; and **Const**
STO FOUR PART 292: the enemies subdued, but the burthens of the people increased; (frightful *persecu*
 in abdicate; **CONSTANTIUS** d. in Britain 306. — **Six Emperors 306** — viz.
 26 (son of Con- | **MAURITIUS** 306-12; and **MALINIAN** | **GALERIUS** (292-311), and the two **Ca**
 7, in Britain; | by him, 305, viz. **Flavius Sev**
 ressumes 306; at Rome: 307) and **Maximianus** (d. 313).
 d by **Lactinius, Caesar**; **Maximianus** put to death 310; **Galeries** d. 311. — **Constantine**, declaring

extraits de l'ouvrage de Major James Bell, *A View of Universal History Literature and the Several School of Painting Synchronistically and Ethnographically*, Baldwin, 1842



En haut, gravures sources du dessin ;
 en bas, versions fine, noire et italique gras.



Interpolations des versions noire, fine et italique grasse ;
 (au centre) gras, romain, italique de labeur.

D'UNE ÉCRITURE À UNE AUTRE

À LA TRAVERSÉE DES TEMPS

Au début du XX^e siècle, l'apparition de nouveaux procédés d'impression – les compositions mécaniques *Monotype* et *Linotype* – introduit de nouvelles interrogations concernant la production de caractères typographiques : d'un côté celle de produire de nouveaux caractères, de l'autre, celle d'en restituer d'anciens. Avec l'arrivée de la photocomposition dans les années 1950-60 et du numérique dans les années 1980-90, se posent à nouveau ces questions. Ces changements techniques éliminent la nécessité du travail manuel du graveur de poinçon, conduisant peu à peu vers une accélération de la copie.

En 2003, la fonderie Emigre publie le caractère typographique *Tribute* dessiné par Frank Heine, et inspiré d'un caractère gravé vers 1560 par François Guyot. À l'occasion de cette publication, un spécimen est édité, dans lequel John Downer – dessinateur de caractères, typographe et peintre en lettres – propose une réflexion sur le *revival*. Dans son essai "Call It What It Is"¹⁵ il met en garde quant à l'utilisation des mots *reconstitution*, *reproduction* ou *re-design* – excepté si l'intention est de reproduire un caractère suivant l'original. À cela, il propose plusieurs définitions du terme *revival*, ou réactualisation, pour tenter une traduction en français. La première catégorie concerne les caractères suivants de près leur source :

- « – revivals/reconstitutions/réhabilitations
- anthologies/études/remixes
- imitations/clones/contrefaçons. »

La seconde, ceux s'éloignant un peu ou beaucoup de leur source :

- « – révisions/réévaluations/réinterprétations
- hommages/tributs/panégyriques
- encores/suites/reprises
- extensions/variations/produits-dérivés
- caricatures/parodies/farces.¹⁶ »

Pour compléter cette partie, je propose en annexe une liste non-exhaustive de réactualisations du *Baskerville* (1757) du graveur anglais John Baskerville.

15. John Downer, "Call It What It Is", Emigre, 2003

16. John Downer, « Appelons-les par leur nom », ("Call It What It Is", Emigre, 2003), trad. fr. Gwenaél Fradin et Samuel Vermeil, *Azimuts*, n°43, 2016

23.11.2022 *Ma classe et moi* avons invité la collective **Bye Bye Binary**, représentée par **Félix-Tiphaine Kazi-Tani**, pour une journée d'échanges. Je me suis proposée de dessiner une affiche de la conférence organisée. L'idée m'est venue d'augmenter la **Dauphine**, typographie identité de l'école dessinée par **Coline Sunier, Charles Mazé, Stéphanie Villayphiou** et **Alexandre Leray**, aidés des recherches de **Sébastien Biniek**, de *glyphs ligatures* signifiant l'inclusivité.



Affiche de la conférence de la collective Bye Bye Binary, représentée par Félix-Tiphaine Kazi-Tani, Ésad Valence, 23 novembre 2022

27.11.2022 Pas tout à fait convaincue par ma proposition, j'écrivais dans mes notes ceci :

'Et' est une conjonction copulative servant à coordonner des termes, des groupes de termes et des phrases, et exprimant une addition, une jonction, un rapprochement. 'Ou' est une conjonction de coordination disjonctive, indiquant une alternative qui a valeur de distinction pouvant aller jusqu'à l'exclusion, et reliant des termes, groupes de mots ou propositions de même fonction grammaticale, logiquement associables, voisins ou opposés de sens. Les deux mots sont marqueurs d'une séparation entre des choses - toi et moi, toi ou moi - mais aussi d'un ensemble. L'un incluant plus, l'autre excluant plus - ce n'est pas ça que je cherche. J'ai l'impression qu'il n'existe rien pour exprimer le 'et/ou', le tout 'le t/moi'. Et pourquoi pas inventer une conjonction copulative de coordination ?

TENSION DANS L'AIR

À la fin de son article, John Downer écrit : « Aujourd'hui, la facilité avec laquelle nous réalisons des copies numériques de caractères gravés il y a des siècles nous permet de les traduire comme bon nous semble ». La fin de cette phrase m'interpelle et m'interroge. Bien sûr, la ré-écriture d'un caractère peut être réalisée selon le bon vouloir du dessinateur. Néanmoins, lorsqu'il s'agit d'un caractère destiné à composer des textes, il me semble que le typographe est soumis à certaines contraintes. Alors, il m'intéresse de m'attarder sur le terme *traduire*, en allant chercher une formulation dans le champ de la littérature et des langues.

Pour Walter Benjamin, écrivain, philosophe et historien de l'art, « le rôle du traducteur est de le [langage à l'état pur] libérer en le faisant passer dans sa propre langue; il était prisonnier dans une œuvre, le traducteur, pour le délivrer, le transfère dans une autre œuvre¹⁷ ». Lorsque le typographe propose un revival numérique d'un caractère plomb par exemple, il le rend accessible à nos machines de composition actuelles. Ce transfert le libère d'une contrainte liée à une technique d'impression à laquelle nous n'avons plus ou quasiment plus accès.

Ce déplacement d'un caractère par la technique implique un écart formel, introduisant une tension que l'on retrouve dans la traduction : celle entre la fidélité et la liberté. Pour le traducteur de textes, elle s'illustre ainsi : « liberté d'une version conforme au sens, et, au service de cette liberté, fidélité aux mots eux-mêmes ». Pour le typographe : fidélité au dessin original et/ou liberté d'interprétation de ce dessin.

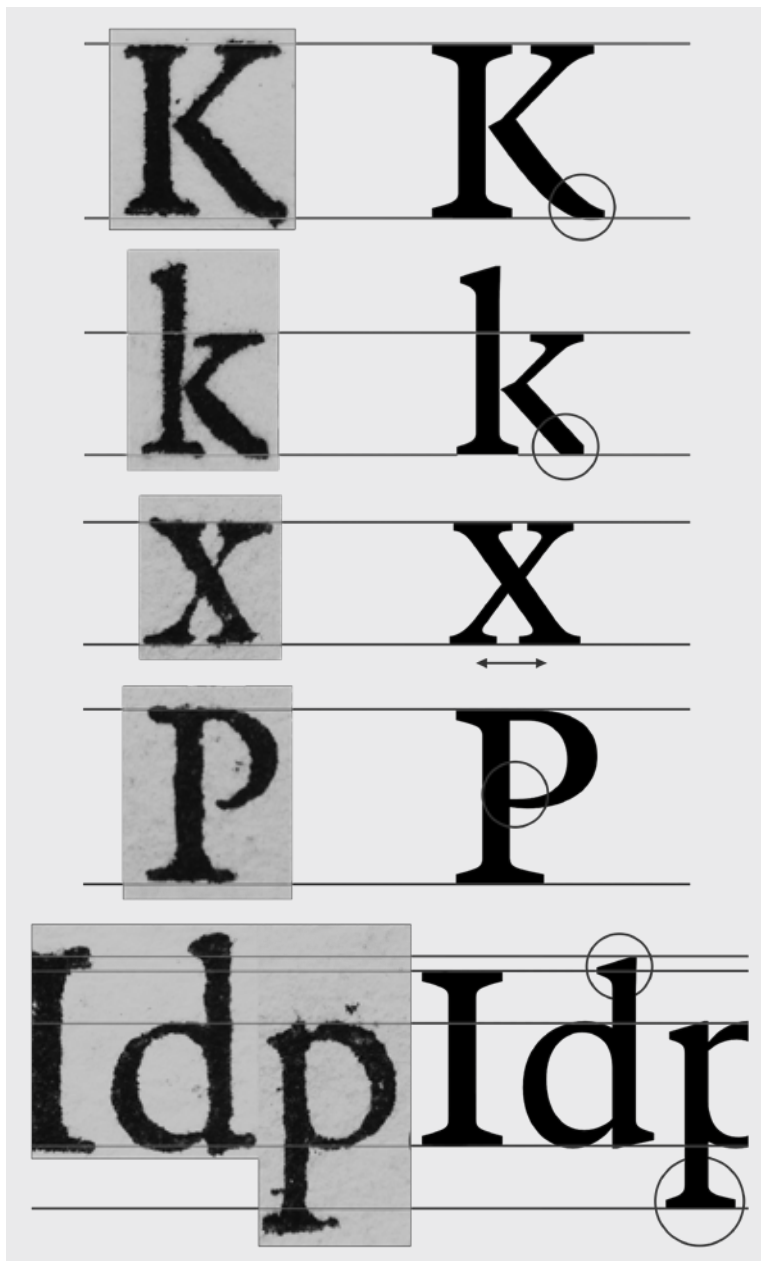
À PRENDRE OU À LAISSER

Dans le cadre de son projet d'étude à l'Atelier National de Recherche Typographique, Clément Le Tulle-Neyret entreprend le dessin de *l'Immortel Infra* (2016), réactualisation du travail de Robert Granjon, graveur, fondeur et imprimeur du XVI^e siècle.

En examinant les imprimés originaux archivés au musée Plantin Moretus à Anvers, il est frappé par la densité des textes et leur noirceur provoquée par le foulage¹⁸. « Pour autant, je n'ai pas souhaité reproduire ou rejouer visuellement ce foulage dans le dessin des caractères de ce projet, mais plutôt d'alimenter ma recherche avec cette organicité et cette matérialité du texte liées aux paramètres inhérents de l'impression de cette époque ».

17. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvre I*, Paris, Gallimard, 2000.

18. Le foulage « est l'apparition, lors d'une impression typographique, d'un relief plus ou moins léger au verso d'une feuille imprimée dû à un excès de pression au recto. L'absorption plus ou moins profonde de l'encre dans le papier est inhérente au foulage. »

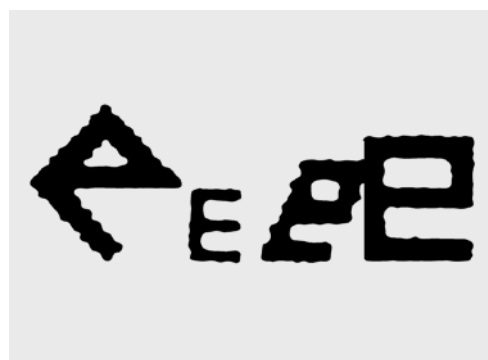


À gauche, Robert Granjon, *Double Pica Roman (Gros Paragon)*, 1570 ;
à droite, Clément Le Tulle-Neyret, *Immortel Infra Roman*, 2017, 2019.

11.01.2023 J'emprunte le livre *Pierre di Sciullo, L'Après-midi d'un phonème*, (entretien mené par Sandra Chamaret et Julien Cineste, Zeug, 2019). Graphiste et dessinateur de caractères, Pierre di Sciullo explore par le dessin la relation entre notre langage oral et écrit. Le *Quantange*, caractères orthographico-phonético-plastique, permet à celui qui écrit de disposer d'autant de formes de lettres que de façon de les prononcer en français. Par des correspondances graphiques entre les signes et les sons tout en respectant l'orthographe, l'assemblage des lettres indiquent leur prononciation. Le texte se rapproche de la partition musicale.

Le futur c'est rien, c'est nul, on ne
sait pas, on s'en fout, du noir.
J'essaie de leur parler du futur, de leurs
chances de pouvoir découvrir et savoir
de plus en plus de choses, l'ordinateur
qui aide à écrire de plus en plus
profondément, dans le secret de l'être
humain, de l'univers. Tout entier. Je parle
de leurs possibilités de lire [au moyen d'un
peu de gens savent lire et écrire, seuls
les savants dans les tours des rois et les
moines. Les bibliothèques étaient dans les
poussiers, enfermées.] J'essaie de leur faire
comprendre leurs chances énormes de
savoir, de prendre conscience. Une
chance énorme, savoir pour quoi vivre,
participer à une responsabilité globale -
parce qu'on sait.
Les enfants me regardent, m'écoutent,
savent-ils de quoi je parle? "...on peut
aller chercher le goûter maintenant?"

Pierre Di Sciullo, vers le *Quantange*, version bitmap, impression
matricielle, 1988



différentes versions de la lettre -e

28.01.2023 J'ai retrouvé par hasard l'un de mes premiers dessins du glyph -f.v, dessiné pour le projet de *Dauphine* inclusive. En l'observant, j'ai remarqué qu'il ressemblait à un parapluie. Cette idée de lettre et image me plu beaucoup, mais je rencontrais des difficultés à l'étendre aux autres assemblages de lettres.



30.01.2023 En lisant à voix haute un texte écrit en inclusif, j'ai remarqué comme il m'était difficile, parfois, de savoir comment prononcer certains mots. Alors, j'ai pensé à un petit jeu d'écriture pour m'aider : *agité-e* se deviendrait ; *vif-ve*, *vifve* ; *rigolo-te*, *rigolohotte* ; *franc-he*, *franhanche* ; *danseur-euse*, *dansheureuse* ; *séc-he*, *sèccèche* ; *héritièr-e*, *hériti* et *hier*, etc. Je trouvais cela sacrément amusant !

Dans la traduction du caractère romain qu'il propose, certaines de ces lettres suivent de près ses modèles : le -K et le -k, représentatifs du travail de R. Granjon dans sa recherche de nouvelles formes, n'ont pas de sérif intérieur dans la diagonale descendante. Alors que d'autres s'en éloignent : le -x est plus large, plus robuste ; la panse du -P est fermée. Intéressé par la densité que peut produire un caractère au texte, il exagère certaines proportions : les jambages sont plus courts, et les capitales basses.

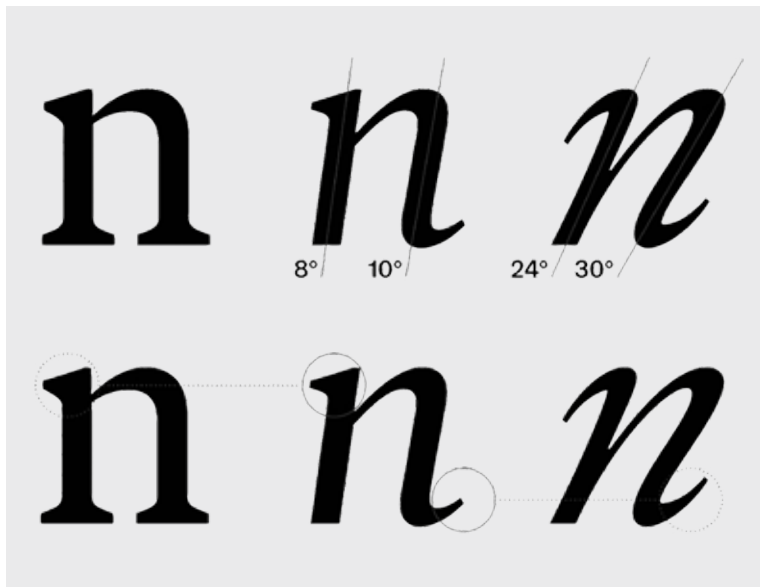
En étudiant les italiques de R. Granjon (« maestro du traitement de la courbe, de la vitalité et du mouvement »), il remarque plusieurs pentes d'inclinaison, créant des rythmes différents. Il décide alors d'ouvrir l'architecture de son caractère par le dessin de deux variantes d'italiques : « l'une, faiblement penchée, pourrait être adaptée à la composition de textes longs ; l'autre, fortement penchée, pourrait être adaptée à la mise en exergue d'éléments ». La première, entre le romain et l'italique de mise en exergue, a des pentes douces et homogènes. Le tracé est séquencé, plus lent et calme. La seconde suit plusieurs pentes. Le tracé est continu, rapide, nerveux et dansant.

Analyser ce projet permet d'illustrer les décisions auxquelles un typographe peut être confronté lorsqu'il entreprend de produire une réactualisation (ou une traduction) d'un caractère typographique. En s'appuyant sur le travail d'une figure de la typographie, Clément Le Tulle-Neyret traduit numériquement des éléments qu'il copie parfois avec fidélité, et d'autres fois réinterprète à sa manière, en faisant preuve de liberté. À sa source, il injecte son expérience sensible et personnelle de la typographie.

Rex sum regnorum binaratione
 ducum,
 Angelorum regno sum rex ego,
 iure paterno.
 Matris iure quidem Francorum
 principor idem.
 Hinc est armorum Variatio facta
 meorum.

Alius quidam quum dixisset gloriam ac celebre nomen nocere eorum, felicem esse qui illud effugerit: Ergo, inquit Anaxandridas, si vera loqueris, qui nefaria perpetrant felices erunt. Nam qui fieri potest, ut qui sacrilegium committit aut apud iniustum factus perpetrat, gloria curam habeat? Notavit eos, qui sic contemnunt laudem, ut interim per ignaviam nihil gerant laudabile, quum eximiam virtutem honesta fama comperitur vltro, ac generosis animis amor laudum veluti stipulus ad praecula facinora sit innatus.

En haut, Robert Granjon, Petit Romain Italique « Immortelle », 1559 ;
 en bas, Mediane Cursive Droite, 1565.



Colonne de gauche, Immortel Infra Roman ;
 colonne du milieu, Immortel Infra Median ; colonne de droite, Immortel Infra Italic.

15.02.2023 En novembre dernier, en me rendant aux archives municipales, j'ai fait une autre découverte. Le temps pour la bibliothécaire de m'apporter l'ouvrage, mes yeux se sont arrêtés sur une collection de livres posés sur l'étagère de la salle : *Histoire de l'imprimerie par l'image* de l'imprimeur et typographe Marius Audin (Paris, Henri Jonquières, 1928). En les feuilletant avec égard, une page m'a intriguée plus que les autres : on y voyait un paragraphe de texte dont le début était poussé par un cadre invisible dans lequel flottait la première lettre. Et puis, je n'avais pas pu m'attarder davantage, car l'œuvre de Pierre Bayle était arrivé.

COMMENT GARAMONT
 travailla toute sa vie à graver
 de belles lettres italiques,
 latines & grecques.

Chapitre II

C Laude Garamont, nous dit une note marginale d'Antoine Vitré, a fini dans la dernière misère ; « mais il est vrai qu'il a esté mis au rang des hommes illustres, et qu'il a esté récompensé de quantité de beaux éloges après sa mort » ! Sa vie assez obscure en effet ne fut illuminée que par l'éclat de ses œuvres. Quels furent ses maîtres, où fit-il son apprentissage ? La tradi-

Marius Audin, *Histoire de l'imprimerie par l'image*, « Fig. 152 — Romain « Tory-Garamont », d'Ollière (Paris, 1914) », Paris, Henri Jonquières, 1928

CONCLUSION

Ainsi, les mots de Peter Bil'ak, invitant à réfléchir sur nos motivations de dessiner de nouveaux caractères, m'ont poussé à étudier les positions contrastées de Beatrice Warde et Benjamin Dumond. B. Warde prône une typographie transparente, considérant que la bonne lecture d'un texte nécessite de la discrétion, tandis que B. Dumond exprime le désir de fontes fictionnelles et expressives. Le détour sur l'immersion tel que le conçoit Emanuele Coccia m'a in fine amenée à me questionner sur la notion de revival.

Comme l'a souligné Zuzana Licko, « Les Lecteurs lisent Le mieux ce qu'ils lisent Le plus¹⁹ ». Partir d'une source typographique déjà familière pour le lecteur peut favoriser une transparence du caractère. Mais par la même, en revisitant une source existante, le typographe peut également lui insuffler ses propres intentions, plus ou moins perceptibles. Peut-être pourrait-il y avoir là une hypothèse à explorer de dessin entre le silencieux et l'expressif ; une expressivité discrète.

15.12.2022 Lors d'une visite du musée de l'imprimerie et de la communication graphique à Lyon, mon regard croise à nouveau une page d'un recueil sur laquelle le même phénomène se produit. Un petit cartel l'accompagne :

Lettres d'attente :
entre imprimé et manuscrit
Pendant plus d'un demi-siècle après l'invention de l'imprimerie, le manuscrit et l'imprimé coexistent. L'acheteur du livre choisit la reliure et la décoration. L'imprimeur tient compte de cette dernière en incluant une indication de la lettre à enluminer : la lettre d'attente.

19. Zuzana Licko, *Ibid.*

ANNEXE

Précédemment, j'évoquais l'article de John Downer dans lequel il propose différentes catégories de revivals. À partir d'une liste non-exhaustive de réactualisations du *Baskerville* de John Baskerville, je vais maintenant me demander dans quelle(s) catégorie(s) je pourrais les classer.

CATÉGORIES DE REVIVALS PAR JOHN DOWNER

« — revivals/reconstitutions/réhabilitations :

Très proches de leurs modèles historiques (caractères au plomb, poinçons gravés à la main, etc.), réalisés à des fins commerciales ou non, avec le bon dosage de préservation historique et une sensibilité aux qualités propres à l'original – le tout soutenu par de solides connaissances dans l'étude des caractères.

— anthologies/études/remixes :

Étroitement basés sur les dessins de différents caractères réalisés par une seule et même personne, ou gravés par des mains différentes, mais dans un style commun ou un même genre; ils sont une sorte de pots-pourris ou d'aperçus réalisés dans le but de fournir l'« échantillon » d'une production plutôt que la reproduction d'un exemple particulier de celle-ci.

— imitations/clones/contrefaçons :

Étroitement basés sur des succès commerciaux (quelle que soit la technique), ils s'immiscent tardivement dans un secteur du marché qui n'est pas encore parvenu à saturation, en étant souvent un peu plus qu'une mauvaise imitation de ce qui a déjà été jugé par les experts comme un revival légitime. Caractères « moi aussi » (Me Too), ou caractères « copié/collé » (copycat) comme on les appelle, ces projets font preuve d'opportunisme plutôt que d'originalité. Ils ne relèvent pas de ce qu'on peut appeler revivals parce qu'ils ne font rien revivre

— révisions/réévaluations/réinterprétations :

Sortes d'exercices de laboratoire, librement inspirés de réussites artistiques (quelle que soit la technique), souvent sans beaucoup de soucis de leur viabilité commerciale, immédiate ou différée.

— hommages/tributs/panégyriques :

Projets librement inspirés de styles historiques et/ou de modèles particuliers, généralement considérés avec admiration et respect pour leurs mérites évidents, mais réalisés en prenant la liberté artistique de s'écarter des originaux et d'ajouter une touche personnelle – liberté qu'on ne s'accorde pas normalement avec les revivals au strict sens du terme.

— encores/suites/reprises :

Projets librement inspirés de succès commerciaux (quelle que soit la technique), à comprendre comme une manière d'explorer encore ou exploiter davantage un genre consacré; traire la vache à lait une fois de plus.

— extensions/variations/produits-dérivés :

Librement adaptés de réussites artistiques ou de succès commerciaux (quelle que soit la technique) et ne propose que des avancées mineures dans un style déjà populaire et convenu; ils sont très semblables à la catégorie précédente.

— caricatures/parodies/farces :

Librement inspirées des caractéristiques principales d'un modèle donné, souvent avec l'humour ou l'ironie comme objectif principal; mais souvent aussi avec l'humour ou l'ironie comme effet involontaire.²⁰ »

LA SOURCE

John Baskerville est un homme d'affaires. Après avoir fait fortune, il ouvre sa propre imprimerie à **Birmingham** en Angleterre (1750). Il est à l'origine de l'invention du *papier velin*, un parchemin fabriqué avec la peau d'un veau mort-né. Très doux, plus dense, serré et lisse, ce papier permet de réduire la diffusion de l'encre, et d'obtenir une empreinte imprimée d'une plus grande précision. Également, il contribue à l'amélioration de la texture des encres d'imprimerie. En 1757, il collabore avec le graveur **John Handy** sur la fonte d'un nouveau caractère exploitant ces avancées techniques. Par rapport aux conceptions antérieures populaires en **Grande-Bretagne**, *Baskerville* pousse les contrastes entre les pleins et les déliés. Son italique est très souple et dansant.

20. John Downer, « Appelons-les par leur nom », ("Call It What It Is", Emigre, 2003), trad. fr. Gwenaël Fradin et Samuel Vermeil, *Azimuts*, n°43, 2016

norit, ambas nover
it argumento : fed
nt factæ ac stylo.

Andriam ex Perint
atque usum pro fui

Vue macrophotographique, Baskerville Romain.

*imique sese angebat, fa
x ut revorsus est, clam
Clitiphonem. Is amab
m arcesseret cupitam An
ejus Bacchis venit amic*

Vue macrophotographique, Baskerville Italique.

Baskerville
Claude Jacob, 1789-1800

Au moment de la Révolution française (1789-1799), les choses se libèrent, les limites imposées aux éditeurs et aux imprimeurs jusqu'alors – l'édition d'un ouvrage n'étant, avant, possible qu'avec l'autorisation du roi –, sont levées. Ancien employé à la Société Littéraire et Typographique de Beaumarchais Claude Jacob fonde, avec son associé Rolland, la société typographique, imprimerie qu'ils installent à Strasbourg. Avant de mettre la clef sous la porte, ils diffusent le caractère *Baskerville* gravé par C. Jacob. En 1792, l'imprimerie Berger & Levrault en fait l'acquisition et imprime une épreuve qu'elle appelle « *Dans le genre de Baskerville* ».

L'un des objectifs revival est de rendre de nouveau disponible un caractère disparu. Dans le cas du *Baskerville*, reproduction d'un caractère plomb en plomb, on peut se demander s'il peut être considéré comme tel. Il soulève la question de la datation de l'émergence de la notion de revival. Elle pourrait coïncider avec l'apparition des premiers changements techniques, tels que les machines mécaniques de composition plomb (ex. *Monotype* (1887)), qui nécessitent une adaptation des caractères pour qu'ils puissent être à nouveau utilisables dans une nouvelle technique.

CARACTÈRES

DANS LE GENRE

DE BASKERWILLE.

Doppel-Pica ou Gros-Parangon.

Nous arrivons tout nouveaux aux divers âges de la vie, et nous y manquons souvent d'expérience, malgré le nombre des années.


Nous arrivons tout nouveaux aux divers âges de la vie, et nous y manquons souvent d'expérience, malgré le nombre des années.

Baskerville

Atelier National de Recherche Typographique, 2017-2018

Entre 2017 et 2018, les étudiants de l'ANRT ont collaboré sur le dessin du *Baskerville* – cette fois orthographié avec deux -v.

Au cours de cette formation au dessin de caractères, ils ont analysé et questionné la structure des caractères gravés par **Caude Jacob** et leur rapport avec le *Baskerville* d'origine. À partir de cette étude approfondie, ils ont réalisé une version numérique très proche de son modèle plomb. Pour cela, je classerais ce revival dans la catégorie « revivals/reconstitutions/réhabilitations ». Proposant un set de caractères plus complet et adapté à nos usages actuels, j'ajouterais qu'il en est une petite extension.



Baskerville
Baskerville

En haut, *Baskerville* en bas, *Baskerville*.

C A R A C T È R E S

D A N S L E G E N R E

D E B A S K E R W I L L E .

Doppel-Pica ou Gros-Parangon.

Nous arrivons tout nouveaux aux divers âges de la vie, et nous y manquons souvent d'expérience, malgré le nombre des années.

Nous arrivons tout nouveaux aux divers âges de la vie, et nous y manquons souvent d'expérience, malgré le nombre des années.

ANRT, épreuve des caractères du Baskerville, ANRT, Nancy, 2017-2018.

Baskervvol
Bye Bye Binary (BBB), 2018

Le *Baskervvol* est une reprise par Bye Bye Binary du *Baskerville*. Depuis 2018, il est augmenté collectivement de glyphes inclusifs, prenant la forme de ligatures. En typographie, une ligature est la fusion de plusieurs caractères pour en former un nouveau. On distingue deux types de ligature : esthétique (optionnelle, comme -ff, qui s'utilise pour améliorer la lisibilité d'un document) et linguistique (obligatoire, comme -œ). Mais ici, la ligature a une nouvelle fonction : proposer une alternative au point médian.

Je placerais ce caractère augmenté dans la catégorie extensions/variations/produits-dérivés, mais ce choix demeure sujet à questionnement. *Baskervvol* est une extension d'un revival – par l'ajout d'un set de glyphs inclusifs –, pour répondre à un nouveau besoin d'écriture lié à l'actualité. Il ne me semble pas intégrer complètement une des catégories proposées par John Downer. En prenant en compte ces nouvelles évolutions, il serait intéressant de suggérer une augmentation de son article, publié en 2003.

créateur·ice

créateurice

En haut, écriture inclusive avec le point médian en bas, écriture inclusive avec la ligature

Œ CH Ê Æ U ES FE
FV LE MP NE T
ch cq ç es es êt^e ff^e p^e i^e
l mp n^e res of rare re r^e r^e ce
rs rs rse rse rx sc se slsse
st^e te tes tt^e ul ure
xl x^e xs x^e ses

ligatures du Baskervvol

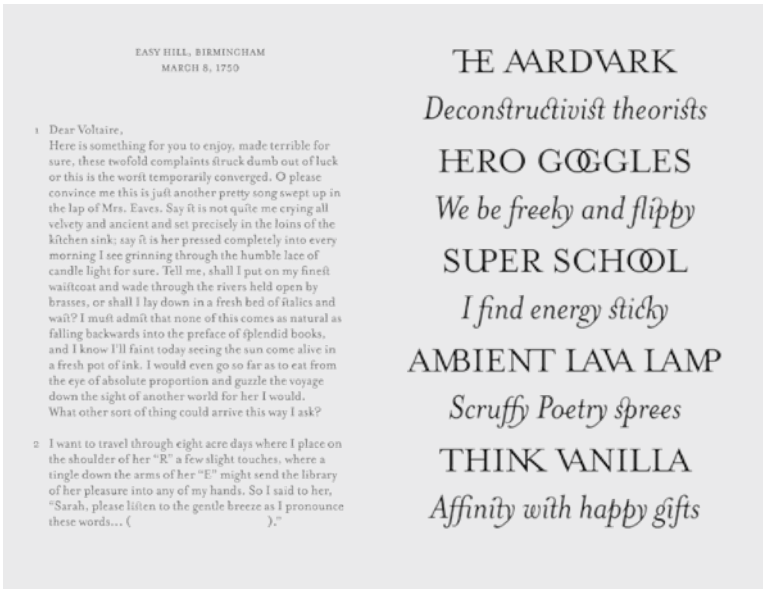
Mrs Eaves
Zuzana Licko, Emigre, 1996

Dans le spécimen du *Mrs Eaves* disponible sur le site de la fonderie Emigre, Zuzana Licko témoigne de son étonnement face aux différences de résultats entre les spécimens imprimé au plomb et en photocomposition, supposés présenter le même caractère. Le passage du caractère pressé à la lettre flashée a eu pour effet de lisser l'image imprimée. L'avènement de l'ère numérique semble avoir amplifié cette quête de perfection des formes. Elle ajoute, « ON aurait pu penser que le développement des technologies contribue à augmenter la variété des interprétations du passé au lieu de les réduire ».

En examinant les ouvrages imprimés par Baskerville à la bibliothèque de Bancroft à Berkeley, elle propose un revival avec un contraste beaucoup moins marqué – comme une réponse aux critiques formulées à l'époque à l'encontre du *Baskerville*. Hommage à Sarah Eaves, gouvernante puis épouse de J. Baskerville sans que ses matrices auraient peut-être été détruites, je placerais *Mrs Eaves* dans la catégorie « révisions/réévaluations/réinterprétations ». Il ne me semble pas que Zuzana Licko se préoccupe premièrement de la viabilité commerciale de son caractère. Ce qu'elle propose est une interprétation qui évoque un temps passé (caractères imprimés au plomb). De plus, elle y ajoute un set conséquent de ligatures – tour de force technique pour la fin des années 1990.



À gauche, *Mrs Eaves Roman* ; à droite, *Mrs Eaves Italic*.



À gauche, lettre fictive de John Baskerville à Voltaire extraite du spécimen du *Mrs Eaves* ; à droite, ligatures du *Mrs Eaves*.

Mrs Eaves XL Serif & Narrow
Zuzana Licko, Emigre, 2009

Au fil des années, la fonderie Emigre reçoit des suggestions d'ajouts au *Mrs Eaves*. Les demandes les plus courantes sont une économie d'espace accrue et l'ajout d'un style italique gras. Le premier n'étant pas l'une des ambitions du *Mrs Eaves*, Z. Licko y répond avec deux propositions d'étroitisation : *Mrs Eaves XL* et *Mrs Eaves XL Narrow*.

Ici, elle propose un remaniement du caractère qui vise à se rapprocher davantage du type d'utilisation de sa source d'origine, qui était destinée à la composition de texte. Cette version répond à des demandes émises par les utilisateurs ou les potentiels utilisateurs du caractère. Elle semble davantage liée à des enjeux commerciaux. Je la placerais dans la catégorie « hommages/tri-buts/panégyriques ».



Étapes d'ajustement : en haut, *Mrs Eaves XL* ; en bas, *Mrs Eaves XL Narrow*.

FABLE XLVIII. **Jupiter's Lottery.**

JUPITER, in order to please mankind, directed Mercury to give notice that he had established a Lottery, in which there were no blanks: and that, amongst a variety of other valuable chances, Wisdom was the highest prize. It was Jupiter's command, that in this Lottery, some of the gods should also become adventurers. The tickets were being disposed of, and the wheels placed. Mercury was employed to preside at the drawing. It happened that the best prize fell to Minerva: upon which a general murmur ran through the assembly, and hints were thrown out, that Jupiter used some unfair practices to secure this desirable lot to his daughter. Jupiter, that he might at once both *punish* and *silence* these impious clamours of the human race, presented them with *Folly* in the place of *Wisdom*; with which they went away perfectly contented: and from that time the *Greatest Fools* have always looked upon themselves as the *Wisest Men*.

FABLE XLVIII. **Jupiter's Lottery.**

JUPITER, in order to please mankind, directed Mercury to give notice that he had established a Lottery, in which there were no blanks: and that, amongst a variety of other valuable chances, Wisdom was the highest prize. It was Jupiter's command, that in this Lottery, some of the gods should also become adventurers. The tickets were being disposed of, and the wheels placed. Mercury was employed to preside at the drawing. It happened that the best prize fell to Minerva: upon which a general murmur ran through the assembly, and hints were thrown out, that Jupiter used some unfair practices to secure this desirable lot to his daughter. Jupiter, that he might at once both *punish* and *silence* these impious clamours of the human race, presented them with *Folly* in the place of *Wisdom*; with which they went away perfectly contented: and from that time the *Greatest Fools* have always looked upon themselves as the *Wisest Men*.

FABLE XLVIII. **Jupiter's Lottery.**

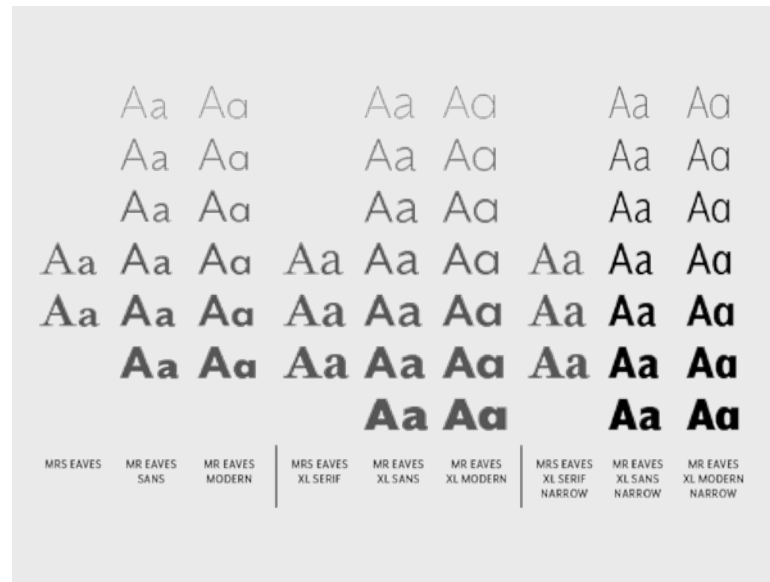
JUPITER, in order to please mankind, directed Mercury to give notice that he had established a Lottery, in which there were no blanks: and that, amongst a variety of other valuable chances, Wisdom was the highest prize. It was Jupiter's command, that in this Lottery, some of the gods should also become adventurers. The tickets were being disposed of, and the wheels placed. Mercury was employed to preside at the drawing. It happened that the best prize fell to Minerva: upon which a general murmur ran through the assembly, and hints were thrown out, that Jupiter used some unfair practices to secure this desirable lot to his daughter. Jupiter, that he might at once both *punish* and *silence* these impious clamours of the human race, presented them with *Folly* in the place of *Wisdom*; with which they went away perfectly contented: and from that time the *Greatest Fools* have always looked upon themselves as the *Wisest Men*.

Texte composé : en haut, *Mrs Eaves* ; au milieu, *Mrs Eaves XL Regular* ; en bas, *Mrs Eaves XL Narrow*.

Mr Eaves Sans & Modern, Mr Eaves XL Sans & Modern,
Zuzana Licko, Emigre, 2009

Enfin, la même année, Zuzana Licko dessine deux compagnons à *Mrs Eaves* : *Mr Eaves Sans* et *Mr Eaves Modern*, qu'elle décline également en version XL). En complétant la famille d'une version sans sérif, elle répond à une autre suggestion faite à la fonderie, et élargit sa polyvalence.

J'aurais tendance à placer le *Mr Eaves Sans & Modern* et sa version XL dans la catégorie « encores/suites/reprises ». L'ajout d'une versions *Narrow* me fait me demander s'ils ne pourraient pas intégrer la catégorie « caricatures/parodies/farces ». Comme une réponse qui anticiperait ou mettrait en exergue les demandes d'une clientèle insatiable, d'un marché, qui tirent parfois la création jusqu'à l'absurde.



Famille complète du *Mr & Mrs Eaves*.



À gauche, *Mr Eaves Sans* ; à droite, *Mr Eaves Modern*.



Mr Eaves Sans et Modern.

Fry's Baskerville

Isaac Moore, Fry Letter Foundry, Bristol, vers 1766

Les poinçons du *Baskerville* appartenant à John Baskerville de son vivant et ayant été vendus à Beaumarchais en France après sa mort, des imprimeurs britanniques ont gravé leur propre version du *Baskerville*. En parallèle, à cette époque, aucune autre imprimerie que celle de J. Baskerville n'avait pas le matériel nécessaire pour imprimer avec précision avec les caractères aussi fins. Le *Baskerville* gravé par Isaac Moore vers 1766 a été créé comme un dérivé qui pourrait être utilisé avec des papiers, des presses et des encres plus courants.

Bien que ce *Baskerville* soit, comme sa source, un caractère en plomb, il me semble être une sorte de revival particulier – une réactualisation qui s'adapte à une technologie moins avancée que celle d'un caractère de la même époque.



Planche du spécimen par Isaac Moore, Fry's Baskerville, Isaac Moore & Co., Providence Public Library, 1766.



Corps 48pt du Fry's Baskerville imprimé par la fonderie Stephenson Blake en 1913.

Big Moore

Matthew Carter, Font Bureau, 2014

Du *Baskerville* de Isaac Moore, la fonderie Stephenson Blake grave en 1910 sa propre version en corps 48pt. Les standards de l'époque les contraignent alors à raccourcir les montantes et descendantes comparé à leur source.

Avec *Big Moore*, Matthew Carter remédie à ces indigences induites par les anciennes nouvelles technologies. Les nouvelles fonctionnalités OpenType lui permettent d'augmenter largement le set de glyphs de ligatures, de capitales ornées, de lettres alternatives, des chiffres capitales et elzéviens. Il est un caractère de titrage chantant, pour les entêtes, les bannières, les pages de garde... Je le placerais dans les catégories « revivals/reconstitutions/réhabilitation » et « hommages/tributs/panégyriques ».



Theoretical
Theorêtical

Big Moore, sans et avec ligatures.

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
0123456789

Matthew Carter, *Big Moore*, Font Bureau, 2014.

Libre Baskerville

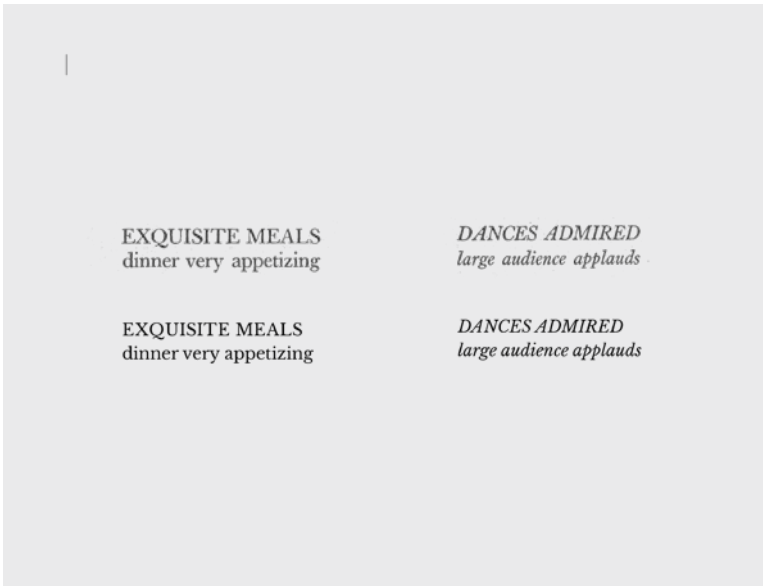
Pablo Impallari et Rodrigo Fuenzalida, 2015

En 2015, le développeur, dessinateur de caractères Pablo Impallari avec le designer graphique Rodrigo Fuenzalida proposent *Libre Baskerville*, un caractère pour le texte de labueur à l'écran. Son dessin est basé sur un spécimen imprimé d'American Type Founders de 1941. Le texte de présentation du caractère précise qu'il est optimisé pour la composition de textes affichés à l'écran (typiquement 16px).

Dans ce texte, ils n'indiquent pas exactement sur quel corps du spécimen ils se sont appuyés. Si l'on compare les corps 6, 12 et 60pt, on remarque de grandes différences. Il aurait été important de préciser la source exacte du dessin, où alors le revival semble incomplet. Je le placerais entre les catégories « anthologies/études/remixes » et « imitations/clones/contrefaçons ».



Comparaison corps 6pt :
en haut, Baskerville Roman et Italic extrait du spécimen imprimé en 1941, ATF ;
en bas, Rodrigo Fuenzalida, *Libre Baskerville Regular et Italique*, 2015.



Comparaison corps 12pt :
en haut, Baskerville Roman et Italic extrait du spécimen imprimé en 1941, ATF ;
en bas, Rodrigo Fuenzalida, *Libre Baskerville Regular et Italique*, 2015.



Comparaison corps 60pt :
en haut, Baskerville Roman extrait du spécimen imprimé en 1941, ATF ;
en bas, Rodrigo Fuenzalida, *Libre Baskerville Regular*, 2015.

Publié sous Open Font Licence (OFL), *BaskervilleF* – le -F renvoyant à la fois à *Free* et *Fry's* – est un caractère optimisé pour une utilisation TeX traditionnelle, normalement destinée à la production de fichiers PDF. Dans la présentation du caractère²¹, il est dit qu'il est un *fork* du *Libre Baskerville*. L'article "No-one Start From Scratch : Type Design and the Logic of the Fork" tente de nous éclairer sur cette notion : « *Le fork est l'un de ces concepts, issu dans ce cas du monde du développement de logiciels open source. Initialement considéré comme un événement négatif, un fork est produit lorsque quelqu'un crée une nouvelle version d'un projet existant qui prend une direction différente de celle imaginée par le mainteneur d'origine. Un nouveau style de collaboration open source, incarné par la populaire plateforme de partage de code Github, encourage le forking*²² ». Ce mouvement repose sur l'échange et encourage à la fabrication collective.

Le *fork* me semble être un nouveau type de revival introduit pas l'émergence de l'open source, et les échanges que cela génère. Il pourrait être intéressant d'envisager une nouvelle catégorie à celles déjà proposées par John Downer, pour ces revivals de type « bifurcation ».

21. Comprehension Tex Archive Network, www.ctan.org/tex-archive/fonts/baskervillef, juin 2020.

22. Habitus, "No-one Starts From Scratch : Type Design and the Logic of the Fork", i.liketightpants.net, octobre 2013.

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
0123456789

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
0123456789

Latex, BaskervilleF Regular et Italique, 2020.

Marian 1757

Paul Barnes, Commercial Type, 2012

Marian est un ensemble de 9 revivals typographiques dont les sources sont datées d'avant 1812. Chacun d'eux réduit son modèle à une forme monolinéaire, squelettique. *Marian 1757* se base sur le caractère utilisé par J. Baskerville pour imprimer son premier livre en tant qu'imprimeur, à savoir *Virgil*.

Cette famille semble être une nouvelle invention de revival. Plutôt que de re-produire une version actualisée d'un caractère, en prenant en considération des questions techniques, stylistiques, sociétales, etc., il en extrait l'essentiel. Ainsi, cette collection proposée par P. Barnes paraît offrir une version intemporelle et éternelle de leurs originaux. Elle est l'émanation d'un temps passé, qui me donne à réfléchir à la possibilité d'un futur.



Industrial Heritage
Jewellery Quarter
Kennel club ruling
Law school grades
Museum relocates
Newspaper advert

Paul Barnes, *Marian 1757*, Commercial Type, 2012.

Marian 1554 Roman

Marian 1554 Italic

Marian 1565 Roman

Marian 1565 Italic

Marian 1571 Roman

Marian 1571 Italic

Marian 1680 Roman

Marian 1680 Italic

Marian 1740 Roman

Marian 1740 Italic

Paul Barnes, famille du *Marian*, Commercial Type, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

- AUDIN Marius, *Le livre, son architecture, sa technique*, G. Crès et Cie, Paris, 1924
- BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000
- BERGER John, *Voir le voir*, (*Ways of Seeing*, Penguin Books, 1972) trad. fr. Monique Triomphe, Paris, B42, 2014
Ways of Seeing, Royaume-Uni, BBC Two, 1972
- BIL'AK Peter, « We don't need new fonts... », *8 Faces*, n°3, 2011, [en ligne], 15 juillet 2011. URL : www.typotheque.com/articles/we_dont_need_new_fonts
«Family planning, or how type families work», *CAP & Design*, novembre 2007, [en ligne], 2008. URL : www.typotheque.com/articles/type_families
- BYE BYE BINARY, *Baskervvol*, Typothèque, [en ligne], 2018. URL : typotheque.genderfluid.space/baskervvol.html
- CHOSSON Nicole, DARMON Maurice, GARCIA Jean, GIONO Jean, MARTIN Frédéric, GOYET Adeline, MARTOS Frédéric, MÉNY Jacques, MRÉJEN Pierre, NINEUIL Olivier, PALACIOS-DALENS Paule, SAVOIE Alice, SOUCHIER Emmanuël, TAFFIN Nicolas, THOMMEREL Yoann, VIOLETTE Martin, VOX Maximilien, *À la poursuite du livre rêvé par Jean Giono et Maximilien Vox. Dialogues typographiques*, coédition Rencontres internationales de Lure et Centre Jean Giono, 2021
- COCCIA Emanuele, *La vie des plantes: Une métaphysique du mélange*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2016
- COOLLIBRI Impression de livre, « Quelle police pour écrire un livre ? », CoolLibri, 29 juin 2018 [en ligne]. URL : www.coollibri.com/blog/quelle-police-pour-ecire-un-livre/
- DAMASIO Alain, *Les furtifs*, Paris, La Volte, 2019
- DEHAENE Stanislas, *Les neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007
- DOWNER John, « Appelons-les par leur nom », (“Call It What It Is”, Emigre, 2003), trad. fr. Gwenaël Fradin et Samuel Vermeil, *Azimuts*, n°43, 2016, [en ligne]. URL : revue-azimuts.fr/numeros/43/call-it-what-it-is-appelons-les-par-leur-nom

DUMOND Benjamin, « Typographies de l'impossible. Un caractère comme performance du texte », *Grifi*, avril 2020, [en ligne]. URL : www.grifi.fr/fr/r/typographie-de-limpossible

FOURNIER Pierre-Simon, *Modèles des caractères de l'imprimerie*, Paris, 1742

HUOT-MARCHAND Thomas, « Les fantômes de Baskerville », ANRT, Nancy, 2018

PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1989

QUIGNARD Pascal, *Petits traités*, Paris, Maeght, 1990

TRACY Walter, *Letters of Credit: A View of Type Design*, David R. Godine, 2004

UNGER Gerard, *Pendant la lecture*, B42, 2015

VANDERLANS Rudy, LICKO Zuzana, *Do You Read Me?*, n°15, San Francisco, Emigre, 1990

VASQUEZ Adrien, VERMEIL Samuel, « M—Formula, ou Théorie de la marionnette », William Addison Dwiggins, *Azimuts*, n° 40-41, esadse/Cité du Design, 2014

WARDE Beatrice, “The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible”, *The Crystal Goblet: sixteen essays on typography*, Londres, The Sylvan Press, 1955

TABLE DES TITRES

LES CARACTÈRES	5
AVANT-PROPOS	6
INTRODUCTION	9
LE VISIBLE LISIBLE	11
À DOUBLE SENS	
DÉLICIEUSE DÉGUSTATION	
VOUS EN REPRENDRIEZ BIEN UN PEU	
PERFORMANCE DE LECTURE	17
UN RÊVE COMMENCE...	
UNE HISTOIRE DE MONSTRE	
DES FICELLES À SON DESTIN	
INTERLUDE	23
PLONGER DANS UN LIVRE	25
LA VIE DES PLANTES	
LE PLONGEON	
UNE HISTOIRE DE FAMILLE	
D'UNE ÉCRITURE À UNE AUTRE	33
À LA TRAVERSÉE DES TEMPS	
TENSION DANS L'AIR	
À PRENDRE OU À LAISSER	
CONCLUSION	39
ANNEXE	41
BIBLIOGRAPHIE	67

Merci à Hervé.

Il a planté la première graine de mon jardin,
dans lequel vous vous êtes promenés jusqu'à ces dernières pages.
Et chaque jour, vous l'avez arrosé avec moi.

Merci.

Adrien, Alexandre, Alexis, Andrea, Benjamin,
Cécile, Damien, Dominique, Dorothee,
Ésad Valence, Florian, Gilles, Guillaume,
Géraldine, Hugo, Kaj, Lara, Maman, Marie,
Montaine, Noa, Noémie, Papa, Quentin, Raphaël,
Romain, Samuel, Victor, Vincent.

ÉCRIT ET COMPOSÉ PAR
COLINE HOUOT
IMPRIMÉ EN
DEUX MILLE VINGT-TROIS

Imprimé sur papier Edixon 80 g. et 110 g.

Diplôme national supérieur d'expression plastique
Recherche en environnement numérique
École supérieure d'art et design de Valence

