

Sébastien Le Gall

Typographie,
résistance identitaire

Université Rennes 2

Master — Mention : Design

Ateliers du Design Graphique

Sous la direction de Pierre Braun et Anne-Lyse Renon

Session Septembre 2020

Typographie,
résistance identitaire

Sommaire

Notes.....	11
Préambule	17
Introduction	21
I. L'identité en typographie	27
A - Penser la lettre	29
B - Outil ou contrainte	37
C - Caractère et temps	45
II. Le cas du Fraktur	57
A - Origine	59
B - L'écriture manuscrite	69
C - Un caractère qui transmet	77
III. Le revival des Fonts Gothiques	87
A - Une 2 nd vie du style	89
B - La réappropriation	99
C - La distribution	107
Conclusion	119
Échanges	128
Glossaire	139
Références	140
Bibliographie	146
Vidéographie	148
Sitographie	149
Colophon	151

Notes

À l'époque de la transition entre l'Antiqua et le Fraktur, les ouvrages étaient imprimés en *Zweischriftigkeit* (un mot barbare pour désigner une impression en double écriture, mi-romaine mi-gothique). J'ai donc fait le choix de confronter le caractère typographique *Blocus*, dessiné par Martin Desinde et distribué en 2012 par la fonderie Velvetyne, face au *Spectral* de Jean-Baptiste Levée distribué par Production Type en 2017. *Blocus* est un des revivals modernes des écritures gothiques des plus atypiques, grâce notamment à la gestion de la lumière dans son squelette. *Spectral* fait l'objet de plusieurs liens dans cet écrit, tel que son utilisation dans une expérience typographique ou encore sa position de caractère secondaire face à la nouvelle police de l'État Français. Aussi, il propose tous les signes et ligatures dont j'ai besoin pour illustrer mes réflexions. Enfin, l'élément principal de mon sujet étant la typographie, l'entièreté de cette publication, galerie d'images incluse, se présente en noir et blanc afin de se concentrer sur l'essentiel.

Je suis un amoureux de typographie, mais je viens d'abord du monde de la calligraphie et baigne dans la culture du graffiti. Je pratique le dessin de lettres depuis plusieurs années maintenant, et cette recherche évolutive s'apparente à une future série de caractères typographiques. Aussi, j'ai la chance de pouvoir dessiner certains caractères unique pour des projets, issu de collaborations. De toute évidence, ce travail perpétuel, dont je fais référence à plusieurs reprises de manière implicite ou explicite, a été une base solide de ma réflexion et l'amplification de celle-ci.

Entre les échanges que j'ai pu avoir, les recherches que j'ai pu faire et lire, et mon expérience personnelle, je retiens que dessiner des caractères est un exercice propre à chacun. J'ai pris la décision de traduire ce monde intimiste par un format relativement petit, à la frontière d'un journal personnel et d'un roman.

Afin de nourrir ma réflexion et d'adopter différents points de vue, une série d'échange ont été réalisés avec plusieurs dessinateurs de caractères. Les prises de positions affirmées et diverses de ces créateurs m'ont permis d'étoffer ma pensée. Je tiens à remercier chacun d'entre eux pour le temps qu'ils m'ont accordés et pour la sincérité de leurs mots.

— Jules Durand,

— Lucas Le Bihan (*Bretagne*),

— Morgane Vantorre,

— Jean-Baptiste Morizot (*Phantom Foundry*).

Le fondateur et dessinateur de caractères Pierre-Simon Fournier Le Jeune, a défini¹ que la *typographie* est comme une science réunissant gravure de caractères, Font et leur impression. Mais dans mon écrit, il me paraissait important d'analyser les ébauches de dessins de caractères et la réflexion autour de ceux-ci, et non pas uniquement de leurs finalités et de leur impact. Entendue comme « endurance » ou « force », le CNRTL explique la *résistance* comme « une capacité variable de résister, d'annuler ou de diminuer l'effet d'une force, d'une action subie ». Enfin, *identitaire* est un trait qui caractérise une personne ou un groupe. Nous allons étudier le potentiel à supporter des contraintes physiques ou morales en typographie, en s'appuyant sur de nombreux cas.

Ce mémoire est aussi accompagné d'un projet, développé en parallèle de cet écrit. La pratique qui vient appuyée mes propos est un travail de re-design typographique au style gothique. Des scans de rush, dessins de caractères et de toutes sortes d'autres essais calligraphiques s'introduiront dans cette rédaction, accompagnés d'analyses sur ma recherche.

1 *Manuel Typographique*, Pierre-Simon Fournier le Jeune, 1764.

« Une typographie réussie est le résultat du soin apporté au moindre détail, parfois par touches infimes.[...] il est nécessaire pour cela de supporter d'être considéré comme un maniaque. »

— *Le Manuel Complet de Typographie*, James Felici, 2003.



SIGN PAINTING,
MORGANE CÔME, 2020.

CASE TYPOGRAPHIQUE,
MUSÉE CHAMPOLLION
© VIGNERON, 2013.

Préambule

Les prémices de cet écrit avaient dans l'intention de développer une narration sur le Sign Painting, l'art de peindre des lettres. À la fin des années 1800 et ce pendant un siècle, les peintres en lettres sont nombreux. Ce sont des artistes spécialisés dans l'écriture et la décoration, qui interviennent principalement sur des façades de magasin, des panneaux de signalisation, des peintures murales grand format et quelques décennies suivantes perdureront leur technique, sur des marquages de véhicules notamment. Ce métier d'artisan est une activité d'autodidacte en terme d'apprentissage. Les compétences acquises étaient variées et certaines étaient complexes. Beaucoup de compétences techniques étaient presque obligatoire à connaître, car ces artisans étaient destinés à exercer leurs fonctions sur tout type de supports et avec plusieurs matériaux. La plus connue est la feuille d'or, mais aussi la sculpture, l'écaillage du verre à colle, le pochoir et la sérigraphie.

Mais plus j'avais dans mes recherches, plus le sujet se limitait, et je ne parvenais pas à développer mon questionnement. Alors durant mes recherches où j'essayais de retracer un parallèle entre les caractères calligraphiques des Sign Painters et les caractères typographiques des imprimeurs, je me suis retrouvé à faire des recherches autour des fonderies typographiques. Mais avec l'ambition de vouloir couvrir l'Histoire, de leurs premières apparitions vers le XV^e siècle jusqu'à celles d'aujourd'hui, mon propos aurait été colossale. Afin de conserver tout de même ce point essentiel, j'ai réorienté mon sujet.

era tan-
neris sin
vel spēs
n tantuz
sissimuz
rito nun
a virtus
er astra
beret: qui
s impe-
am . anſ.
iscopos.
quietez:
tam ⁊ co-
modera
Tu sol⁹ in
i meo ve
e labores
ereno ac
li tui de
insq; do-
o agelli
uctus tes-
ed immē
ratissimo
ncremen
cipiēt vbi
fauorē ⁊
Memorie
s nō du-
s rex per
rebra ser

1 **T**ractare verbum: quot mo-
dis in iure capi possit.



Ractatus
istū de in-
repatrona-
tus: cum
questioni-
bus: omni-
busq; eis
dem accel-
sorijis ⁊ de
pendentibus: ad laudē omni-
potētis ⁊ gloriose ei⁹ matris
virginis Marie: totiusq; curie
celestis triumphātis aggre-
dior. Quē pro clarioꝝ addim⁹
⁊ in intelligētia: diuido i qua-
tuordecim partes. In prima vi-
dendum erit quot sint iurij
gñā: deueniendo ad ius istud.
In scda quot sint patronoꝝ
gñā ⁊ p cōsequēs quot sint pa-
tronat⁹ iura. In tertia ex qui-
bus illa pcedant. In quarta
qua de eā sint iurapatronat⁹
adinuenta. In quinta in quo
differat q̄libet p̄sona ab alio
diuersi iuris p̄sona. In sexta
qd̄ cuilibet patrono in patro-
natus ⁊ ferat. In septima q̄b⁹
⁊ petat in patronat⁹. In octa-
⁹ petat. In nona quē

« TRAITÉ DU PÉCULAT »,
ROLAND LE VAYER DE BOUTIGNY, 1666.

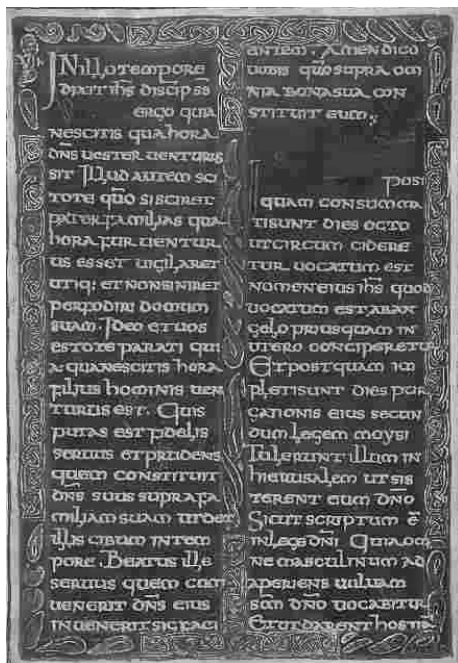
À ce stade, mes investigations étaient déjà nombreuses. Entre plusieurs informations clés, plusieurs items, plusieurs grandes lignes, la problématique de la résistance identitaire en typographie m'a paru intéressante à étoffer. Et pour enrichir ce sujet, le besoin était d'avoir un cas concret à décortiquer face à cet énoncé. Le caractère typographique élu est le Fraktur.

— Pourquoi le Fraktur ? Il est vrai qu'au moment de ce choix, mes recherches sur ce caractère ou un autre sont faibles. La sélection de celui-ci s'est faite grâce à deux éléments. Premièrement, je suis quelqu'un qui pratique la calligraphie depuis 10 ans maintenant ; Tant à la plume pointue qu'à la plume biseautée. Et depuis cet apprentissage en autodidacte, mon cœur a toujours balancé vers l'utilisation de la plume biseautée, aussi appelée plume plate, utilisée pour les écritures gothiques et donc, par conséquent, le Fraktur. Deuxièmement, c'est un style de caractère que l'on connaît tous sans le connaître vraiment, moi le premier, dû à son utilisation massive durant la seconde guerre mondiale. Il m'a semblé important de creuser les déboires des écritures gothiques, notamment pour mon enrichissement personnel.

L'intitulé de mon mémoire se nomme *Typographie, résistance identitaire* et questionnera donc la manière dont les caractères se distinguent de part leurs historiques et particularités. Il sera donc accompagné d'un aparté sur le Fraktur.

Dans cet écrit, j'orthographe volontairement le mot Font (jeu de caractères) avec une capitale, afin de le différencier de font (verbe *faire* à la troisième personne du pluriel). Aussi, nous parlerons de *la* Fraktur quand il s'agira de *l'écriture* Fraktur et *le* Fraktur pour *le caractère* Fraktur. Ces différents articles définis s'appliqueront aussi pour le Rotunda, le Textura, etc.

Enfin, quand j'emploierai le terme *typographie*, il sera synonyme de dessin de caractère et non de mise en page, car selon moi, la « typo » englobe autant la peinture en lettre que le travail au plomb, le lettering, ou la calligraphie, ainsi que la création assistée par ordinateur.



EVANGELIAIRE EN MINUSCULE CAROLINE,
CHARLEMAGNE, 781.

Introduction

La typographie découle d'un art ancestral, la calligraphie. Les écritures manuscrites ont dirigées l'évolution des caractères latins au style dit gothique.

Durant son règne au IX^e siècle, Charlemagne usait de la minuscule Caroline. Cette écriture est longtemps restée la plus adoptée sur les documents officiels. Mais au fil des siècles, les styles d'écriture se sont vu subir la même transformation que dans le domaine de l'architecture, avec le passage du Roman au Gothique. L'écriture gothique est donc issue d'une transformation de la minuscule caroline. D'après Claude Mediavilla, typographe et calligraphe français contemporain, divers facteurs sont rentrés en compte dans cette transition tel que « l'utilisation de plumes taillées différemment, la volonté d'obtenir une écriture plus économique que l'actuelle, donc plus resserrée, et la recherche d'une esthétique nouvelle »². Formes rondes et chasses larges, voilà les deux caractéristiques de la carolingienne ; et au XV^e siècle, l'arrivée d'une stylistique pointue, anguleuse et très resserrée se fait donc remarquer. C'est à ce moment-là que les gothiques, aussi appelées BlackLetters dans les pays anglo-saxons, entre en opposition avec l'Antiqua. Cette dernière, qui regroupe toutes les écritures typographiques dérivée de l'écriture Romaine dont la minuscule caroline de la Renaissance, dominait le royaume des écritures au Moyen-Orient depuis 1470. Quand l'écriture gothique fait son apparition au début du XVI^e siècle, elle s'affirme dans un style propre à elle en incarnant le pays germanique, car utilisée en masse. Mais c'est sans compter sur le parti nazi

2 *Calligraphie (Imprimerie Nationale Éditions)*, Claude Mediavilla, 1993.

Hochwohlgeborner, Gnädiger Herr,
Hochzuverehrender Herr Konferenzminister!

Ew. Excellenz sind zu sehr Sächsischer Patriot, als daß ich es nicht wagen sollte, Dero gnädigen Schutz und Wohlwollen diesen Abhandlungen zu erbitten, die zur vaterländischen Industrie und Handlung gehören, welche von Demselben mit eben so viel Beyfalle des gnädigsten Landesherren, als innigem Danke des Landes dirigiret, geschüzet und ermunteret werden.

Besonders wünscht ich, daß Dieselben der letztern dieser Abhandlungen einige von Dero kostbaren Augenblicken gönnen mögten; weil nicht nur die erkere von solcher abhängt, sondern weil sie auch eine Manufactur betrifft, welche seit Jahrhunderten dem arbeitsamen Sachsenlande ganz eigenthümlich geworden ist. Wenige Manufacturen des Landes sind demselben so eigen und nutzbar, als die Papier-Manufactur; deren Grundstoff in der Kultur des Leins, nach so vielfältiger Anwendung, zu so verschiedenen Fabriken, nach langen ökonomischen Verbräuche, annoch aus den verworfenen Ueberbleibseln, diese Manufactur hervorbringt, welche neben der neuen Beschäftigung für eine Menge Arbeiter, zur Mutter vieler andern Fabriken, und zur Schatzkammer aller menschlichen Weisheit, Wissenschaft und Kenntnisse wird.

Nach so vielen Versuchen des menschlichen Wises in den verflohenen Jahrtausenden, den nöthigen Grundstoff, von der Baumrinde an bis zur Baumwolle, zu finden, dem das früh culti-

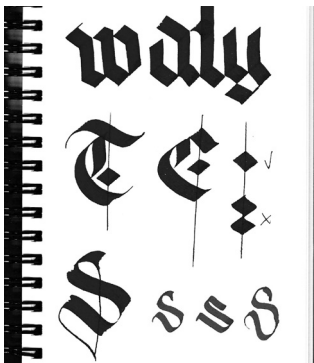
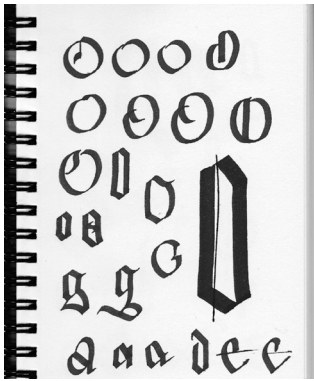
« THE LETTER AS A WORK OF ART »
EN BREITKOPF, 1951.

qui s’empare de ce style d’écriture pour la propagande et autres publications, que le Fraktur comme il l’appelle, devient alors le caractère favorisé.

L’affrontement entre les écritures gothiques et les écritures romaines marque notamment un tournant dans l’histoire. Les typographies commencent à posséder des appartenances dû à des appropriations utilitaires. Voilà donc pourquoi mon mémoire questionnera la *résistance identitaire en typographie*, avec singulièrement le cas des caractères gothiques qui, selon moi, possèdent une histoire plus riche que d’autres.

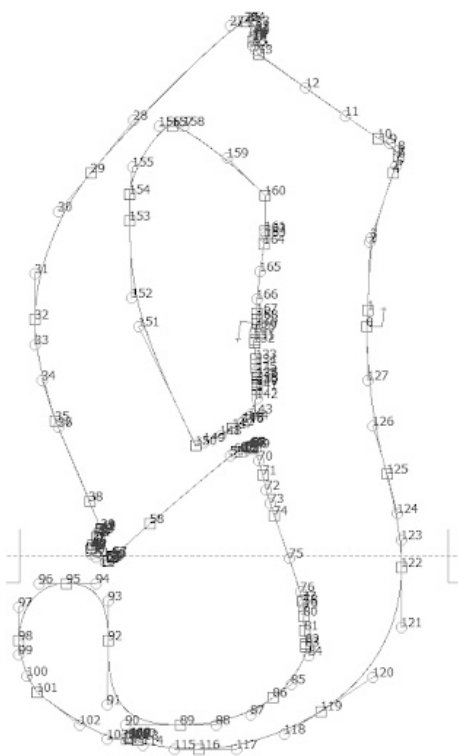
Mon propos sera développé en trois grands axes. Nous commencerons par étudier l’identité en typographie ; Dans cette première partie nous nous attarderons sur comment un caractère est pensé, comment son dessin est décliné. Mais nous questionnerons aussi l’objet, l’outil de texte puis sa persistance face à la longévité. Ensuite viendra le temps de notre aparté sur le Fraktur ; Pour cela, nous remonterons dans l’histoire pour conter ses débuts, ses articulations et ce qu’il a laissé. Ce qui nous permettra de terminer sur une troisième et dernière partie, le revival des Fonts gothiques ; C’est donc une seconde vie du style que nous aborderons, puis la réappropriation, sans oublier les méthodes de distribution des Fonts.

Mon écrit sera agrémenté de références graphiques, d’extraits d’écrivains et/ou théoriciens, de points clés culturels mais aussi d’échanges avec des professionnels — typographes —.



L'identité en typographie

L'analyse d'une écriture développe des sens, des connotations différentes selon le type de graphie qu'elle offre. Ces pensées de représentations suggèrent des références émotionnelles, culturelles, historiques. Les traits d'une police de caractère aux allures vives et réalisées au pinceau suscitent facilement une connotation asiatique, au même titre que la calligraphie arabe avec l'Orient, que les gothiques pour les pays germaniques. Par ailleurs, un texte se façonne avec une énumération de signes typographiques composant un écrit ou une œuvre permettant d'exposer le cheminement d'un auteur. Le caractère typographique est le module principal qui vient construire le texte comme signe graphique. Dans son livre « Aide au choix de la typo-graphie » édité en 1998, le graveur et typographe français Gérard Blanchard définissait la division automatique qu'il fait avec les mots « typo » et « graphie » par « quelque chose d'irréversible qui s'est produit avec la micro-informatique; la typo est devenue graphie et la graphie image. La typo-graphie n'est pas seulement une légende d'image, mais une image à part entière », comme si le composant du texte retrouvait son aspect primitif. Autrement dit, une sorte de réponse de -3000 ans avant J.C. à aujourd'hui, entre hiéroglyphes et caractères typographiques, tout deux idéalisés dans le but d'imager.



LE « BREITKOPF » VECTORISÉ,
 JOHANN GOTTLÖB IMMANUEL
 BREITKOPF, 1793.

Penser la lettre

Jeu

Depuis sa création, la typographie évolue en même temps que son dessin. En parallèle, c'est également la manière de la penser qui s'est modifiée, car la typographie s'adapte à son époque et à la société. À ce jour, les polices de caractères sont innombrables, sa production et réflexion est croissante. Le dessinateur de caractère Jean-Baptiste Levée affirmait³ que cette pousse constante « répond à l'évolution naturelle des goûts, des styles, des modes mais aussi des techniques. L'écriture typographiée est à envisager de la même manière qu'une table ou qu'une voiture : des pieds et un plateau pour l'une ; des roues, un volant, un habitacle pour l'autre ». Le développement d'un caractère est une question de manipulation de l'objet, la genèse de celui-ci peut avoir une certaine rigueur. Pourquoi « certaine » et non « totale » ? Qu'il soit de commande ou pas, dessiner un jeu de caractères est avant tout une sorte de récréation. J'en témoigne ; Passionné de typographie, je viens d'abord du monde de la calligraphie. Plus j'en ai appris, pratiqué et lu, plus ça m'a pris. Cela fait bien quatre ans, maintenant, que je construis ce qui s'apparente à devenir une fonderie typographique, mais pour l'instant, ce n'est qu'une flopée de caractères en recherche constante et fascinante. L'étude par le croquis de lettre est bien plus excitant que le développement, mais ce dernier possède lui aussi ses atouts. Au-delà du style engagé, la part de rigueur assurée réside dans les règles, telle que l'utilisation des lignes de base, d'hauteur d'x, de capitale et de descendante, mais aussi trouver une homogénéité entre les signes comme par exemple un encombrement régulier ou un rapport correct des pleins et déliés. Pour reprendre les mots de Jean-Baptiste levée, aussi plastique que puisse être la forme typographique, réaliser un jeu de caractères est un mélange solidaire de sensibilité artistique et de compétences techniques. C'est un équilibre entre subtilités des inspirations, rigueur des méthodes et savoirs historiques mis en œuvre.

La minutie du trait et la réflexion de sa forme favorisent l'impact de la Font et sa future utilisation. Prenons trois exemples de polices aux particularités singulières, issues de

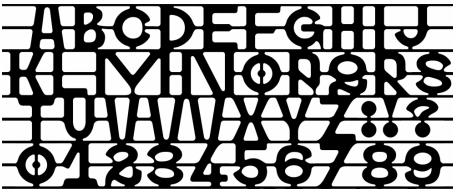
3 *Graphisme en France, 2009-2010*, Jean-Baptiste Levée, 2010.

0 1 2 3 4 5
 zero 0030 one 0031 two 0032 three 0033 four 0034 five 0035
 ; ? @ A B C
 semicolon 0038 question 003F at 0040 A 0041 B 0042 c 0043
 I J K L M N
 i 0049 j 004A k 004B l 004C m 004D n 004E

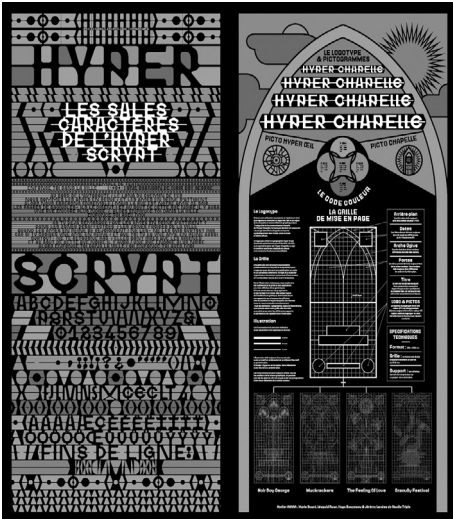
LE « GROTESK »,
FRANK ADEBIAYE,
2010.



LE « SAVATE »,
WECH, 2015.



L'« HYPER SCRIPT »,
JÉRÉMY LANDES,
2018.



AFFICHE DE L'EXPOSITION
« HYPER CHAPELLE »,
JÉRÉMY LANDES, 2018.

la fonderie typographique Velvetyne. Le *Grotesk* de Frank Adebaiye est un caractère sans empattement, qualifié de « simple pour être utilisable dans de nombreux contextes », d'après l'argumentaire présent sur le site web. Il a été conçu, dessiné et élaboré, dans le but d'une large diffusion et affectation facile. À l'inverse du *Savate* publié en 2015, Wech s'est inspiré d'une pièce manuscrite trouvée dans les rues d'Ivry-sur-Seine, en banlieue parisienne. Son jeu de caractères a été décliné avec un support en italique et un panel linguistique large. Quant à l'*Hyper Scrypt*, plus qu'une réinterprétation ou d'un souhait de grande consommation, Jérémy Landes s'approprie un concept artisanal afin de le retranscrire en concept graphique. Produit pour l'exposition Hyper Chapelle, *Hyper Scrypt* est une police de pochoir moderne inspirée de la technique du vitrail. Ce caractère emprunte la méthode du vitrail, dessinant des trous pour la lumière avec du plomb noir. Cela crée une police de caractères inversée, où les formes des lettres sont dessinées par leurs contours. La symbolique est d'autant plus forte car l'*Hyper Scrypt* est donc à l'intersection de deux métaux : celui du plomb sacré du vitrail et celui du plomb des caractères imprimés. Il y a là une volonté de pousser la typographie à son plus haut point au rang d'image. Les méthodes de travail sont différentes, elles communiquent diverses ambitions et diverses énergies. L'esprit de travail à adopter est celui de la compréhension, il faut travailler la lettre avec intelligence. Dessiner un signe ce n'est pas seulement définir des contours qu'on viendrait remplir, c'est surtout affirmer le blanc et veiller à satisfaire une sorte de communion avec le noir.

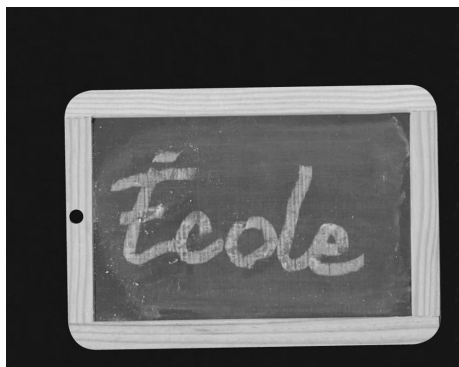
Dans l'élaboration d'une police, il y a une recherche constante de nouveauté. Nouveauté de formes, nouveauté de sens, des modes d'élaboration neuves tant dans le processus que dans les outils de fabrication. Le lettrage porte un discours, il laisse une trace à l'usage. Les dessinateurs de caractères cherchent des particularités, il y a une confrontation de plusieurs idées, les pistes sont nombreuses et de ma propre expérience je dirais qu'il y a un rapport de force entre ma personne et les ébauches que je produis. La recherche est un développement de plusieurs hypothèses : je rature, je dessine, j'exhibe des concepts, je déploie des intentions. Dans cet exercice, j'affirme qu'on y retrouve une certaine



LE « TYPEGOLF »,
TYRSA, 2018.



ALBUM « LA BONNE ÉCOLE »,
© FIFOU + SÉBASTIEN LE GALL, 2020.



TITRAGE « LA BONNE ÉCOLE »,
SÉBASTIEN LE GALL, 2020.

fantaisie, on y laisse notre empreinte, on prend position dans la conception. Cette idée du challenge à soi-même peut être illustrer par le mécanisme de production de la police de caractère *Typegolf*.

Un club pour pinceau

Designer graphique spécialisé dans le dessin de caractères, Tyrsa a développé en collaboration avec Blah en 2018, une police de caractère à la demande de Nike Golf, filiale de la marque Nike. Pensé sur le principe de mouvement exercé lors de ce sport, le résultat final de composition pour cette typographie dépendait très certainement du choix de l'outil. Alexis Taïeb aka Tyrsa, est un artiste qui a construit ses premières armes dans le milieu du graffiti, soit des lettrages bruts, texturés et donc manuels. Puis il est passé par une école où il a travaillé des caractères dits plus appliqués, plus maîtrisés. Aujourd'hui en créant ce caractère *Typegolf* au pinceau — brush — il revient à ses premiers amours pour un besoin ponctuel ; « Je crois que j'en ai déjà beaucoup fait ces dernières années et je ne veux pas me répéter encore et encore. Mais le convertir en une police de caractères complète était un défi vraiment excitant ». La nécessité d'avoir des courbes fluides reproduisant un passage, un tracé, une sincérité, est un parti pris de la part de Tyrsa, afin d'obtenir un rendu le plus naturel possible, au même titre que le geste fluide adopté par les scribes au VII^e siècle. Chaque caractère est le fruit de nombreux essais unique et non d'ajustements ou d'améliorations vu que le processus de celui-ci est différent. Tous les signes sont peint au pinceau et à l'acrylique, avant de les scanner et vectoriser tel qu'ils sont. En analysant la graphie de cette police, je retrouve des similitudes avec mon propre processus pour le titrage « La Bonne École », que j'ai pu réaliser pour la cover du 6^e album de Demi Portion. Entièrement faite à la craie sur ardoise, je suis également venu travailler de manière artisanale, ou du moins de façon manuscrite. Le titrage, la tracklist complète et le nom de l'artiste ont été conçu par la spontanéité de mon geste, tout comme l'a fait Tyrsa pour faire éclore *Typegolf*. Là où cette police de caractères m'intéresse grandement et ce pourquoi je le présente dans ce mémoire, c'est notamment pour la particularité intelligible du doublon. Pour avoir cette

E F
B P R

E + F = FÛTS ET TRAVERSES
B + P + R = PANSE

b d
p q

b + d + p + q = OBTIENZION
PAR ROTATION

sensation organique et par conséquent une variation, Tyrsa et Blah ont développés deux options de caractères pour les capitales et les bas-de-casse. Contrairement au choix pris par André Baldinger et Toan Vu-Huu pour leur caractère que nous verrons plus tard, *Typegolf* possède une richesse dans cette recherche de sensation artisanale. Elle a été conçue dans une idée d'originalité dans la composition, en anticipant quelque part sa finalité, sa réelle utilisation. Et grâce aux alternances discrètes des lettres, on peut parler ici de réinvention créative de la lettre, en partant d'un besoin d'user du sens et de l'esthétique.

Instrument de la culture

Un peu plus tôt j'évoquais la calligraphie, et chez les dessinateurs de caractères qui pratiquent ou non celle-ci, il y a tout de même une culture de cet héritage. La réflexion graphique sur les courbes, parfois même sur les entremêlements de boucle à un fût, d'un délié de jonction ou tout simplement l'arborescence de ligatures en témoignent. D'ailleurs, l'écrivain et typographe belge Fernand Baudin énonçait⁴ que la lettre est un instrument de la culture. Édifier un signe et un ensemble de lettres, c'est à la fois une pensée d'observation et à la fois une pensée mécanique. Je m'explique. Dans un jeu de caractères, nombreux sont les signes qui ont été travaillés conjointement dû à leurs structurations communes. Les relations formelles facilitent l'harmonie du groupe. Pour exemple, le E et F ont leurs fûts et traverses communes, au même titre que le B, P et R avec leur panse également similaire. Enfin, les bas-de-casse b, d, p, q ont la capacité à être obtenus par simple rotation ou inversion. Un autre critère que le dessinateur de caractères prendra en compte est notamment sa destination inévitable, l'impression. Malgré qu'une police soit dressée à bonne échelle, il peut arriver que le corps du texte soit diminué pour quelconque raison. Encore une fois, le typographe doit alors anticiper et maîtriser l'équilibre des noirs et des blancs. Plus un signe sera imprimé à corps réduit, plus ses déliés trop maigres disparaîtront. Le dessinateur doit optimiser les proportions, afin d'éviter d'ôter les qualités du caractère pour cause de difficultés techniques. Pour l'utilisateur, une police est

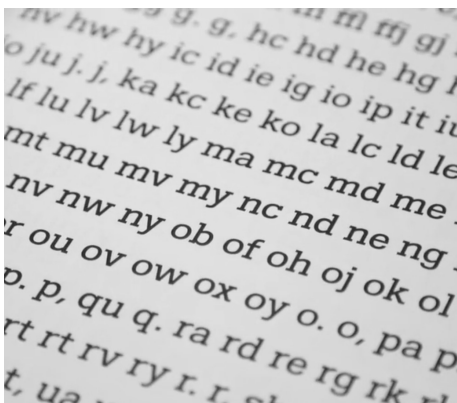
4 *La Typographie au Tableau Noir*, Fernand Baudin, 1984.

cccod

LOGOTYPE « CCCOD »,
ANDRÉ BALINGER ET
TOAN VU-HUU, 2014.



LE CENTRE DE
CRÉATION
CONTEMPORAINE
OLIVIER DEBRÉ,
TOURS.



LE « CCCOD », ANDRÉ BALINGER
ET TOAN VU-HUU, 2014.



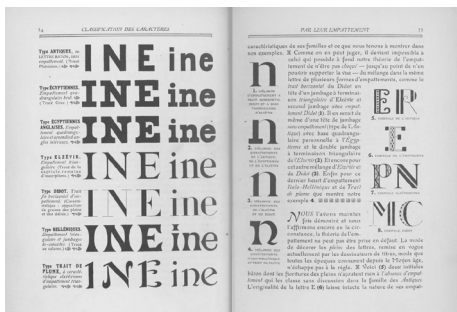
en quelques sortes tiraillée entre sa compétence d'outil graphique, comme moyen d'expression, et sa qualité d'emploi, sa longévité, sa tenue, sa fiabilité.

Outil ou contrainte

De la lumière comme matière

Aujourd'hui, nous sommes entourés de polices de caractères, employés pour la rédaction d'un texte, l'impression d'un journal, un panneau publicitaire, la mise en place d'une signalétique, etc. Plongé dans l'information écrite, imprimée, dessinée, élaborée à base de lettres, les enseignes, les affiches, les livres, les sites internet et autres écriteaux, sont des supports qui communiquent et interagissent avec nous, de manière consciente ou inconsciente. La typographie rythme et organise notre manière de penser et est travaillée dans ce but. La police de caractère est bien trop souvent catégorisée comme un élément du design graphique, or elle se noie dans cette discipline. Bien que présente à de nombreux endroits, elle reste invisible ou du moins est invisibilisée. La typographie ou la lettre est synonyme de texte ou de mot, car elle leur est historiquement et physiquement liée. Dans cette seconde sous partie, j'aimerais accorder une importance toute particulière à un projet de création typographique.

En 2014, le Centre de Création Contemporaine Olivier Debré (CCCOD), au centre de la ville Tours en France, s'est vu lancé un concours de création typographique pour son identité visuelle. Le duo allemand André Baldinger et Toan Vu-Huu se sont vu remporter celui-ci. Imaginé par les architectes Manuel et Francisco Aires Mateus, le nouveau centre d'art est un bâtiment géométrique architecturalement épuré et rigoureux dans sa forme. La demande était, bien évidemment, de le représenter par un caractère unique. L'analyse des deux typographes germaniques insiste sincèrement sur les volumes généreux aux airs Bauhaus de cette architecture. Ils s'en sont fait une lecture personnelle d'une imagerie en mouvement par translation, par « cubes qui se déplacent » et cet aspect a été le principe de création. Les grands espaces carré, voire cubiques, proposent des ouvertures gigantesques pour laisser passer des jeux de lumière.



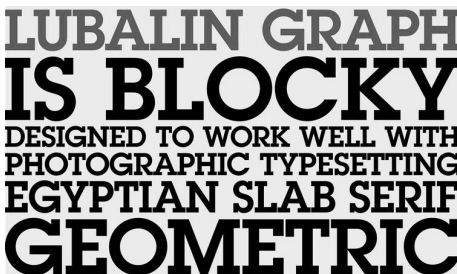
CLASSIFICATION,
FRANCIS THIBAudeau,
1921.



LE « CLARENDON »,
ROBERT BESLEY, 1845.



LE « ROCKWELL »,
FRANK HINMAN, 1934.



L'« ITC LUBALIN »,
HERB LUBALIN, 1974.

Le bâtiment est une réponse directe de leur futur travail, Toan Vu-Huu parle même de silhouette typographique grâce aux surfaces noires et surfaces blanches qui se confrontent. Le déplacement de volumes est une signature des architectes, c'est-à-dire qu'ils enlèvent la matière à un endroit pour la réutiliser à un autre. Que ce soit sur un plan 2D ou avec l'architecture à part entière, cette particularité est illustrative de l'élaboration d'un caractère typographique, enlever du noir pour créer des contres-formes. Dans un premier temps, leur recherche de signes alphabétiques est abstrait, spontané, sans besoin de lisibilité, car la lisibilité est une contrainte forte. Ils supposent des formes, ils accumulent les expériences et surtout ils étudient les limites du concept avant de travailler la lecture et la reconnaissance. Chaque signe possède une forme d'indépendance, la création d'un caractère est un cas par cas. La lettre est d'abord travaillée par séparation avant l'uniformité. Pour qu'elle s'articule autour d'un discours, il faut porter une attention particulière aux nombreux glyphes, dans leur formes, leurs graisses, leurs allures, leurs directions.

Un caractère se définit par ses caractéristiques familiales, autrement dit, les propriétés appartenant à une famille de caractères. La création d'un caractère typographique impose donc de définir la typologie de celle-ci. Dans le cas présent, observée dans l'architecture en question et donc par conséquent dans les directions des dessins de lettres, l'apologie de l'orthogonalité dirigeait le choix de famille typographique vers les mécanes. En effet, les mécanes qui évoque l'aspect mécanique de part son appellation, sont des caractères contemporains apparus au début du XIX^e siècle avec les développements industriels. Selon la classification Francis Thibaudeau publiée en 1921, les Mécanes correspondent aux égyptiennes. Les deux principales caractéristiques de ces polices sont un très faible contraste pleins-déliés, voire quasi inexistant à l'œil nu et, éminemment, des empattements rectangulaires. Les caractères mécaniques les plus connus entre autres sont le *Clarendon* (par Robert Besley pour la Fann Street Foundry, 1845), le *Rockwell* (par Frank Hinman Pierpont pour Monotype Corporation, 1934) ou encore l'*ITC Lubalin* (par Herb Lubalin de l'International Typeface Corporation [ITC], 1974).



LETTRE M DU
 « BELL CENTENNIAL
 », MATTHEW CARTER,
 1978.

415 372-4319	Don 52 Conte Morada Kentid	HARRISON A	415 461-1310
415 736-0645	Don 52 Conte Morada Kentid	HARRISON A	415 461-1310
415 892-3993	Don 52 Conte Morada Kentid	HARRISON A	415 461-1310
415 258-0258	Frank R Harrison DC S R	Ann 135 Bordeaux Wy Tern	415 461-1310
415 343-9642	Frank R Harrison DC S R	Anthony S Bonini 1122 Harrison St	415 461-1310
415 382-1061	Frank R Harrison DC S R	HARRISON C 150 Seminary Dr M Wy	415 461-1310
415 372-3117	Frank R Harrison DC S R	C W 122 Knight Dr S R	415 461-1310
415 348-7556	Jeff 140 Lapointes Rd Capotas	David	415 888-1271
415 456-4888	Karen S Soperest Lt M Wy	David	415 888-1271
415 889-9593	Kenneth W Williamson WY S R	David	415 888-1271
415 461-4331	Laurel 731 Bay Rd W Vy	David	415 888-1271
415 457-2857	Margaret MS	HARRISON S	415 461-3421
415 455-9124	Mary 492 Bekwood Ave C M	HARRISON S	415 461-3421
415 888-8407	Robert	James 442 Jewell S R	415 891-8529
415 259-9402	Scott 271 Sycamore Av M Vy	Jeremiah	415 887-9362
415 927-2017	Stephen C & Leslie	Jill 60 Birch Av C M	415 999-8362
415 359-5488	Tina	Kathryn P 254 Mountain View Av S R	415 999-8362
415 729-9783	Harrington's Moving & Storage	Kenneth	415 999-8362
415 490-3010	HARRIS Adam 106 Baltimore Ave C M	HARRISON L 41 Seminary Cnve Dr M A	415 925-1338
415 924-2582	Align & Christine	Lewis CE M	415 435-3900
415 464-0822	Anne 102 Regan Av M Vy	Louis	415 891-3446
415 389-4705	Anne 102 Regan Av M Vy	Louis	415 388-5206
415 332-7533	Arlene L	Lynn 173 Baipoint S R	415 383-5971
415 454-3136	Arlene L	M J	415 888-2345
415 454-3416	Arlene L	M J	415 888-2345
415 383-9458	Barbara	Michael 2 Round Hill Ter Berk Tern	415 472-1764
415 456-4818	Barbara	Nina 240 Elva S R	415 331-0148
415 461-6116	Barry	Ralph C 916 Via Costas Trisor	415 882-9928
415 461-6116	Barry	Robert	415 868-9621
415 663-9283	Bonnie & Nanette 91 La Cuesta Lantias	HARRISON Robert L 400 1000 4th S R	415 729-9039
415 889-5334	Jonathan Gabrielle	HARRISON Samuel 1063 Cresta Wy	415 883-8006

ANNUAIRE, AT&T, 1980.

Boîte à musique

Les empattements épais caractéristiques des mécanes mobilisent le rappel architectural et prolonge les premières pistes. Le caractère en cours d'élaboration par André Baldinger et Toan Vu-Huu répondra au CCCOD par le même principe de décalage de formes, mais le dilemme est de trouver un endroit pour exercer cette translation en se demandant comment déplacer de la matière sans pallier au travail fait en amont ? Le choix de dresser un jeu, presque optique, entre la jonction de deux traits a été alimenté par l'analyse du caractère *Bell Centennial* de 1978, qui servait pour le texte courant des annuaires. Dessinée par Matthew Carter, cette police a été conçue à la demande de AT&T (American Telephone and Telegraph) pour éviter que l'encre s'accumule dans les creux et gêne la lisibilité. M. Carter est venu accentuer intelligemment cet écart dans les lettres, créant des blancs nommé « ink traps » (« pièges à encre »). Il a anticipé l'encre qui bouffe les creux absorbée par le papier, pour compenser ce défaut d'impression. Il est venu éduquer ce problème technique en le mettant en première ligne de réflexion créative. André Baldinger précise que le terme « enlèvement » se dit /rausschneiden/ en allemand et se traduirait par « creuser, couper ». Cette singularité indiscutable va apporter une voix au caractère, elle devient typographie sonore ou du moins musicalité visuelle. On pourrait presque croire que cette police été travaillée dans cette dynamique, à la manière du papier perforée utilisé pour les boîtes à musique.

Après avoir trouvé où appliquer cette particularité, il a fallu ajuster l'épaisseur et la longueur des empattements en trouvant un juste milieu entre les espaces évidés et la morphologie de la lettre. Cette question d'alchimie a d'abord été travaillé en bas-de-casse car selon Toan Vu-Huu, elle sont beaucoup plus distinctives que les capitales. Certains des caractères ont été retravaillés plus que d'autres. Au moment de la composition de texte, une fois qu'ils sentaient approcher la finalité, il se sont rendu compte que le c en bas-de-casse ne traduisait pas assez l'espace évidé de l'architecture, du moins pas au même degré que d'autres glyphes. Dans la même perspective de travail, Lucas Le Bihan (Bretagne Type Foundry) me disait lors d'un échange qu'une police est déclinée sur quelques lettres récurrentes « n, o, h, q, a » avant de l'étendre sur tout un alphabet.



LE « CCCOD », © THOMAS SIPP, 2017.

La graisse de départ n'a pas d'importance, les graisses médianes (regular) sont bien souvent le point de départ, dans le sens où ce sont elles qui seront grandement employées. Dans cette explication mis en image par Thomas Sipp⁵, l'un des deux typographes confronte le savoir-faire et le ressenti personnel quant à la justesse des choix « on voit bien qu'à ce moment-là, nous n'avons pas encore pu intégrer, su intégrer idéalement notre creux ». Il faut penser la qualité et la puissance de chaque signe. À l'inverse du parti pris de Tyrsa sur *Typegolf*, André Baldinger raconte que leur processus de création de caractères est tel qu'ils conçoivent deux variantes pour chaque lettre et qu'ils procèdent par élimination au moment du choix final, à savoir, quelle stylistique, quelle particularité est plus proche de ce qu'ils recherchent.

Compte-fils

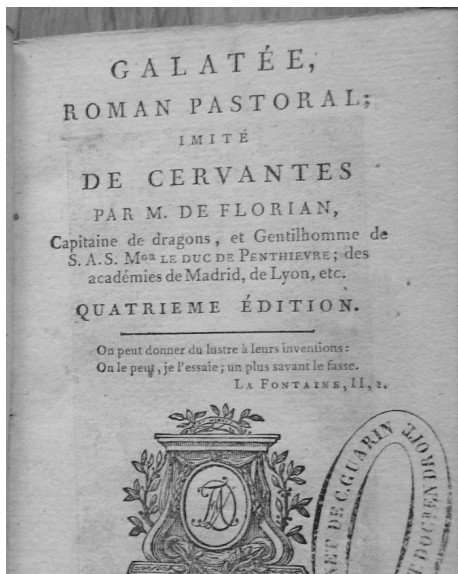
Il me paraît évident mais important de souligner que l'harmonisation entre tous les glyphes, les réglages optiques qui façonnent le gris de la lecture s'opèrent par des tests d'impressions sur papier, avec des paragraphes de corps différents. À l'image d'un cercle mécanique, il faut que tout soit placé là où il faut, que l'œil ne soit pas dérangé par un élément, un écart, un blanc. Le caractère devient le premier ambassadeur dans une identité. Le spectateur aura toujours besoin de reconnaissance. La typographie est une sorte de stabilité, de confort, d'identification. « On s'attache à une typographie [...]. C'est une sorte de complicité qui s'installe entre un spectateur et un caractère ».

Cette identité visuelle créée de toute pièce uniquement avec une police de caractères désignée spécialement pour le CCCOD est, selon les points de vues, autant un outil qu'une contrainte. L'un sert l'autre. C'est le cas pour plusieurs types de créations. C'est le travail de recherches, l'élaboration, l'édification, le perfectionnement qui permet d'arriver à une justesse comme celle-ci, et d'en ressortir quelque chose d'unique, de neuf. Un caractère qui est choisi pour une identité, comme

5 Thomas Sipp, réalisateur de l'interview *CCCOD: Naissance d'un caractère typographique*, également réalisateur de la série *Sacrés Caractères* coproduite avec Arte, 2017.



LE « BODONI », LE MANUEL
 TYPOGRAPHIQUE INTÉGRAL,
 GIAMBATTISTA BODONI, 1790.



LE « DIDOT », FIRMIN DIDOT, 1798.



ÉVOLUTION GRAPHIQUE
 DES BILLETS DE BANQUE
 FRANÇAIS.

c'est le cas pour le Centre de Création Contemporaine Olivier Debré, est un caractère qui va perdurer. « Il faut dix ans pour qu'un caractère apparaisse »⁶ disait Albert Boton, créateur de caractère français, et sa longévité est bien souvent incalculable.

Caractère et temps

Infiniment petit dans l'infiniment grand

Nous allons tenter de comprendre comment un caractère typographique peut fédérer, peut concentrer l'essence de ce qu'il doit incarner pour finalement devenir identité, se démarquer et perdurer. Dans tous les cas typographiques, et nous y reviendrons plus en détails dans le second volet, consacré au style gothique, chaque nouvelle police de caractère est issue d'une innovation volontaire régénératrice d'un modèle du passé pour répondre à des questions neuves. Au même titre que l'évolution graphique de la monnaie Européenne où chaque billet rend hommage à un style architectural inscrit dans l'histoire (5€ : le classique — 10€ : le roman — 20€ : le gothique — 50€ : la renaissance — 100€ : le baroque — 200€ : le moderne — 500€ : le contemporain).

Pour reprendre les mots⁷ d'Yves Perrousseaux, écrivain et typographe, le dessin de caractères a également été influencés par le rendu imprimé des écritures gravées sur cuivre car la technique permettait de réaliser des pleins gras bien marqués et des déliés infiniment fins. Tous les dessins typographiques originaux ont été influencé par les ouvrages calligraphiques. Bien souvent, les designers typographiques, et ce depuis des siècles, tel que Louis Rossignol⁸, sont soucieux de revaloriser l'envoûtement de cet art de l'écriture par la plume. L'entièreté des signes est examiné, et les revivals abondants étendus sur plusieurs années et siècles permettent à certains caractères ou certaines formes de graphie de perdurer dans le temps. Il y a ceux qui publient une première fois

6 *Graphisme en France, 2009-2010*, Albert Boton, 2010.

7 *Histoire de l'écriture typographique : Le XVIII^e siècle (Tome 2)*, d'Yves Perrousseaux, 2005.

8 Louis Rossignol, maître écrivain français du XVIII^e siècle.

Original-Breitkopf-Fraktur

nach der von Gottlob Immanuel Breitkopf gegen 1750 geschmittenen Breitkopf-Fraktur
 Dergraphie von der Schriftschreier D. Veitheit 189 in Leipzig.
 Beschäftigt auf Grund des Gesetzes betr. das Urheberrecht an Wäulern und Webelern vom 11. 1. 1876
 und des Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst und der Photographie
 vom 9. 1. 1907.

A Ä Ů B C D E F G
 H I K L M N O Ö
 P Q R S T U Ü W
 X Y Z a ä b c d e f
 g h i j k l m n o ö

LE « BREITKOPF »,
 JOHANN GOTTLÖB
 IMMANUEL BREITKOPF, 1793.

Senatsfraktur

Regular & Bold

LE « BREITKOPF
 FRAKTUR »,
 RALPH MICHAEL
 UNGER, 2003.

www.bureau-europa.nl
 www.recentre.org

recentre
 centre for
 sustainable
 design

17.07.2011 – 02.10.2011

naim/
 bureau
 europa

NAiM / Bureau Europa
 presents

Re-Action!
 Sustainability through
 Social Innovation

an exhibition by REcentre

Avenue Céramique 226
 Maastricht

RE-



AFFICHE NAIM, EN « HELVETICA »,
 EXPERIMENTAL JETSET, 2011.

leur caractère, comme le *Bodoni* de Giambattista Bodoni qui s'est ensuite altéré de nombreuses fois entre 1790 et sa version définitive de 1798, en le corrigeant pour des raisons d'authenticité subtile et de sensibilité latine pour l'actualiser régulièrement et démontrer une évolution persévérante. Et ceux qui propagent leur création typographique qu'une fois terminée, comme le *Didot* (1798) de Firmin Didot qui aura mis dix années pour éclore. Ces changements sont capitaux car les typographes s'attardent sur l'impact des gris typographiques, sur une recherche millimétrée des contrastes pleins/déliés, mais aussi, dans ces deux cas précis, sur la justesse de ses empattements horizontaux.

Auto-suffisance

Faire perdurer un caractère est une pratique courante car les créations typographiques naissent de constats modernes via les stylistiques du passé. Comme le *Breitkopf* de Johann Gottlob Immanuel Breitkopf que Ralph Michael Unger a redesigné en 2003 après avoir numérisé un ouvrage de 1796. Mais il existe plusieurs formes d'hommage typographique ; de sémantique historique, de construction visuellement tangible ou encore de pérennisation. L'utilisation la plus constante d'un caractère que je connaisse provient des travaux que produit le collectif Experimental JetSet avec l'*Helvetica* de Max Miedinger. Marieke Stolk, Danny Van Den Dungen et Erwin Brinkers sont des designers graphiques qui ont été influencé très tôt par l'activisme politique des années 60 et des mouvements du XX^e siècle tel que De Stijl, là où l'économie graphique est abondamment mise en avant. De cette stylistique, ils en ont fait une certaine politique de production en utilisant exclusivement la typographie *Helvetica*, publié en 1957. Selon Experimental JetSet, l'emploi absolu de cette police de caractère permet de diriger le lecteur vers l'essentiel et d'éviter toute distraction. « En soulignant les proportions physiques, les qualités et la logique interne de nos designs, nous essayons de souligner le fait qu'ils sont des objets. Cela peut sembler évident et futile et pas très révolutionnaire, mais c'est notre humble façon de résister à se dissoudre dans une culture visuelle immatérielle dans laquelle il n'y a que des représentations et l'objet est complètement déconnecté de son image.

Sporting Grotesque



LE « SPORTING
GROTESQUE »,
LUCAS LE BIHAN,
2016.

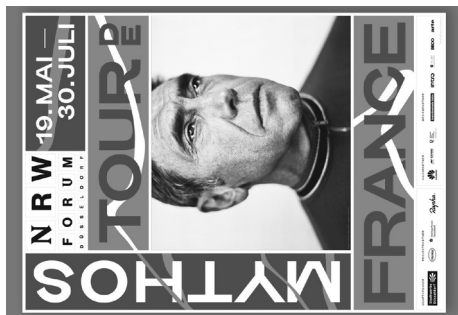
LE « GROTESQUE N° 6 »,
STEPHENSON BLAKE,
FIN XIX^E.

LE « MAPLE »,
ERIC OLSON, 2005.

Maple

Rudnitskaya

Road Runner



AFFICHE « MYTHOS
TOUR DE FRANCE »,
HAPPY LITTLE
ACCIDENTS, 2017.

LE « DIA »,
FLORIAN SCHICK +
LAURI TOIKKA, 2014.

LE « GARNETT »,
CONNOR
DAVENPORT,
2018.

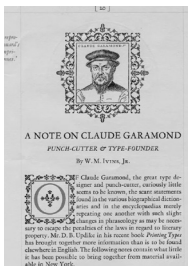
Nous essayons d'aller à l'encontre de cette aliénation en nous concentrant sur l'idée du design comme matière. » Ils parlent alors de « neutralité de l'*Helvetica*, réelle ou imaginaire », afin d'exprimer une auto-suffisance typographique et graphique. Plus que d'utilisation, le *Sporting Grotesque* de Lucas Le Bihan est un caractère qui fait écho au *Grotesque N°6* de la fonderie typographique Stephenson Blake par sa construction. Ces deux caractères partagent des particularités comme le bras tombant du r, l'ouverture fine du C ou encore l'affinement sur l'empiètement du b. Cette dernière caractéristique a été conservée pour s'appliquer aux autres signes comme le d, m, n, p, q, r et u. Mais Lucas Le Bihan a su intégré d'autres singularités à sa police, notamment sur la tête du f mais aussi sur la goutte du g, et enfin, la panse du a. D'autres ajustements ont été harmonisés, je pense à la courbe du S, l'étroit rapprochement aux extrémités du C, à la finition de la queue du Q. La police de caractère de Lucas Le Bihan se dresse au rang de nombreuses révérences au Grotesque, au côté du *Maple* d'Eric Olson, du *Dia* de Florian Schick et Lauri Toikka, du *Garnett* de Connor Davenport. Dans le même principe que Tyrsa mais d'une manière différente, ces grotesques contemporaines évoquent le geste calligraphique sur quelques terminaisons de lettre. Pour mettre un mot sur mon ressenti, je dirais que les ouvertures du C et du G sont vocalement visibles. Là où je vois du sonore, d'autres entendent de l'imagerie. Pour la communication de l'exposition « Mythos Tour de France » (2017), le studio allemand Happy Little Accidents s'est amusé à créer des distorsions en personnalisant par deux fois, les R du titrage. Ces déformations courbées explicites s'opposent, non sans difficultés, aux autres signes anguleux tel qu'un M avec une chasse plus imposante. Et quant à certains glyphes corpulents, d'autres se doivent d'être prestigieux.

Pièce d'Orfèvre

Le *Marianne*, le caractère officiel de l'État Français depuis début 2020 ; et déjà le plus lu depuis ces dernières décennies. *Marianne*, la caractère dessiné par Mathieu Réguer, est une typographie géométrique déclinée en six niveaux de graisse, dessinée pour répondre à des besoins d'identification étatique et développée pour un usage exclusif. Ses majuscules

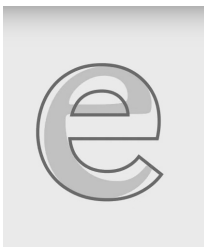
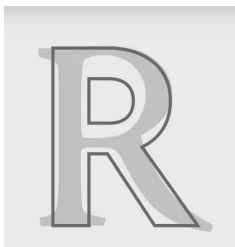


GRAVURE - CAPITALE
ROMAINE,
MUSÉE CHOLET.

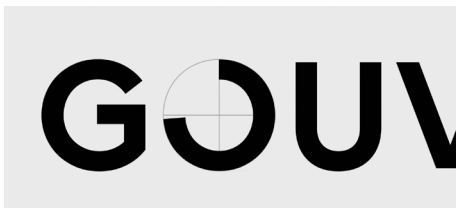


aramond, the great type apunch-cutter, curiously little known, the scant statements various biographical diction- the encyclopaedias merely ne another with such slight phrasology as may be neces- he laws in regard to literary is recent book *Printing Types* rrmation than is to be found ving notes contain what little ogether from material avail-

LE « GARAMOND »,
CLAUDE GARAMONT, 1530.



LE « MARIANNE », MATTHIEU RÉGUER, 2020.



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE

Liberté
Égalité
Fraternité

sont basées sur la capitale Romaine, que l'on retrouve gravées sur nos monuments, et inspirés par le squelette du *Garamond* pour les bas-de-casse (caractère qui a contribué au rayonnement de la littérature française dans le monde entier). — On retrouve d'ailleurs la double boucle du g et la contre-forme étroite du e. — Contrairement au *Grotesque N°6* ou au *Sporting Grotesque*, *Marianne* cherche à s'émanciper de la moindre fantaisie et d'adopter une géométrisation parfaite, afin de renouer une communication entre le gouvernement et les citoyens qui s'est égarée en 2018 avec la crise des Gilets Jaunes. La recherche de clarté est visible dans cette typographie institutionnelle. Les tracés sont très justement alignés, les terminaisons des lettres sont stables et lui donnent un aspect statuaire. Grâce à l'arrivée du *Marianne*, l'État Français en a profiter pour homogénéiser l'identité visuelle des ses composantes. L'ensemble des logotypes des Ministères ont été rationalisé, pour permettre d'identifier plus clairement l'appartenance de ces organismes à l'État, toujours accompagné de la silhouette de Marianne et de la devise « Liberté, Égalité, Fraternité ». Dans un autre style linéale contemporain et géométrique, le caractère *Meister* fait son apparition en 2018. Sa construction a été encouragée par l'ossature des typographies typiques du Bauhaus, mais pas que. Créée pour Jägermeister, cette Font vient cohabiter avec le caractère gothique de Rudolf Koch datant de 1926, en redéfinissant l'identité de la marque. Dans un article, la typographe Maria Ramos Y Noel Pretorius explique que la demande et à la fois le besoin du commanditaire était de créer des caractères de structure lourds, qui transmettent de la force. Dans cette police, l'apparence en blocs, symbolique de l'architecture allemande, est représentée. L'identité typographique représente une forme de germanité et les idées créatrices sont contextualisées. Car les lettres blocs matérialisent le stabilité et la force recherchée. A contrario de la décision prise par André Balinger et Toan Vu-Huu pour le caractère du CCCOD, le *Meister* possède des lettres alternatives, notamment pour les accents, comme par exemple pour le Ü où les fûts sont raccourcis pour donner de l'espace au tréma. Les diagonales des K, Q et R sont aussi parfaites que l'alignement des traverses chez *Marianne*. Les angles ronds des signes U, B, P ou R réfèrent à la silhouette emblématique de la bouteille Jägermeister. Les angles des caractères autant que les



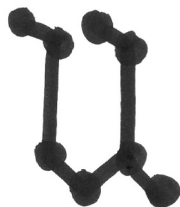
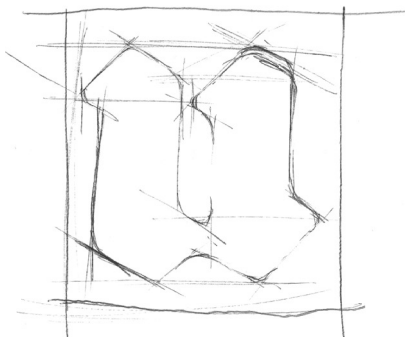
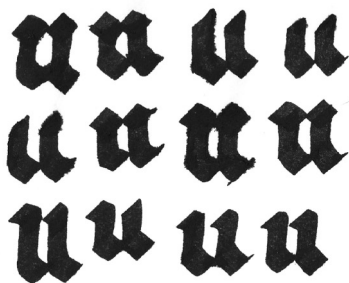
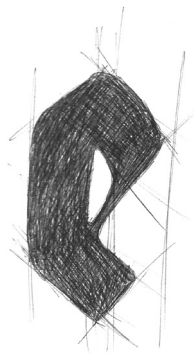
LE « WILHELM KLINGSPOR GOTISCH »,
RUDOLF KOCH, 1926.



LE « MEISTER », MARIA RAMOS Y NOEL PROTORIUS, 2018.

terminaisons du S et du C sont de 45°, en référence notamment à l'angle de la plume calligraphique, utilisé pour le Textura qui, lui, servira de modèle pour le caractère de Rudolf Koch.

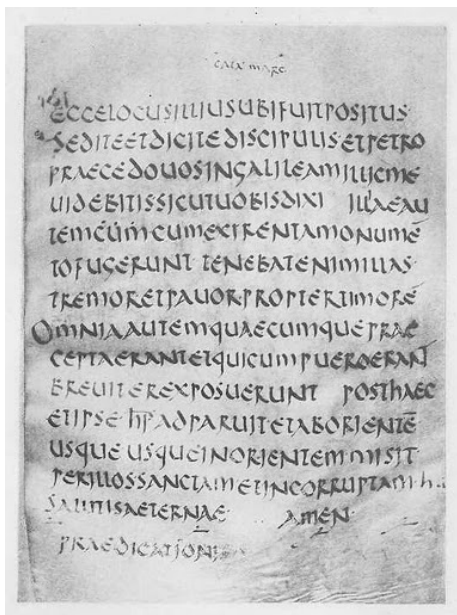
Les méthodes de faire de la typographie, de créer une lettre, de dessiner un caractère se multiplient et cette croissance évolue avec le temps. Élaborer un jeu de signes est un moyen de s'exprimer, d'exhiber une manière de penser voire d'être, de se faire comprendre. L'écriture est une forme de représentation du temps, me formulait Jules Durand. Les nouvelles typographies contemporaines s'appuient sur des créations passées. De part cette affirmation, le renouveau existe depuis donc bien longtemps. Le dessinateur de caractères doit s'informer, doit connaître ce qui s'est déjà fait pour s'inscrire dans sa modernité, dans un courant, en opposition à un autre, et en initier un nouveau. Les squelettes actuels divergent, mais le but étant de transposer au mieux l'esprit d'un texte par une forme typographique, reste inchangé. Alors que les formes de lettres latines antiques sont beaucoup plus anciennes, les écritures gothiques ont souvent été définies comme démodées. Son historique connaît des rebondissements réguliers et sa réintroduction contemporaine est un glissement autant insoupçonné que friand.



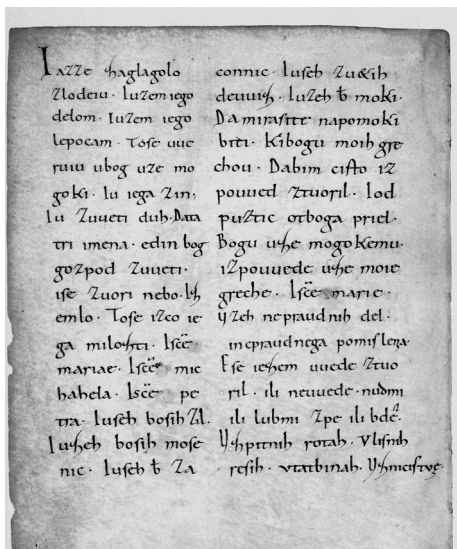
Squelette..

Le cas du fraktur

Au Moyen-Âge, la transmission des savoirs-faire est particulièrement primordiale. Vu que l'imprimerie n'était pas encore arrivée, les ouvrages se transmettaient par copies manuscrites rédigées dans des monastères. Mais plus le temps passait, plus les demandes d'exemplaires augmentaient et les ateliers de copistes ne pouvaient pas fournir autant d'ouvrages que ceux demandés. Entre le XII^e et XV^e siècle, plusieurs polices de caractères que l'on catégoriserait facilement comme gothiques aujourd'hui, font leurs apparitions en parallèle des écritures cursives, plus rapide dans leurs tracés et par conséquent plus facile à adopter quotidiennement. L'écriture germanique la plus lointaine connue est la minuscule carolingienne de l'époque médiéval. Mais avec ces nouveaux caractères bruts et bien marqués, une forme de germanité vient, à partir du XV^e siècle, peu à peu, définir le Fraktur dû à son éclosion géographique. C'est donc à ce moment-là que le fossé entre les caractères latins et ceux dits gothiques se fait remarquer, et que la création typographique au style germanique devient riche et nombreuse. Cette querelle typographique questionne, en porte-à-faux, le pouvoir de la forme et les formes de pouvoir. Avant de s'attarder sur le raisonnement de l'écriture gothique, il me paraît indubitablement important de se préoccuper, plus en détails, des prémices de la naissance du style gothique et des avis tranchés des dirigeants de l'époque.



L' « ONCIALE », CODEX BOBIENSIS, 350.



LA « CAROLINE », MANUSCRIT DE FREISING, 1000.

Origine

Caroline

Les prémices des canons gothiques se sont appuyés sur deux caractères dominants, à l'époque du Moyen-Âge, au III^e siècle après JC. Parmi celles-ci, l'Onciale. Elle née dans les abbayes de Jarrow et Wearmouth en Angleterre et devient donc la graphie des premiers chrétiens et moines. C'est une écriture large et arrondie qui s'utilisait uniquement en capitale. Son emploi était particulier car un texte se composait sans espaces entre les mots, qui complexifiait la lecture ou du moins la rendait plus lente. Sa qualité de capitale est conservée jusqu'au X^e siècle car son utilisation se retrouvera dans les ouvrages carolingiens, pour les titres et les premières lignes de chapitre manuscrits (livres, sur papyrus, sur parchemin). La seconde influence du style gothique c'est la Caroline, elle aussi issue du Moyen-Âge. Cette écriture ne naît pas d'une évolution d'une autre, mais d'une demande de Charlemagne, répondant aux besoins de la Renaissance Carolingienne, où il admet son utilisation officielle massive en 789. Plusieurs scribes ont travaillé sur cette demande, mais c'est au scriptorium de Saint-Martin-de-Tours, dans la province de Pannonie, correspondant aujourd'hui à l'Autriche, que l'érudite anglais Alcuin de York crée la minuscule carolingienne. Cette écriture, qui influencera l'uniformité des différentes écritures d'Europe Occidentale les siècles suivants, notamment les tracés ronds et harmonieux de nos jours, attire l'œil de part sa lisibilité et sa régularité. Contrairement à l'Onciale, la Caroline qui possède ses capitales mais aussi c'est minuscules, s'écrit avec des espaces entre les mots. Les textes prennent donc davantage de place, et à l'heure où le parchemin est un matériau cher et peu accessible, l'économie de l'espace textuel est questionné. C'est à la fin du XI^e siècle que l'anatomie de ces caractères Moyenâgeux évolueront vers un style plus condensé.

Installés en Asie centrale depuis le II^e siècle, les deux peuples Ostrogoths et Wisigoth, dissociés par leurs doctrines politiques, participent aux invasions dans les pays germaniques. Au V^e siècle, les Wisigoth se convertissent au christianisme, et de ce changement naît une forme de graphie, la gothique primitive, une écriture inspirée des constructions de caractères grecques. Cet abécédaire devient un réel outil de transmis-

A B C D D E F F F
 G H I J J K L O O N
 N O O P Q R R S
 U U V V W X Y Z

LA « GOTHIQUE PRIMITIVE », XI^E.

gl'oy a uig'ia an
 qui ad bella p'cedi
 taq'inq' milia sex
 ginta. De filijs u
 nones ⁊ familia
 cognationū sue
 singuloy a uicef

LA « TEXTURA », BIBLE BELGE EN LATIN, 1470.

Hec interemerat uirginis Ma
 rie secundum usum Romane
 curie. Ad matutinas.
A Omne labia mea ape
 rires. Et os meum an
 nuntiabit laudem tuā. De
 us in adiutorum meum intē
 de. Domine ad adiuuandum
 me festina. Gloria patri et fi
 lio: et spiritui sancto. Sicut erat

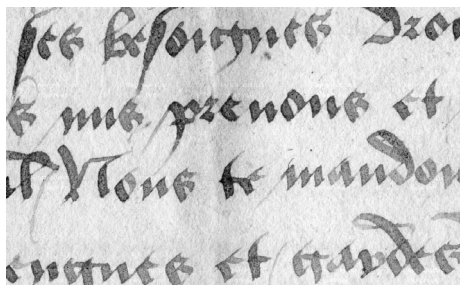
et in seculo seculorum.
 Alleluia. Et de Alleluia a p
 siba usq' ad septuagesima
 et a septuagesima usq' ad p
 siba dicitur. Laus tibi do
 ne: rex eterne glorie. Inuit
 rum. Aue maria gratia p
 na. Dominus tecū. Aue m
 ria. **P**alm
Ente exultemus de
 no: iubilemus deo s
 tar nostro pro capemur
 nem eius in confessione: c

LE « FRAKTUR », JOHANNES NEUDÖRFFER, LIVRE DE PRIÈRE DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN I^{ER}, 1514.

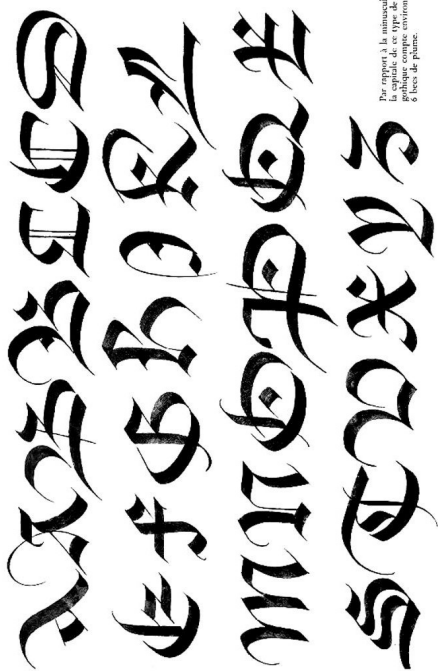
sion en étant au service de la foi et servant notamment pour la rédaction de testaments des Goths. À la période Moyenâgeuse, l'évolution d'une écriture davantage condensée et anguleuse est une volonté, car la multiplication de ces testaments nécessite une calligraphie d'exécution simplifiée afin que les copistes soit plus rapides et productifs. La gothique primitive n'a obtenu son alphabet arrêté qu'à la fin du XI^e siècle. Mais à ce moment-là, il faut savoir que c'est cas depuis l'histoire de l'écriture, qui offre un abécédaire complet. Parmi ses quelques caractéristiques, on retrouve, chez cette inspiration des esquisses de minuscule onciale, une cohésion entre les bas-de-casse et les capitales. Mais cette gothique primitive, écriture finalement de transition entre la caroline et la gothique que l'on connaît aujourd'hui, disparaît au VIII^e siècle, en même temps que la langue des Goths. Tout de même, son évolution constante laisse plusieurs variantes, à savoir le Textura, le Fraktur, le Rotunda, la Cursive et la Bâtarde. Ce sont les scribes du nord de la France, plus communément appelés « copistes », qui sont à l'origine de cette transition.

Économie (pour la montre et le poignet)

Tout le travail de recherche évolutive et autres altérations de la minuscule caroline entre le X^e et le XI^e siècle a donc donné naissance au Textura. Les ateliers de scribes apparaissent par dizaines dans les grandes villes, ils jouent un rôle clé dans la diversification des formes graphiques et placent alors le style gothique au rang de 1^{er}. Les lettres s'étrouissent plus qu'avant, les courbes se fracturent et le contraste noir/blanc s'accroît particulièrement avec le Textura. La particularité du resserrement abusif couplé à une construction complexe impacte la lisibilité, mais l'esthétisme domine la lecture pour les copistes. Quand Johannes Gutenberg imprime la bible « De 42 Lignes » à Mayence en 1456, il utilise ce modèle typographique Textura pour la gravure des premiers caractères d'imprimerie. Bien souvent, les titres étaient représentés avec des majuscules issues d'autres alphabets, comme l'onciale et la versale appelé aussi lombarde (lettrage ornemental typique de l'époque médiéval, connue pour sa prise de parole en tant que lettrine). Les textes deviennent de plus en plus riche en contenu, les procédés d'abréviations s'établissent à cette période.



LA « BÂTARDE »
 OU « SCWABACHER », (LETTRE
 DU ROI CHARLES 7), 1458.



Par rapport à la minuscule
 la capitale de ce type de
 gothique compte environ
 6 fois de plus.

LA « CURSIVE GOTHIQUE » XIII^E,
 ISSU DU LIVRE « CALLIGRAPHIE », CLAUDE MEDIAVILLA, 1993.

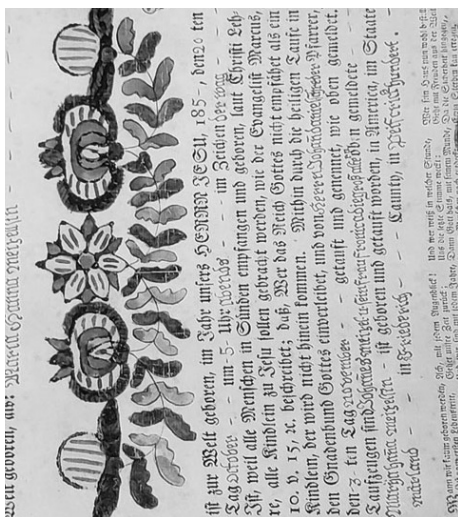
Les premiers outils graphiques de raccourci étaient le sigle et la contraction de mots.

Vers le XIII^e siècle, et au même titre que le Textura, la cursive gothique se dessine elle aussi aux influences de la caroline. Du latin *littera cursiva*, cette écriture a bien retenu la leçon en s'arborant de multiples abréviations mais aussi grâce à son dessin de lettres plus rapide. De plus, les professions nobles tels que commerçants, notaires ou juristes ont recours à l'écriture et le besoin de rédactions vives devient omniprésent. L'accroissement des ateliers de copistes promeut la diffusion de la cursive gothique. Les abréviations du Textura sont étudiées et sa pluralité s'étend, jusqu'à rendre difficile la compréhension du texte. La manipulation et réduction excessive au profit de la rapidité d'écriture conduira tout droit la cursive gothique à sa disparition.

La jonction des recherches formelles allant de la Textura à la cursive gothique se fait sentir à la fin du Moyen-Âge, au XIII^e siècle. C'est à cette époque, que la création des premières universités s'opère, le besoin d'un renouveau est revendiqué. La gothique bâtarde, nommée Schwabacher en Allemagne, émerge comme un phénomène d'abandon des formes canoniques calligraphiques, notamment du au retour d'un encombrement large (uniquement pour les capitales). Cette graphie a été la plus souple, tant dans l'exécution que dans la liberté formelle car ses utilisateurs pouvaient adopter une sorte d'excentricité en se laissant guider par leur improvisation inventive, les règles de l'écriture bâtarde étaient beaucoup moins strictes que les écritures passées où il fallait respecter au millimètre les tracés que s'imposaient les copistes. La lettre de la gothique bâtarde présentait un aspect condensée plus pointue et possède des minuscules avec un rapport d'échelle moindre avec ses majuscules, ce qui permettait de faire des économies de parchemin et de confectionner des ouvrages de format réduit. Cette écriture se propage et s'utilise chez toutes les catégories sociales, allant des moines jusqu'aux étudiants, en passant par la bourgeoisie commerçante. C'était la graphie idéale pour la rédaction de documents car la gothique bâtarde usait moins des abréviations que ses congénères précédents et la forme de rondeur que prenait ses capitales, une qualité de lisibilité, est devenue une piste pour les calligraphes qui ont développés une écriture où les courbes sont à l'hon-



LA « ROTUNDA », LIVRE D'HEURE CIRCA, 1415.



LA « FRAKTUR », TAUFSCHEIN IMPRIMÉ PAR SOLOMON MEYER, XVIII^e.

neur. Cette écriture c'est la Rotunda, nommée aussi « gothique ronde », qui se manifeste au cours du XII^e siècle en Italie. Pour les scribes, la volonté était de conserver l'harmonie et la générosité du style Textura en retravaillant les angles de celle-ci et en obtenant un tracé plus souple dans le dessin de lettre à la manière de la Caroline, comme un retour aux sources et formes de l'Antiquité. Mais les copistes italiens cultivent la culture de l'empatement et s'amuse à les renforcer avant la propagation de cette graphie de l'autre côté de la frontière, qui s'utilisera dans les pays de culture latine, comme dans le Sud de la France et en Espagne.

Du jour au lendemain

Au XV^e siècle, dans le Saint-Empire romain germanique, un dérivé du Textura à l'attitude plus calligraphique fait son apparition, le caractère Schwabacher. Mais quelques décennies plus tard, pour Maximilian I^{er}, alors Empereur du Saint-Empire, il faut un nouveau caractère germanique plus élégant que le Schwabacher et plus moderne que le Textura, tout en s'opposant à l'Antiqua. Ce dernier critère est le premier fondement qui définira la style germain et, par conséquent, la future querelle entre le Fraktur et l'Antiqua. Le Fraktur s'éveille en 1515 par la chancellerie impériale et son influence baroque allemand sera Bâtarde. Son appellation provient du latin, pour exprimer « la cassure » dû à l'apparence caractéristiques de sa forme. Elle se propage précipitamment, en Suisse et en Autriche par exemple, mais c'est tout de même en Allemagne que les maîtres calligraphes tels que Johann Neudorffer et Wolfgang Fugger s'amuse du Fraktur en décidant de faire évoluer le caractère. La proximité des lettres jouent sur les espaces noirs et blancs autant que la Textura mais le texte rédigé en Fraktur respire davantage car ces lettres sont plus rondes. Les chancelleries s'accaparent le Fraktur en le renommant « Kanzlei » et l'impose comme écriture officielle de l'Allemagne. Le Kanzlei se fait rapidement dépassé par des altérations à la demande de la noblesse de l'Empire, où ces apports donnent naissance à la cursive manuscrite, ou Kurrentschrift, un caractère légèrement anguleux et plus ou moins penché.

Grandement véhiculé à partir du XVI^e siècle, le gothique Fraktur multiplie ses déclinaisons. L'écriture Sütterlin,

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei



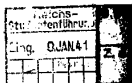
Der Stellvertreter des Führers

Bänden 33, des
Personals Journals

Stabsleiter

n.Nr. Obersalzberg, des Führers

Rundschreiben
(Nicht zur Veröffentlichung).



Zu allgemeiner Beachtung teile ich im Auftrage des Führers mit:

Die sogenannte gotische Schrift als eine deutsche Schrift anzusehen oder zu bezeichnen ist falsch. In Wirklichkeit besteht die sogenannte gotische Schrift aus Schwabacher Judenlettern. Genau wie sie sich später in den Besitz der Zeitungen setzten, setzten sich die in Deutschland anwesigen Juden bei Einführung des Buchdrucks in den Besitz der Buchdruckereien und dadurch kam es in Deutschland zur starken Einführung der Schwabacher Judenlettern.

Am heutigen Tage hat der Führer in einer Besprechung mit Herrn Reichsleiter Amann und Herrn Buchdruckereibesitzer Adolf Müller entschieden, dass die Antiqua-Schrift künftig als Normal-Schrift zu bezeichnen sei. Nach und nach sollen sämtliche Druckerzeugnisse auf diese Normal-Schrift umgestellt werden. Sobald dies schulbuchmäßig möglich ist, wird in den Dorfschulen und Volksschulen nur mehr die Normal-Schrift gelehrt werden.

Die Verwendung der Schwabacher Judenlettern durch Behörden wird künftig unterbleiben; Ernennungsurkunden für Beamte, Strassenschilder u. dergl. werden künftig nur mehr in Normal-Schrift gefertigt werden.

Im Auftrage des Führers wird Herr Reichsleiter Amann zunächst jene Zeitungen und Zeitschriften, die bereits eine Auslandsverbreitung haben, oder deren Auslandsverbreitung erwünscht ist, auf Normal-Schrift umstellen.

gen. M. Bormann.

COPIE DU DÉCRET « SCHRIFTERLASS », MARTIN BORMANN, 03 JAN. 1941.

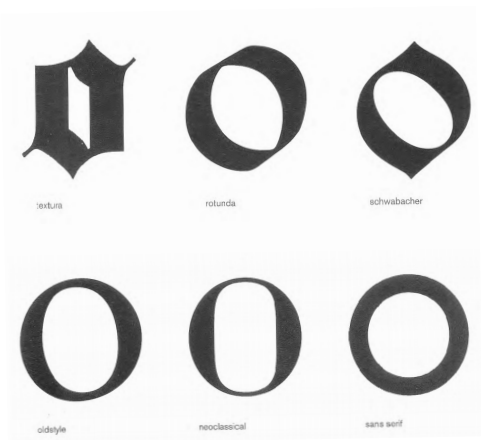
	Textur	Rotunda	Schwabacher	Fraktur
a	ā	ɑ	ɑ	ɑ
d	ð	ð	ð	ð
g	g	g	g	g
n	n	n	n	n
o	o	o	o	o
A	Ä	Ä	Ä	Ä
B	ß	ß	ß	ß
H	ſ	ſ	ſ	ſ
S	ſ	ſ	ſ	ſ

« CATEGORIE 10 » DU
« GEBROCHENE
SCHRIFTEN », 1964.

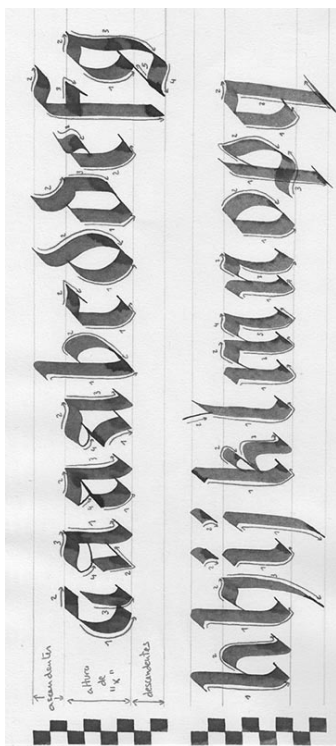
en est une. C'est une cursive gothique locale qui s'utilise alors dans les écoles allemandes après la Première Guerre mondiale. Mais avec la fulgurante apparition du nazisme, l'écriture Fraktur et ses dérivées deviennent réservées à l'usage exclusif des Allemands, érigée en emblème de valeurs nationalistes. Le Fraktur est donc interdit aux Juifs et aux autres peuples considérés comme inférieurs à la race aryenne. Mais le 03 Janvier 1941, le conseiller d'Hitler, Martin Bormann annonce dans un décret *Schrifterlass*, qui ne devait pas être publié, aux autorités suprêmes du parti que « sur ordre du Führer », l'écriture gothique n'était pas une écriture allemande, il s'agirait au contraire d'une création juive, baptisée « Juddenletters ». Depuis cette annonce, les nazis abandonnent définitivement les écritures gothiques et imposent l'emploi des caractères latins pour toutes formes de publications (journaux, revues, livres et programmes scolaires, etc.). Cet abandon immédiat, de l'ordre design graphique, servait des objectifs politico-militaires, avec en particulier les nécessités de la propagande.

En remontant dans l'histoire et en s'arrêtant sur de nombreuses dates clés de l'évolution du style gothique, nous avons vu que le Fraktur existe depuis bien plus longtemps que la période nazi. Il a été associé à l'Allemagne du à la dominance du caractère présent dans les nombreux écrits mais aussi, à cause ou grâce, à la puissance de fonderies et imprimeries allemandes. Cette expression d'écriture allemande, exprimée en latin *lettera tedesca*, qui caractérisait déjà le style bien avant la Seconde Guerre Mondiale, est apparue à la fin du XV^e siècle au nord de l'Italie.

Dans la norme industrielle allemande *DIN 16518*, publiée en 1964, qui régleme la classification des écritures, on trouve tout de même le style gothique dans le groupe 10, nommé « Gebrochene Schriften », correspondant à celui des écritures brisées, subdivisée en quatre avec le Textura, le Rotunda, le Schwabacher et le Fraktur. Cette 10^e catégorie marque définitivement la fin du règne des lignes courbes d'origine Antique. La beauté des caractères gothiques réside dans un mélange intelligent de rigueur et de dynamisme. La rédaction d'ouvrages était un art de la copie où le savoir-faire était ferme. La difficulté des scribes se trouvait dans la capacité à anticiper et mesurer la distance de chaque tracé, afin d'obtenir un rythme constant.



1st : TEXTURA + ROTUNDA + SCHWABACHER
 2ND : OLDSTYLE - NEOCLASSICAL - SANS SERIF



EXAMPLE DE DUCTUS.

L'écriture manuscrite

Manipuler l'objet

Grandement inspiré des écritures Médiévales et Moyenâgeuses à la plume à bec, les copistes ont longtemps privilégiés, dans les caractères gothiques, la noblesse de sa construction graphique plutôt que sa lisibilité. Plus tard, ils se sont efforcés à améliorer cette lisibilité avec des signes spécifiques et d'éléments comme l'ajout d'un point sur le i. Les brisures, caractéristique du style gothique, se manifestaient par des angles aigus à la jonction des courbes, arborées de cette manière dues à la taille en biseau du bec à plume. Au début, chaque scriptorium possédait son propre alphabet gothique, ce qui permettait aux copistes d'exprimer leur originalité, leur vision de la lettre et la technicité de leur savoir-faire. Le point commun de ces scribes, c'est la calligraphie. Ils travaillaient tous de la même manière, avec les mêmes outils.

En calligraphie, quelques composants sont importants, à commencer par l'angle de la plume. Dans le cas des écritures gothiques, l'angle que forme la pointe carrée d'une plume avec la ligne du trait dépend de la position dans la main. Il n'est pas rare d'observer un changement d'angle pour faire apparaître une seule et même lettre. Bien que beaucoup des écritures gothiques se ressemblent, leur squelette, lui, est potentiellement différent. Entre les rondes, les droites ou les anguleuses, la tenue de la plume et son tracé varient. Le tracé est décomposé, notamment par des levées de mains, car les caractères germanique possède une construction ordonnée, une sorte de mode d'emploi pour se tracer. C'est ce qu'on appelle le ductus. Il s'agit d'une suite logique que les copistes ont en tête lors des rédactions. Enfin, l'écriture nécessite deux conditions essentielles, les lignes-guides et le module. Pour tracer les lignes guides permettant de respecter la hauteur de lettre et le fait d'écrire droit, il faut définir le module du caractère. Les modules représentent la hauteur du corps des lettres incluant le jambage inférieur et le jambage supérieur. Bien qu'ils ne soient pas visibles sur la production finale, les modules se constituent de petits carrés, représentant la largeur du bec de la plume. Le corps de la lettre est déterminée par le nombre de bec à plume.

sterbuch 38 Orna
 chen von San
 Babylonische
 kerts Ged
 Blütenkrän

LE « SALZMANN FRAKTUR »,
 MAX SULZMANN, 1912.

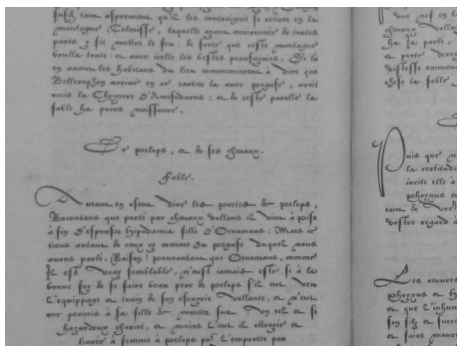
huenick daer op gheleyt wort. Dat jay wt Camarisch blaten
 ende met wijn gedroncken / is een sonderlinghe medijcijn
San Clapperroosen. Cap. CXI
 Den naem.
 A **D**e cruyt noempt men in Griec Necon rben
 tijn Papauer stundum oft erraticum. Anders
 de sommige Papauer rubeum. De kinder
 genuecte met desen bloemen / want sij leggen
 ren tusschen haer handen / oft op haer voeten
 sij doen die clappen oft geluyt geuen / ende daerom so beeth
 perroose. Sommige heeten dit cruyt Colle ende Colbloem
 de Coorenroosen.
 Geslecht.
 Men vindt tweederhande Clapperroosen oft Colle he
 ende cleyn. De groote heeft veel stelen ende tackens. De cleyn
 so busselachtich als deerste. Anders hebben sij meer onder
 wij hierna verclaren sullen.
 Gaetsoen.
 B De groote Colle oft Clapperroose heeft bladeren gelijc
 Mostaertcruyt / diep gheclouen / maer si sijn langer ende
 stelen ende tackens sijn heel row ende ghehayt / ende wofte
 hooghe. De cnoppe die op den steel wast / is in twee gram

LE « SCHWABACHER », NOUVEAU TESTAMENT,
 IMPRIMÉ PAR MARTIN LUTHER, 1522.

mmu numinum nuuum
 minimi munnum nimum
 umu minimum umuuuu
 uuu minimum uolunt

LECTURE
 COMPLEXE
 DU MOT
 « MINIMUM ».

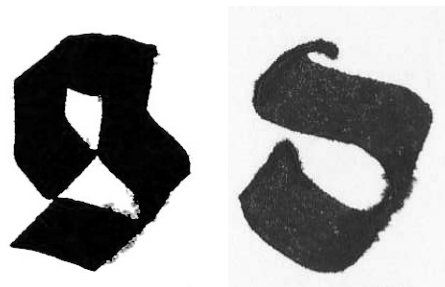
Pour accentuer la brisure des gothiques primitives, les scribes anglo-saxons utilisaient une plume avec un bec biseauté. À l'origine, cette gothique était tracée à la plume d'oiseau, car elle était mieux adaptée à la calligraphie, mais par la suite, les copistes sont venus tailler l'extrémité pour créer une réserve où l'encre pouvait se loger. Comme nous l'avons vu plus tôt, la gothique primitive du XI^e siècle a fait naître une multitude de variantes au style gothique, qui ont pleinement marqué la calligraphie entre le XIII^e et le XV^e siècle. À commencer par le Textura, qui se dessine avec un angle de 45°. Cette norme instaurée pour l'écriture est une position importante dans le design typographique. Cette écriture jouit de la qualité suivante, seulement trois traits de construction sont utilisés pour former toutes les lettres de son abécédaire (un fût et deux losanges, l'un court et l'autre long). La sensible courbe des fûts offre une dynamique formelle et évite la redondance visuelle qui amène souvent à l'illisibilité. De plus, les traits verticaux bruts donnent de la rigidité au signe. Jacob Ballaert est le premier à utiliser cette gothique Textura lors de l'impression en 1483 de l'encyclopédie populaire. Les terminaisons de cette écriture sont tracées, non pas avec la surface plate comme les autres signes, mais grâce à la pointe de la plume. Les lettres n, m et u sont tracées de la même manière, autrement dit, avec la forme de base du i, qui ont fréquemment posé un problème de lecture. Dans mes analyses pour travailler la partie plastique de cette réflexion, j'ai été confronté à ce système, le mot «minimum» est l'exemple parfait pour illustrer cette complexité. La facilité que nous avons de nos jours sur nos différents logiciels, que les copistes ne connaissaient pas, est la capacité à écrire une ligne en veillant à conserver les proportions de lettres tant dans ses auteurs que dans sa linéarité. En cas de doute, l'alignement des losanges en dents de scie pouvait se vérifier à l'aide d'une feuille de papier, en la plaçant horizontalement sur les empattements inférieurs. Contrairement à la primitive ou au Textura, la Cursive gothique s'écrit en gardant quasiment toujours la plume en contact avec le support. Sa deuxième particularité est son changement d'angle pour quelques signes. L'angle de la plume pour la Cursive gothique est de 45° mais pour les descendantes (les lettres p, q, s et f), l'angle de la plume passe à 70° pour acquérir des déliés plus



CARACTÈRE « DE CIVILITÉ »,
ROBERT GRANJON, 1557.



RECHERCHE CALLIGRAPHIQUE
POUR LE REVIVAL DE CE MÉMOIRE,
SÉBASTIEN LE GALL, 2020.



ZOOM SUR LES GLYPHES AUX
ANGLES NOYÉS DANS L'ENCRE
SÉBASTIEN LE GALL, 2020.

agréable à la lecture. La beauté de cette calligraphie réside dans l'aisance de son tracé qui accompagne les nombreux entrelacs. Les majuscules sont souvent arborées à de grandes volutes, quant aux minuscules, au même titre que ce qu'a cultivé Tyrsa pour *Typegolf*, elles possèdent chacune une double afin de varier les signes et consolider cet esprit manuscrit. C'est un élément que je souhaite conserver pour ma réinterprétation du style gothique. Cette Cursive est une calligraphie souple et fluide adaptée aux longues lignes de textes et son interlignage resserré permet l'entremêlement des jambages.

Partition nébuleuse

Après m'être arrêté sur de nombreuses caractéristiques historiques d'écritures gothiques, qui ont conduit la pensée de la construction d'un texte, je souhaite profiter de ce passage textuel technique pour exposer l'idée de mon projet plastique un peu plus en détails. Grâce aux recherches textuelles et visuelles engendrées pour cet écrit, j'ai pu observer bon nombre de procédés, de justifications, de prises de position, de stylistiques, de la part des copistes ou autres dessinateurs de caractères au fil du temps. Comme il est stipulé dans le préambule, j'ai une passion amoureuse pour l'art de la lettre, à commencer par la calligraphie. Et qui dit calligraphie, dit encre, dit papier. Dans cette publication, un carnet d'essais calligraphiques qui apparaît ponctuellement sous forme de scans, témoignent de ma recherche constante de formes. Parfois le tracé est brut à la manière d'un Textura, parfois je tente de le penser, de le diriger, de le gouverner. Cet aspect de vouloir contrôler la direction m'a amené à faire des arrêts, relativement courts, mais assez longs pour que mon papier commence à boire l'encre écoulee par la plume. La conséquence de cette inattention m'a séduite. Après réflexion et critique autour de ce constat, j'ambitionne de la cultiver pour en faire une caractéristique à part entière d'un caractère typographique. Au commencement de ce travail de mémoire, j'avais pour ambition de redonner vie, à ma manière, à un caractère comme la Cursive gothique, parce qu'elle a quelque chose qui me plaît. Tant dans la grandeur de ses ornements typographiques que dans ses minuscules renfermées, presque intimiste et personnelle. Encore plus, elle m'inspire une certaine forme de musi-

Elefantenrüssel

Die Breitkopf-Fraktur ist zur Zeit des Barock entstandene Fraktur. Entworfen wurde sie etwa 1750 von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Sie gilt als die schönste und meistverwendete Fraktur-Schrift ihrer Zeit.

profonds
Breitkopf
Fraktur

Gebrochene Schrift

The word Fraktur derives from the past participle fractus (broken) of Latin frangere

Mein erster Versuch neuer deutscher Druckſchrift, den ich in der Oſtermeſſe 1793 bekannt machte, fand Beiſfall, wurde aber auch hie und da getadelſt. Männer ohne Vorurtheil gegen Neuerungen, und denen guter Geſchmack wohl ſchwerlich abgeſprochen werden kann, munterten mich zu fernerer Ver-

LE « BREITKOPF »,
JOHANN GOTTLÖB
IMMANUEL
BREITKOPF, 1750.

LE « UNGER »,
JOHANN FRIEDRICH
GOTTLIED UNGER, 1793.

Neuzeitlicher Schriftlehrgang Johann Neudörffer Eine Kanzlei von Hermann Zapf · Nürnberg

Dem größten Nürnberger Schreibmeister Johann Neudörffer d. Ä. ist dieser Schriftlehrgang gewidmet. Wohl die schönsten Ergebnisse, die je die Schreibkunst hervorgebracht hat, sind noch heute seine prachtvollen Schreibbücher und Schriftblätter. Besonders wurde von ihm die Kanzlei als Buch- und Gebrauchsschrift gepflegt. 4 Die Kanzlei verlangt eine sichere Beherrschung der Breitschaber und nur der fortgeschrittene Schreiber sollte erst nach dem Erlernen einer Strukturſchrift mit dem Aßen dieser Formen beginnen. Die Schrift wird etwas kurzſilb geſchrieben, die Federhaltung iſt die gleiche wie bei der Struktur (ca. 45° zur Schreiblinie), ſie wird nur während des Schreibens beim f, p, l und D geändert und dabei ſo gedreht, daß die unteren Endungen dieſer Buchſtaben in eine Spitze anzuſehen. Man bemühe ſich gleich vom Anfang an alle Formen in der Größe wie auf der Vorlage ſtark und ſtillig zu ſchreiben. Doch erſt in den kleineren Schriftgrößen für Lichthaben und Feindſchriften erreicht die Kanzlei ihre volle Schönheit und kann durch einige ſichere Federſchwünge auf das höchſte geſteigert werden. 4 Aus der Stunde an der Arbeit werden die ſchönſten Formen entſtehen, doch nur durch erſthöhe Übung, durch Fleiß und Liebe kann die Grundlage geſchaffen werden zu ähnlichen Leiſtungen wie die der alten Schreibmeiſter.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZ
1234567890

LE « KANZLEI », (COURRIER POUR DIE ZEITGEMÄSSE SCHRIFT),
HERMANN ZAPF, 1940.

calité noble, au même titre qu'une partition parsemée de notes et annotations, noyées dans les portées. Pour cela, je n'ai pas souhaité poursuivre le redesign de cette poésie typographique, déjà bien exploitée à mon goût. Alors je me suis naturellement dirigé vers le Fraktur, pour sa célébrité riche en histoire mais aussi pour les critères qui suivent.

Le Fraktur, édifié à la plume plate, est inspiré des lettres au pinceau, qui laisse entrevoir une forme de fantaisie récréative à ceux qui l'utilisent, notamment dans les ornements qui accompagnent ce caractère. Les jambages sont d'ailleurs prétextes d'extension en arabesques (notamment pour les lettres b, d, g, h, j, k, l, p et q). Elle est caractérisée par son rythme saccadé des signes rapprochés, entretenant un aspect sombre et dense. Son renouveau est multiple, et ce depuis plusieurs décennies, comme avec le *Kurrentschrift* évoqué plus tôt. Parmi les trois redesign de Fraktur les plus connus à ce jour, car exploités en masse, il y a le style baroque avec le *Breitkopf* (1750) par Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, une figure néo-classique comme le caractère *Unger* (1793) de Johann Friedrich Gottlieb Unger, ou bien la variante considérée comme romantique avec le *Kanzlei* (1940) par Hermann Zapf pour la chancellerie allemande. Considéré, légitimement, comme difficile à lire, peu de personnes arrivent à déchiffrer ce caractère. La méconnaissance de sa construction graphique architecturale et une habitude inexistante en sont la cause. La souplesse des majuscules varient. Le A et le M sont des lettres à l'allure flexible, en revanche le I et le O n'ont pas la possibilité de danser autant dû à leur forme simple. Une sorte de mouvance invisible est suggérée dans le tracé. Elle sert de lien entre les traits en donnant l'orientation de la lettre. Malgré que les lettres soient très étroites, la qualité d'un texte entièrement composé en Fraktur réside dans son l'interlignage serré qui lui met en valeur la régularité du texte, par la masse grise qu'il projette.

La calligraphie est un juste milieu entre savoir-faire et plaisir personnel. Je pratique cet art depuis dix ans maintenant, en autodidacte et le style gothique reste l'un de mes challenges à chaque prise de plume. De ses quatre coins, l'atout perpétuel qui définit les caractères gothiques est sa forme graphique : le losange. Chaque caractère gothique possède ses qualités. Chez le Fraktur, l'attaque du signe est court

Schrift, -en (ʅ) f. ¶ 1 écriture f.;
¶ 2 écrit m. || die heilige Schrift: l'*Écriture*
Sainte; ¶ 3 œuvre f.; ouvrage m. (d'auteur);
¶ 4 acte m. • pièce f. (d'un dossier); * (typo.)

écriture f. ¶ 1 Schrift f.; Handschrift f.;
~ *anglaise, latine, gothique*: englische,
lateinische, gotische Schrift; caractères d'~:

ÉCRITURE ZWEISCHRIFTGKEIT,
(DOUBLE-ÉCRITURE : ANTIQUA+FRAKTUR), 1953.

alors que la terminaison s'allonge en utilisant la pointe de la plume. L'outil minimaliste est utilisé sous toutes ses formes, et en m'adonnant à l'exercice plastique, je crois avoir trouver un nouveau terrain sur lequel je vais pouvoir, une fois de plus, faire cohabiter habilité et allégresse. Le Fraktur et, plus largement, l'écriture gothique, signifie. De part son histoire et/ou sa composition, c'est un caractère qui assure une impression.

Un caractère qui transmet

Autopsie

Tous ces caractères évoqués sont parti d'un point A, l'origine, à un point X, l'évolution abondante et le redesign. La différence entre certains d'entre eux est parfois très faible. Mais que véhiculent-ils ? Premièrement, il faut noter que certains caractères gothiques ont une particularité d'ordre esthétique, quand d'autres polices possèdent une particularité de l'ordre utilitaire. Plus tôt j'exposais la manière dont quelques glyphes ont été tracés, mais pour la composition, les polices de caractères germaniques avaient de nombreuses règles, en voici quelques-unes, extraites du Duden « Musling et Schmidt ». Parmi les consignes essentielles qui confrontaient deux caractères, il ne fallait pas utiliser de ligatures dans les mots latins, qui eux étaient écrit avec l'Antiqua. D'ailleurs, « etc » devait être traduit par « ufm » en latin. Enfin, le trait d'union devait toujours être utilisé en Fraktur, sauf lorsqu'il apparaissait entre deux mots Antiqua. Et concernant les mots étrangers en allemand, lorsque le mot était « germanisé » il fallait utiliser le Fraktur, sinon l'Antiqua. Au XIX^e siècle, beaucoup d'ouvrages allemands ont encore cette particularité d'être imprimé en *Zweischriftigkeit*, en « double-écriture », car la police adoptée est le Fraktur mais les mots étrangers restent écrits en Antiqua.

Dans l'abécédaire allemand, il n'y a pas de différence entre la lettre I et la lettre J, mais il existe deux glyphes pour le S, respectivement appelés « long S moyen et initial » et « S court et final ». L'utilisation des ces deux s se soumet autant à des contraintes contextuelles mais aussi morphologiques. À l'écrit, l'utilisation d'un S court se fait toujours à la fin d'un mot, d'une partie de mot mais aussi comme s de liaison, ainsi qu'à la fin de toutes les syllabes d'un mot d'origine étrangère. Aussi, on ne

Reklame-Fraktur

St. 1000. Gruppe 1. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 Eine alte deutsche Wohnstatt heißt, daß sehr häufig die
 neuen deutschen Wohnstätten entstehen, aber diese neuen
 neuen Wohnstätten zu erkennen haben, welche wir sehr auch
 auf einen Nachbarn anwenden, so kommt die neue
 Wohnstätten, denn es gibt nicht mehr Wohnstätten, und
 das ist häufig der Fall, weshalb wir die neuen Wohnstätten

St. 1000. Gruppe 2. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 Eine alte deutsche Wohnstatt heißt, daß sehr häufig die
 neuen deutschen Wohnstätten entstehen, aber diese neuen
 neuen Wohnstätten zu erkennen haben, welche wir sehr auch
 auf einen Nachbarn anwenden, so kommt die neue
 Wohnstätten, denn es gibt nicht mehr Wohnstätten, und
 das ist häufig der Fall, weshalb wir die neuen Wohnstätten

St. 1000. Gruppe 3. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 Eine alte deutsche Wohnstatt heißt, daß sehr häufig die
 neuen deutschen Wohnstätten entstehen, aber diese neuen
 neuen Wohnstätten zu erkennen haben, welche wir sehr auch
 auf einen Nachbarn anwenden, so kommt die neue
 Wohnstätten, denn es gibt nicht mehr Wohnstätten, und
 das ist häufig der Fall, weshalb wir die neuen Wohnstätten

St. 1000. Gruppe 4. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 Eine alte deutsche Wohnstatt heißt, daß sehr häufig die
 neuen deutschen Wohnstätten entstehen, aber diese neuen
 neuen Wohnstätten zu erkennen haben, welche wir sehr auch
 auf einen Nachbarn anwenden, so kommt die neue
 Wohnstätten, denn es gibt nicht mehr Wohnstätten, und
 das ist häufig der Fall, weshalb wir die neuen Wohnstätten

St. 1000. Gruppe 5. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 Das alte deutsche Wohnstätten heißt, daß sehr häufig die
 neuen deutschen Wohnstätten entstehen, aber diese neuen
 neuen Wohnstätten zu erkennen haben, welche wir sehr auch
 auf einen Nachbarn anwenden, so kommt die neue
 Wohnstätten, denn es gibt nicht mehr Wohnstätten, und
 das ist häufig der Fall, weshalb wir die neuen Wohnstätten

St. 1000. Gruppe 6. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 Eine alte deutsche Wohnstatt heißt, daß sehr häufig die
 neuen deutschen Wohnstätten entstehen, aber diese neuen
 neuen Wohnstätten zu erkennen haben, welche wir sehr auch
 auf einen Nachbarn anwenden, so kommt die neue
 Wohnstätten, denn es gibt nicht mehr Wohnstätten, und
 das ist häufig der Fall, weshalb wir die neuen Wohnstätten

Depesche Stellenleuchte

Über Land und Meer

Raufhaus Franz

Tages-Zeitung

Anmeldung

Novellen

Vulkan

Union

Rleid

Lotte

St. 1000. Gruppe 1. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 In einer Zeit, in der die neuen deutschen Wohnstätten zu
 erkennen haben, welche wir sehr auch auf einen Nachbarn
 anwenden, so kommt die neue Wohnstätten, denn es gibt
 nicht mehr Wohnstätten, und das ist häufig der Fall, weshalb
 wir die neuen Wohnstätten

St. 1000. Gruppe 2. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 In einer Zeit, in der die neuen deutschen Wohnstätten zu
 erkennen haben, welche wir sehr auch auf einen Nachbarn
 anwenden, so kommt die neue Wohnstätten, denn es gibt
 nicht mehr Wohnstätten, und das ist häufig der Fall, weshalb
 wir die neuen Wohnstätten

St. 1000. Gruppe 3. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 In einer Zeit, in der die neuen deutschen Wohnstätten zu
 erkennen haben, welche wir sehr auch auf einen Nachbarn
 anwenden, so kommt die neue Wohnstätten, denn es gibt
 nicht mehr Wohnstätten, und das ist häufig der Fall, weshalb
 wir die neuen Wohnstätten

St. 1000. Gruppe 4. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 In einer Zeit, in der die neuen deutschen Wohnstätten zu
 erkennen haben, welche wir sehr auch auf einen Nachbarn
 anwenden, so kommt die neue Wohnstätten, denn es gibt
 nicht mehr Wohnstätten, und das ist häufig der Fall, weshalb
 wir die neuen Wohnstätten

St. 1000. Gruppe 5. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 Der Staat betraut sich an den Kosten der Handwerker-
 und Kunstgewerbe-Schulen ab 1. Mai 1904. Er bezahlt
 die Hälfte der durch die einge-
 nommenen Einnahmen gegebenen
 Ausgaben, soweit letztere in

St. 1000. Gruppe 6. W. 1. H. 100. 10 x 10. H.
 Als die Schiffe der alten
 Griechen im Hafen von
 Athen sich versammelten
 ließ die Göttin Apollo
 eine anhaltende Wind-
 stille eintreten, weil der

« REKLAME FRAKTUR (SPECIMEN) »
 SCHRIFT GIEBEREI LUDWIG ET MAYER, 1914.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklm
 nopqrstuvwxyz
 0123456789!?! #

LE « FETTE FRAKTUR »,
 JOHANN CHRISTIAN BAUER,
 1850.



EXEMPLE DE UNE DE
 JOURNAL AVANT
 LA RÉFORME DU
 03 JANVIER 1941.

doit jamais doubler le s court, ni le coupler au z. C'est soit fs, sf, ff ou fz. Sur les premières Fonts numériques, c'est ce même S qui était généré par défaut car il était quasi impossible pour un ordinateur de détecter si certains S à afficher étaient longs ou courts, ce qui obligeait les utilisateurs à le faire manuellement grâce aux glyphes de la police (ou ligatures). Quant au S long, il s'utilise au début d'un mot lorsque l'on coupe en deux (comme un retour à la ligne avec une césure), mais aussi à la fin d'un mot se terminant par e, remplacé alors par une apostrophe, et lorsqu'une abréviation fini avec le s long, on laisse le s long. En 1879, le lexicographe allemand d'origine juive Daniel Hendel Sanders a proposé trois alternatives au S, mais sa nationalité d'origine ne lui a pas permis de se faire entendre et les autorités n'ont pas reconnu sa suggestion. Actuellement, même si une réforme de l'orthographe en 1998 a limitée son emploi, l'orthographe allemande impose la ligature ß (l'eszett ou le scharfes S en allemand), une ligature qui correspond à f et s ou f et z.

Strass & paillettes

Ces exigences, que je cultive pour mon propre travail de redesign, n'ont pas freiné l'émergence de nouveaux caractères aux styles nouveaux et prononcés. En 1850, Johann Christian Bauer dessine et publie le *Fette Fraktur* et le publie avec sa fonderie Bauer, créée à Francfort treize années plus tôt. Le *Fette Fraktur*, signifiant « gras brisé », est travaillé dans un but d'utilisation publicitaire. Bauer présente un caractère typographique aux pleins et déliés très contrastés. Ses bas-de-casse ont des ascendantes très aiguës, tandis que ses grandes capitales ont des rondeurs étoffées. Mais contrairement aux caractères idéaux des siècles passés, ses caractéristiques de fioritures multiples et ses forts contrastes rimes avec problèmes face à un souci de lisibilité. Ce caractère reste tout de même marquant car le *Fette Fraktur* est la police qui a eu le plus usée d'ornements abondants en jouant avec les espaces blancs et les masses noires. L'Allemagne cultive le style gothique mais l'écriture cursive évolue parallèlement. Le Kurrentschrift fait alors son apparition en 1865, rapidement normalisé. Cette écriture se différencie des écritures européennes, déjà par son éclosion géographique, mais aussi par son style anguleux. Mais aussi,

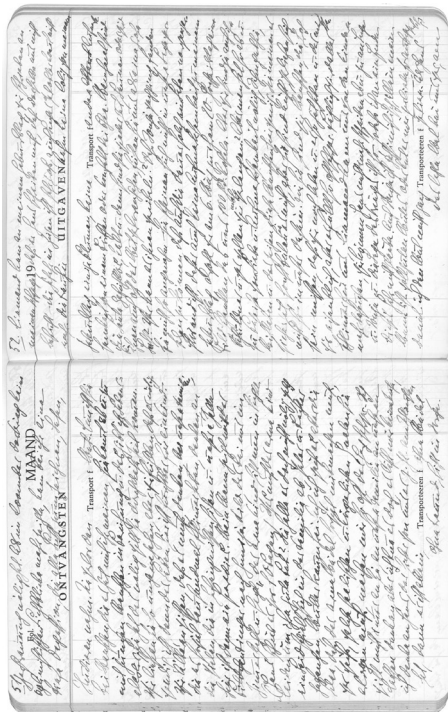
Ann 3. 2. 1!

Auffatz

Ein Döln isz uns.

Ein müßsigen Zikunglorken fozd :
 pferuzen. In Duz fuzen fuzls woz
 unu isen laszen Löfuz. Lüzuz nüz
 Duz Ein uzozen Duz fuzuz, Ein si

LE « SÜTETERLIN »
 (CAHIER D'ÉCOLIÈRE
 ALSACIENNE), 1942.



LE « KURRENT », CARNET DE NOTES DE PAULA BERMANN, 1943.

par son ductus changeant face aux autres écritures latines, et les différentes formes de s continuent d'être employées. Malgré que son tracé soit adapté à la tenue de la plume, l'enseignement du Kurrent est remplacé par celui de Sütterlin, en 1911. L'écriture développée par Ludwig Sütterlin était droite et aérée, alors que le Kurrentschrift d'auteur inconnu était inclinée et quelques peu complexe. Le Sütterlinschrift changera même de nom pour ces six dernières années d'utilisation, avec la noble appellation de Deutsche Volksschrift (« écriture populaire allemande »). Malheureusement, aucune de ces prouesses évolutives ne leur ont permis de tenir plus d'un siècle dans les pays Germanique et Scandinave à cause de la décision prise par les dirigeants allemands le 03 Janvier 1941.

Dans la publication *Die deutsche Buchstabenschrift* en 1910, le publiciste Adolf Reinecke fait valoir les avantages de l'écriture allemande, en contre-disant les arguments qui étaient à l'origine des nombreux redesign de caractères gothiques, durant les siècles passés. Il qualifie le style allemand comme une véritable écriture en déclarant que la graphie gothique est plus claire et lisible que l'alphabet latin, qu'elle est facile à lire, notamment pour les étrangers qui apprennent l'allemand. Il affirme que l'écriture allemande peut être lue à travers le monde en la qualifiant d'écriture « ornementale » et que l'utilisation partielle de l'Antiqua pour la langue allemande aide à reconnaître les mots étrangers. Il atteste aussi que le style de ces lettres resserrées ne cause pas myopie et qu'elles sont plus saines pour les yeux que l'alphabet latin. Mais aussi, il vend les mérites d'une écriture plus compact dans la presse, ce qui est un avantage pour une reconnaissance rapide des lettres pendant la lecture. Et que cette écriture est plus appropriée pour la langue allemande, car elle est plus adaptée aux caractéristiques de l'Allemand que ceux de l'alphabet latin.

Poussière d'Empire

Depuis 1885, l'entreprise pour l'ancienne écriture Verein Für Altschrift tentait de rendre l'Antiqua en caractère officiel pour l'empire allemand, dans le but de répandre l'écriture latine dans le monde. Le 04 Mai 1911, la proposition a été rejetée par 85 voix contre 82. La guerre typographique, « streit », entre l'Antiqua et le Fraktur s'est amplifiée après

(LXXVIII.)

1768.
25. Januarii.



von Gottes Gnaden

Wir Maximilian Eriderich, Erz-Bischof zu Köln, des Heil.

Röm. Reichs durch Italien Erz-Sanzler und Sturfürst,
LEGATUS NATUS des Heil. Apostolischen Stuhls
zu Rom, Bischof zu Münster, in Westphalen und zu
Engeren Herzog, Burggraf zum Stromberg, Graf
zu Königsberg, Nottenfels, Herr zu Odenkirchen,
Vordeloh, Berth, Mulendorf und
Stauffen, ic. ic.

Wiederholte Ver-
ordnung, das Ver-
rathen und die
Verlobnissen des
Widertreibens Mi-
lig betreffen.

Nennach Wir mißfälligst vernehmen müssen, daß
Unserer unterm 25ten Merz 1763. wegen de-
ren Ehe-Verlobnissen Unserer hiesigen Miliz
gnädigst erlassenen heilsamen Verordnung, verschie-
dentlich widerlebet werde, Wir auch unter den Vor-
wand einiger geschehener Beschwängerung, um Er-
theilung eines Heyraths Consensus mehrmahlen an-
gegangen werden, darunter aber füröbin nachzusehen
gnädigst nicht gemeinet sind; So haben Wir nicht
nur erwähnte Verordnung ihres gänglichen Inhalts
hiedurch zu erneuern, sondern auch nachmahlen zu
eines jeden Warnung fund machen zu lassen nöthig
gefunden, daß gegen die sich dagegen vergreiffende
Militaire sie seyen Officiers, Unter-Officiers oder
Gemeine nach Inhalt selbiger Verordnung, und son-
sten dem Befinden nach mit aller Schärfe ohnna-
chlässig verfahren werden, die beschwängerte Weib-
Personen aber, sie seyen wes Standes sie immer
wolle,

EXTRAIT DU « DON GOTTES GNADEN »,
EN ANTIQUA + FRAKTUR, 1768.

Frankfurter Allgemeine

ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Herausgegeben von Johann Jakob Meißner, Eigentümer Johann Georg Köhler, Druck Schwanhauser

Auch nach dem fünften französischen Atomtest Proteste in aller Welt

«Arrogante Mißachtung einer UN-Resolution» Richters für die Simulation / Ende der Serie im Februar?
Die atomistische Ministerpräsident
Bode sagt: „Frankreich ist sich selbst
ein schlechtes Beispiel.“ Sein Rat ist der
Region sei es, dass nicht mehr alle
Zonen erpöbet. Der Führer der japani-
schen Umweltschutzbewegung, Fumio
Kishida, sagt: „Die Amerikaner haben Hilfe
nicht gegeben.“ Der spanische Mini-
sterpräsident Mariano Rajoy sagt: „Die
Frankreicher haben nicht geantwortet.“
In Washington befragt ein Sprecher

Recht und Annullé

V.Z. War ein DDR-Richter ein Richter
in selbständiger Sache? War ein
Rechtsanwalt die DDR ein
Rechtsanwalt? Man kann diese Fragen
höchst problemlos lösen. Wir denken,
das würde dem meisten nicht genügen,
da es geht nicht nur um die DDR,
sondern im Rahmen der Möglichkeit um das
Recht von Aquilanten, um die Interessen
der Menschenrechte, Richter
und Anwälte gehen links, rechts
das Problem. Denn das ist gerade jetzt
Recht und Annullé. Das ist die
die DDR, die amerikanische Presse

PREMIÈRE DU JOURNAL
« FRANKFURTER
ALLGEMEINE », 2011.

LE « BÜHE
FRAKTUR »,
WALTER BÜHE,
1915.

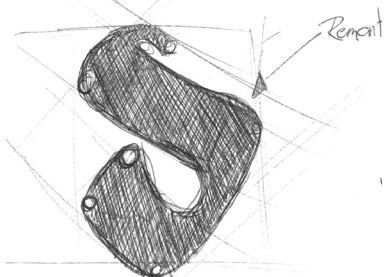
**Kommandant
Ruderbund
Stollwerk
Tribunal**

α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο
π ρ σ τ υ φ χ ψ ω
Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο
Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω

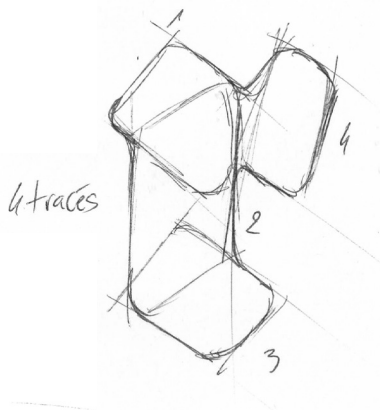
l'unification de l'Allemagne à la fin du XIX^e siècle. En continuité avec la publication d'Adolf Reinecke, les personnes qui n'ont pas quitté leur patrie et qui persistent à faire vivre leur culture, formant le nationalisme allemand, émettent que l'Antiqua « vide et creuse » symbolisait tout ce qui était étranger et que la « profondeur » du Fraktur devenait une spécificité nationale. En 2019, Robin Kinross observe que le décret de Martin Bormann, ce dilemme entre « allemand » ou « moderne » a été résolu. Le gothique, en utilisant une histoire fabriquée, a été déclaré « Juif » et condamné ; l'avenir serait le Romain. Cette analyse s'appuie aussi sur le discours d'Adolf Hitler prononcé dans le décret de 1934 qui interdit aux éditeurs juifs d'utiliser le Fraktur, qui s'oppose donc au combat qu'a mené le Verein Für Altschrift pendant vingt-six ans, et sept années avant le Schriffterlass, en déclarant « Dans cent ans, notre langue sera la langue européenne. Les nations de l'Est, du Nord et de l'Ouest qui veulent communiquer avec nous, doivent apprendre notre langue. La condition sinequane pour cela : l'écriture appelée gothique sera remplacée par écrit jusqu'à présent appelé latin [...] ».

Les caractères gothiques ont un passif très riche. De nos jours, ils sont légitimement associés à la Seconde Guerre mondiale mais en réalité n'ont côtoyés cette période qu'à leur fin de vie, ou du moins de leur succès. De sa genèse jusqu'à son utilisation massive s'est écoulé près de dix siècles. Son évolution n'a cessée, tout comme son influence calligraphique. Le Kurrent associé au Sütterlinschrift subissent rapidement le même sort que les autres Fraktur en date, car dans les années 30, il est confronté à des problèmes d'illisibilité. Durant la Seconde Guerre Mondiale, le déchiffrement est complexe à chaque action menée avec ce type de polices ; Elle est donc bannie de la propagande dès 1941 et les cursives manuscrites telles que la fameuse Antiqua s'impose finalement en Allemagne aussi après 1945. Aujourd'hui, plus aucun caractère gothique est enseigné, ni employé dans la vie courante. Seuls quelques enseignes, signalétique urbaine ou journaux comme le Frankfurter Allgemeine persistent pour revendiquer l'historique du pays. Toutes les formes de déclinaisons que nous avons pu étudier dans ce deuxième volet peuvent d'ores et déjà être considérées comme des revivals du premier Textura. La création évolutive des caractères gothiques n'en est pas moins généreuse au XXI^e siècle.

Projet cultiver, choisir, affiner



Laisser passer la lumière



Traverse discrète!



Courbe
↓
ligne

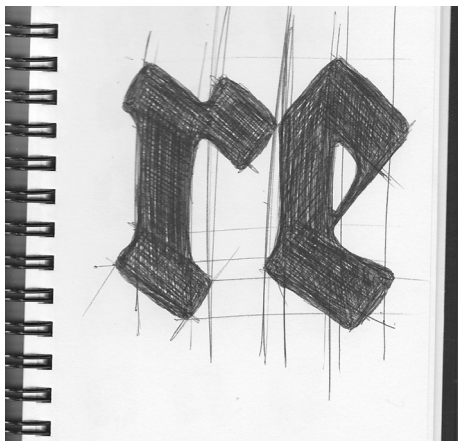


Le revival des fonts Gothiques

Aujourd'hui, nombreuses sont les fonderies typographiques en ligne, à l'instar des fonderies physiques et de ses casses par centaine. En matière de qualité et de multiplicité, la quantité de ces deux éléments n'ont cessé d'augmenter ces dernières années. Par conséquent, la publication de nouveaux caractères devient fréquente et régulière. Des nouvelles stylistiques aux réutilisations de polices déjà employées par le passé, nous assistons, au XXI^e siècle, à une efflorescence boulimique typographique. L'éclosion foisonnante de notre époque est une sorte de second souffle, où l'origine serait tout simplement définie par le passé. Les scribes que nous relations plus tôt, étaient des précurseurs en matière d'originalité et de recherches, grâce aux titrages d'ouvrages, textes de labeur, enluminures et autres lettrines. Synonyme de « suite logique », même face à l'ère numérique, la création de typographies nouvelles ou l'exploitation d'anciennes s'exalte. Nous verrons notamment cette fortification par la réinterprétation des polices gothiques, qui témoigne de la richesse et l'exigence de ce caractère complexe. Entre autres, on y retrouve la générosité du tracé, de la rigidité aux rondeurs, des pointes plus ou moins aiguisées aux chasses variantes. Aujourd'hui, la production et la distribution de polices jouent un rôle clé dans la mutinerie et mutation digitale, soit une forme de résistance identitaire. Néanmoins, face à cette unité, les processus de créations typographiques divergent, et ces individualités multiplient ses avantages.



RECHERCHE CALLIGRAPHIQUE
POUR LE REVIVAL DE CE MÉMOIRE,
SÉBASTIEN LE GALL, 2020.



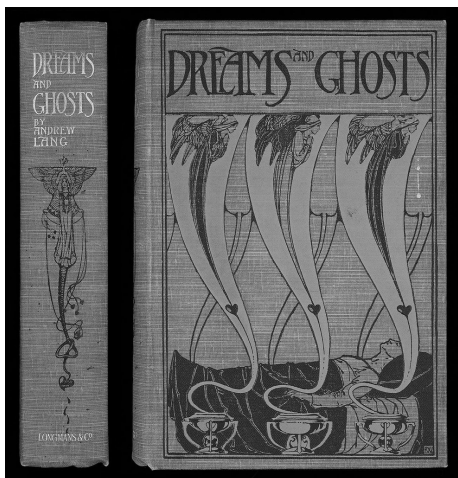
AFFINEMENT DU CARACTÈRE,
SÉBASTIEN LE GALL, 2020.

Une 2nd vie du style

Fraktur du XXI^e siècle

Si l'on considère qu'un caractère revit une seconde fois, à partir du moment où celui-ci obtient une première déclinaison, alors le revival typographique existe depuis bien des siècles. L'écriture a un noble historique en terme de renaissance. De prime abord, la typographie véhicule l'empreinte évidente d'une époque, celle de son apparition. Elle traduit en redéfinissant continuellement ce que le présent voit ou croit voir dans les écritures du passé. De la part des dessinateurs de caractères, il y a toute une réflexion de longue durée qui se met en place, qui s'étend sur la succession des décennies. Le besoin est de toujours hausser vers le haut le travail de réinventivité des formes, en le concordant avec les modes de lisibilité et de stylistique de la période en question. En plus d'élaborer une forme graphique pour une police, un dessinateur de caractère exercera toujours la méthode de paléographie, consciemment ou inconsciemment. La recherche de l'écriture est tout autant nécessaire que son analyse, même partielle. Comme Jean-Baptiste Levée l'a précisé dans son entretien avec le CNAP en 2019, « recréer ne signifie pas retracer servilement des contours. Il s'agit plutôt de cerner les intentions du créateur, son anticipation de la dégradation du signe lors de son impression [...] et de reformuler avec des outils actuels, autrement plus précis, le design de ces écritures. La recreation, ou revival, consiste à reconstituer une forme passée pour l'utiliser selon des modalités contemporaines ». L'exercice du redesign offre l'occasion d'apprendre à regarder les écritures autrement et d'approfondir les connexions entre cohérence formelle et perfection du détail. Ressusciter un caractère questionne deux objectifs importants. L'un concerne une sorte de maintien de la mémoire des écritures, une conservation presque patrimoniale ; l'autre concerne le dépassement du nouveau. Ce deuxième point est d'autant plus intéressant car on peut décliner cette problématique. Quand je parle de dépassement du nouveau, j'attends par là, création contemporaine, avec tout ce que cela implique.

Restons sur le cas principal de ce mémoire, le Fraktur. Nous l'avons répété mainte et mainte fois, le Fraktur est une sorte de sous-catégorie comme le Rotunda, le Textura et



« DREAMS AND GHOSTS », ANDREW LANG, 1897.



« DREAMS AND GHOSTS », ALETHEIA, 2020.



le Schwabacher, appartenant aux écritures gothiques apparues au XI^e siècle et utilisées massivement jusqu'au XX^e siècle. Elles n'ont donc pas connues l'ère digitale durant leur heure de gloire. Le revival de ce type de caractère jouit donc aujourd'hui, non pas nécessairement d'un besoin, mais d'un puissant droit de dépasser les frontières techniques et l'ajout de signes. Sans oublier l'addition des fondamentaux papier + crayon, le numérique et les technologies qui s'y rapportent deviennent un atout pour les revivals. Le concepteur de caractères pour l'Imprimerie Nationale Franck Jalleau, reconnaît l'importance de partir du signe imprimé pour débiter l'exercice de la renaissance typographique. L'un des cas qui joint ces deux éléments technique et formel est celui du studio parisien Alétheia, fondé par Anthony Vernerey et Hugo Dumont, usant de la numérisation, pour créer le design d'un textile avec Everpress. L'origine de ce visuel est issu d'une couverture de livre de 1897 au style Art Nouveau, « Dreams And Ghosts » d'Andrew Lang. Cette rénovation n'existant probablement qu'en caractères de plomb, comme de nombreuses autres typographies d'imprimés anciens, permet de les révéler à un nouveau monde et de les libérer, jusque-là prisonniers des bibliothèques. Pour repenser et redessiner ce lettrage de manière contemporaine, ils sont venu scanner cette couverture, puis vectoriser les signes, avant de laisser le terme DREAMS apparaître tel quel et redynamiser GHOSTS par une représentation du O non alphabétique. Le glissement entre le mot AND et l'esperluette est un réel questionnement moderne. Dans le revival contemporain, il semble capital de déployer un caractère à l'image de notre temps, car c'est l'occasion de décupler les formes. Autrement dit, compléter la casse, dessiner la ponctuation manquante, ajouter les symboles, élargir les signes avec accents et autres ligatures. Imaginez rapporter un signe € (« euro », apparu en 1999) en *Breitkopf Fraktur* à Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, son créateur, en 1750. On peut recréer une police quasi authentique et l'augmenter de caractères nécessaires aux besoins modernes. Mais l'interrogation ne se limite pas à cela, faut-il développer les signes de toutes les langues pour obtenir une police ultramoderne aboutie ? Les réponses de Jean-Baptiste Morizot et Jules Durand sont distantes mais les arguments restent compréhensifs. L'un couvre toutes les langues européennes, mais envisage tout de même de s'étendre

A B C D E F G H I J

K L M N O P Q R S

T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t

u v w x y z ch ck fff flt sss st h z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

LE « KLEIST », RALPH UNGER +
WALTER TIEMANN, 1920.

Crackle

With Life

LE « AUGINCOURT »,
DAVID QUAY, 1983.

Crackle

With Life

LE « WALBAUM FRAKTUR JUSTUS »,
ERICH WALBAUM, 1800.

sur le support vietnamien. Pour l'autre, c'est plus de l'ordre du challenge personnel que de la nécessité. Lucas Le Bihan rejoint les deux points de vue car il estime que le déploiement du glyphset dépend de l'ambition du dessinateur et du temps qu'il peut y consacrer. Il m'affirme tout de même que 500 signes est déjà un très bon point de départ pour la publication d'une typographie. Aussi, pour Jules Durand, il est davantage question d'utilité que de nécessité. D'une part, dû à l'ignorance Occidentale à l'égard des autres systèmes d'écritures et d'une autre via des complexité de faisabilité, et en témoigne avec le Grec, le Cyrillique et l'Arménien. Les références standards de l'unicode Européen ne permet pas d'abriter l'entièreté des signes internationaux. Cela demanderait aussi des compétences autres que graphique et typographique. Il est vrai que pour un dessinateur de caractère qui ne parle pas la langue arabe, il lui serait compliqué d'étendre son glyphset cosmopolite à l'abjad. Les nouvelles technologies sont une chance pour l'évolution typographique. Elles offrent encore plus de possibilités, davantage de technicité et le processus créatif est véritablement modifié.

Noble gestuelle

Pour ce qui est des caractères gothiques, son revival contemporain est lui aussi très fleuri. De nos jours, les calligraphes et autres dessinateurs de lettres bénéficient d'un héritage indéniable pour refaire, recréer, rénover. Au XVII^e siècle, le Fraktur régresse et cela durera un siècle avant l'apport du renouveau, apporté par Johann Gottlob Immanuel Breitkopf et Johann Friedrich Gootlieb Unger. L'évolution de leurs polices aux allures ornementales, presque florales, notamment sur les capitales, s'arrêtera à partir du moment où les journaux et documents officiels adopteront celles-ci. Le dernier regain de dynamisme a été le caractère *Kleist*, dessiné par Ralph Unger et Walter Tiemann en 1920, mais l'uniformisation du nazisme imminente ne l'a pas laissé vivre beaucoup de temps, malgré un gris typographique moins dense que les précédentes typographies, dû à ses fûts sensiblement verticaux et dépourvus d'arabesques. À l'évidence, ce schrifterlass de 1941 marque un avant et un après dans l'utilisation du gothique mais aussi dans la création de ce type de caractère.



LETTRES CADEAUX,
THOMAS WESTON, 1682.

Linotype Textur

LE « LINOTYPE TEXTUR »,
ROLAND JOHN
GOULSBRA, 2002.

L'art du livre et l'écriture du *xv^e* siècle

vibrant

LE « GIVRY »,
TOM GRACE,
2008.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀ
ÅÆÏÐðabcdefghijklmnop

LE « LINOTYPE
DALA »,
BO BERNDAL, 1999.

Crois nous, va dans
la rue, vérifie.

LE « BLOCUS »,
MARTIN
DESINDE, 2012.

Dans des versions modernisées dû au regain d'intérêt pour cette calligraphie, une écriture « gothisante » émane en guise d'actualisation typographique. Le caractère *Walbaum Fraktur* dessiné par Justus Erich Walbaum en 1800 était déjà considéré à l'époque comme un renouveau au niveau de son i bas-de-casse dominé par un point circulaire et non un trait oblique à 45°. David Quay publie en 1983 le caractère *Augincourt* qui a la particularité d'avoir des capitales très fournies en éléments. Ses bas-des-casse se sont basés sur le Fraktur mais ses capitales sont grandement inspirées des lettres cadeaux. Ces dernières sont apparues pour la première fois dans les manuscrits français au début du XV^e siècle, et consistait à orner autant qu'on pouvait la première majuscule, à la manière d'une lettrine. Par ailleurs, au niveau de la « belle lettre » qui se démarque, c'est Roland John Goulsbra qui, uniquement pour ses capitales aussi, remonte le temps pour aller s'inspirer des lombardes du Moyen-Âge. Le rapport entre la majuscule et la minuscule du *Linotype Textur* demeure captivante car l'une se façonne de courbes et l'autre s'articule d'angles. L'harmonie et l'homogénéité se retrouve dans les tensions de chaque signe, et les chasses différentes donne un contraste important. Aussi, je souhaite mentionner le caractère *Givry* par Tom Grace en 2008 autant que le *Linotype Dala* de Bo Berndal en 1999 car ces deux polices exposent une éloge incontestable à la calligraphie en privatisant la gestuelle comme particularité distinctive, encouragés respectivement par la gothique Bâtarde et Fraktur. Un constituant non négligeable qu'a cultivé Martin Desinde de l'écurie Velvetyne pour la publication de *Blocus*. En 2012, cette police de caractère s'inscrit dans un redesign noble car elle rend hommage à cette période d'une sincérité convenable, alors que la masse noire habituelle est secondée par l'importance du vide. Les lettres respirent, la hauteur d'x est amplifiée, où est-ce sa finesse qui donne cette impression ? Quoi qu'il en soit, cette intelligence permet de retomber dans une économie de lettre, de place et d'encre.

Esquisser la fascination

Le caractère sur lequel je travaille, en parallèle de ce développement écrit, se sert donc des « défauts » observés lors de mes recherches calligraphiques afin de les magnifier.



LE « SCHMALFETTE BERNHARD »,
LUCIAN BERNHARD, 1912.

Fette Fraktur

abcdefghijklmn
 opqrstuvwxyz
 äöü ß thæffiffittu
 siffstt

LE « FETTE PROFESSOR KRAUSE FRAKTUR »,
LUDWING WAGNER, 1930.

L'existant qui se rapprocherait visuellement de ce rapport encre/papier serait le caractère *Schmalfette Bernhard* de Lucian Bernhard, ses déliés se devinent et les coins de ses courbes sont arrondis. En revanche, les ascendantes de cette écriture de 1912 sont quelques peu faibles de ce que je souhaite lui arborer. Je pense me tourner vers un léger rapport plus important, à l'instar du *Fette Fraktur* conçue par Johann Christian Bauer en 1850 pour la fonderie D Stempel AG. La dynamique des pleins et déliés et le rapport contrasté des noirs et blancs sont bien trop prononcés pour ce que j'ai envie de produire mais la justesse de la discrétion de ses jambages est plus adaptée à ma recherche. La force de mon caractère typographique se retrouvera notamment dans sa masse noire, inspirée aussi du *Fette Professor Krause Fraktur* de Ludwig Wagner.

Quelques lignes plus haut, j'employais l'appellation « gothisante » dans le sens où, après le 03 Janvier 1941, les formes des gothiques ne seront plus travaillées de la même manière. Les valeurs de l'écriture change, la manipulation n'est plus la même. En contrepartie, la graphie est déformée et se dirige soit vers une complication de structure, soit vers une simplification de lisibilité.

Ces nouvelles écritures sont sources de personnalisation, l'essentiel étant de conserver l'élément qui caractérise les écritures gothiques : les cassures. J'en témoigne, le trésor d'inspiration est bien souvent dans les brocantes, caché dans les nombreux ouvrages poussiéreux. Les vieux scriptes sont à la disponibilité des designers typographique modernes, prêt à se refaire une beauté et revivre via les outils technologiques. L'enseignement est donnant-donnant. Avec les revivals modernes, les écritures anciennes se positionnent, poétiquement, aux rangs des phœnix. Le fait que les designers typographiques du XXI^e siècle émettent des recherches dans des archives lointaines d'imprimés est une aubaine pour les caractères qui cavalent dans l'oubli.



COLLECTION PRINTEMPS-ÉTÉ 2017 (GUCCI),
ALESSANDRO MICHELE, 2017.



MERCHANDISING « LIFE OF PABLO »,
(KANYE WEST), PETER DE POTTER, 2016.

La réappropriation

Accessoire exhibé

Après l'annonce de Martin Bormann, l'utilisation du Fraktur et autres caractères germanisés est limitée voire stoppée. On peut donc émettre l'hypothèse qu'à partir de ce jour-là, chaque création typographique gothique est un revival, du moins une persistance ou un essai de reconquête lors des premières années. Concentré sur les histoires politiques allemandes, en grande majorité le Troisième Reich, le Fraktur connaît un nouveau souffle depuis deux bonnes décennies en traversant les temps et les genres en devenant un choix quasi populaire pour la conception graphique. Le style gothique est l'une des écritures la plus complexe à lire, mais cela n'empêche pas sa renaissance croissante et insoupçonnée. Alors qu'ils accompagnaient les ouvrages à l'impression pendant plus de dix siècles, l'emploi de cette famille de caractère a complètement changée de support. Aujourd'hui, vous retrouverez Fraktur aux coins de bars, sur des affiches de festivals/expositions/conférences, dans les rayons de vos disquaires favoris, mais encore sur ou sous le textile. Étonnement, le Fraktur se porte et se tatoue. Il se montre. Comme l'a souligné Judith Schalansky⁹, qui aurait cru dans les années cinquante que le gothique pouvait encore devenir une tendance typographique ? Le temps où ce caractère marginalisé est passé, et plus que de se montrer, il s'exhibe jusqu'aux tapis rouges, comme repérés sur les imprimés du défilé de Gucci pour la collection printemps-été 2017. Plus que d'une collection saisonnière, certains artistes, comme Kanye West et son album *Life of Pablo*, en font leur marque de fabrique pour le merchandising de leur tournée, qui permet donc d'étendre l'identité de celui-ci sur plusieurs années. La blackletter, à la fois somptueuse et mystérieuse, qui sombrait davantage dans les livres d'histoire car définie comme désuète, devient finalement un accessoire de mode dynamique aux allures tantôt provocante tantôt attrayante.

⁹ *Fraktur Mon Amour*, par Judith Schalansky, 2006.



TITRAGE
« ILLMATIC »
(NAS), AIMÉE
MACAULEY,
1994.



TITRAGE « PIÈCE D'ORFÈVRE » (SAKÉ),
GHISLAIN BONAR, 2020

AC ⚡ DC

LOGOTYPE
« AC/DC »,
GÉRARD HUERTA,
1977.

Kronenbourg
BIÈRE D'ALSACE

LOGOTYPE
« KRÖNEN-
BOURG »
(REFONT),
LE CARRÉ NOIR,
2019.



DEVANTURE « ART
DE CORNOUAILLE »,
(À QUIMPER),
PHILIPPE LALYS,
1990.

Culture du titrage

En poésie, le Fraktur devenait un caractère dansant en magnifiant le texte, comme par exemple celui écrit par Johann Wolfgang Goethe, récité fréquemment par Mozart Sonates, sur un piano de Stein au XIX^e siècle, où la noblesse du caractère de Breitkopf prend tout son sens. Nous avons cité Kanye West mais, de nos jours, il est loin d'être le seul à s'emparer de Fraktur. Dans la culture riche qu'est le Hip-Hop, on retrouve bien évidemment, Nas et ses deux premiers albums pour les USA, ou bien Nessbeal en France, qui perpétue l'utilisation cette graphie en France ; aussi, il y a quelques semaines, Saké dévoilait la pochette de *Pièce d'Orfèvre*, mettant en avant un titrage gothique ornemental calligraphié par Ghislain Bonar. L'exemple idéal du hardcore est AC/DC puisque ce groupe originaire de Sydney n'a jamais changé son logotype depuis les années 70. Le gothique se niche aussi en brasserie grâce à *Kronenbourg* et autres *Jägermeister*, puis sur les devantures de commerces comme chez *Art de Cornouaille* à Quimper, mais aussi en parfumerie avec des marques tel que *Black XS* de Paco Rabanne, ou encore au cinéma comme le récent film *Blow the Man Down* de Bridget Savage Cole et Danielle Krudy. Et enfin, la plus célèbre des inscriptions gothique, celle du journal *The New York Times*, autant que notre pays français qui publie quotidiennement *Le Monde* en kiosque. Mode, musique, cinéma, alimentation, journaux, parfumerie, etc., tous les composants de la culture du XXI^e siècle s'accapare le caractère gothique. Quand les artistes de scènes affectionnent sa force provocatrice, les gastronomes rustiques l'engagent pour son image de traditions de confiance. Mais tous les clients des Blackletters l'optent pour l'appliquer à un niveau de texte ciblé. Jamais vous ne verrez le corps d'un journal entier avec cette typographie, ni même l'intégralité du menu d'un restaurant. Malgré que cette stylistique typographique soit, par inhabitude, péniblement lente à déchiffrer pour notre époque, la culture l'utilise en titrage.

Un titrage constitue un mot ou un ensemble de mots relativement courts, contrairement à un texte de labour qu'on pourrait qualifier de longueur infinie, selon le contenu en question. Il est donc de marquer une réelle dichotomie dans cette composition. Le premier niveau de texte cité autorise souvent plus de fantaisie et de liberté que le second, mais c'est



LOGOTYPE BLACK XS,
PACO RABANNE, 2009.

LOGOTYPE « THE
NEW YORK TIMES »,
JIM PARKINSON, 1980.

LE « BIFUR »,
CASSANDRE, 1929.

« JAUNE ROUGE BLEU »,
VASSILY KANDINSKY, 1925.

TITRAGE FILM « BLOW THE MAN
DOWN », DE BRIDGET SAVAGE COLE
ET DANIELLE KRUDY, LA BOCCA, 2019

LOGOTYPE
« LE MONDE » (REFONT),
PIERRE KATZ, 2005.

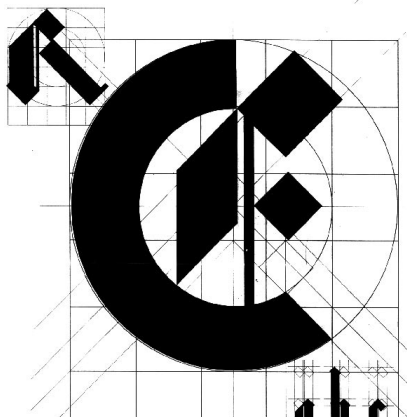
un parti pris qui va être impactant car, différencié aussi par un corps plus important, il va participer à la signature visuelle du support en sautant aux yeux du lecteur. Quant au texte de laurier, le caractère choisi va déterminer autant le confort que le plaisir de lecture. Quelques typographes, tel que Cassandre et son caractère *Bifur* publié en 1929, ont conçu leur police de caractère en dressant cette particularité au rang d'atout, ne dessinant que des capitales et aucune bas-de-casse. Une police comme *Bifur*, décorative en titrage mais désagréable en laurier, joue donc finalement dans la même course qu'un Fraktur. Outre l'influence des œuvres de Vassily Kandinsky lors de son élaboration, le caractère de Cassandre devient objet, devient motif, au même titre que la réappropriation moderne du style gothique. L'envie de faire renaître la typographie gothique par le biais de la personnalisation est égale à la volonté de créer un caractère.

La lettre

La motivation est avant tout égoïste, un individualisme non pessimiste, avant d'être dans le partage. La première interrogation dans le monologue d'un dessinateur de caractère est savoir, que veut-il voir ? Dans quel style de police l'excitation créative serait au rendez-vous ? À quelle anatomie typographique aspire-t-il ? Ces divers questionnements sont majeurs, et décisif pour la suite. Jules Durand me confiait qu'il a une volonté de faire, d'aller dans une direction et pour mener cela à bien, il faut en quelques sortes sélectionner un style de caractère, qu'il soit structuré, fantaisiste ou expérimental, pour ensuite le retravailler à sa manière. Tout cela s'accompagne de recherches, de documentations, de sources iconographiques, textuels et sonores. L'étape de reproduction au crayon est inévitable pour se familiariser et étudier les formes afin de rendre ce revival contemporain. Morgane Vantorre poursuivait sur une juste comparaison entre le caractère de commande et le caractère créer en autonomie, mais l'un n'est pas forcément moins attachant que l'autre. Créer une Fonte prescrite est un moyen de perdre une liberté créative car le processus est alors piloté. À l'inverse, être son propre commanditaire favorise l'imagination, car nous nous imposons nous mêmes des limites ou non. J'ai pu goûter à ce libre-arbitre typographique en 2019

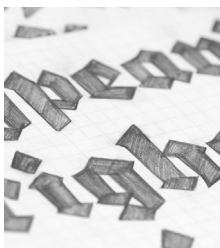


LE « BLOUYAÀDE »,
SÉBASTIEN LE GALL, 2019.



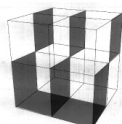
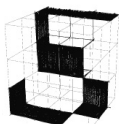
LE « BASTARD »,
JONATHAN BARNBROOK, 1990.

le Since 164
ieve this one thi
nolo Time
iteral Paywe
That's Fit to Cli



LE « FAKIR », SAMI +
BAS JACOBS, 1999.

LE « BLAKTUR »,
KEN BARBER, 2007.



MATRICE
CUBIQUE,
YOAN DE
ROECK, 2002.

grâce à la création de mon premier caractère *Blouyaade*, dans le cadre d'un projet autonome pluridisciplinaire print et web. Mes ébauches typographiques qui s'approche d'une ouverture de fonderie indépendante, me permettent de développer des pistes, dont une que j'ai aboutie fin 2019. Grâce à la création du projet « Oxmo Puccino », *Blouyaade* s'est introduite et a été la première à naître parmi cette recherche. La volonté formelle de cette typographie dans un style manuscrit était de révéler tout ses signes par un trait hésitant et spontané. Afin de ne pas maîtriser cette hésitation et la rendre authentique, j'ai fini par dessiner les glyphes avec ma main gauche alors que je suis droitier. Plus que mon crayon, l'incapacité motrice de ma main gauche à bien écrire devient un outil. Fertiliser cette anecdote, ce principe créatif, m'a aidé dans la recherche d'une particularité ou d'un point d'origine pour le revival que j'entretiens via cet écrit, telle que l'anomalie riche qui s'est créée entre le papier et l'encre de ma plume. Par le passé, d'autres sont venu cultiver le gothique plus par la forme que par autre aspect, je pense notamment à Jonathan Barnbrook qui, en 1990, a accentué la verticalité des gothiques avec son caractère *Bastard*, mais aussi le principe des jeux de masses balançant entre le noir et le blanc comme *Fakir* de Sami Kortemäki et Bas Jacobs ou le *Blaktur* de Ken Barber pour se rapprocher du style brisé. Enfin, la recherche d'une modernisation affirmée avec l'essai typographique en trois dimensions de Yoan De Roeck, qui, grâce à une représentation cubique, a réinterprété les angles et les fûts du style gothique, hautement défini par Albrecht Dürer en 1525 et notamment démontré avec les bas-de-casse du *Dürer Fraktur* en 1528. Cette rigidité de construction laisse peu de place à une lisibilité fluide, en revanche son gris typographique est régulier et offre une mise en page homogène. La beauté graphique du gothique communique une certaine forme de défi de lecture, autant que de création pour les dessinateurs.

Il est difficile de créer dans la vanité et donc aisé de rapidement se perdre dans la création typographique. C'est pourquoi les dessinateurs de caractère se stimulent par des contraintes qu'ils s'imposent (stylistiques, techniques et/ou linguistiques) mais cette dépendance est bien souvent positive. Les polices de caractères gothique retravaillées et leurs nouvelles utilisations témoignent des aléas permanent qui se for-



CONCEPT DE LA GÉOMÉTRIE
VIA LE « DÜRER FRAKTUR »,
ALBRECHT DÜRER, 1525.



CATALOGUE LETRASET.

ment entre son apparence et sa signification. Ses atouts sont ses qualités expressives, dû à son aspect très ornementale, probablement la raison de son utilisation quasi unanime en titrage. De nos jours, il n'est plus question d'opposition entre le gothique et l'Antiqua mais, bel et bien, entre origine instructive et revival créatif.

La distribution

.ABCDR

La galerie typographique mondiale onirique est peuplée de polices inachevées de dessinateurs de caractères trop peu connus ou tout simplement terrés dans leur recherche perpétuelle, et où, par conséquent, la distribution déserte. Et ce marché a subi la même transition que le Fraktur, passant d'une proposition imprimée à digitale. Si au XX^e siècle les méthodes de distribution nationale de caractères se sont faites grâce aux merveilleux catalogues Letraset, — je me permets au passage de me vanter d'en posséder un exemplaire, catalogue qui articule mon raisonnement et qui constitue un panel d'influences importantes —, la dispersion de cet outil visuel est aujourd'hui numérique, soit plus facilement accessible.

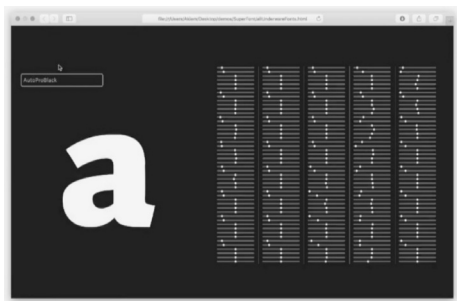
Cette nouvelle manière de partager et de posséder un caractère typographique suggère de nouvelles méthodes de conception et de nouvelles valeurs d'usage. Exit le bois ou le plomb, les caractères ont des nouveaux formats, les plus connus sont le .OTF (pour Open Type Fonts) et le .TTF (pour True Type Fonts). Les formats existants se comptent par centaines, mais deux d'entre eux sont utilisés plus que les autres. Le TTF est un format développé par Apple peu avant 1990, et a longtemps été le plus utilisé par les opérateurs systèmes Mac et Windows. Au fil des années et donc des évolutions des formats puis des utilisations de ceux-ci, le TTF est devenu un « fichier lourd » vu qu'il n'est pas compressé. Les typographies au format TTF utilisées sur les sites web ralentissent l'apparition des pages lors de son ouverture. En 96, Microsoft publie un nouveau format, l'OTF. Grosso modo, il s'agit d'un TTF mais mieux, vu qu'il permet de stocker jusqu'à 65.000 caractères.



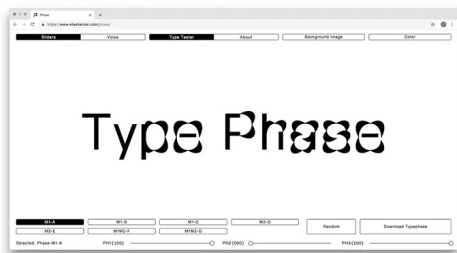
L'« UNIVERS », ADRIAN
FRUTIGER, 1957.



« AMERICAN WOOD TYPE »,
ROB ROY KELLY, 1969.



PROJET « TYPOLABS »,
UNDERWARE, 2017.



PROJET « PHASE »,
ELIAS HANZER +
FLORIAN ZIA, 2019.

Les dessinateurs pouvait donc étendre leurs jeux de caractères aux ligatures, signes de remplacements, symboles en excès, etc. ; une personnalisation impossible chez TTF. De plus, les typographies numériques OTF sont multiplates-formes, c'est-à-dire qu'un seul et même fichier sera utilisé pour Windows et OSX. En 2016, les variables Fonts, un nouveau format de police, font leur apparition. Celui-ci peut contenir en un seul et sans limites, les déclinaisons de graisses (light, regular, bold, etc.) et tout les styles (extended, condensed, etc.). Pour imager ce format, j'appose le célèbre visuel du caractère *Univers*, dessiné par Frutiger en 1957, où les u en bas-de-casse sont disposés de manière à comprendre l'axe des styles et l'axes des graisses, afin de cerner la déclinaison. Ce format fait directement écho aux casses typographiques, où les caractères pouvaient être très différents mais possédaient tous une structure commune, et étaient rangés au même endroit ; à l'instar de cette confrontation de R, démontré par Rob Roy Kelly dans son ouvrage *American Wood Type*.

La fonderie néerlandaise Underware a élargi le concept des variables Fonts sur un projet typographique interactif, lors d'un conférence à Berlin. Ils ont incorporés l'ensemble des polices produites par leur fonderie dans une variable Font et via une plateforme web, les graisses et styles deviennent des modules de modifications de courbes. À l'inverse, Elias Hanzer et Florian Zia ont développé le projet *Phase* en partant de ce principe qui devient alors générateur de nouvelles polices. Le projet est conçu avec des composants modulaires, qui forment la base d'un nombre infini de formes et grâce à la technologie de police variable, le caractère de base, sélectionné pour le projet, peut être manipulé en temps réel par des sliders, ou avec du son via une entrée vocale. Ces projets expérimentaux, offrent la possibilité aux utilisateurs, parfois néophytes, de s'approprier un caractère et de le réutiliser par la suite grâce au téléchargement immédiat. Mais comme l'a bien expliqué Malou Verlomme lors d'une conférence en 2018, via une comparaison avec le monde musical, où, à la manière d'un fichier de composition, fournir à l'utilisateur le fichier natif avec les pistes séparés, ne serait pas une mauvaise expérience. Mais l'idéal serait d'avoir les connaissances suffisantes sur le sujet, afin de pouvoir le manœuvrer de la bonne manière. D'ailleurs, cette exemple n'est pas la seule similarité entre musique et typographie.

dernière fille fait son numéro
 la créatrice
 ent faire son tour de piste
 ès qu'elle a le dos tourné, la foule compact
 rue vers la coupe de Champagne
 me la vieille Chinoise du dernier ran
 u maquillage fatigué

LE « ZINGHA »,
 XAVIER DUPRÉ,
 2005.

monotone
KITCHENETTE
Marie Antoinette
 National League of Women

LE « MALAGA »,
 XAVIER DUPRÉ,
 2007.

RUSSIA
 Nigeria Togo Sénégal Cameroon Benin
PACIFIC OCEAN

LE « MISLAB »,
 XAVIER DUPRÉ,
 2013.


 TYPOFONDERIE

LOGOTYPE
 « TYPO-
 FONDERIE »,
 JEAN-
 FRANÇOIS
 PORCHEZ,
 1994.

TP P
 T Q

LOGOTYPE
 « TYPOTHÈQUE »,
 PETER BIL'AK, 2009.

Tk

LOGOTYPE
 « TYPEKIT »,
 ADOBE FONTS, 2009.

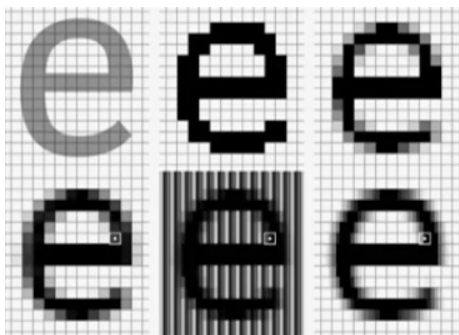
Streamer de la typo

Le dessinateur a un choix important à faire pour la diffusion de sa création. Il peut se rapprocher de noms reconnus en ciblant donc un plus grand public accumulé au sien, mais sa part du prix de vente sera plus faible. Plus faible que la démarche par sa propre personne, un contact direct avec ses clients qui lui garantit l'intégralité du profit, mais pour une clientèle réduite par manque de temps et de visibilité. Pour citer un exemple de chaque situation, Xavier Dupré a fait le choix de publier ses polices de caractères via trois fonderies typographiques (*FontFont*, *Emigre* et *FontBureau*), tandis que Jean-François Porchez a décidé de fonder *Typofonderie*, sa propre fonderie de caractère, autant pour créer que pour distribuer. Muriel Paris, graphiste et typographe française, évoquait¹⁰ le retour financier du travail fourni « [...] cette faible représentation souligne également une situation économique difficile. En France, [...] les dessinateurs de caractères vivent rarement de leur travail ». Ce constat rejoint la réflexion de Jules Durand lors de notre échange car selon lui « vendre des typos ne remplit pas vraiment le frigo, autant les distribuer gratuitement et ainsi en faire profiter des étudiants ou des amateurs enthousiastes ». Ce parti pris franc a positivement et complètement modifié mon introspection sur ma façon de répandre mes créations typographiques. Mais de cette manière gratuite et de ce système digital, la propriété intellectuelle tombe dans l'oubli.

Il faut savoir que les consommateurs qui ne volent pas de CD dans le commerce, sont potentiellement les mêmes qui téléchargent gratuitement de la musique, des films ou des typographies. La reproduction numérique est une réalité de notre siècle, malheureuse pour certains, bienvenue pour d'autres. Il n'est pas rare de trouver le fichier OTF de typographies payantes sur des sites « pirates », et donc accessible gratuitement et rapidement. Le fondateur de *Typothèque*, Peter Bil'ak, questionnait cette analogie¹¹ ; « la musique et la typographie sont des secteurs très différents. Il y a pourtant beaucoup à apprendre des modèles de distribution actuels propres

10 *Le caractère singulier de la typographie française*, par Muriel Paris pour le CNAP, 1999.

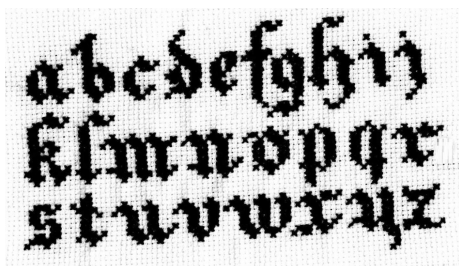
11 *Méthodes de distribution : les caractères numériques sur le marché mondial*, par Peter Bil'ak, pour Graphisme en France, 2009.



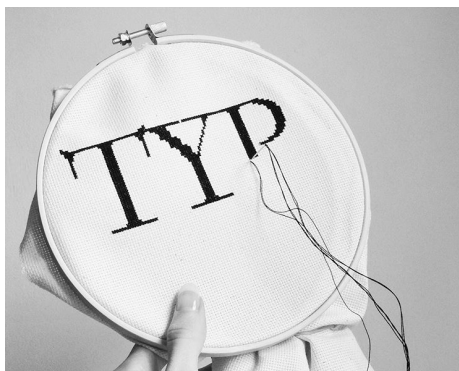
AFFICHE TYPOGRAPHIQUE
SUR DIFFÉRENTS ÉCRANS.



LE « MISTER
PIXEL »,
CHRISTOPHE
BADANI, 2012.



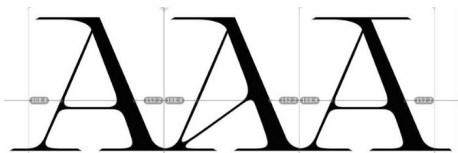
BRODERIE DU « FRAKTUR » ET DU « ARTHEMYS »,
MARYLINE VANTORRE FOUCAULT, 2020.



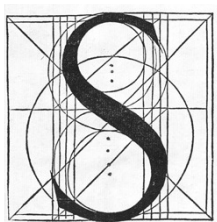
à la musique ». Tout comme *TypeKit* qui mène le même combat, Microsoft fait parti de ces multinationales informatique qui tentent de contrôler le piratage via des intégrations @fontface, pour l'exemple de webdesign, tout en redistribuant une partie des revenus aux éditeurs des Fontes. Ces mises en œuvres laborieuses sont des sortes de gigantesques copyrights ou des DRM (Digital Rights Management / gestion des droits numériques). Mais avoir la main sur les fac-similés numériques déjà propagés par milliers, et même sur le contrôle des futures publications du net, relève quasiment de l'incompatible. Et si toutefois un format de ce type existerait un jour, il s'écoulerait des années avant que les navigateurs, développeurs et designers l'utilisent au quotidien.

D à coudre

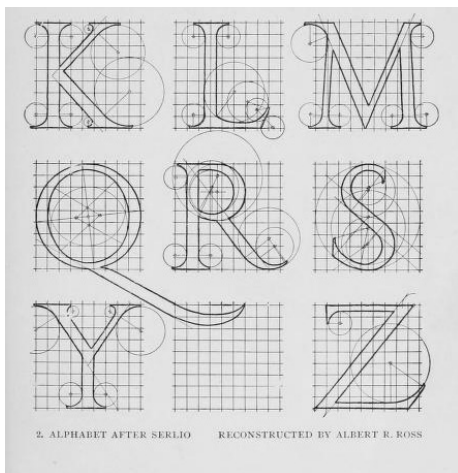
Vous entendrez souvent « polices web », vous lirez souvent « @font-face », mais il n'y a aucune différence. « @font-face » est une appellation spécifique au langage informatique, liés au format .WOFF (Web Open Font Format). J'ouvre ce dernier point d'argumentaire en citant Jean-Baptiste Levée, « la typographie n'a de valeur que par son usage et ne fait que placer une distance entre ce que l'on sait et ce que l'on voit ». Le métier de dessinateur de caractère est un métier de l'illusion, de la correction optique. Ils doivent prendre en considération l'étendue maximale de sa destination, bien souvent uniquement numérique au XXI^e siècle. Un écran est une grille orthogonale qui varie, via différentes matrices, qui va réinterpréter les formes du signes en passant par l'apparence pixelisée, plus ou moins précise, par rectangles, carrés, points ou de lignes. Le type designer doit donc optimiser son caractère au maximum afin de faire correspondre les signes typographiques aux modules de grille des différentes résolutions d'interfaces. Mais les caractères, mêmes perfectionnés et bichonnés par leurs créateurs, donne parfois un résultat dansant dû à la transformation des courbes, vers de microscopiques carrés, à l'instar de typographies bit-map comme *Mister Pixel*, dépendant de la qualité de l'écran. De la même manière que le caractère que j'élabore, construit sur la base d'un élément graphique remarquable, Maryline Vantorre Foucault a exploré les qualités de sa passion,



L' « ARTHEMYS », PUIS « ARTHEMYS BITMAP »,
MORGANE VANTORRE, 2020.



« DE DIVINA
PROPORTIONE »,
LUCA PACIOLI, 1509.



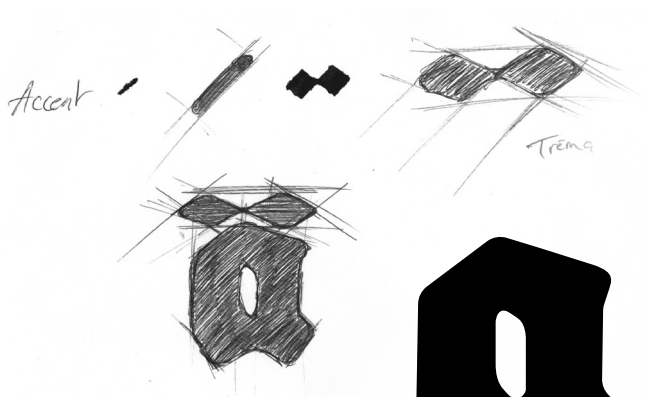
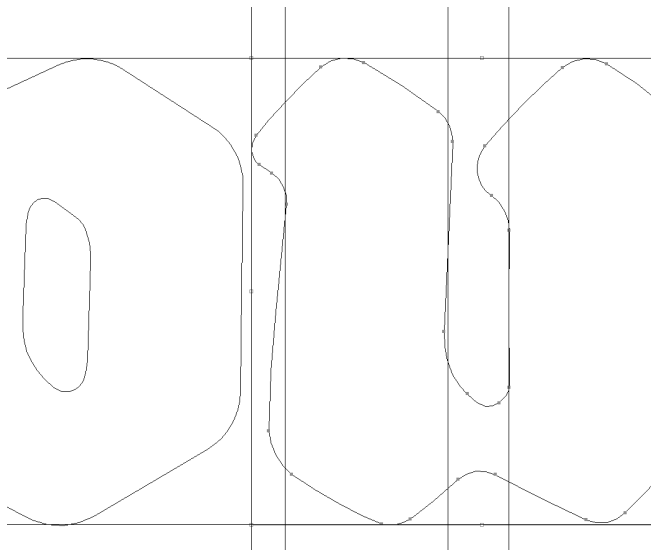
« LETTERS AND LETTERING A TREATISE »,
FRANCK CHOUTEAU, 1876.

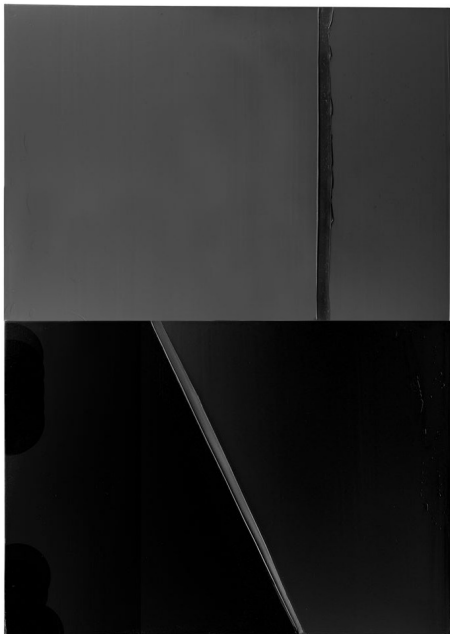
qu'est la broderie. Par ce médium, elle réinterprète en dictant de nouvelles limites aux caractères, comme celui dessiné par sa fille, Morgane Vantorre, et son caractère *Arthemys*. La géométrisation des lettres est alors entièrement revue pour que le système de broderie en croix s'allonge sur les tracés déterminé par Morgane Vantorre. Quand à sa mère, elle s'est spécialisée dans cette double entité de broderie typographique, et a donc exploré des dizaines de caractères de cette même façon, dont le style gothique. Pour déterminer quel espace sera vide et lequel sera croisé, la subdivision est elle aussi appliquée à une grille orthogonale, de la même manière que l'expliquait Luca Pacioli, un mathématicien de la Renaissance, et bien plus tard, en 1876, par Franck Chouteau, à la manière d'un papier millimétré.

Chaque tracé doit trouver sa place, et dans le cas de la broderie, ce travail modulaire entraîne une réinterprétation, mais aussi une perte inévitable du dessin originel.

Une fonderie comme Velvetyne, priorise une politique de terrain de jeu chic pour des projets de police, en encourageant et cultivant ces créations contemporaines en marge de la scène typographique mainstream. Selon eux, la typographie « ne doit pas faire partie d'une économie de marché et nous soutenons la liberté de renverser ses règles ». Une liberté que l'on retrouve donc au rangs de réappropriation dans de multiples domaines, mais aussi dans le cas précis de nouveaux formats de licence qui deviennent de plus en plus nombreux. Au XXI^e siècle, le dessin de caractère, son développement et sa distribution ont encore un futur. Les Fonts variables en sont le parfait exemple. Les polices deviennent responsives, par leurs graisses, par leurs chasses, et autres jeux optiques numériques. Le texte et sa typographie s'aventurent petit à petit dans une flexibilité surprenante qui leur permettent de s'auto-ajuster dans un espace. Autant que la haute couture, le dessin de caractère et/ou son utilisation devient paramétrique et répond avec une justesse, de plus en plus encourageante, à la demande de son utilisateur.

Projet cultiver, choisir, affiner, atliens_gotisch.otf





« 24 FÉVRIER 2008 »
(222 X 314 CM, ACRYLIQUE SUR TOILE),
PIERRE SOULAGES, 2008.

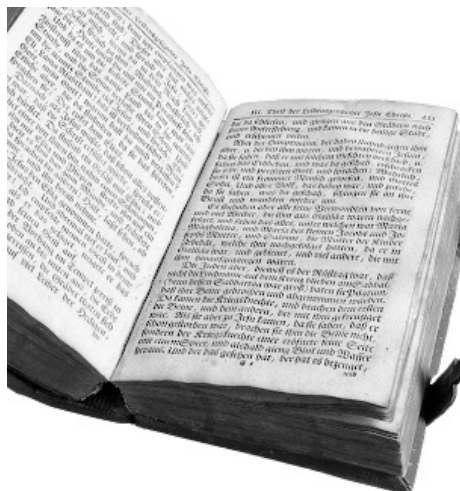
Conclusion

« Quand on crée une chose, elle part dans le monde, et elle ne vous appartient plus ». Qui mieux que Vincent Connare¹² pour énoncer ce propos ?

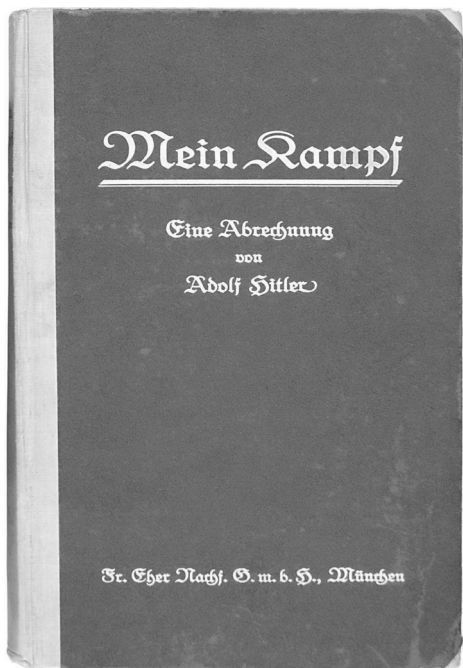
La création typographique est une cours de récréation. On peut courir, on peut marcher, on peut penser ; c'est collectif ou individuel, c'est extravagant ou modéré. Cette cours de récréation est une esthésie. Dans cet exercice, le dessinateur de caractère y laisse sa personnalité, son savoir-faire et sa sensibilité. L'expertise combinée de ces trois éléments donnera naissance à l'aura de la police. — Paraît-il qu'une aura se représente par une couleur. La nôtre empruntera la gamme chromatique de Pierre Soulages, représentant alors la lumière des contre-poinçons et les masses du squelette de la lettre. — Questionner la matière et se soucier de cette manipulation artisanale, offrira une finalité typographique riche. Le choix de l'outil en est la première conséquence, la manière d'aborder le jeu la seconde. Ces opérations s'allient nécessairement avec la maîtrise du typographe, qui, une fois la structure définie, pourra mystifier les signes pour en cloner d'autres. Commencer par le H et le O pour les capitales puis le n et le o pour les bas-de-casse, afin établir la base formelle des rondes et des droites. C'est d'ailleurs avec ces signes-là que le spacing et le kerning sont mis à rude épreuve.

HHHOHHH OOOHOOO
nnnonnn ooooooooo
HHAHH OOOAOOO
nnann ooao
HHBHH OOOBOOO
nbnbn ooboo

12 Vincent Connare, typographe américain à l'origine du *Comic Sans*



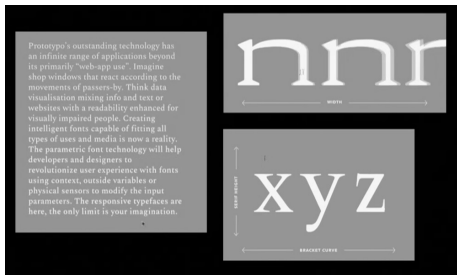
BIBLE ALLEMANDE,
MARTIN LUTHER, 1570.



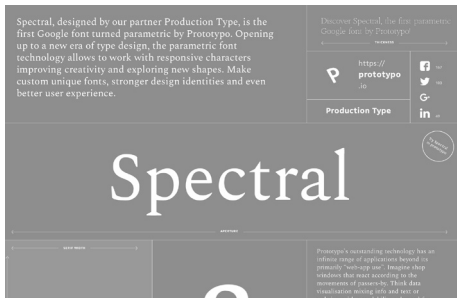
MEIN KAMPF I, ADOLF HITLER, 1925.

Les polices d'aujourd'hui reflètent par écho inévitable les écritures calligraphiques du passé. Aussi bien dans le geste d'élaboration que dans son architecture terminale, on retrouve les canons d'autrefois. Les altérations des caractères gothiques ont été nombreuses mais son renouvellement a su rester constant et évolutif. Et avant même qu'il soit défini comme germanique, le gothique a très tôt été le style fétiche. Beaucoup s'en emparent, et de là sont nés des appartenances possessives. C'est d'ailleurs au XVI^e siècle, que Martin Luther, prêtre de la cathédrale à Erfurt, demande l'emploi du gothique pour la traduction de la Bible allemande, jusqu'alors rédigée en caractère latin, car selon lui « die lateinischen Buchstaben hindern uns über die Maßen sehr, gut Deutsch zu reden » (les caractères latins nous empêchent de bien parler allemand). Les allemands cherchent à l'utiliser dans tous les domaines possibles, jusque dans les partitions pour les orchestres. Au XVIII^e siècle, quelques fonderies étudient la complexité de la composition typographique de la musique avec, l'imbrication des glyphes en plomb, des lignes de portées et des symboles associés tels que les notes de musique. L'imprimeur-libraire Johann Breitkopf y parviendra au début du XIX^e siècle, avec l'apparition de la lithographie. Le caractère gothique est alors la principale police d'écriture dans les pays de culture germanique, jusque dans le courant du XX^e siècle. Le parti ouvrier allemand national-socialiste comprend vite la force du Fraktur. Ils représentent alors l'Allemagne, dans le monde, par ce caractère typographique, en l'associant à leur politique ; des affiches de propagande jusqu'à la couverture de *Mein Kampf*, l'ouvrage d'Hitler, scindé en deux volumes (1925 et 1926). Mais l'adoption du Fraktur exclusivement allemande durera uniquement sept années : du décret d'Adolf Hitler qui ira jusqu'à interdire aux éditeurs juifs d'utiliser le Fraktur (1934) au *Schrifterlass* de Martin Bormann (1941). Alors qu'ils pensaient enterrer le style typographique gothique, le Fraktur est devenu phoenix.

Le XXI^e siècle s'empare lui aussi du gothique, non plus pour ses qualités de caractères étroits et économiques mais pour son image autoritaire. Ses supports de prédilection se multiplient, passant de l'unique impression papier, au tissu, packaging, et autres écrans digitaux. Beaucoup de dessinateurs de caractère s'aventurent dans le revival du Fraktur, sa richesse est égale à sa quantité, c'est-à-dire considérable.



Prototylo's outstanding technology has an infinite range of applications beyond its primarily "web-app use". Imagine shop windows that react according to the movements of passers-by. Think data visualisation mixing info and text or websites with a readability enhanced for visually impaired people. Creating intelligent fonts capable of fitting all types of uses and media is now a reality. The parametric font technology will help developers and designers to revolutionize user experience with fonts using context, outside variables or physical sensors to modify the input parameters. The responsive typefaces are here, the only limit is your imagination.



Spectral, designed by our partner Production Type, is the first Google font turned parametric by Prototylo. Opening up to a new era of type design, the parametric font technology allows to work with responsive characters improving creativity and exploring new shapes. Make custom unique fonts, stronger design identities and even better user experience.

Discover Spectral, the first parametric Google font by Prototylo

<https://prototylo.io>

Production Type

GitHub Twitter LinkedIn

Prototylo's outstanding technology has an infinite range of applications beyond its primarily "web-app use". Imagine shop windows that react according to the movements of passers-by. Think data visualisation mixing info and text or



APPLICATION « PROTOTYPO »,
 ESSAI AVEC LE « SPECTRAL »,
 YANNICK MATHEY + LOUIS-RÉMI BABÉ, 2014.

APPLICATION « PROTOTYPO »,
 ESSAI SONORE AVEC LE « UPTON »,
 YANNICK MATHEY + LOUIS-RÉMI BABÉ, 2014.

Ces jeux de caractères sont modernisés grâce aux nouveaux symboles apparus au cours des siècles, mais aussi grâce aux optimisations typographiques tels que les ligatures. Les méthodes et processus créatifs changent, la distribution de ces nouvelles polices aussi. À commencer par les publications print de spécimens qui deviennent des PDF téléchargeables, trouvable au même endroit que son caractère auquel ils s'y rapportent. Ce dernier est tantôt vendu, tantôt libre. C'est l'engagement qu'a choisi de défendre la fonderie Velvetyne, en souhaitant vulgariser la typographie et la conception de caractères, mais aussi en la rendant plus accessible au grand public, afin que « chacun puisse comprendre comment elles fonctionnent ». Hormis les stratégies de commercialisation de ce monde numérique, l'avenir de la typographie se tourne aussi vers des prouesses novatrices, telle que la proposition par *Prototypo*, où le caractère *Spectral* est soumis à des transmutations, après réception de fragments sonores (un bruit, une parole) ou visuelles (une image, un éclairage). La typographie interagit avec son créateur, mais aussi avec son support destiné.

La résistance identitaire en typographie se traduit autant par un historique affluant et rythmé de faits notables dans le cas d'une généralité, autant par son statut fondamental distinguant le particularisme permanent d'un sujet. Les caractères gothiques absorbent ces deux positions, et plus encore, regagnent en vitalité grâce aux riches revivals du XXI^e siècle. Tout au long de cet écrit, j'ai témoigné d'une recherche autour de mon propre revival via des mots et des visuels. Après de longues séances calligraphiques afin d'appréhender les courbes et la gestuelle, quelques pistes ont émergé. Parmi elles, j'ai pu observer le papier boire l'encre de ma plume lors de cet exercice pratique ; De là, le principe de mon caractère est né. J'ai perfectionné ce défaut jusqu'à le rendre central dans mon processus d'élaboration. La complexité était de jauger avec justesse la corpulence des jointures rondes, là où les déliés sont habituellement très fins et rectilignes. Après maintes perfections, j'ai abouti une dizaine de glyphes (imaginer, dessiner, ajuster, scanner, harmoniser, vectoriser). Bien évidemment, le temps ne m'a pas permis de terminer ce caractère mais j'ai l'ambition d'atteindre prochainement cette finalité. Aussi loin que je me souviens, mon travail a toujours été accompagné d'un vinyle en rotation. Du début de cette période d'ex-

MANUFACTURE 111 PRESENTE

outkast

LE 07 NOV.



LA MACHINE
du moulin rouge

07 NOVEMBRE 2020,
début 21:30 — fin 23:30 — fermeture 00:00
billets disponibles dans les points de ventes habituels.
90BoulevarddeClichy, 75018Paris.METRO13et2—BUS30,54,67et95.

Credits : Corbis | Ne pas jeter sur la voie publique.

AFFICHE/FLYER FICTIVE/F
AVEC L'« ATLIENS GOTISCH »,
SÉBASTIEN LE GALL, 2020.



MANUFACTURE 111 PRESENTE

outkast

LA MACHINE
du moulin rouge

07 NOVEMBRE 2020,
début 21:30 — fin 23:30 — fermeture 00:00
billets disponibles dans les points de ventes habituels.
90BoulevarddeClichy, 75018Paris.METRO13et2—BUS30,54,67et95.

BILLETTS DE CONCERT FICTIF
AVEC L'« ATLIENS GOTISCH »,
SÉBASTIEN LE GALL, 2020.

ploration documentaire et typographique, jusqu'à l'imprimé de cette édition, c'est en grande partie l'album d'OutKast *ATLiens* sorti en 1996, qui m'a escorté. Suivi de l'appellation germanique récurrente, mon caractère inachevé se nommera alors *atliens_gotisch.otf*. Afin de pouvoir se projeter sur son utilisation, des flyers A6 pour un concert fictif, ont été réalisés. Puis j'ai souhaité voire au-delà d'un simple flyer et exploré davantage ma création. Pour cela, j'ai donc imaginé les billets du concert en question sur une feuille de rhodoïd transparente, dans l'intention de canaliser la noblesse du style gothique sur une pièce entièrement typographique.

Je souhaiterais refermer ma parole sur le questionnement que soulevait Philip Baxter Meggs¹³ « un concepteur de caractères devrait-il copier servilement l'exemplaire original, y compris de nombreuses imperfections et incohérences ? Ou faut-il s'inspirer des polices antérieures, puis exploiter le vaste potentiel de la technologie numérique pour affiner et perfectionner ? ». Les dessinateurs de caractères modernes se doivent d'essayer, de tester, d'esquisser, afin de valider les théories graphiques déterminées par les scribes du VII^e siècle, et converger vers un style nouveau en accord avec leurs temps. Je rejoins les propos de Robert Bringhurst¹⁴ qui disait que la typographie est à la littérature ce que la performance musicale est à la composition : un acte essentiel d'interprétation. À la fois égoïste et altruiste, la mission du typographe est d'adapter son jeu.

13 *Revival of the Fittest*, de Philip Baxter Meggs, 2002.

14 *The Elements of Typographic Style*, par Robert Bringhurst, 2004.

Échanges

Tout au long de mes recherches, des interrogations sont apparues. À la suite d'analyses de nombreux caractères, beaucoup d'entre elles étaient récurrentes. Durant plusieurs semaines, je les ai rassemblés afin de pouvoir envoyer un mail conséquent à des typographes dont j'apprécie le travail.

Après une présentation de mon parcours personnel, puis une introduction de mon sujet, je leur ai dressé une liste de ces questionnements. (À noter que cette énumération variait d'une personne à l'autre, dû aux spécificités de chacun).

1. Dans les grandes lignes, comment vous, vous créez un caractère ? (processus, recherches documentaires ?, temps, développements, etc.)
2. Dans l'élaboration d'une Font, est-ce qu'il a des glyphes que vous considérez prioritaires pour commencer ? (Peut-être par facilité de formes pour ensuite décliner les caractères plus complexes)
3. Est-ce obligatoire de l'élaborer en commençant par sa Regular pour l'affiner et l'épaissir ? Ou au contraire, mieux vaut commencer par sa version Bold pour des soucis de gestion d'espace ? Quel est votre rapport face à ce développement ?
4. Connaître les limites d'une Font (jugez-vous nécessaire de dessiner tous les glyphes de toutes les langues ?)
5. Je souhaiterais avoir votre avis sur la relation entre typographie et numérique, mais encore typographie et design graphique; Et très largement sur le métier de dessinateur de caractère ?
6. J'ai lu dans une interview de Jean-François Porchez, qu'il faisait la différence entre un dessinateur de caractère et un typographe, est-ce que vous aussi ? Et pourquoi ?

7. Je voudrais mettre des mots sur les enjeux d'une Font, s'il y en a ou pas (je pense à : si elle est d'ordre de la commande ou d'une envie personnelle et autonome).
8. Dans le cas d'une commande, quels sont les retours types de clients par rapport à « des défauts » de construction ?
9. Si je vous dis Fraktur, qu'est-ce qui vous vient à l'esprit ?
10. En majeure partie, le Fraktur est toujours connoté à son utilisation politique Allemande. Y a-t-il une prescription à cette pensée ? Peut-on encore redonner un second souffle à ces typographies dites « gothiques » ?
11. Dans quelques articles, j'ai lu qu'aujourd'hui il est encore utilisé mais à des fins esthétique. Partagez-vous cette analyse ? Est-ce légitime ? Est-ce que le second souffle dont je parlais serait celui de l'esthétisme ?
12. Quand on retravaille un Fraktur, est-on toujours lié à cette approche calligraphique ?
13. Quelle est l'utilité de la reconstruction de ce type de caractère ? De quelle manière l'aborde-t-on ? Quels sont ses atouts et ses inconvénients selon vous ?

JULES DURAND

1. Créer un caractère engage beaucoup d'éléments, d'abord il y a une volonté de faire, d'aller dans une direction, donc de sélectionner un type, de labeur, de fantaisie, ou bien encore expérimental. Ensuite il y a des sources, iconographiques, des recherches formelles sur les modèles existants, et de manière récurrente, une yeux et une attention portée sur le trésor des anciens manuscrits. En finalité c'est la pratique du revival interprétatif qui me plaît le plus, devoir penser une font de à A à Z s'avère si fastidieux que je préfère remettre cette épreuve à plus tard et continuer de monter le niveaux du type design game grâce à des quêtes plus adaptées à mon rapport au travail. Une fois un spécimen de qualité déniché et dépolvé, il y a une étape nécessaire de reproduction, avec un crayon, et des études plus ou moins pointu sur la manière de rendre contemporaine ces formes anciennes. La suite est toujours la même, scan, glyphs, vecteurs, kerning, export. Le processus de vectorisation peut varier entre 2 jours et 2 mois, parfois 2 ans quand un temps de jachère est nécessaire pour revenir avec un œil neuf corriger les courbes.

2. NASDROVI

3. Je n'ai pas vraiment de réponse à cela, tout dépend de l'objectif que tu t'es fixée en amont, si ta volonté est de réaliser une variable, il est clair qu'il vaut mieux commencer par la Light et la Black, si tu as un rapport plus décomplexé et expérimental tu peux commencer par la Condensed Ultra Light et ne jamais réalisé de Regular, personne ne viendra s'en plaindre, tu es le seul élément décisionnaire dans cette histoire.

4. La Police n'a aucune limite, ACAB cependant. C'est plus de l'ordre du challenge que de la nécessité que de se lancer dans un script non-latin, étant donné l'ignorance occidentale à l'égard des autres système d'écriture, il n'est pas possible de réaliser, seul, l'ensemble des langages reconnu par l'Unicode. Je m'en suis vite rendu compte, en essayant le Grec, le Cyrillique et l'Arménien.

6. Jean-François Porchez peut dire ce qu'il veut. Fondamentalement il s'agit de travailler la lettre. Que ça soit en plomb, à la main ou à l'ordi, on finit toujours par avoir un outil, une font. J'entend qu'il y eusse eue des différences entre les « professions » liées à la typographies, or elles tendent à s'effacer par le biais de la porosité imposé par l'ordinateur poly-technique.
7. Il ne faut pas trop réfléchir de manière meta sur sa pratique, sinon on ne pratique plus et plus rien n'a de sens. Il faut parfois laisser faire les choses et écouter ses envies.
8. Majoritairement de la merde, parce que tout le monde n'a pas forcément de goût, ou d'œil, mais croit savoir mieux que personne ce qui est bien ou mal. Néanmoins il y a parfois de très bons clients, avec qui il est agréable d'échanger, qui ne choisissent pas la proposition N°2 bancaire que tu auras calé entre les 2 autres qui te plaisent, et qui te poussera à aller toujours plus loin, par une exigence et une rigueur qui permet de dépasser tes propres attentes sur ton travail.
9. Le bouquin *Fraktur mon Amour*, un spécimen de 500 fonts gothiques, format Bible, papier Bible, encre rose fluo, CD-Rom avec les .OTF inclus dans la couv, une merveille...
10. L'écriture est une forme de représentation du temps, la connotation d'une forme de lettre reste subjective et irrationnelle. Personnellement je n'associe pas davantage la gothique au régime nazi qu'aux scribes monastiques, néanmoins il est compréhensible que l'avis diverge. Le retour du gothique se fait sous des airs futuristes, avec David Rudnick en chef de rang d'une flopée de partisans de cette esthétique est né un style, encore difficile à qualifier, tendant entre l'Acid Graphic et la Dystopie Baroque. Cette « vibe » n'est autre qu'une mode, une manière de décontextualiser les ductus gothiques en les remaniant numériquement, ça marche bien un temps, mais on s'en lasse rapidement.
13. Pour se faire plaisir si on y trouve une sorte de gratification, à voir ses formes utilisés par d'autres. Vendre des typos ne remplis pas vraiment le frigo, autant les distribuer gratuitement et ainsi en faire profiter des étudiants ou des amateurs enthousiastes.

LUCAS LE BIHAN (*Bretagne*)

1. Alors c'est une question très large et il me faudrait beaucoup de temps pour te faire une réponse précise (c'est presque un cours de typographie complet qu'il faudrait). Mais rapidement, un dessin commence souvent par une idée, un concept fort ou une contrainte. On la décline sur deux trois lettres, souvent « n, o, h, q, a », puis on l'étend sur tout un alphabet. La graisse de départ importe peu, mais on commence souvent par les graisses médianes (regular) car c'est celles qui seront le plus employées et qui doivent être le plus fonctionnelles. Enfin le déploiement du glyphset dépend de l'ambition du dessinateur et du temps qu'il peut y consacrer. 500 glyphes c'est déjà un très bon point de départ.
2. La *Sporting Grotesque* a existé avant que je lance Bretagne. C'était un exercice de dessin de lettre pour moi et sa première version a été publiée chez VTF avant que je sorte de l'école.
3. La conception de caractères typographiques est passée de méthodes très traditionnelles à un processus plus technologique, piloté par l'ordinateur. Ce qui implique des techniques différentes. J'essaie toujours de me demander ce qui se cache derrière une police de caractères à l'écran, ce qu'il y a derrière les points que je manipule. C'est pourquoi, lorsque je conçois un caractère, j'essaie de ne pas me soucier du résultat, mais plutôt à la manière dont je vais obtenir les formes de ma lettre. Il s'agit tout d'abord de trouver un processus intéressant, pour enfin raffiner de dessin afin d'obtenir une typographie que tout le monde puisse utiliser.
4. Pour les Suisses le typographe est à la fois celui qui dessine et qui pratique la lettre. C'est-à-dire qu'il est autant dessinateur de caractère que designer graphique. Chez nous, le typographe est celui qui utilise les caractères dessinés par d'autres. Mais je pense que les deux métiers sont liés. Le dessinateur de caractère conçoit des outils en pensant à la manière dont ils seront utilisés par le typographe mais le dernier est aussi dépendant des créations du premier.

MORGANE VANTORRE

1. Question vaste aha. Tout d'abord, je dirais que je crée un caractère typographique en pleine conscience. C'est-à-dire que je pense aussi bien la forme mais aussi et avant tout au fond, au discours que celui-ci porte par le biais de son enveloppe matérielle. Dans tous les cas, une lettre communique par ce qu'elle signifie d'un point de vue linguistique mais aussi d'un point de vue plastique. À nous typographes d'établir une base réflexive en amont du projet, porteuse de la personnalité que nous souhaitons donner aux caractères et qui viendra se glisser comme fil conducteur tout au long du processus créatif. Recherches stylistiques, esquisses, partis pris découleront de ces choix précédemment adoptés. De cette manière, la création n'en sera que plus précise et pertinente si l'on sait où l'on va. Je pense qu'il est important de ne pas faire les choses « gratuitement ». Ensuite, concernant le temps, j'aurais tendance à dire que la création d'une fonte requiert beaucoup de patience (plusieurs mois). Prendre son temps et notamment faire des pauses me semblent essentiels : ne pas hésiter à mettre de côté quelques instants le projet pour y revenir avec un nouvel œil, avec un nouveau recul. C'est comme cela que je parviens à me défaire d'une observation trop subjective et réussis à percevoir erreurs et défauts.
2. Bien sûr, on a tous nos propres méthodes, mais la plus courante est de commencer par le H et le O pour les capitales, puis le n et le o pour les bas de casses. Ainsi, tu établis la base formelle de tes rondes et de tes droites qui viendront compléter tes autres lettres. C'est aussi par le biais de rangées de ces caractères qu'on teste le « spacing » et le « kerning » de la fonte, à la fin de sa création.

HHHOHHH OOOHOOO

nnnonnn ooooooooo

HHAHH OOOAOOO

nnann ooao

HHBHH OOOBOOO

nnbnn ooboo

Etc...

3. Je dirais qu'il serait plus judicieux de commencer par une graisse « extrême », en l'occurrence la version thin, ou light pour ensuite venir l'engraisser. De cette manière tu constitués le squelette de ta fonte et il sera beaucoup plus simple d'ajouter de la matière que d'en enlever.
4. Non il n'est pas nécessaire de compléter ton glyphset de tous les glyphs existants sur terre sans but précis, ça n'aurait pas de sens. Comme énoncé plus haut il est important de dresser les contours du projet en se demandant pour quoi le caractère est-il voué à exister et pour qui ? Pour quel usage ? Dès lors tu adaptes ton jeu de caractères en fonction. Une fonte peut comporter 50 glyphs, comme 600, voire 2000 !
5. [...] Le métier de typographe aujourd'hui est un métier de niche. Ça l'a toujours été par ailleurs. On recense de plus en plus en graphistes de nos jours, mais très peu d'entre eux possèdent cette casquette de typographe. Il s'agit vraiment d'un savoir-faire réservé, je pense, à une élite, tant sa maîtrise nécessite une formation sérieuse et rigoureuse. Une qualité très valorisante pour un designer graphique en soi !
6. Hmm pas évident d'emblée mais j'aurais tendance à dire que le dessinateur de caractère se consacre exclusivement à la forme, au dessin d'une fonte sans se soucier de son application par la suite (mise en page). De l'autre côté, le typographe, en plus d'être capable de concevoir un caractère, est tout à fait disposé à jouer avec, à le mettre en scène au sein de divers supports pour divers fins. Je pense que ses compétences sont plus élargies.
7. Il est toujours plus aisé et confortable de créer des fontes pour soi. Étant notre propre commanditaire, c'est nous qui établissons les règles du jeu et définissons les limites ainsi que nos propres contraintes. Dès lors les possibilités et libertés de création sont infinies. À l'inverse, dès que l'on passe à la création de caractères à destination d'une tierce personne, divers facteurs aussi bien stylistiques qu'économiques entre en jeu. On perd en liberté forcément et le processus créatif devient un travail de consensus :).

9. Fraktur... Formes atypiques, cassées opposées à l'Antiqua...
Calligraphie gothique... Esthétique allemande... Esthétique
de marques de bières...
10. Je pense qu'effectivement son utilisation sous le régime
d'Hitler a fortement marqué les esprits. Pas forcément de
manière positive pour le coup ! Cela démontre bien la puis-
sance identitaire que peut avoir la forme des lettres que
nous utilisons quotidiennement. Elles impactent le message
qu'elles soutiennent en influant un autre degré de significa-
tion (souvent inconsciemment), de nature iconique. Biensûr,
il est envisageable aujourd'hui de repenser ce caractère long-
temps détesté, justement pour lui redonner une légitimité ?
11. Tout à fait, je pense aujourd'hui que l'on aime la Frak-
tur pour ses formes décalées, loin des conventions de nos
lettres latines. Leur utilisation stimule notre esprit mais
aussi notre affect. En faisant abstraction de tous contextes,
de tous préavis, c'est « beau » à voir tout de même !
12. Cela dépend de ton parti pris, mais si tu veux rester au plus
proche du dessin initial alors oui tu auras toujours un ap-
proche formelle assimilée à la calligraphie. Les formes en
sont directement influencées de par les pleins et déliés sin-
guliers, étant donné qu'il s'agit d'une écriture qui remonte
au XVI^e siècle si je ne me trompe pas. Les contrastes qui
s'établissent au niveau des fûts, des ascendantes, descen-
dantes ainsi que les fines terminaisons témoignent du pas-
sage de la plume.
13. Ses atouts seraient ses qualités expressives. À la fois orga-
niques et fortes de caractères, les formes semblent adopter
une certaine liberté ornementale (surtout pour les capitales).
C'est pourquoi je la perçois davantage comme étant plus
adaptée pour du titrage que du texte courant. Je dirais que
son expressivité a tendance à empiéter sur sa lisibilité. Je te
mets au défi de lire un roman en gothique ! Néanmoins une
autre de ses qualités, d'un point de vue esthétique, se révèle
être son gris parfaitement homogène : penser un texte en
gothique me fait imaginer un bloc texte solide et robuste.

+ Broderie

Ma mère s'est découverte une vraie passion pour la broderie et a toujours été intéressée par ce que je faisais. Notre collaboration s'est faite tout naturellement. Je t'avoue que pour ce qui concerne l'abécédaire gothique qu'elle a réalisé, je ne suis pas l'auteure du dessin. Il s'agissait d'un modèle de la maison Sajou. Je ne peux donc pas vraiment te renseigner sur la création du caractère aha. Mais j'imagine qu'on a simplement transformé et divisé les tracés en petits carrés (pixel). Ce qui entraîne forcément une réinterprétation ainsi qu'une perte inévitable du dessin originel.

JEAN-BAPTISTE MORIZOT (*Phantom Foundry*)

1. Parfois je fais des croquis, et des essais sur papier, parfois directement à l'ordinateur. Je décline beaucoup les diverses possibilités et je laisse reposer. Je ne fais pas vraiment de revival, donc mes recherches documentaires sont assez floues et me servent d'inspiration mais de façon très lâche. Ensuite le développement d'une Font reste un travail; il faut décliner le glyphset, adapter, harmoniser, etc. Mais aussi kerner, écrire le code OpenType, tester les fontes, imprimer, regarder les problèmes, etc. Tant qu'on en n'a pas fait un métier, la création de caractère paraît très « romantique » parce qu'il y a une dimension de travail d'auteur assez forte, ce qui est indéniable. Mais ça reste également une industrie, avec tout ce que cela implique (production, clients, gestion des ressources, etc.). Par exemple pour mes clients, je fais beaucoup de mastering et d'opération technique sur les fontes, plus que de création. Il y a toute une ingénierie qui est peut mise en avant, mais la typographie est aussi affaire de technologie logicielle. Pour une création plus personnelle tu peux regarder le post-medium que j'ai écrit sur *Trickster*. Il y a une influence Blackletter et écriture mérovingienne, ça pourrait nourrir ta réflexion sur les gothiques.

2. Au début le n et le o sont importants, parce que le n donne les fûts, la vitesse du contraste, la chasse, l'interlettrage, la tension des courbes, etc. tandis que le o permet de décider comment gérer les rondes (axes, chasses, approches, etc.). Le rythme n/o doit fonctionner. Ensuite tout le reste des bas-de-casse doit être dessiné en regardant les lettres entre des n et des o. Pour les capitales c'est la même chose entre des H et des O. Suivant le style de la fonte d'autres lettres peuvent être prioritaires. C'est notamment le cas en commande, où il est parfois important de rendre certaines lettres clés plus identitaires. Pour *Trickster*, c'est le abdc qui a donné le ton.
3. Pour l'ordre des styles en multiple masters, chacun travaille un peu à sa manière : bold et light, puis un regular interpolé et corrigé; ou d'abord le regular, puis le bold et le light déclinés... Ça dépend de beaucoup de facteurs (temps et budget notamment), mais aussi de ses préférences, ses capacités, etc. Il n'y pas de règles absolues. L'important c'est que les interpolation ne soient pas maladroites (entre un black très corriger optiquement et un light plus monolinéaire, ça ne vas pas trop marcher par exemple).
4. Idem pour le glyphset à couvrir, ça dépend du client/du marché, de l'ambition derrière la fonte, etc. Personnellement, je couvre toutes les langues européennes, mais j'envisage d'étendre le support au vietnamien. Cela représente du temps et augmente le prix de la fonte. Il y a donc une question de positionnement.

Glossaire

Abjad

— L'abjad est un alphabet arabe ne notant que les consonnes.

Bas-de-casse

— Ensemble des caractères, dits minuscules, traditionnellement rangés en bas de la casse.

Copiste/scribe

— Celui qui faisait profession d'écrire à la main.

Dichotomie

— C'est une division, une opposition entre deux éléments.

Ductus

— Ordre et la direction selon lesquels on trace les traits qui composent la lettre.

Empattement

— Extension qui termine les extrémités d'un caractère.

Esperluette

— Signe typographique (&) représentant le mot « et ».

Esthésie

— Aptitude à percevoir des sensations.

Fût

— Un fût est la partie verticale montante d'un caractère.

Glyphe

— Synonyme de « caractère », de « lettre », de « signe ».

Graisse

— Épaisseur d'un caractère (light, regular, bold, etc.).

Kerning et spacing

— Méthode d'ajustement de l'espacement entre deux lettres.

Ligature

— Fusion de deux ou trois caractères tels que ffi, ffb, ch, st.

Mécane

— Famille typographique, avec des empattements rectangulaires.

Paléographie

— Étude des écritures anciennes par des paléographes.

Plein et délié

— Partie épaisse (plein) et fine (délié) d'une lettre.

Plume-à-bec

— Le bec d'une plume est la pointe qui donne la largeur du trait.

Revival

— Anglicisme évoquant la renaissance, le renouveau.

Références

Le sign painting

— XIX^e

Les fonderies typographiques

— du XV^e à aujourd'hui

La minuscule carolingienne

— XIII^e

Antiqua

— XV^e

Blackletter

— XVI^e

Fonderie typographique VELVETYNE

— par Frank Adebiaye, 2010

Caractère GROTESK

— par Frank Adebiaye, 2010

Caractère SAVATE

— par Wech, 2015

Caractère HYPER SCRYPT

— par Jérémy Landes, 2018

Affiche EXPOSITION HYPER CHAPELLE

— par Jérémy Landes, 2018

Caractère TYPEGOLF

— par Tyrsa et Blah pour NikeGolf, 2018

Typographies LA BONNE ÉCOLE

— par Sébastien Le Gall pour Demi Portion, 2020

Caractère CCCOD

— par André Balinger et Toan Vu-Huu pour le CCCOD, 2014

Mécanes + classifications Thibaudeau

— par Francis Thibaudeau, 1921

Caractère CLARENDON

— par Robert Besley pour Fann Street Foundry, 1845

Caractère ROCKWELL

— par Frank Hinman pour Monotype Corporation, 1934

Caractère ITC LUBALIN

— par Herb Lubalin pour l'ITC, 1974

Caractère BELL CENTENNIAL

— par Matthew Carter pour AT&T, 1978

Fonderie typographique BRETAGNE

— par Lucas Le Bihan, 2016

Caractère BODONI
— par Giambattista Bodoni, 1790
Caractère DIDOT
— par Firmin Didot, 1798
Caractère BREITKOPF
— par Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1793
Caractère BREITKOPF FRAKTUR
— par Ralph Michael Unger, 2003
Caractère HELVETICA
— par Max Miedinger, 1957
Experimental Jetset
— collectif fondé en 1997
Caractère SPORTING GROTESQUE
— par Lucas Le Bihan, 2016
Caractère GROTESQUE N°6
— par la fonderie Stephenson Blake, fin XIX^e
Caractère MAPLE
— par Eric Olson, 2005
Caractère DIA
— par Florian Schick et Lauri Toikka, 2014
Caractère GARNETT
— par Connor Davenport, 2018
Affiche MYTHOS TOUR DE FRANCE
— par Happy Little Accidents, 2017
Caractère MARIANNE
— par Mathieu Réguer, 2020
Caractère WILHELM KLINGSPOR GOTISCH
— par Rudolf Koch, 1926
Caractère MEISTER
— par María Ramos y Noel Pretorius, 2018
Mouvement Bauhaus, 1925
Onciale
— III^e
Caroline
— VIII^e
Gothique primitive
— XI^e
Textura
— XIII^e
Cursive gothique
— XIII^e

Bâtarde ou Schwabacher
— XV^e
Rotunda
— XII^e
Fraktur
— 1515
Impression de l'Encycopédie Populaire
— par Jacob Ballaert, 1483
Schrifterlass (décret sur l'écriture)
— par Martin Bormann, 03 Janvier 1941
Norme DIN Allemande 16518
— par l'Institut allemand de normalisation, 1964
Caractère BREITKOPF
— par Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1750
Caractère UNGER
— par Johann Friedrich Gootlieb Unger, 1793
Caractère KANZLEI
— par Hermann Zapf, 1940
Caractère FETTE FRAKTUR
— par Johann Christian Bauer, 1850
Caractère KURRENTSCHRIFT
— auteur inconnu, 1865
Caractère SÜTTERLINSCHRIFT
— par Ludwig Sütterlin, 1911
Schriftprobe (specimen book)
— par Hauptprobe von Schelter & Giesecke AG, 1932
Duden, Musling et Schmidt
— auteur inconnu, 1919
Die Deutsche Buchstabenschrift
— par Adolf Reinecke , 1910
Dreams and ghosts
— par Aletheia, 2020
Dreams and ghosts
— par Andrew Lang, 1897
Caractère KLEIST
— par Ralph Unger et Walter Tiemann, 1920
Caractère AUGINCOURT
— par David Quay, 1983
Lettre cadeau
— XV^e
Caractère LINOTYPE TEXTUR
— par Roland John Goulsbra, 2002

Caractère GIVRY
 — par Tom Grace, 2008
 Caractère LINOTYPE DALA
 — par Bo Berndal, 1999
 Caractère BLOCUS
 — par Martin Desinde, 2012
 Caractère SCHMALFETTE BERNHARD
 — par Lucian Bernhard, 1912
 Caractère FETTE PROFESSOR KRAUSE FRAKTUR
 — par Ludwing Wagner, 1930
 Collection printemps-été 2017, de Gucci
 — dirigé par le styliste Alessandro Michele, 2017
 Merchandising Life of Pablo, de Kanye West
 — DA par Peter De Potter, 2016
 Logotype Illmatic + Nas
 — DA par Aimée Macauley, photographies de Danny Clinch, 1994
 Logotype It Was Written
 — DA par Aimée Macauley, photographies de Danny Clinch, 1996
 La Mélodies des Briques, de Nessbeal
 — DA et photographies par Wahib, 2006
 Sélection Naturelle, de Nessbeal
 — DA et photographies par Fifou, 2011
 Titrage Pièce d'Orfèvre, de Saké
 — par Ghislain Bonar, 2020
 Logotype AC/DC
 — par Gerard Huerta, 1977
 Logotype JÄGERMEISTER, caractère WILHELM KLINGSPOR
 — par Rudolf Koch, 1926
 Logotype Krönenbourg
 — par Le Carré Noir, (refont) 2019
 Devanture ART DE CORNOUAILLE à Quimper
 — par Philippe Lalys, 1990
 Logotype Black XS, de Paco Rabanne
 — par Paco Rabanne, 2009
 Titrage de l'affiche du film Blow The Man Down
 — par La Boca, 2019
 Logotype The New York Times
 — par Jim Parkinson, 1980
 Logotype Le Monde
 — par Pierre Katz, (refont) 2005
 Caractère BIFUR
 — par Cassandre, 1929

Jaune, Rouge, Bleu.
— Vassily Kandinsky, 1925
Caractère BLOUYAADE
— par Sébastien Le Gall, 2019
Caractère BASTARD
— par Jonathan Barnbrook, 1990
Caractère FAKIR
— par Sami Kortemäki et Bas Jacobs pour Underware, 1999
Caractère BLAKTUR
— par Ken Barber pour House Industries, 2007
Matrice cubique (esquisses)
— par Yoan De Roeck, 2002
Concept de la géométrie
— par Albrecht Dürer, 1525
Caractère DÜRER FRAKTUR
— par Albrecht Dürer, 1528
Catalogues Letraset
— par Letraset, 1960-2000
Format .TTF
— par Apple, fin des années 1980
Format .OTF
— par Microsoft, 1996
Format variables fonts
— par Adobe, Apple, Google et Microsoft, 2016
Caractère UNIVERS
— par Adrien Frutiger, pour IBM, 1957
American Wood Type
— par Rob Roy Kelly, 1969
TYPO LABS
— par Underware, conférence à Berlin, 2017
PHASE
— par Elias Hanzer et Florian Zia, 2019
Format .WOFF
— par Mozilla + Type Supply + LettError, 2009
Caractère ZINGHA
— par Xavier Dupré (publié par FontBureau), 2005
Caractère MALAGA
— par Xavier Dupré (publié par Emigre), 2007
Caractère MISLAB
— par Xavier Dupré (publié par Typofonderie), 2013

Fonderie TYPOFONDERIE
— par Jean-François Porchez, 1994
Fonderie TYPOTHÈQUE
— par Peter Bil'ak, 2009
Fonderie TYPEKIT
— par Adobe Fonts, 2009
Caractère MISTER PIXEL
— par Christophe Badani, 2012
Broderies typographiques
— par Maryline Vantorre Foucault, 2020
Caractère ARTHEMYS
— par Morgane Vantorre, 2020
De divina proportione
— par Luca Pacioli, 1509
Letters and letering a treatise
— par Franck Chouteau, 1876
24 février 2008 (222 x 314 cm, acrylique sur toile)
— par Pierre Soulages, 2008
Bible allemande
— par Martin Luther, 1570
Lithographie
— technique d'impression inventée par Aloys Senefelder, 1796
Mein Kampf
— par Adolf Hitler, 1925 et 1926
Application PROTOTYPO
— par Yannick Mathey + Louis-Rémi Babé, 2014
Caractère SPECTRAL
— par Jean-Baptiste Levée (Production Type), 2017

Bibliographie

- Le Livre des Livres, Graphisme des livres au fil du temps
— par Mathieu Lommen, 2012
- ArtTypo, histoire visuelle de l'art typographique
— par Paul McNeil, 2019
- Fraktur Mon Amour
— par Judith Schalansky, 2006
- Graphisme en France, 2009-2010
— supervisé par Olivier Kaepelin, 2010
- Designing Type
— par Karen Cheng, 2005
- Guide pratique de choix typographique
— par David Rault, 2015
- Le livre pour réussir vos créations typographiques
— par Gail Anderson + Steven Heller, 2016
- Comprendre la typographie
— par Ellen Lupton, 2007
- Les Caractères de l'Imprimerie Nationale
— par René Étiemble + Paul-Marie Grinevald, 1990
- Écritures et typographie
— par Jean-Claude Siegrist, 2013
- Le caractère singulier de la typographie française
— par Muriel Paris pour le CNAP, 1999
- Typesetting Old German : Fraktur, Schwaba., Gotisch and Initials
— par Yannis Haralambous, 1991
- Typo du 20^e siècle
— par Lexis Blackwell , 1993
- Fraktur oder Antiqua : Schriftstreit der von
— par Silvia Hartmann, 1881
- Die Antiqua-Fraktur Debatte
— Christina Killius, 1800
- Le détail en typographie
— par Jost Hochuli, 1987
- Treasury of Alphabets and Lettering
— par Jan Tschichold, 1985
- Fraktur, Form und Geschichte der écrits gebrochenen
— par Albert Kapr, 1993
- Typographie Moderne
— par Robin Kinross, 2019

- Du manuscrit à la typographie numérique. Présent et avenir des écritures anciennes
— par Marc Pascal Hamilton Smith, 2008
- Tyonnais
— par Marie Aumont pour Étapes n° 178, 2010
- Du facteur d'écritures typographiques
— par Jean-Baptiste Levée pour le CNAP, 2019
- Conception et numérisation des caractères de l'imprimerie nationale : parcours d'un patrimoine typographique
— par Franck Jalleau, 2007
- Unjustified Texts : Perspectives on Typography
— par Robin Kinross, 2002
- Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia
— par Jean-Michel Butel et Anne-Marie Christin, 2002
- Histoire de l'écriture typographique : Le XVIII^e siècle (Tome 2)
— par Yves Perrousseaux, 2005
- Interview avec Experimental Jetset
— par Rudy Vanderlans pour Emigre, 2003
- Méthodes de distribution : les caractères numériques sur le marché mondial
— par Peter Bil'ak, pour Graphisme en France, 2009
- Type: a visual history of typefaces and graphic styles, vol.1 (1628-1900)
— par Cees W. de Jong, Alston W. Purvis et Jan Tholenaar, 2009
- Type: a visual history of typefaces and graphic styles, vol.2 (1900-1938)
— par Cees W. de Jong, Alston W. Purvis et Jan Tholenaar, 2010
- Du pouvoir de l'écriture
— par Ladislav Mandel, 2004
- Une vie consacrée à l'écriture typographique
— par Adrian Frutiger, 2004
- Pour une sémiologie de la typographie
— par Gérard Blanchard, 1979
- La Civilisation de l'écriture
— par Roger Druet, 1976
- Une vie consacrée à l'écriture typographique
— par Adrian Frutiger, 2004
- The Elements of Typographic Style
— par Robert Bringhurst, 2004
- Typographie, guide pratique
— par Damien Gautier, 2001

Uidéographie

- « Création Typographique », avec Jean-François Porchez
— interview produite par MOOC Digital, 2019
avec Morgane Vantorre
- interview produite par The Design Blacklist, 2020
- « Sporting Grotesque » avec Lucas Le Bihan
— interview produite par Font Review Journal, 2016
- « Vocal Grammatics », par Adrien Contesse et Antoine Pinchaud
— conférence organisée par Festival Transversales, 2019
- « Corpus Typographique Français », avec Matthieu Cortat
— conférence organisé par Graphéine, 2011
- « La typographie comme outil de design », avec David Rault
— conférence organisé par Paris-Web, 2010
- « Typographie à l'écran, typographie de l'écran », avec
Jean-Baptiste Levée
— conférence organisé par BlendWebMix, 2017
- « Gotico-Antiqua, l'histoire par le dessin », avec Alexis Faudot
et Rafael Ribas
— conférence organisé par ANRT de Nancy, 2019
- « Fontes variables, la matrice typographique », avec Malou-
Verlomme
— conférence organisé par BlendWebMix, 2017

Sitographie

<https://www.cnap.fr/>

<https://www.persee.fr/>

<http://tipografos.net/>

<http://typomanie.fr/>

<https://www.linotype.com/>

<http://www.planete-typographie.com/>

<http://www.litteravisigothica.com/>

<http://underware.nl/>

<http://typographisme.net/>

<https://docs.microsoft.com/>

<http://fraktur.biz/>

<http://moorstation.org/>

<https://www.eliashanzer.com/phase/>

<https://www.prototype.io/>

l'écrit — 114.742 signes

Colophon

Mémoire — Typographie, résistance identitaire.
rédigé et mis en page par Sébastien Le Gall,
avec *Blocus* de Martin Desindes (2012),
Spectral de Jean-Baptiste Levée (2017).

imprimé en Août 2020 chez Copyright35, à Rennes.

S

atliens_gotisch.otf