Graphisme en France

Typographie

transmission

création

variation

De main en main, 4
Thomas Huot-Marchand
Renouveau, 66
Sébastien Morlighem
L'avenir est variable, 126
Indra Kupferschmid
Calendrier 178
Publications 216
Prix 223

Typographie*

transmission
création
variation

Dix ans se sont écoulés depuis la parution, en 2009, d'un numéro de *Graphisme en France* entièrement consacré à la typographie, lui-même faisant suite à l'édition de 1999 dans laquelle il était déjà question de ce domaine et de ses évolutions.

Les changements ont été nombreux ces dix dernières années : dans l'enseignement, qui s'est consolidé et au sein duquel la recherche se développe, dans la création et la diffusion de caractères typographiques, qui sont en pleine expansion, et dans le développement des outils accompagnant les mutations des usages numériques. C'est ce dont il question dans ce vingt-cinquième numéro.

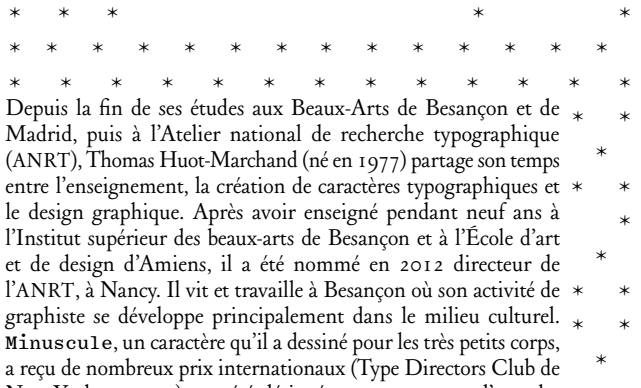
Thomas Huot-Marchand, designer et directeur de l'Atelier national de recherche typographique (ANRT) à Nancy, revient sur les différentes formations et sur les personnalités qui ont contribué à transmettre les savoir-faire et l'histoire de la typographie en France. Sébastien Morlighem, docteur en histoire de la typographie et enseignant, partage sa vision de la création typographique, des fonderies et des nombreuses initiatives qui ont cours depuis une dizaine d'années, montrant une réelle dynamique de la scène française qui bénéficie, en outre, d'une reconnaissance internationale. Enfin, Indra Kupferschmid, designer et chercheuse allemande, nous invite à comprendre l'enjeu que représentent les fontes variables, évolution technologique récente qui est mise en regard de l'histoire des différents formats ayant accompagné la création de caractères typographiques depuis trente ans.

Cette nouvelle édition de *Graphisme en France* a été imaginée par Rozenn Voyer et Clément Faydit, récemment diplômés de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Ils ont conçu un objet éditorial souple dans un format qui facilite l'accès aux contenus, textes, lettres et images. L'ensemble est composé avec les caractères typographiques `Henry` de Matthieu Cortat et `Figure` d'Alain Papazian.

Graphisme en France c'est aussi un calendrier – part importante de cette parution en ce qu'elle représente un réseau de diffusion national engagé, porteur de nombreuses initiatives et événements –, une liste de prix remis aux graphistes et typographes et de publications en français.

Le Centre national des arts plastiques est résolument investi dans ce champ de la création. Rappelons les commandes des caractères typographiques Infini de Sandrine Nugue et Faune d'Alice Savoie, qui ont permis par leur diffusion d'attirer l'attention d'un large public sur la création typographique en France. Soulignons enfin que le Cnap acquiert régulièrement des caractères typographiques pour sa collection afin de constituer des ensembles et de conserver les processus à l'œuvre dans ce champ dynamique de la création contemporaine.

Yves Robert, directeur du Centre national des arts plastiques



Depuis la fin de ses études aux Beaux-Arts de Besançon et de Madrid, puis à l'Atelier national de recherche typographique (ANRT), Thomas Huot-Marchand (né en 1977) partage son temps entre l'enseignement, la création de caractères typographiques et le design graphique. Après avoir enseigné pendant neuf ans à l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon et à l'École d'art et de design d'Amiens, il a été nommé en 2012 directeur de l'ANRT, à Nancy. Il vit et travaille à Besançon où son activité de graphiste se développe principalement dans le milieu culturel. `Minuscule`, un caractère qu'il a dessiné pour les très petits corps, a reçu de nombreux prix internationaux (Type Directors Club de New York en 2005) et a été désigné en 2010 comme l'une des «Ten Typefaces of the Decade». `Minérale`, son second caractère publié chez 205TF, a reçu le Certificate of Typographic Excellence du TDC en 2018. Pensionnaire à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis en 2006 – 2007, il sera de mai à juillet 2019, typographe en résidence au Hoffmitz Milken Center for Typography de Pasadena. Depuis 2010, Thomas Huot-Marchand est membre de l'Alliance graphique internationale.

THOMAS HUOT-MARCHAND

De main en main. La transmission de la création de caractères en France, 1979–2019

«Le même problème considéré en termes de générations humaines; deux douzaines de paires de mains décharnées, quelque vingt-cinq vieillards suffiraient pour établir un contact ininterrompu entre Hadrien et nous.» Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien*, Plon, 1958.

La remarquable vitalité dont témoigne aujourd'hui la création typographique en France est à mettre au crédit du développement et de la structuration de son enseignement. Cette transmission, autrefois assurée au sein des fonderies, a progressivement gagné les écoles d'art et de design. Ce savoir-faire naguère si rare, et qui manque de disparaître en France à la fin des années 1970, se transmet aujourd'hui de main en main: sans viser la lointaine Antiquité appelée par Marguerite Yourcenar, cette contribution pose un regard rétrospectif sur les origines de cette relance et sur le rôle d'un ensemble de passeurs, tour à tour élèves et enseignants, qui ont permis de maintenir ce fil ininterrompu.

1979 : la typographie française moribonde

À la fin des années 1970, la typographie française est sur le point de disparaître. Cet effondrement est la conséquence de plusieurs rendez-vous manqués, dont les sources peuvent être identifiées dès le début du xx[e] siècle. Rendez-vous manqué avec la composition mécanique, qui creuse progressivement l'écart entre l'industrie typographique française et ses concurrents étrangers, mais également avec le modernisme, qui renforce l'isolement (voire l'isolationnisme) de la création française à l'égard du souffle nouveau qui traverse l'Europe de l'entre-deux-guerres.

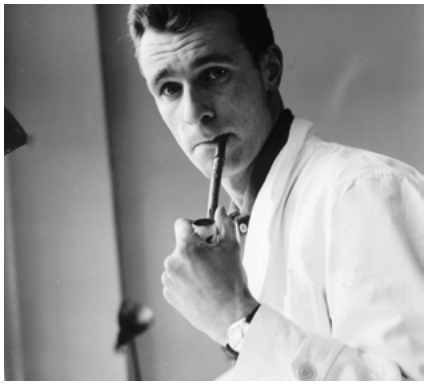
Paradoxalement, les années 1950 avaient été le théâtre d'une embellie spectaculaire, avec l'engagement ambitieux de Charles Peignot en direction de la photocomposition, les créations emblématiques d'Adrian Frutiger pour Deberny & Peignot, de Roger Excoffon pour la fonderie Olive, ou encore l'arrivée de nouveaux acteurs tels qu'Albert Hollenstein, dans le phototitrage. Une embellie en forme de chant du cygne : dans les années 1970, les principales fonderies françaises ferment leurs portes[1].

Une situation alarmante, que détaille Charles Peignot dans une note intitulée « État de la création typographique en France », transmise en octobre 1979 à Georges Bonnin, directeur de l'Imprimerie nationale[2], dernier lieu, à l'époque, où la création de caractères est toujours pratiquée. Charles Peignot déclare : « L'Imprimerie nationale dispose d'un seul graveur, ancien apprenti des fonderies D&P. Le moment est venu pour elle de lui adjoindre 1 ou 2 apprentis, non seulement pour créer de nouvelles séries, mais pour assurer l'entretien des poinçons d'intérêt historique qui constituent son

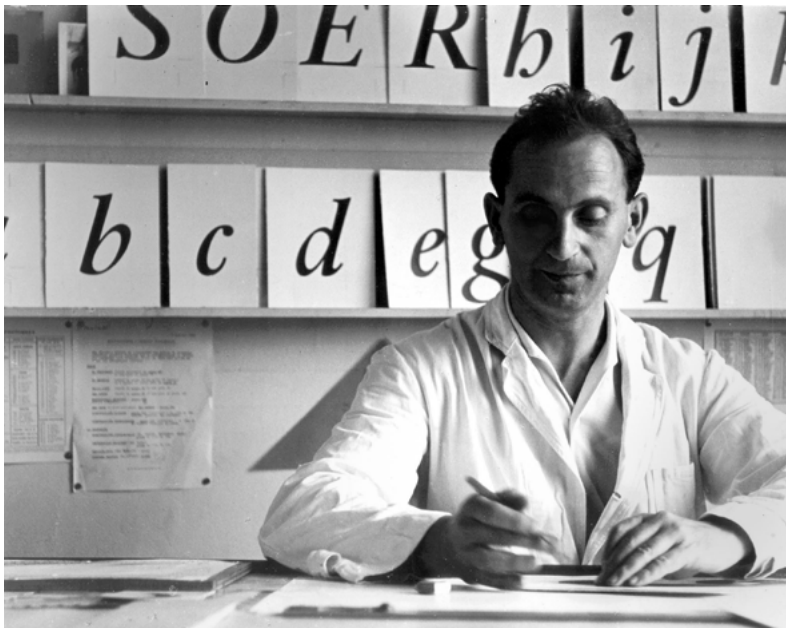
1. Voir à ce sujet la dissertation d'Alice Savoie au MATD de l'Université de Reading, *French Type Foundries in the Twentieth Century. Causes and Consequences of their Demise*, septembre 2007, consultable sur www.typeculture.com.
2. Ce courrier est intégralement reproduit dans le catalogue *Atelier national de recherche typographique ANRT. Archives 1985–2006*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p.40-43.

admirable collection, Garamont–Luce–Grandjean etc... Le seul graveur actuel travaillant à l'Imprimerie nationale doit atteindre la retraite dans quelques semaines.»

Et de conclure : «À l'école américaine de typographie, le moment n'est-il pas venu d'opposer une école française, et n'appartient-il pas à l'Imprimerie nationale d'en prendre l'initiative?»



Albert Boton
au studio
de création de la fonderie Deberny & Peignot, 1956.
Photographie Ladislas Mandel. Collection personnelle.



Ladislas Mandel au studio de création de la fonderie
Deberny & Peignot, 1956. Photographie Albert Boton.
Collection personnelle.

CHARLES PEIGNOT
Président Honoraire de l'Association Typographique Internationale (A.TYP.I.) Délégué auprès de l'UNESCO

21, rue Casimir Périer
75007 Paris

OCTOBRE 1979

ETAT DE LA CREATION TYPOGRAPHIQUE EN FRANCE

Depuis l'invention de l'Imprimerie, la création typographique était l'oeuvre d'éditeurs - imprimeurs - graveurs de poinçons et fondeurs en caractères.

Ces différentes activités étaient exercées simultanément dans une même Entreprise : "PLANTIN ESTIENNE", Imprimerie Royale au XVIIIème et XIXème siècle en sont les plus célèbres exemples, à Paris.
Le rêve de Balzac fut la concentration entre ses mains d'écrivain de toutes les techniques à mettre en oeuvre pour éditer ses propres oeuvres littéraires.

Les Didot furent graveurs - fondeurs - imprimeurs éditeurs.

La spécialisation se fit sentir peu à peu et la création de caractères fut l'apanage exclusif des fondeurs de carectères disposant d'un atelier de graveurs de poinçons et matrices.

De ces fondeurs dépendait l'apprentissage des jeunes graveurs.

Les maîtres graveurs se chargeaient de cet apprentissage qui demandait de 4 à 6 ans, selon les aptitudes de l'apprenti.

Telle était la situation de ces dernières années.

Quelle est la situation aujourd'hui, particulièrement en France.

.../...

Téléphone 551 37-39, 225 79-70

Toutes les fonderies typographiques françaises ont disparu, il en reste

. 1 en R.F.A. - STEMPEL ~~&~~ BERTHOLD
. 1 en SUISSE - HAAS, contrôlée par STEMPEL
. 1 en ESPAGNE - NEUFVILLE - BARCELONE
. 1 en ITALIE - NEBIOLO à TURIN
. 1 aux U.S.A. - AMERICAN TYPE FOUNDERS à NYORTH - ATF

Ces entreprises ont pu maintenir la gravure des caractères malgré la diminution des tonnages vendus grâce aux profits réalisés dans les activités annexes : fabrication des matrices Linotype (STEMPEL), celle des machines à imprimer (NEBIOLO et ATF).

Il n'y a guère ~~que~~ NEBIOLO ~~qui~~ donnait des polices de caractères en prime aux acheteurs de ses machines.

En fait la fonderie proprement dite ne pouvait servir de base à une exploitation industrielle rentable.

L'apparition dans les années 50 des composeuses photographiques portait à la composition manuelle un coup fatal. Seul conservaient des casses quelques ateliers spécialisés dont le nombre était insuffisant pour amener aux fonderies des tonnages permettant l'amortissement des frais de gravure manuelle et les salaires des graveurs, alors que le niveau de production toujours déclinant, ne pouvait qu'accélérer la déconfiture des entreprises.

CONCLUSION

Le métier de graveur fondeur typographe est mort en France.
Il subsiste dans quelques 3 ou 4 entreprises Européennes pour lesquelles il relève du mécenat.

Seule, la fonderie HAAS restée debout à Bâle, soutenue par STEMPEL, reprend les fonderies en décomposition et NEUFVILLE à BARCELONE parce que l'Imprimerie Espagnole compte encore de nombreuses Imprimeries composant à la main.

CONSEQUENCES

Les fonderies de caractères étaient les seules centres de création typographique.
Leurs créations étaient largement copiées, notamment aux U.S.A. et par tous les constructeurs de machines à composer plomb ou film.

.../...

Ceux-ci, qu'il s'agisse de plomb ou de film, ont grand besoin de caractères - STEMPEL et HAAS créent pour la Linotype et pour HAAS.

Berthold, ex-fondeur allemand a conçu et construit une excellente photo-composeuse alimentée par les séries de caractères qu'il a créées et continu de créer pour les besoins de sa fonderie et de sa machine à photo-composer.

Aux U. S. A., royaume de la copie, les constructeurs de machine - INTERTYPE - PHOTON utilisent sans scrupules les caractères figurant dans les catalogues des anciennes fonderies, voir dans les catalogues de constructeurs concurrents.

Sans plus s'attarder sur ce qui se passe à l'étranger, il importe de constater que la France ne disposant pas de fonderies à caractères et ne construisant pas de composeuses, ne crée plus de caractères.
La typographie française est morte, et la France est tributaire des créations étrangères.

.

. .

L'Imprimerie Nationale dispose d'un seul graveur, ancien apprenti des fonderies D et F.
Le moment est venu pour elle de lui adjoindre 1 ou 2 apprentis, non seulement pour créer de nouvelles séries, mais pour assurer l'entretien des poinçons d'intérêt historique qui constituent son admirable collection, GARAMONT - LUCE - GRANJEAN etc...
Le seul graveur actuel travaillant à l'Imprimerie Nationale doit atteindre la retraite dans quelques semaines.

HAAS, seul en Europe, s'est trouvé capable de reprendre DEBERNY, PEIGNOT et OLIVE à qui l'on doit les créations remarquables de Roger EXCOFFON - L'ANTIQUE OLIVE et dès avant cette série le MISTRAL, le VENDOME etc...

Il existe en France des artistes capables de créer de la typographie :

.../...

RAYMOND GID. - A. FRUTIGER
. ROGER EXCOFFON
. MARCEL JACNO
. MENDOZA
. ROGER DRUET . BOTON.
Etc...

Encore faudrait-il les regrouper en un centre de Recherche et d'Etude Typographique, et les animer.

Dans ce domaine l'exemple a été donné aux U.S.A., par l'oeuvre de LLUBALIN et de AARON BURNS qui fournissent des dessins de caractères aux constructeurs de machines du monde entier.

A l'école américaine de typographie, le moment n'est-il pas venu d'opposer une école française, et n'appartient-il pas à l'Imprimerie Nationale d'en prendre l'initiative?

CH. PEIGNOT
Président Honoraire de
l'Association Typographique
72, rue de Sèvres
75007 - PARIS

TEL. 566.84.19

Charles Peignot, «État de la création typographique en France», note à l'attention de Georges Bonnin, directeur de l'Imprimerie nationale, octobre 1979. Archives ANRT.

L'isolement français

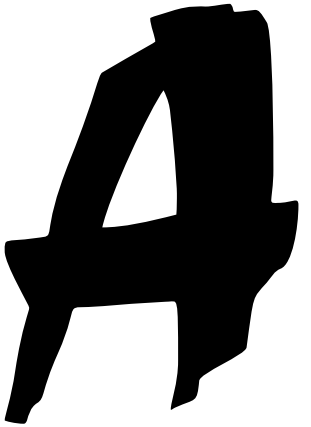
La typographie française, riche d'une histoire prodigieuse, s'est progressivement isolée du reste du monde au cours du XX^e siècle. D'abord, de mauvais choix industriels ont creusé l'écart avec les fonderies étrangères: passée à côté de la composition mécanique, elle rate aussi, malgré l'aventure audacieuse de la Lumitype, le passage à la photocomposition. Des changements technologiques qui opèrent une concentration progressive des acteurs, pour l'essentiel germaniques et anglo-saxons.

Ce déséquilibre suscite des réactions de repli. On sent poindre dès 1900, chez le typographe et historien Francis Thibaudeau, une défiance à l'égard des fonderies allemandes[3]. On leur oppose un «esprit français», qui valorise le geste, l'arabesque: des termes que l'on retrouve dans le texte *Choix*, de Paul Iribe, en 1930: «L'arabesque est mouvante, le cube est immobile. L'arabesque est la liberté, le cube est la prison. L'arabesque est la gaieté, le cube c'est la tristesse. L'arabesque est féconde et le cube est stérile, car l'arabesque c'est une ligne vivante et "qui marche et qui mène où on veut aller". C'est entre ce cube Europe et cette arabesque France qu'il nous faut choisir, et le moment est venu[4].» Ce texte aux accents nationalistes et, pour tout dire, xénophobes, sera vingt ans plus tard placé en exergue de celui de Maximilien Vox, «Pour une graphie latine[5]». Ces idées connaîtront un certain écho sur la scène franco-espagnole de l'époque, et dans les catalogues de la Fonderie typographique française (autour de Enric Crous-Vidal, Louis Ferrand, Joan Trochut-Blanchard...), de Deberny & Peignot (avec, au départ, le **Scribe** et le **Film** de Jacno, puis les premières créations de Frutiger, **Président**, **Phoebus** et **Ondine** –dont il dira par la suite:

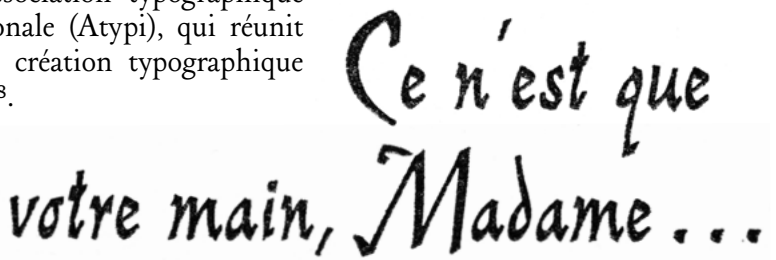
3. Voir Sebastien Morlighem, «La Graphie latine et la création typographique en France (1949-1961)», dans Enric Crous-Vidal, *De la publicitat a la tipografia*, cat.exp., Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 2000.
4. Paul Iribe, *Choix*, Paris, éditions Iribe, 1930. 5. Maximilien Vox, «Pour une graphie latine», *Caractères*, 1950. Voir également le *Dossier Vox* préparé par Fernand Baudin et édité par Rémy Magermans, 1975.

«Pour être franc, elle m'a toujours causé un certain malaise. J'avais l'impression de trahir mes professeurs[6]») et de la fonderie Olive (avec le **Vendôme** de François Ganeau, et les **Chambord**, **Mistral**, **Banco**, **Choc** de Roger Excoffon). Le mouvement de la Graphie latine accompagne la fondation de l'école de Lure en 1952 par Maximilien Vox, Jean Garcia et Robert Ranc (tous deux de l'École Estienne).

Ce mouvement peut être lu comme une tentative artificielle de Vox de faire face à l'arrivée massive de caractères étrangers et à l'hégémonie de l'industrie anglo-saxonne; c'est aussi une position idéologique douteuse, à la lueur des idées politiques que ce dernier affiche sous l'occupation[7]. Une position qui n'est pas exempte de paradoxes: c'est Vox lui-même qui convainc Charles Peignot d'acquérir les droits du **Futura** en 1930, publié sous le nom d'**Europe** chez D&P..., et le même Charles Peignot qui crée en 1954 l'Association typographique internationale (Atypi), qui réunit depuis la création typographique mondiale[8].



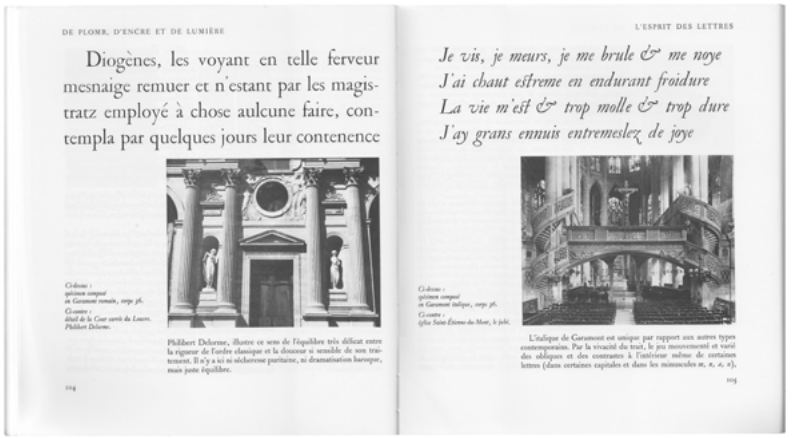
Ci-dessus: Roger Excoffon, CHOC, fonderie Olive, 1955.
Ci-dessous: Marcel Jacno, SCRIBE, Deberny & Peignot, 1936.



6. *Adrian Frutiger Caractères. L'Œuvre complète*, Bâle, Birkhäuser, 2008, p.77.
7. Voir l'article de Roxane Jubert, «Typographie & graphisme. Dissemblances, dissonances… Disconvenance? La France en marge de la "révolution typographique"», dans Isabelle Ewig, Thomas W.Gaehtgens et Matthias Noell (dir.), *Le Bauhaus et la France. 1919–1940*, Berlin, Akademie Verlag, Centre allemand d'histoire de l'art, 2002. 8. Sur le sujet, voir également la remarquable *Histoire du graphisme en France* de Michel Wlassikoff, Paris, Les Arts décoratifs et Dominique Carré éditeur, 2008.

Le Cert (1980–1984)

L'appel lancé par Charles Peignot en 1979 va être entendu: en découle quelques mois plus tard la constitution d'un groupe d'abord informel, le Centre d'étude et de recherche typographique (Cert), qui va réunir les figures majeures de la typographie francophone. Lors des nombreuses réunions organisées entre 1980 et 1982 se retrouvent Fernand Baudin, Gérard Blanchard, Roger Druet, Roger Excoffon, Adrian Frutiger, Raymond Gid, Marcel Jacno, Ladislas Mandel, Claude Mediavilla, José Mendoza y Almeida, Charles Peignot et ses fils Rémy et Jérôme, et René Ponot.



Georges Bonnin et Charles Peignot, *De Plomb, d'encre et de lumière*, Imprimerie nationale, p.104–105.

Dans la postface de l'ouvrage *De Plomb, d'encre et de lumière*, publié par l'Imprimerie nationale en septembre 1982 à l'occasion du congrès de l'Atypi à Beaune, Georges Bonnin revient sur l'aventure du Cert: « Une quinzaine de spécialistes qui jouissent d'une renommée incontestée non seulement en France mais sur le plan mondial se sont tout naturellement retrouvés dans l'imprimerie de la nation, en un groupe qui n'a rien d'institutionnel mais

qui vaut essentiellement par l'adhésion personnelle des interessés, pour une réflexion constructive sur une nouvelle "défense et illustration" de la typographie française. [...] Ensuite, il importe de relancer la création typographique en notre pays, celle-ci étant maintenant le monopole des fabricants de matériel étrangers exclusivement anglo-saxons. [...] D'où l'idée, lancée par certains, de l'ouverture d'un atelier de création typographique qui pourrait utiliser l'expérience acquise par l'Imprimerie nationale tant dans le domaine traditionnel depuis des siècles que dans celui de la photocomposition depuis une quinzaine d'années et qui, après avoir mis sur support magnétique le patrimoine typographique français, pourrait étudier des caractères nouveaux, conseiller et aider les utilisateurs publics ou privés et mener une campagne d'information et de sensibilisation auprès d'un large public. »

Cet ouvrage, composé au plomb, en `Grandjean`, dresse un état des lieux contrasté, sinon paradoxal, de la création typographique à l'aube de sa digitalisation. Certains auteurs y sont particulièrement réticents, tandis que d'autres se montrent plus optimistes.

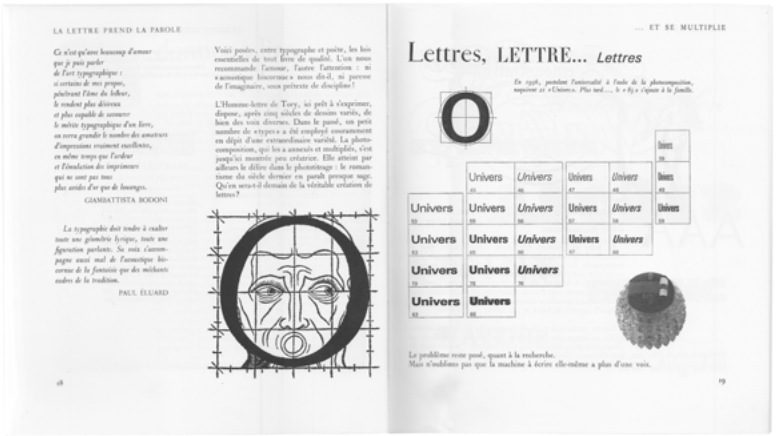
*

En 1982, sous l'impulsion de Jack Lang, alors ministre de la Culture, est constitué le groupe interministériel Graphisme et Typographie, qui concrétise le soutien des pouvoirs publics à cette initiative née de la profession. La participation de différents ministères traduit en outre le souci d'un renouvellement conjoint d'une industrie et d'une pédagogie françaises de la typographie.

Le premier projet de photocomposeuse, envisagé en réaction à la dépendance de la France à des technologies étrangères, ne verra pas le jour. C'était alors les dernières heures de cette technologie, bientôt remplacée par la publication assistée par ordinateur.

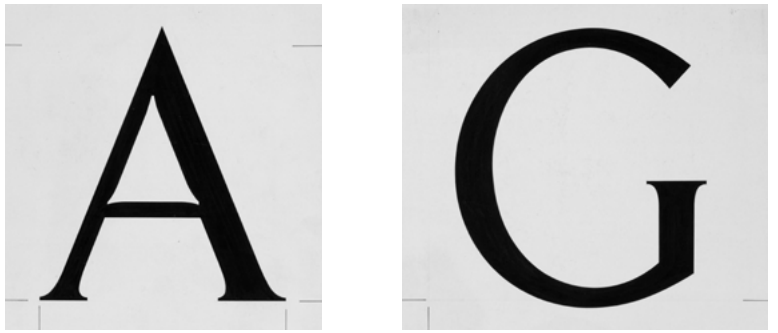
En 1984, tandis que le Cert cesse de se réunir, le montage de l'Atelier national de création typographique (ANCT) se précise: le projet s'achemine vers un lieu de formation intégré à l'Imprimerie nationale, sous tutelle pédagogique de l'École nationale supérieure des arts décoratifs

(Ensad) de Paris. L'Ensad est à l'époque l'un des rares lieux d'enseignement du graphisme et de la typographie en France, et aussi le plus prestigieux. À l'automne 1985, l'équipe définitive est formée: Raoul Sautai est nommé coordinateur général, Robert Michel est détaché de l'Ensad pour assurer la coordination administrative, ainsi que Peter Keller pour la coordination pédagogique, tandis que Mandel et Mendoza sont chargés d'assurer la formation en dessin de caractères.


LA LETTRE PREND LA PAROLE
Ce n'est qu'avec beaucoup d'amour
que je puis parler
de l'art typographique :
si certains de mes propos,
pénétrant l'âme du lecteur,
le rendent plus désireux
et plus capable de savourer
le mérite typographique d'un livre,
un verre grandit le nombre des amateurs
d'impressions vraiment excellentes,
en même temps qu'ordre
et émulation des imprimeurs
que ne sont pas tous
plus amples d'or que de louanges.
GIAMBATTISTA BODONI
La typographie doit rendre à exalter
toute une géométrie lyrique, toute une
figuration parlante. Sa voix s'accompagne
aussi mal de l'automatique bicorne de la fantaisie que des méchants
oudres de la tradition.
PAUL ÉLUARD
... ET SE MULTIPLIE
Lettres, LETTRE... Lettres
Univers
Univers
Univers

La création de l'Atelier national de création typographique (1985)

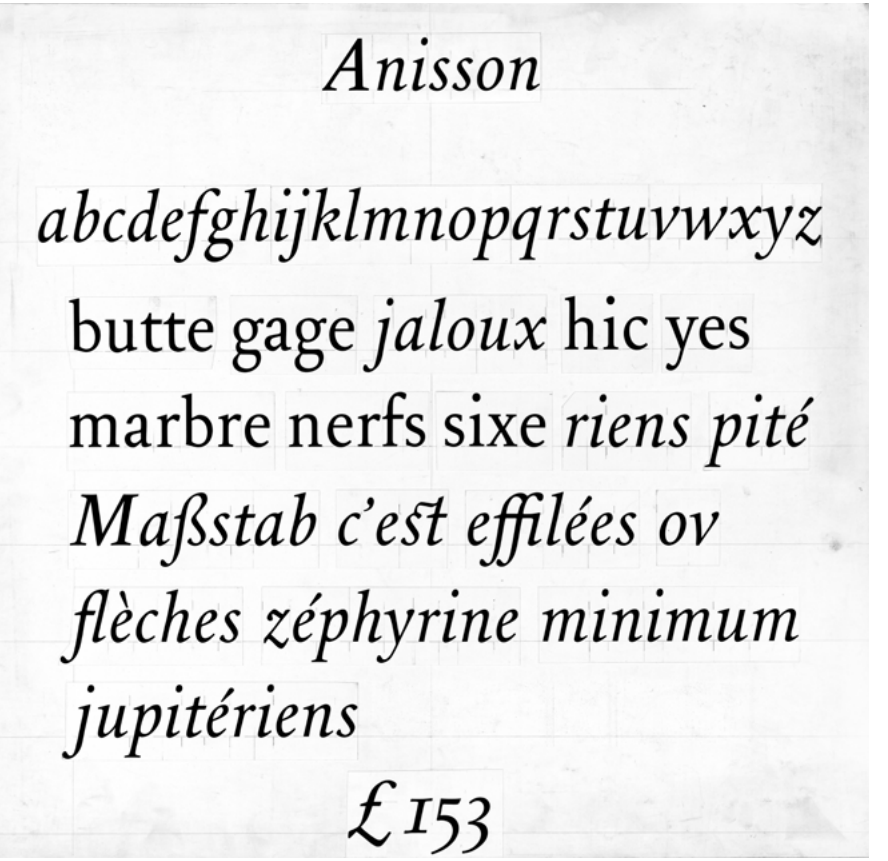
L'Atelier national de création typographique (ANCT) ouvre en décembre 1985, avec pour premiers stagiaires boursiers Franck Jalleau, ancien étudiant du Scriptorium de Toulouse, et Tung Lâm Ngô. Le premier projet porte sur l'adaptation pour la photocomposition du `Gauthier`, la dernière création (en date) de l'Imprimerie nationale, gravé par Louis Gauthier entre 1948 et 1979[10].



Jean-Renaud Cuaz, Franck Jalleau, Tung Lâm Ngô, sous la direction de Ladislas Mandel et José Mendoza, adaptation du caractère GAUTHIER pour la photocomposition, encre sur carte blanche, 1985–1987. Dans les angles aigus, des pièges à encre permettent de limiter le bouchage. Archives ANRT.

Entre 1985 et 1988, les caractères créés à l'ANCT l'étaient sous la direction de Mandel et Mendoza. Parallèlement à l'adaptation du `Gauthier` (par Jean-Renaud Cuaz, Franck Jalleau et Tung Lâm Ngô), des créations sont engagées, comme l'`Anisson`, un projet ambitieux de «grande création française» proposé par Ladislas Mandel, inspiré d'un cicéro serré de Pierre-Simon Fournier, ou le `Perrin`, basé sur les travaux de l'éditeur lyonnais Louis Perrin[11].

10. Gauthier est le fameux graveur de poinçon, «à quelques semaines de la retraite», évoqué par Charles Peignot dans sa note de 1979.
11. Ces projets sont présentés en détail dans le catalogue *Atelier national de recherche typographique ANRT. Archives 1985–2006*, *op. cit.*



Isabelle Durand, Franck Jalleau, Tung Lâm Ngô, sous la direction de Ladislas Mandel et José Mendoza, ANISSON, une création typographique de l'ANCT inspirée d'un cicéro serré de Pierre-Simon Fournier. Montage de bromures sur carton, 1987. Archives ANRT.

La création des caractères typographiques se fait alors essentiellement à la main. Ce sont Ladislas Mandel et José Mendoza qui transmettent leur savoir-faire. Le dessin se fait sur calque, au crayon dur, selon des gabarits constants (hauteur de capitale de 11 centimètres). Plusieurs séries sont souvent nécessaires avant de passer à l'encre. Les dessins encrés, sur de la carte blanche puis directement sur calque ou film polyester, indiquent également les approches des caractères. Ces dessins au net sont ensuite passés au banc

de reproduction puis tirés en réduction sur bromure pour permettre de composer des textes. Ceux-ci, patiemment assemblés à la main, sont à nouveau réduits photographiquement pour pouvoir juger du texte en petit corps.

Mandel et Mendoza sont à l'époque des créateurs reconnus sur le plan international. Un retour sur leurs parcours respectifs permettra de comprendre leurs approches et méthodes.

JOSÉ MENDOZA (1926–2018)●

José Mendoza est sensibilisé très tôt au dessin de caractères auprès de son père, Guillermo de Mendoza (1895–1944), créateur typographique espagnol considéré par Vox comme le précurseur de la Graphie latine. Il collabore avec Maximilien Vox après guerre, puis assiste Roger Excoffon à la fonderie Olive entre 1954 et 1959. En 1960, il met au point le Pascal, une subtile incise publiée par la fonderie Amsterdam pour concurrencer l'Optima d'Hermann Zapf. En 1991, ITC publie l'ITC Mendoza Roman, qui reste son plus grand succès[12]. Publier un caractère typographique constitue à l'époque, pour une fonderie, un investissement considérable. Ce facteur économique, difficilement imaginable aujourd'hui, ainsi qu'un contexte marqué par plusieurs bouleversements technologiques expliquent que la majeure partie des caractères de Mendoza ne verront pas le jour: seuls cinq sont aujourd'hui disponibles (Pascal, Fidelio, Sully Jonquières, Photina, ITC Mendoza Roman). Son style, marqué par les formes humanistiques, fait de courbes tendues et de coins arrondis, aura néanmoins une influence considérable sur une génération de créateurs, comme nous le verrons par la suite.

ADRIAN FRUTIGER (1928–2015) ET LADISLAS MANDEL (1921–2006)●

Le jeune Frutiger, tout juste diplômé de la Kunst Gewerbeschule de Zurich, est recruté en 1952 par Charles Peignot. Il redéfinit en profondeur tout le processus de création des caractères typographiques de la fonderie: celui-ci était jusqu'alors très hiérarchisé et engageait une foule d'intermédiaires,

12. Voir Martin Majoor et Sébastien Morlighem, *José Mendoza y Almeida*, Paris, Ypsilon.éditeur, 2010.

regroupés en comités typographiques, bureaux de dessin et ateliers de production. Pour la Lumitype, Frutiger revoit tout de fond en comble: l'adoption d'une classification numérique des familles de caractères, d'une nouvelle dénomination des graisses, la standardisation des jeux de caractères offerts par les claviers des machines, d'un ensemble de proportions et de gabarits pour améliorer la compatibilité des différents dessins, et jusqu'au vocabulaire employé pour désigner les caractères! Les notions de casses, de corps, de gravure sont en effet devenues obsolètes. L'ensemble des dispositions qu'il préconise est frappant par sa clarté, sa cohérence et sa logique programmatique: ces qualités vont s'exprimer dans la grande création qu'il propose à Charles Peignot, qui souhaitait initialement perpétuer le succès de l'Europe avec la Lumitype. Frutiger le convainc de publier un nouveau caractère sans empattements, élaboré selon un programme de vingt et une graisses, l'Univers[13].

Pour mener à bien ces projets, Adrian Frutiger constitue une petite équipe. Il recrute en premier lieu Lucette Girard, diplômée de l'École Estienne, qu'il envoie étudier pendant un semestre auprès de Walter Käch à Zurich, pour, dit-il, «que sa main reçoive la même formation que la mienne».

Fin 1954, Ladislas Mandel se présente à la fonderie et rencontre Frutiger, qui l'embauche sur le champ. Originaire des Carpates, Mandel a rejoint la France en 1936. Peintre et sculpteur de formation, résistant au sein des FTP pendant la guerre, c'est auprès de Frutiger qu'il apprendra le métier. Pour la production des nombreux dessins de l'Univers, Mandel propose de troquer l'encre de Chine pour la carte à gratter: la forme est produite en retranchant le noir, à la manière d'une sculpture; il introduit également

13. La rupture opérée par Frutiger dans la production des caractères typographiques est radicale: il a compris d'emblée l'impact du changement de paradigme que représentait le passage du plomb au film. Les caractères ne sont plus des objets en trois dimensions mais des images en deux dimensions. En réformant l'organisation de la création, il replace le designer au centre du dispositif: en travaillant étroitement avec les ingénieurs (sur les questions liées aux unités qui subdivisent les approches, par exemple), les dessins réalisés dans son atelier peuvent être exploités directement pour la production des matrices. Sur le sujet, voir la thèse de doctorat de Alice Savoie, *International Cross-Currents in Typeface Design: France, Britain and the USA in the Phototypesetting Era*, Université de Reading, 2014.

l'emploi de chablons (ou pistolets) pour dessiner les courbes. L'année suivante, une jeune recrue vient compléter l'atelier: il s'agit d'Albert Boton (né en 1932), qui participera lui aussi au dessin de l'Univers et deviendra, de l'aveu du maître, l'un de ses meilleurs dessinateurs. «Notre équipe avait vraiment fière allure[14]», conclut-il. C'est autour de ce noyau, au cœur même de la fonderie parisienne, que s'élaborent les nouvelles méthodes de dessin qui seront perpétuées par la suite.

En 1963, Mandel prend la direction du studio de création de Deberny & Peignot, Frutiger demeurant directeur artistique. À l'instar de Mendoza, très peu de caractères de Mandel seront publiés: d'une certaine manière, il restera longtemps dans l'ombre de Frutiger, avant de rencontrer un succès considérable avec les caractères qu'il créera pour plusieurs annuaires téléphoniques à partir de 1975. Dans ces projets de grande envergure, Mandel affirme son style et développe le concept de lisibilité culturelle: ses caractères, adaptés aux très petits corps, sont pensés en relation à la culture visuelle des pays pour lesquels ils sont conçus. Il met au point des méthodes innovantes de prédigitalisation, corrigeant manuellement l'interprétation matricielle des dessins par les photocomposeuses pour améliorer leur aspect en petites tailles[15].

Ardent défenseur d'une typographie latine et humaniste, Mandel adopte dans la dernière partie de sa carrière des positions radicales, dénigrant l'Univers comme le parangon de la pensée unique de la typographie et des «linéales sans âmes[16]». Propos surprenants, alors qu'il a toujours admiré Frutiger et participé au dessin du fameux caractère...

14. Heidrun Osterer et Philipp Stamm, *Adrian Frutiger. Caractères. L'œuvre complète*, Bâle, Birkhäuser, 2009, p.77. 15. Quelques ressources sur Ladislas Mandel: Olivier Nineuil, «Ladislas Mandel, explorateur de la typo française», *étapes:*, n°55, 1999; Alice Savoie, Dorine Sauzet et Sébastien Morlighem, «Everyday Type: Researching Ladislas Mandel's Typefaces for Telephone Directories (Part 1: Galfra)», *Footnotes*, issue B, 2017; Alice Savoie, «Everyday Type: Researching Ladislas Mandel's Typefaces for Telephone Directories (Part 2: Lusitania, Linéale and Nordica)», *Footnotes*, issue C, 2019. 16. Ladislas Mandel développe ces idées dans ses deux ouvrages parus aux éditions Atelier Perrousseaux: *Écritures, miroir des hommes et des sociétés* (1998), et *Du Pouvoir de l'écriture* (2004).

Franck Jalleau, jeu de caractères ARIN, bromure, 1985–1986. Archives ANRT.

1989: deux écoles

Mandel et Mendoza, actifs dès les premières heures du Cert, ne voient pas d'un bon œil l'implication de l'Ensad dans l'ANCT. Tout les sépare en effet de l'enseignement de Peter Keller, qui s'est joint à l'équipe dès l'ouverture. Formé à la Gewerbeschule de Bâle, où il étudie (avec Rudi Meyer) auprès d'Emil Ruder, Armin Hofmann ou Robert Büchler, Keller fait partie des « Suisses de Paris[17] » qui ont rejoint la capitale française à partir des années 1950. Les quatre premiers sont Adrian Frutiger, Peter Knapp, Jean Widmer et Albert Hollenstein; ils seront suivis par Peter Keller et Rudi Meyer, Hans-Jürg Hunziker et beaucoup d'autres[18]. Nombre d'entre eux enseignent à l'Ensad, théâtre de débats houleux entre les tenants de cette école suisse et les enseignants issus du collectif Grapus, proches de l'école polonaise[19].

À l'ANCT, les tensions sont d'un autre ordre: « Ils n'arrivaient pas à s'entendre car ils ne parlaient pas de la même chose. Lorsqu'il parlait de typographie, Keller voyait la page dans son ensemble, son architecture. Mandel et Mendoza voyaient la lettre[20] », dit Isabelle Durand de la deuxième promotion de l'ANCT. « Mandel et Mendoza [...] [voient] dans l'Atelier l'opportunité d'une relance de la production typographique en France, et souhaitent y contribuer en transmettant non seulement un savoir-faire spécifique, acquis pendant des années de pratique, mais aussi une vision de

17. C'est le titre d'une remarquable exposition présentée du 4 novembre 2016 au 19 mars 2017 au Museum für Gestaltung de Zurich, qui présentait les travaux de cette génération. 18. Voir l'ouvrage de Roger Chatelain, *La Typographie suisse, du Bauhaus à Paris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008. 19. Cette « école suisse » va établir, en grande partie, l'enseignement des fondamentaux du graphisme et permettre l'apparition tardive du modernisme en France. Voir l'essai de Roxane Jubert, « Une génération de passeurs », dans *Les Suisses de Paris*, cat. exp., Zurich, Museum für Gestaltung, 2016.
20. Citée dans Thomas Huot-Marchand, « Deux conceptions de l'Atelier », dans *Atelier national de recherche typographique ANRT. Archives 1985–2006*, *op. cit.*

la typographie française, ou plutôt latine – adjectif souvent opposé à la culture germanique. Peter Keller, lui, n'a jamais dessiné de caractères, mais a développé à leur endroit un regard expert. C'est un typographe davantage qu'un dessinateur de caractères: il compose avec ces formes, en investissant l'espace de la page. De sa formation à Bâle, il garde une conception moderniste du métier; par ses convictions, il revendique une approche de la typographie qui ignore les frontières entre les disciplines, et récuse les conceptions nationales de ce métier. Enseignant depuis 1969 à l'Ensad, c'est un pédagogue qui a progressivement mis en sommeil sa pratique professionnelle pour se consacrer à la transmission[21]. »

Mandel cesse d'intervenir à l'Atelier en 1988; Mendoza le quitte en 1990, suivi par Franck Jalleau, qui avait rejoint l'équipe enseignante trois ans plus tôt. En août 1991, Mandel donne une conférence aux Rencontres internationales de Lure, qui est encore à l'époque un foyer actif des idées de la Graphie latine. Mandel y déclare: « Aujourd'hui l'ANCT compte 4 formateurs Keller – Rudi Meyer – Huntziger [*sic*] – Bauer (?) – Widmer n'ayant fait que passer pour faire dessiner un alphabet par des stagiaires non encore formés. Formateurs dont Hunziker seul a touché au dessin de caractères, tous de l'Ensad et tous suisses. Chargés de réhabiliter la typographie française. » Et de conclure par ce jugement sans appel: « C'est ainsi qu'avec le détournement de l'ANCT de sa vocation originelle, notre rêve de réhabilitation de la typographie française s'est évanoui[22]. »

*

En 1990, soutenu par Georges Bonnin, Peter Keller soumet un nouveau projet et prend à la rentrée la direction de l'ANCT. Il ouvre pour l'Atelier de nouvelles perspectives: dépassant la vision autocentrée d'une relance de la typographie française, il souligne la nécessité d'une ouverture à l'international et celle d'une pratique élargie de la création typographique.

21. *Ibid.* 22. Le texte manuscrit de cette conférence est conservé dans le fonds Mandel du Musée de l'imprimerie et de la communication graphique de Lyon. Le contexte est raconté dans *Le Rôle de Ladislas Mandel dans le Cert et les débuts de l'ANCT*, conférence de Thomas Huot-Marchand prononcée lors du colloque « Ladislas Mandel (1921-2006) ou l'humanisme de la lettre » à la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, 11 juin 2018. https://vimeo.com/275099351.

L'ANCT se dote d'une identité visuelle, conçue la même année par Margaret Gray, qui apparaît sur la première affiche d'appel à candidature: on peut y lire, en quatre langues (français, anglais, allemand et japonais) que «le but de l'Atelier est de constituer un centre d'expérimentation, assurant la formation artistique, scientifique et technique de spécialistes dans les domaines de la création de caractères, de la conception typographique et du design graphique». L'équipe évolue également: elle est désormais constituée d'Albert Boton (qui avait remplacé Mandel dès 1988), Hans-Jürg Hunziker, Rudi Meyer et Jean Widmer. Si elle témoigne d'un équilibre entre créateurs de caractères et typographes, cette équipe souligne le lien à l'Ensad, où la majorité d'entre eux enseignent alors, mais aussi l'héritage du modernisme suisse (dans le sillage des écoles de Bâle et de Zurich). Ce tropisme est sensible dans les productions de cette décennie, même si la variété des projets et des profils des stagiaires-chercheurs (d'une trentaine de nationalités différentes) montre une volonté permanente d'ouverture et d'expérimentation.

Margaret Gray, affiche d'appel à candidature, première apparition de l'identité visuelle de l'ANCT, 1990. Archives ANRT.

Concernant le dessin de caractères, Boton (formé auprès de Frutiger à la Lumitype) et Hunziker (élève puis collaborateur de Frutiger) perpétuent une approche par le dessin sur calques, au crayon puis à l'encre. À partir de 1991, l'Atelier se dote d'ordinateurs Macintosh, et d'une tablette Ikarus (URW) qui permet de digitaliser des caractères. Le dispositif s'accélère encore avec l'acquisition, cinq ans plus tard, du logiciel Altsys Fontographer, premier éditeur de fontes grand public, qui introduit la description des contours en courbes de Bézier et permet d'exporter des fontes PostScript Type 1.

L'Atelier de création typographique à l'École Estienne (1992)

En 1991, Franck Jalleau crée, avec Michel Derre, l'Atelier de création typographique (ACT) à l'École Estienne. Ils seront rejoints en 1994 par Margaret Gray: tous les trois viennent de l'ANCT. Sébastien Morlighem, qui faisait partie de la première promotion, témoigne: «Nous étions cinq jeunes hommes (Bertrand Clerc, Stéphane Darricau, Jean-Marc Denglos, Emmanuel Benoist et moi-même) apprenant de façon très concentrée et tabagique le dessin de lettres, la calligraphie et leur mise en page. Les méthodes enseignées étaient directement dérivées de celles mises au point par Mendoza et Mandel à l'ANCT: dessin au crayon 2H (minimum) sur calque, ou sur carte à gratter, remplissage au feutre ou à l'encre de Chine[23].»

Adrian Frutiger avait enseigné les fondamentaux de la typographie à l'École Estienne entre 1952 et 1960, mais la pratique de cette discipline avait progressivement disparu de cette institution historique. L'Atelier de création typographique marque ainsi un nouveau départ spectaculaire qui, dans ses premières années d'existence, reste assez proche de l'esprit de la première période de l'ANCT, par le profil de ses enseignants et des personnalités que l'on y croise: Gérard Blanchard, José Mendoza, Bernard Arin, et j'en passe. L'ambition est néanmoins d'y aborder la création typographique au sens large, et c'est encore le cas aujourd'hui.

Le DSAA Design création typographique, puis Design typographique, accueille chaque année de huit à dix étudiants et est toujours animé par son équipe originale, rejointe aujourd'hui par Philippe Buschinger, Raphaël Lefeuvre et Mathieu Réguer. Cette excellente formation a initié un très grand nombre d'étudiants à la typographie. Bon nombre des représentants les plus en vue de la création française en sont directement issus: citons par exemple Damien Gautier (205TF), Jean-Baptiste Levée (Production Type), Ludivine Loiseau (OSP), Julien Priez ou Yoann Minet (Bureau Brut).

23. Sébastien Morlighem, «Champ Fleury 2.0», *étapes*, n°203, avril 2012, p.28-31.

1999 : dépasser les frontières

Muriel Paris détaille en 1999, dans *Graphisme en France*, « Le caractère singulier de la typographie française ». Le panorama qu'elle en dresse, après une rapide synthèse historique, atteste des incontestables progrès accomplis depuis une quinzaine d'années.

Mais il faut reconnaître deux faiblesses majeures : sa faible féminisation (un reproche que l'on peut d'ailleurs étendre au monde du graphisme de l'époque, et de son enseignement), et son relatif isolement. Pierre di Sciullo ou Jean François Porchez sont les rares figures dont les productions rayonnent au-delà de nos frontières. Ce dernier (camarade de promotion de Muriel Paris à l'ANCT en 1990–1991) lance dès 1994 sa propre fonderie, Typofonderie, qui lui permet de diffuser ses créations, parallèlement aux nombreux caractères sur mesure qu'il réalise pour de grands groupes en France et à l'étranger. Il est le premier à faire le pari de l'indépendance et d'Internet pour diffuser ses fontes : un changement de paradigme radical, devenu la norme aujourd'hui. Cette nouvelle donne va progressivement rompre l'isolement de la production française, qui dépendait depuis deux décennies de fonderies étrangères : un hiatus d'une génération entière, qui a vu plusieurs créateurs prometteurs prendre d'autres voies. Par exemple Claude Mediavilla ou Jean Larcher, qui se tournent vers la calligraphie, ou Thierry Puyfoulhoux, qui vogue aujourd'hui sur d'autres eaux. Citons également François Boltana (1950–1999), étoile filante de la typographie française qui, depuis Toulouse, signe les créations parmi les plus ambitieuses de l'époque[24].

À cette période, Jean François Porchez est actif au sein des Rencontres de Lure, où il échange avec Mandel, Mendoza et les nombreux intervenants étrangers qui viennent en Provence. Il est également impliqué dans l'Association typographique internationale, dont il sera président quelques

24. Voir Franck Adebiaye et Suzanne Cardinal, *François Boltana et la naissance de la typographie numérique*, Gap, Atelier Perrousseaux, 2011.

années plus tard. En 1998, le congrès international de l'Atypi se tient à Lyon et fait l'objet d'un hommage à Gérard Blanchard, disparu quelques mois plus tôt. À cette occasion est publié un fascicule, *Lettres françaises*[25], mis en page par SpMillot, qui fait état de la création typographique dans l'Hexagone. Dans la préface, Gerard Unger évoque malicieusement « La frontière de la bière et du vin » : il utilise cette image pour désigner les différences et les circulations entre la typographie néerlandaise et la typographie française. Il s'avère que cette frontière semble encore, à l'époque, couper la France en deux.

En 1997, l'ANCT quitte l'Imprimerie nationale pour rejoindre l'Ensad, et devient l'ANRT. Peter Keller remplace le mot « création » par le mot « recherche » : une démarche visionnaire, qui traduit sa volonté d'ouverture et, déjà, son ambition de viser le grade de master européen. L'Atelier déménage à nouveau en 2000 à l'École nationale des beaux-arts de Nancy (devenue Ensad Nancy), avec une équipe en partie renouvelée (avec Peter Keller, Jean Widmer, Hans-Jürg Hunziker, mais aussi Jean-Philippe Bazin, André Baldinger et Philippe Millot). Une période très dynamique, qui pâtit toutefois d'un manque de communication vers l'extérieur.

Suite à un changement de direction à l'école de Nancy, la situation va rapidement se dégrader, jusqu'à conduire à la démission de l'ensemble de l'équipe en juin 2006. Malgré les avertissements répétés, rien ne sera fait alors à Nancy pour sauver cette formation. Le coup est rude pour l'enseignement de la typographie en France. Vingt ans après sa création, ayant formé une centaine d'étudiants du monde entier, l'aventure de l'Atelier prend fin.

En 2008, dans un entretien de Samuel Vermeil avec Annick Lantenois et Gilles Rouffineau, ce dernier en fait le constat amer et lucide : « L'ANRT a sans doute été l'un des lieux en France où quelque chose comme la recherche en typographie a vraiment existé, compte tenu de la qualité des gens qu'il a formés. Plusieurs travaillent aujourd'hui dans les écoles d'art. Il avait à peu près tout pour être un lieu de recherche : un champ d'investigation précis, une certaine exigence, l'ouverture à des formes

25. *Lettres françaises, Spécimen de caractères français*, Paris, Association typographique internationale/Association pour la diffusion de la pensée française, 1998.

neuves... Mais en même temps, sur le plan de la communication, c'est un échec complet. [...] [son histoire] n'a jamais été communiquée autrement que par une belle affiche annuelle[26].»

*

Le Scriptorium de Toulouse avait fermé ses portes en 2005, et l'ANRT en 2006; l'année suivante, le cours hebdomadaire de Jean François Porchez à l'Ensad est également interrompu. En 2007, l'École Estienne est le seul endroit où un apprentissage du dessin de caractères est encore dispensé en France. Cette situation préoccupante va toutefois provoquer un rebond spectaculaire, et amorcer une véritable relance de la typographie en France.

Une génération d'étudiants, diplômés de l'École Estienne ou d'écoles supérieures d'art, quitte la France pour intégrer des masters spécialisés en *type design*. C'est le cas, par exemple, de Laure Afchain, Charles Mazé, Yohanna My Nguyen au Type[Media, master de la KABK de La Haye; ou de Malou Verlomme, Jérémie Hornus, Émilie Rigaud, Alice Savoie, Amélie Bonnet, Mathieu Réguer, Adrien Vasquez au MATD de l'Université de Reading.

Ces étudiants vont y trouver un enseignement de grande qualité, au contact de la scène internationale. Ils découvrent d'autres méthodes, d'autres interlocuteurs, de nouvelles collections, et (détail qui a son importance) s'expriment en anglais: cette barrière linguistique a longtemps accentué l'autarcie de la scène française. Beaucoup d'entre eux poursuivent leur cursus en intégrant de grandes fonderies: Alice Savoie et Malou Verlomme chez Monotype, Amélie Bonnet, Naïma Ben Ayed et Jérémie Hornus chez Dalton Maag, etc.

Dans le même temps, une nouvelle génération d'enseignants (pour beaucoup issus de l'ANRT) introduit la création de caractères dans les écoles d'art et de design par le biais de workshops, d'ateliers de recherche et de cours réguliers.

26. «Quelle recherche en école d'art?», dans *N+1, recherche et expérimentation en design graphique, numérique et sonore dans les écoles d'art et de design*, Saint-Étienne, École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne, 2008, p.14.

2009: une dynamique nouvelle

En 2009, invité à m'exprimer pour la première fois dans *Graphisme en France*, je plaidais pour «Un apprentissage élargi du dessin de caractères»: «Je pense qu'il est profitable d'intégrer le plus tôt possible la pratique du dessin de caractères lors de l'apprentissage du graphisme. Pas dans l'optique d'une spécialisation, mais plutôt comme une manière d'aborder "de l'intérieur" les formes typographiques, de mieux les comprendre[27].»

Mes convictions sont les mêmes aujourd'hui. J'ai découvert la typographie aux Beaux-Arts de Besançon, avec Claude-Laurent François; Gérard Blanchard y était coordinateur de la section communication dans les années 1980, et son empreinte était encore forte à l'époque. J'ai enseigné dans cette école entre 2002 et 2012, et intervenais régulièrement à l'Esad d'Amiens. Pendant cette période, j'ai animé des dizaines de workshops de sensibilisation à la création de caractères: une pratique souvent perçue comme mystérieuse et inaccessible, mais qui me semble utile, voire essentielle à la formation de designer graphique.

Mes choix rejoignaient ceux de plusieurs typographes de ma génération: exercer en indépendant, revendiquer une pratique ouverte (mêlant design graphique et typographique), développer des recherches personnelles et enseigner.

Ainsi de David Poullard (1972), diplômé de l'École Estienne, qui poursuit ses recherches sur la lettre dans la rue à Paris 7 puis à l'ANRT (1997–1998): l'Ordinaire, caractère inspiré des lettrages du métro parisien, irrigue depuis ses créations poético-typographiques et son travail graphique. Enseignant à l'Esad de Grenoble-Valence entre 2009 et 2018, il intervient aujourd'hui à l'Esa d'Aix-en-Provence.

27. Thomas Huot-Marchand, «Pour un apprentissage élargi du dessin de caractères», *Graphisme en France*, 2009.

C'est le cas aussi de François Chastanet, dont les recherches sur les écritures urbaines questionnent à la fois l'écriture, la typographie et le graffiti[28]. Chastanet étudie à l'ANRT en 2000–2001 avec Alejandro Lo Celso (né en 1970)[29], typographe argentin issu, l'année précédente, de la première promotion du master de *type design* de l'Université de Reading. Lo Celso va, dans les années qui suivent, animer de nombreux workshops en France, dont il sera question plus loin.

Ou encore de Jérôme Knebusch (né en 1978), qui croise Chastanet et Lo Celso à Nancy, avant d'intégrer, en 2005–2006, la dernière promotion de l'ANRT avant sa fermeture temporaire. Il y dessine l'`Instant`, remarquable réflexion sur le rythme et la cursivité au sein d'une famille typographique. Mathieu Cortat étudie la même année à l'ANRT, et y dessine le `Stockmar`, un romain baroque à trois italiques; il devient par la suite assistant-conservateur au Musée de l'imprimerie de Lyon où il constitue, avec Alan Marshall, le *Corpus typographique français*[30]. Après être intervenu au sein de l'Observatoire des polices à l'Ensab de Lyon, Mathieu Cortat dirige depuis 2016 le prestigieux master *type design* de l'Ecal, à Lausanne[31].

MESSINE, projet de design typographique mené depuis 2011 par Alejandro Lo Celso (à gauche) et Jérôme Knebusch à l'École supérieure d'art de Lorraine, Metz.

28. Voir ses travaux dans les publications *Pixação: São Paolo Signature*, Toulouse, XGPress, 2007; *Cholo Writing: Latino Gang Graffiti in Los Angeles*, Årsta, Dokument Press, 2009; et *Dishu: Ground Calligraphy in China*, Årsta, Dokument Press, 2013. 29. Voir Alice Savoie, «Incarner le texte, une conversation avec Alejandro Lo Celso», dans *Nouveau Document*, Villeurbanne, éditions Nouveau Document, 2017. 30. www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/documentation/corpus. 31. www.ecal.ch/fr/3074/formations/master/type-design/descriptif.

L'enseignement de la création de caractères en France aujourd'hui

Depuis une dizaine d'années, l'enseignement de la création de caractères a largement pénétré les formations françaises, en premier, deuxième et troisième cycles. À l'École Estienne bien sûr, nous l'avons vu, ou à l'Esad d'Amiens, à l'Ensad de Paris ou à l'Ensad de Nancy, dont il sera question plus loin. Mais aussi dans les écoles d'art et de design, à la faveur de cours, de workshops ou de projets de grande ampleur. Quelques exemples:

À l'*Institut supérieur des arts de Toulouse (Isdat)*,
François Chastanet insuffle dès son arrivée une pratique du dessin de caractères empreinte de ses recherches personnelles sur les écritures urbaines. En 2006–2008, il invite Alejandro Lo Celso pour réaliser avec les étudiants (notamment Laure Afchain et Géraud Soulhiol) un caractère inspiré par la ville de Toulouse, le `Garonne`, qui est utilisé depuis par la municipalité pour ses supports de communication. D'autres ateliers, expositions et workshops suivront, comme, dernièrement, l'atelier de recherche et de création Monolinear, avec les interventions de Lo Celso, Hans-Jürg Hunziker, Frederik Berlaen et moi-même. Ces initiatives pédagogiques ont donné lieu à une publication rétrospective, *Lettres de Toulouse*, chez l'éditeur B42[32]. Même si les deux formations n'ont jamais été connectées, il est remarquable de constater qu'après le Scriptorium se développe à nouveau à Toulouse un enseignement typographique très dynamique, centré sur le geste de l'écriture.

À l'*École supérieure d'art de Lorraine de Metz (Esal)*,
Jérôme Knebusch invite lui aussi Alejandro Lo Celso, avec qui il engage en 2011 un projet d'une ampleur inédite: le `Messine`, un caractère transitionnel (entre `Baskerville` et `Didot`) destiné aux publications de

32. Alejandro Lo Celso, Francois Chastanet, Frederik Berlaen, Hans-Jürg Hunziker, Thomas Huot-Marchand, *Lettres de Toulouse. Expérimentations pédagogiques dans le dessin de lettres*, Paris, B42, 2018.

l'école. Chaque année, un nouveau workshop permet d'accroître la famille : le design est conçu à plusieurs, au sein de chaque promotion et, plus remarquable encore, d'une promotion à l'autre. Un *workflow* itératif et collectif, admirable par ses résultats mais aussi par la dynamique pédagogique qu'il développe sur plusieurs années.

Dans la même école, Jérôme Knebusch lance en 2015 « Pangramme », une exposition internationale de caractères typographiques d'étudiants. Fin février 2016, à la clôture de l'appel à candidature, le résultat dépasse toutes les espérances : 194 dossiers déposés, provenant de 25 pays. Ce succès reflète l'extraordinaire vitalité de la création de caractères typographiques aujourd'hui, dans les écoles d'art et de design du monde entier : une situation inconcevable ne serait-ce qu'une dizaine d'années auparavant. L'exposition qui en découle sera présentée à Metz, Amiens, Chaumont, Montréal et Leipzig.

carabin
Poli

COMPAGNON (Bold, Medium), Juliette Duhé, Chloé Lozano, Valentin Papon, Léa Pradine, Sébastien Riollier, Velvetyne, 2018.

À l'*École européenne supérieure d'art de Bretagne (Eesab de Rennes)*, Benjamin Gomez anime un studio typographique au sein du master Design graphique, qui donne régulièrement lieu à d'ambitieux projets, comme XXI XIX, mené avec Sonia Da Rocha (diplômée du post-diplôme de l'Esad d'Amiens, après avoir collaboré avec Claude Mediavilla et Jean François Porchez), enseignante dans le même établissement sur le site du Havre, et Brice Domingues (Esad de Reims). Les alphabets créés à partir d'affiches du fonds Dutailly ont été exposés à Chaumont lors de la biennale 2017. Ou encore le projet Compagnon, une famille de cinq caractères monochasses mais pas monotones, publiée récemment sous licence libre chez Velvetyne[33].

33. http://compagnon.eesab.fr.

À l'*École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon (Ensba)*, les étudiants créent des fontes dès le premier cycle (avec Damien Gautier et aujourd'hui Alice Savoie) et participent à des workshops chaque année. Cette pratique se poursuit en deuxième cycle, avec Alaric Garnier, qui est issu de l'école.

Citons encore l'*École supérieure d'art et design de Valence (Esad)*, pionnière en France dans le champ de la recherche en design graphique, l'*École supérieure d'art des Pyrénées (Esa)* à Pau, avec Perrine Saint-Martin, la *Haute École des arts du Rhin (Hear)* de Strasbourg, avec Yohanna My NGuyen, l'*École de création visuelle (ECV)*, avec Jean François Porchez et Mathieu Réguer, ou l'*École supérieure d'arts appliqués de Bourgogne (Esaab)* à Nevers, véritable vivier de talents, où interviennent depuis quelques années Sarah Kremer et Thomas Bouville lors de workshops annuels. Sans oublier l'action de nombreux enseignants, en premier et deuxième cycles, tel Hervé Aracil, à l'origine de tant de vocations à l'école Duperré.

Lettrage obtenu par superposition de deux gestes calligraphiques d'orientations différentes. Lori Marsala, Guillaume Berneau, Sarah Spruijt sous la direction de François Chastanet, façade de l'Isdat de Toulouse, Journées portes ouvertes 2018.

Le développement de la recherche

Depuis 2010, le DNSEP, diplôme des écoles d'art et de design sous tutelle du ministère de la Culture, confère au grade de master. Le DNA, en troisième année, au grade de licence (Bachelor), au même titre que le BTS, devenu DNMade depuis la réforme engagée en 2017–2018. Cette harmonisation des formations artistiques au modèle européen de l'enseignement supérieur (le processus de Bologne, LMD) ouvre la voie à la recherche après le master avec, en perspective, le doctorat.

Le post-diplôme Typographie et langage de l'Esad d'Amiens (EsadType)
L'Esad d'Amiens ouvre en 2006 un post-diplôme intitulé Typographie, systèmes graphiques et langage. Imaginé en prolongement d'un ambitieux projet de notation de la langue des signes (Gestual Script), cette formation va réunir pendant ses premières années Patrick Doan, Sébastien Morlighem, Catherine de Smet et moi-même. Renommé Typographie et langage (et aujourd'hui EsadType), ce post-diplôme de 18 mois se spécialise à partir de 2008 dans la création de caractères. Son recrutement est international, et les cours sont depuis 2016 donnés en anglais. Le parcours de ses diplômés témoigne de l'excellente qualité de cette formation : ils et elles sont pour la plupart établis en tant que *type designers* et font rayonner la jeune création française bien au-delà de ses frontières : par exemple Damien Collot (Dalton Maag, Londres), Chorong Kim (Sandoll, Séoul), Sandrine Nugue (dont le caractère `Orientation` est publié chez Commercial Type), Sophie Caron (Alphabet Type, Berlin), ou encore Alisa Nowak, Roxane Gataud et Quentin Schmerber (tous trois au catalogue de Typetogether). L'équipe enseignante est aujourd'hui composée de Frederik Berlaen, Jean-Baptiste Levée, Sébastien Morlighem et Mathieu Réguer.

Au sein de l'unité de recherche De-Sign-e de l'Esad d'Amiens, quatre projets sont menés en parallèles, dont deux portent spécifiquement sur l'écriture et la typographie.

Gestual Script se développe depuis une dizaine d'années. À partir des questions méthodologiques, linguistiques et graphiques soulevées par la transcription du geste, il a donné lieu à plusieurs dispositifs innovants : Photocalli, pour saisir le mouvement ; Typannot, une solution typographique et informatique pour permettre aux chercheurs en langue des signes d'annoter des corpus vidéos ; en lien avec l'Université de technologie de Compiègne (UTC), Descript et Inscript, un environnement augmenté pour l'apprentissage et la sauvegarde du geste scriptural. Les thèses de Claire Danet (diplomée de l'Esad) et de Patrick Doan (coordinateur du projet) à l'UTC vont, dans les prochains mois, faire la synthèse de la foule de recherches suscitées par ce projet.

Présentation des exercices menés au post-diplôme EsadType lors des Journées portes ouvertes 2018.

Le second axe de recherche, intitulé Typographie, histoire et création, est coordonné par Sébastien Morlighem. Il donne lieu, chaque année depuis 2011, à des colloques et à des expositions thématiques, et constitue progressivement un centre de ressources en typographie[34]. Un projet vient

34. Voir la contribution de Sébastien Morlighem, p.92.

SORBON ROMAIN REGULAR,
Ensad Lab Type, projet ELT Sorbon,
janvier 2009.

également de s'achever autour de la figure de Ladislas Mandel, en partenariat avec le Musée de l'imprimerie et de la communication graphique de Lyon, mené pour l'essentiel par Alice Savoie.

L'*Ensad Lab Type* est un programme de dessin de caractères et de lectures typographiques mis en place en 2008 par André Baldinger et Philippe Millot à l'Ensad de Paris. L'Ensad renoue alors avec l'enseignement de cette discipline, où avaient successivement enseigné Adrian Frutiger (1952–1960), Albert Boton (1968–2004) et Jean François Porchez (1998–2007). Malgré des moyens modestes, ce laboratoire de recherche va conduire plusieurs projets collectifs, selon des cycles de deux à trois ans, réunissant quatre à six étudiants-chercheurs.

Le premier cycle, nommé ELT H/V, est consacré à l'étude comparative de la mise en forme des ouvrages en écriture chinoise et en caractères latins. Suivront trois programmes de création typographique: le premier cycle, qui porte sur les caractères gravés à la Sorbonne autour de 1470, a donné lieu à l'`ELT Sorbon R` (romain) et à l'`ELT Sorbon G` (gothique). Le second questionne la lisibilité à l'écran, par le dessin de deux caractères sans empattements, l'`ELT Gaston` et l'`ELT Incision`. Le troisième cycle, articulé autour d'un «classique ordinaire», le `Times New Roman`, s'achève en 2014 avec l'interruption des travaux du laboratoire. Sa relance est aujourd'hui à l'étude[35].

35. Parallèlement aux cours réguliers d'André Baldinger et de Philippe Millot, Émilie Rigaud, Sandrine Nugue ou Alisa Nowak interviennent ponctuellement à l'Ensad sur ces questions, à des niveaux divers.

Les recherches de l'Ensad Lab Type sont présentées lors du colloque «Design graphique, les formes de l'histoire», organisé par le Cnap, le Centre Pompidou, l'Ensad et le Labex Arts H2H (Université Paris 8) en novembre 2014, et les actes sont publiés chez B42[36].

L'ANRT

Peter Keller disparaît en juillet 2011 après un long combat contre la maladie; Christian Debize est nommé au même moment directeur de l'Ensad de Nancy et fait de la réouverture de l'ANRT une priorité: il constitue un groupe de travail pour en fixer les conditions. À l'automne 2012, je suis nommé directeur de l'ANRT, avec plusieurs objectifs: traiter et valoriser ses archives, constituer une nouvelle équipe enseignante, définir son projet scientifique, positionner la formation au niveau troisième cycle en l'ouvrant à la recherche, lui redonner un rayonnement international et communiquer davantage. Ces défis ont depuis été relevés grâce à l'équipe constituée de Roxane Jubert, Jérôme Knebusch, Charles Mazé, Émilie Rigaud, Alice Savoie et Jérémie Hornus[37], ainsi qu'aux six promotions d'étudiants-chercheurs qui se sont succédé depuis 2013.

L'Atelier est aujourd'hui installé dans le nouveau bâtiment de l'Ensad, sur le campus Artem Nancy. Le cursus est aujourd'hui de dix-huit mois, avec un tuilage des promotions qui arrivent tous les douze mois; le recrutement est international et s'appuie à la fois sur les projets proposés par les candidats et sur des programmes de recherche établis avec des laboratoires partenaires. Ce nouveau format a suscité de nombreuses collaborations, dans des domaines aussi variés que les sciences informatiques, la linguistique, l'épigraphie, la cartographie ou l'égyptologie. Une préoccupation fréquente est celle d'interroger le rôle du design typographique dans le champ des humanités numériques: développer des systèmes de notations spécifiques, des outils numériques adaptés, des interfaces de consultation ou des caractères sur mesure... Les problématiques ne manquent pas et peuvent rarement être solutionnées dans les laboratoires qui s'y trouvent confrontés: d'où le choix d'une grande transversalité et d'un dialogue constant avec des

36. *Design graphique. Les formes de l'histoire*, Paris, B42, 2017. 37. Philippe Millot et André Baldinger enseignent également à l'ANRT de 2013 à 2015. Jérémie Hornus intègre l'équipe à la rentrée 2016.

spécialistes d'autres horizons. Une volonté forte est de faire de la recherche *par* le design, en revendiquant la création typographique comme un levier essentiel, et pas seulement un objet d'étude.

Dans le même temps est engagé un travail considérable d'indexation, de numérisation et de valorisation des archives, qui donne lieu en 2016 à l'édition du catalogue *ANRT. Archives 1985–2006*, puis à une exposition rétrospective au Musée de l'imprimerie et de la communication graphique[38]. Ce catalogue raconte en détail l'histoire de l'Atelier (avec des contributions de Sébastien Morlighem, Roxane Jubert et moi-même) et présente les travaux de recherche qui y ont été menés pendant deux décennies marquées par de profonds bouleversements technologiques.

Des colloques internationaux sont organisés chaque année: «Automatic Type Design» (en 2014 et 2016), qui traite des innovations technologiques en matière de typographie, et les «Rencontres du 3e type» (en 2015 et 2018), qui abordent les caractères «ni latins ni non latins».

Les 25 et 26 avril 2019, un colloque et une exposition intitulés «Gotico-Antiqua, Proto-Roman, Hybrid. 15th century types between gothic and roman» viennent clore à Nancy un vaste programme de recherche initié par Jérôme Knebusch. Ils portent sur les caractères gravés en Europe entre 1458 et 1482, de Mayence à Venise, et le passage de gothique à romain: dans ce cadre, douze workshops ont été organisés ces trois dernières années, en Allemagne, en France et en Italie, qui ont réuni plus de cent cinquante étudiants. Quatorze fontes numériques et un jeu d'initiales ont été créés (puis édités et augmentés par Rafael Ribas et Alexis Faudot, étudiants-chercheurs à l'ANRT) à partir des modèles observés dans les incunables des collections de chaque ville: ils seront diffusés, sous licence libre, à l'ouverture de l'exposition. Une manière de mêler recherche et transmission, et de placer la création de caractères au cœur d'une investigation historique.

Jérôme Knebusch, «Gotico-Antiqua, Proto-Romain, Hybride. Caractères du XVe siècle entre gothique et romain», ANRT, Nancy, 2019.

38. Exposition «TYPO&!.,-:;?", 30 ans de créations à l'Atelier national de recherche typographique», Lyon, Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, 10 novembre 2016–12 février 2017.

Enfin, l'objectif du doctorat a été atteint: Sarah Kremer a soutenu le 20décembre 2018 sa thèse intitulée «La réalisation matérielle du *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Impact de la mise en forme typographique sur le développement d'un projet lexicographique». Née d'une collaboration entre l'ANRT et l'Atilf–CNRS (Analyse et traitement informatique de la langue française, le laboratoire du CNRTL ou du TLFI, basé à Nancy), ce doctorat s'appuie sur une création typographique originale, pour répondre au besoin spécifique du FEW, un vaste et complexe dictionnaire pan-lexical du gallo-roman: il s'agit non seulement de créer une famille étendue qui intègre des signes jusqu'ici inaccessibles (comme des caractères phonétiques multi-accentués), mais aussi de développer une stratégie d'encodage pérenne pour sa numérisation, sa forme macro-typographique pour la mise en forme des entrées, une interface de consultation et même une interface de saisie sur mesure pour ses rédacteurs. L'accomplissement de Sarah Kremer est exemplaire, non seulement sur le plan typographique, mais aussi d'un point de vue méthodologique: une recherche par le design, richement référencée, qui dépasse les frontières de notre discipline. Deux autres doctorats sont en cours à l'ANRT: Éloïsa Pérez travaille sur l'apport de la typographie dans l'apprentissage du signe à l'école maternelle (avec le Celsa, Université Paris Sorbonne), et Sébastien Biniek sur la typographie paramétrique au service de la cartographie numérique (avec l'IGN et l'Esad de Grenoble–Valence).

LA RECHERCHE EN TYPOGRAPHIE À L'UNIVERSITÉ●

Dans *Graphisme en France* 2014, Alice Savoie déclarait à juste titre: «L'enseignement de la typographie semble donc se trouver aujourd'hui entre de bonnes mains; mais au-delà de ces perspectives enthousiasmantes, il est essentiel qu'à la revitalisation de la création contemporaine soit associé un accroissement de nos connaissances sur le sujet, et par conséquent que soient mises en place des pratiques de recherche fondamentales et structurantes[39].» Le site de *Graphisme en France* recense à l'heure actuelle dix-huit thèses de doctorat en cours, dans divers laboratoires, et vingt et une thèses soutenues depuis 1987[40]: la plupart sont des recherches sur le graphisme et/ou la typographie envisagés à travers le prisme des sciences humaines et sociales. Cet intérêt naissant du monde académique pour ces questions est bien sûr

39. Alice Savoie, «Dessiner la recherche en typographie», *Graphisme en France*, 2014, p.50–51. 40. www.cnap.graphismeenfrance.fr/liste-theses-doctorat.

positif pour l'exploration des corpus et le développement de méthodologies de travail. Dans le même temps, il me semble essentiel de soutenir dans ce domaine une recherche par la pratique, menée au sein des écoles d'art et de design, tout en maintenant une porosité bénéfique avec le monde universitaire.

LA FORMATION CONTINUE●

Jadis parent pauvre, la création typographique est donc aujourd'hui très présente dans les écoles d'art et de design françaises, du premier au troisième cycle. Les générations précédentes n'ont pas eu cette chance : pour rattraper ce retard et ouvrir aussi cette pratique à des usagers professionnels, la formation continue constitue un relais important, qui se développe également.

Type@Paris
Sur le modèle de Type@Cooper, programme intensif de *type design* développé à la Cooper Union (à New York et à San Francisco), Jean François Porchez crée en 2014 Type@Paris, un programme de cinq semaines d'apprentissage de la création de caractères. Le recrutement est international et s'adresse à des graphistes et directeurs artistiques chevronnés : le programme est dense et s'appuie sur des formateurs aguerris, des visites de collections typographiques françaises et des intervenants du monde entier. La formation rencontre un grand succès, tout comme les conférences publiques qui sont organisées chaque semaine.

Dans son programme, Jean François Porchez revendique une « technique française » du dessin de caractères : la calligraphie d'abord, puis le dessin sur calque, étape essentielle pour fixer les formes avant leur numérisation.

ANRT / Hear
En partenariat avec la Hear de Strasbourg qui développe à cet endroit une offre conséquente, l'ANRT organise également, depuis 2018, des stages de formation continue à destination des professionnels. De courte durée (quatre jours), pris en charge par les fonds de formation, ils permettent de s'initier ou de se perfectionner, selon les cas.

La transmission des savoir-faire à l'Imprimerie nationale

Les écoles ne sont pas les seuls endroits où s'opère la transmission. L'Imprimerie nationale, riche d'une histoire et de collections prodigieuses, s'attache ainsi à préserver des gestes et des savoir-faire uniques[41].

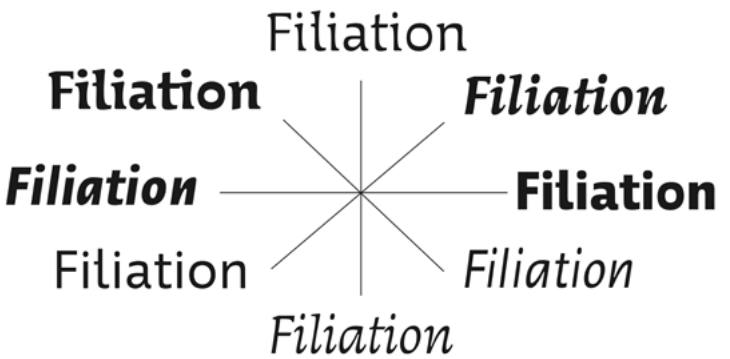
Nelly Gable, l'une des dernières graveure de poinçons en activité dans le monde, prépare la relève et transmet son savoir-faire à Annie Bocel depuis 2013 : sous leur impulsion, et avec l'aide d'Élodie Bayard, la gravure des poinçons typographiques est inscrite depuis 2018 à l'inventaire national du patrimoine culturel immatériel[42].

Dans la vénérable institution, ce sont non seulement ces gestes séculaires qui se perpétuent mais aussi des formes nouvelles qui voient le jour. Le caractère Faune d'Alice Savoie, commandé en 2017 par le Cnap en partenariat avec l'Imprimerie nationale, en est l'illustration.

Mais aussi la naissance, en 2019, de son huitième caractère typographique exclusif. Ce caractère, le Salamandre, est une création de Franck Jalleau, qui intègre l'Imprimerie nationale dès 1987. Depuis plus de trente ans, il crée des caractères pour le fiduciaire, des caractères de commande et des adaptations des types patrimoniaux, latins et non latins. Cette création vient couronner une carrière impressionnante et le place aux côtés de Garamont

41. Après une période mouvementée, l'Atelier du livre et de l'estampe et le Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale sont aujourd'hui réunis sur le principal site de production du groupe, proche de Douai. Une collection unique au monde, riche de plus de 500 000 poinçons, de 35 000 ouvrages et d'un grand nombre de machines toujours en activité. C'est la mémoire de l'industrie typographique française, de cinq siècles d'histoire ininterrompue. Une nouvelle dynamique a été insufflée sous la présidence de Didier Trutt, et avec l'arrivée en 2016 de Pascal Fulacher à la direction de l'Atelier du livre.
42. Ce savoir-faire est décrit et illustré dans l'ouvrage de Nelly Gable et Annie Bocel, *Dessins de geste. Gravure & poinçon typographique*, Paris, Éditions des Cendres, 2018.

(les Grecs du Roy, 1544–1550), Jannon, (Romain de l'Université, 1641), Grandjean (1694–1714), Jaugeon (1904), Luce (1773), Marcellin Legrand (1825–1832), Firmin Didot (Didot millimétrique, 1811) et Gauthier (1969–1978). Jalleau incarne ce rôle de passeur, d'une génération à l'autre. Marqué par son apprentissage auprès de Bernard Arin[43] et par la pratique de la gravure lapidaire, il devient à l'ANCT l'interlocuteur privilégié de José Mendoza. Son dessin s'inscrit dans le prolongement de celui du maître espagnol: fortement ancré dans une tradition humaniste mais pas calligraphique pour autant. Des formes saisies, comme gravées, mais jamais figées. Avec souvent d'audacieuses synthèses stylistiques, à la manière des «mécaldes» de Mendoza[44], et, dès la fin des années 1980, une réflexion sur les familles multistyles – avec par exemple le Jalleau, quatre dessins complémentaires pour trente-deux styles, imaginé pour le Code général des impôts. Une approche du dessin de caractères qu'il transmet depuis plus de vingt-cinq ans à l'École Estienne, et qui trouve, avec cette création historique, son accomplissement.



Franck Jalleau, SALAMANDRE, création de huit caractères exclusifs pour l'Imprimerie nationale. Dessins humanistique et linéale en romain, italique, gras et gras italique, 2019.

43. Le premier caractère typographique de Franck Jalleau, ARIN, primé au concours Morisawa en 1987, lui rend hommage. 44. Voir Martin Majoor et Sébastien Morlighem, *José Mendoza y Almeida*, *op. cit.*

*

Si elle prend la forme d'un kaléidoscope, cette histoire nécessairement synthétique est néanmoins marquée par les profonds sillons laissés par quelques figures incontournables: Bernard Arin, Gérard Blanchard, Albert Boton, Hans-Jürg Hunziker, Franck Jalleau, Peter Keller, Ladislas Mandel, José Mendoza ou Jean François Porchez... Témoins d'une période tumultueuse et d'un total changement de paradigme économique et technologique, ils ont inlassablement transmis, échangé, partagé pour permettre l'essor d'une nouvelle génération de designers et d'enseignants ayant dépassé les clivages qui ont opposé, par le passé, des conceptions antagonistes du métier et de sa transmission.

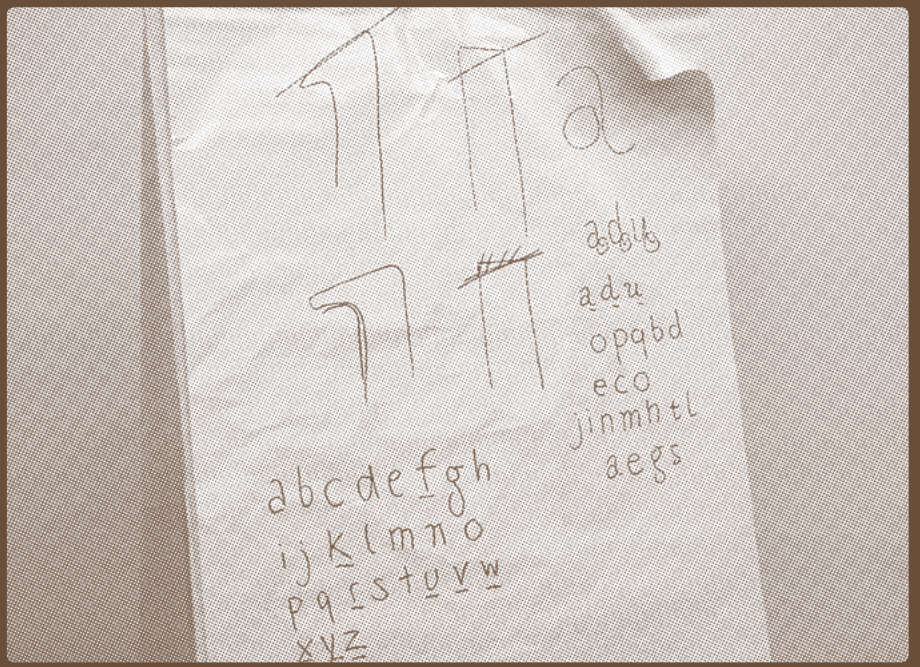
En matière de typographie, la variété des approches ne peut pas faire de mal: dans le cas présent, ces différentes méthodes ont élargi le spectre de la discipline, autorisé toutes les conjugaisons. La scène typographique française est aujourd'hui plus féminine, plus dynamique, plus internationale, plus diverse que jamais. «Pendant des années, dit Gerry Leonidas, j'ai qualifié la typographie française de "géant endormi". Ces dernières années, je pense que le géant se réveille[45].» Quel chemin parcouru, en effet, depuis la note de Charles Peignot et les premiers travaux du Cert. Ses membres auront réussi leur pari: la relance de la typographie française, par la transmission.

*
* *

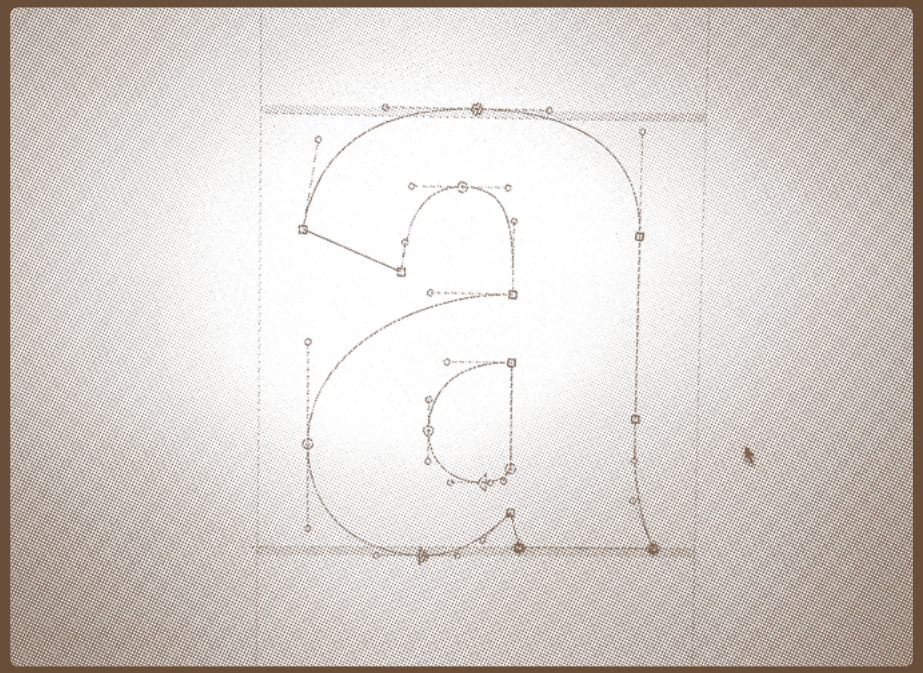
45. «For years I used to refer to typographic France as "the sleeping giant". In recent years I think the giant is beginning to wake up.» Gerry Leonidas, entretien avec l'auteur, décembre 2018.

**

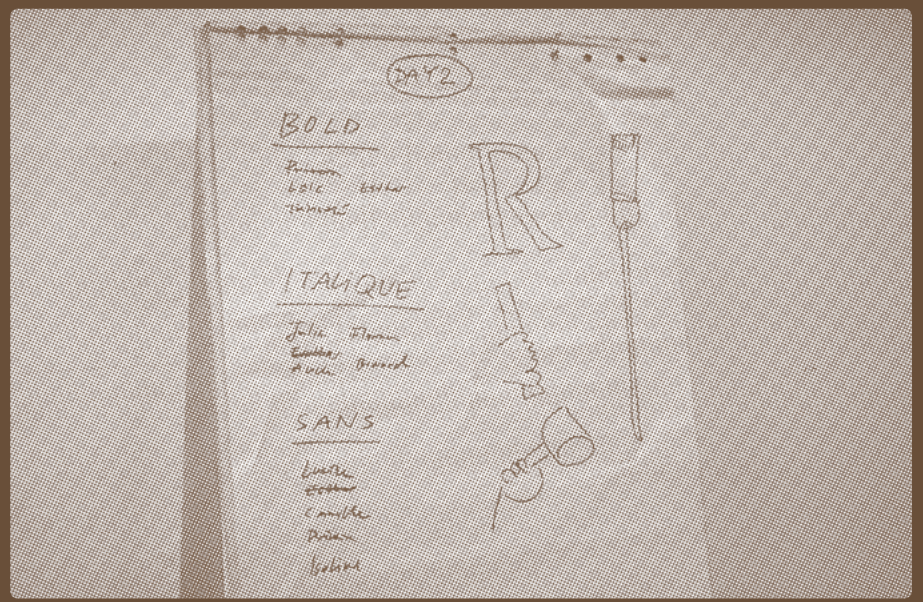
Les pages
qui suivent
présentent
des projets
pédagogiques,
des recherches
et des créations
de caractères
réalisés ces
dernières
années.



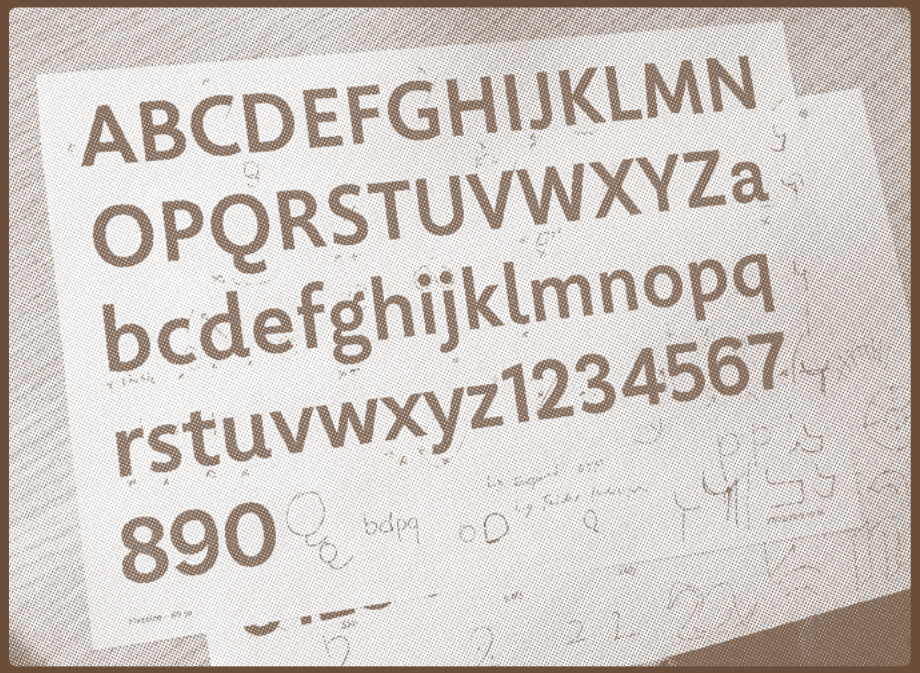
(1)



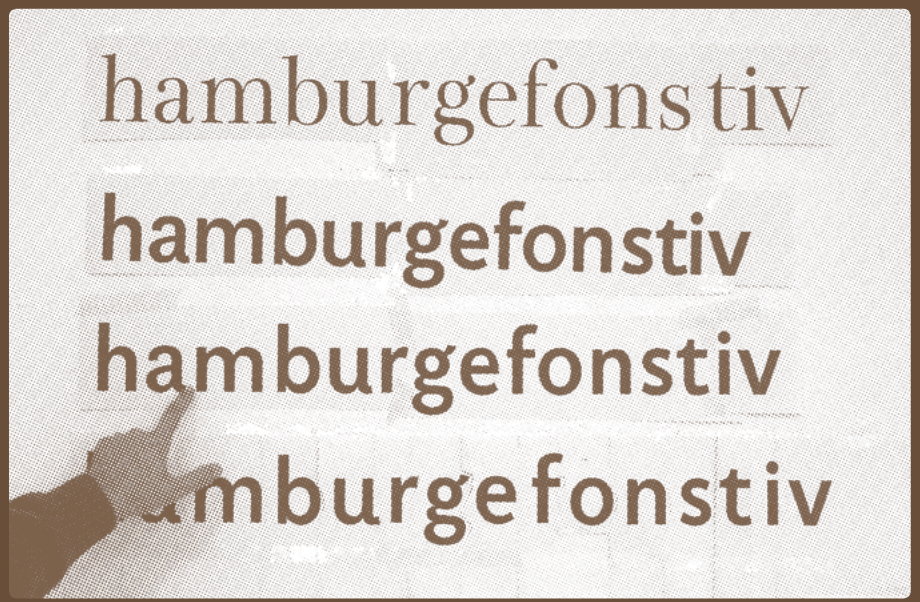
(2)


DAY 2
BOLD
ITALIQUE
SANS

(3)


ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZa
bcdefghijklmnopq
rstuvwxyz1234567
890

(4)


hamburgefons tiv
hamburgefonstiv
hamburgefonstiv
amburgefonstiv

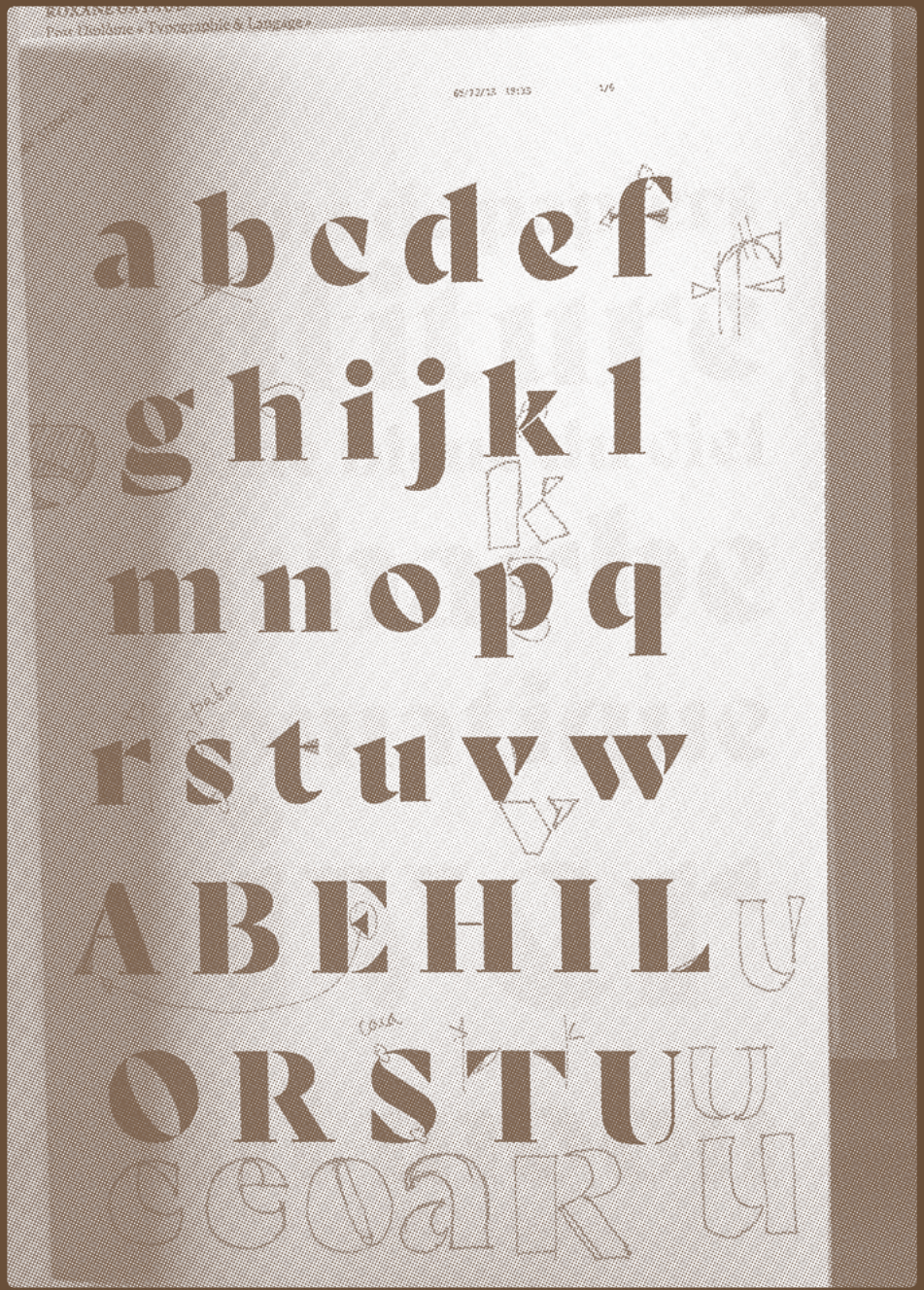
(5)

GK
RS
OQ
QQ
UN
NW
MM
MJ

(6)

i
o
in
ao

(7)


abcdef
ghijkl
mnopq
rstuvw
ABEHIL
ORSTUU
egoaRu

(8)

Papier de MM.
Caractère genre Baskerville (propriété de la Maison).
P. Bicherberger,
Presse mécanique Marinoni,
E. Champon et C^ie^.
Encre de M. Lorilleux
fils aîné.
Dessin et gravure
des vignettes, têtes de
chapitres, culs-de-lampes
et cadre par les artistes
de la Maison
(le dessin M. Th. Nouvian,
la gravure sur bois
par M. Lévy,
la gravure sur pierre
par M. Richard).

(11)

(12)

new exhibition kunsthal rotterdam

(13)

@
1873
2018
2
Simili Gum
++++++++++
S*L*T
«Mes pensées sont trop importantes pour un stylo; mes idées sont trop grandes pour un tableur; ces épiphanies, ces coups de génie et cette stupidité méritent plus: une machine prête à prendre tout ce que je peux y jeter et ne pas reculer ou se dérober à ma responsabilité.»
Romain Von Kloeckner
Compagnon
Light
& Roman
Monofaked
MITRA H.
miette
Chloé
ft ft
Benoît
Mousse
GOOGLEMAX
***
G. FDT.
Mathilde O
Morgane V
****

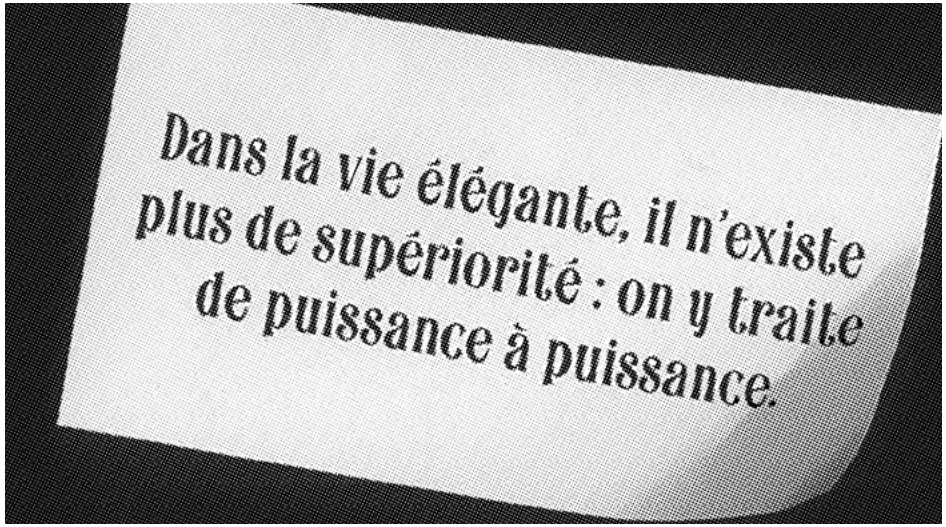
(14)

GALIBIER
ET
TOURMALET
EN
DANSEUSE
JUSQU'AU
SOMMET

(15&16)

Le principe constitutif
de l'élégance est l'unité.

(17&18)

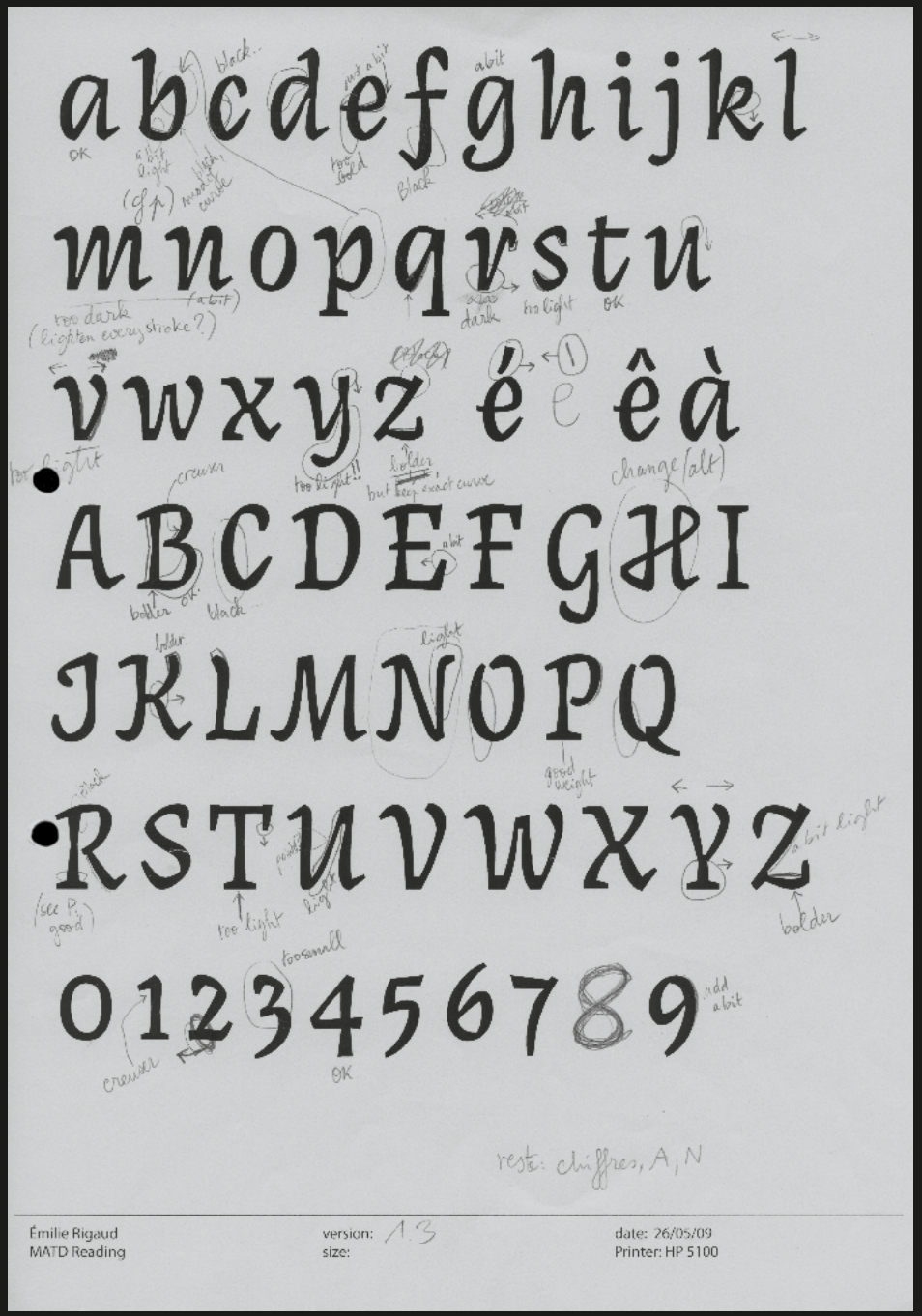

Dans la vie élégante, il n'existe
plus de supériorité : on y traite
de puissance à puissance.

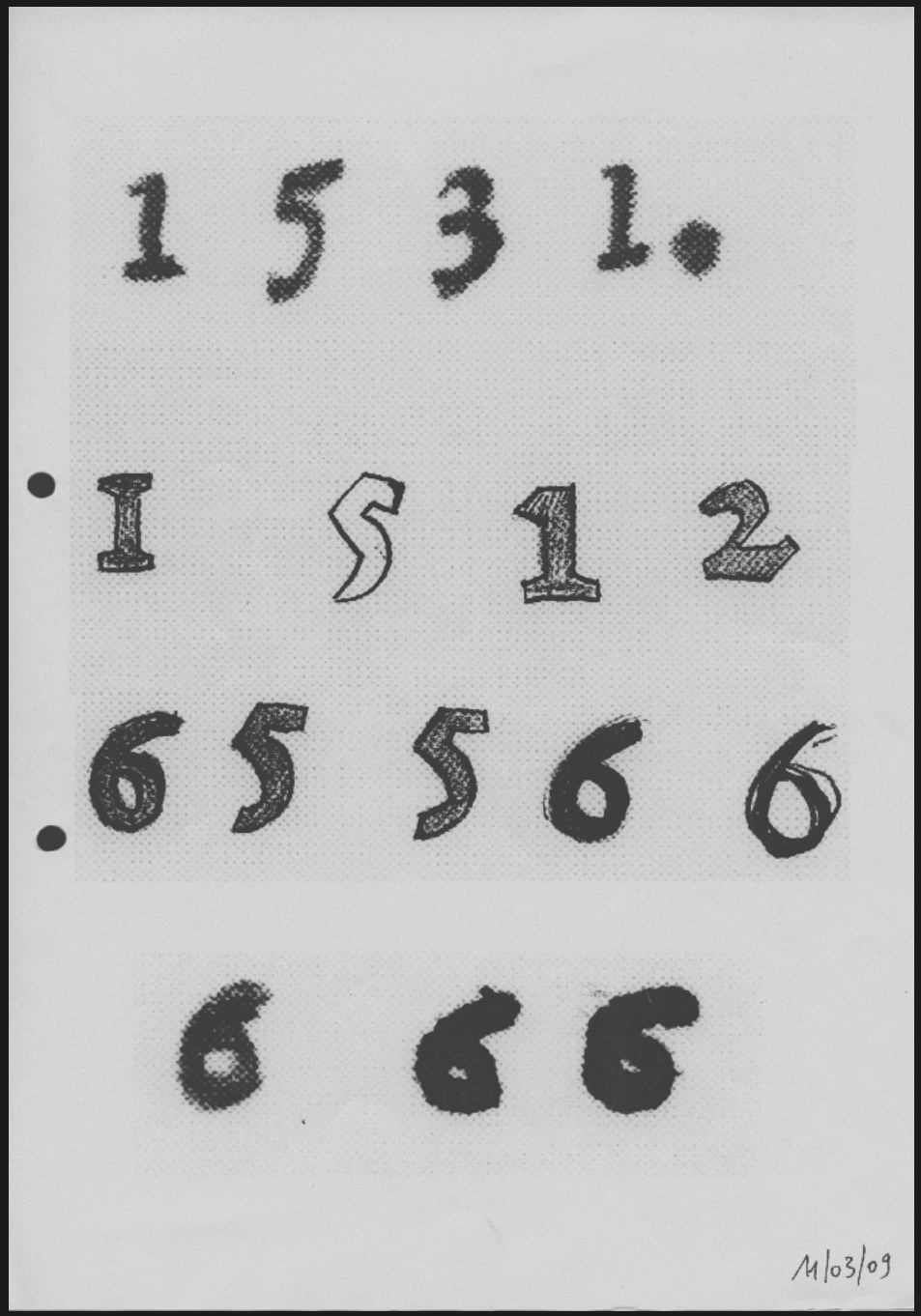
(19&20)

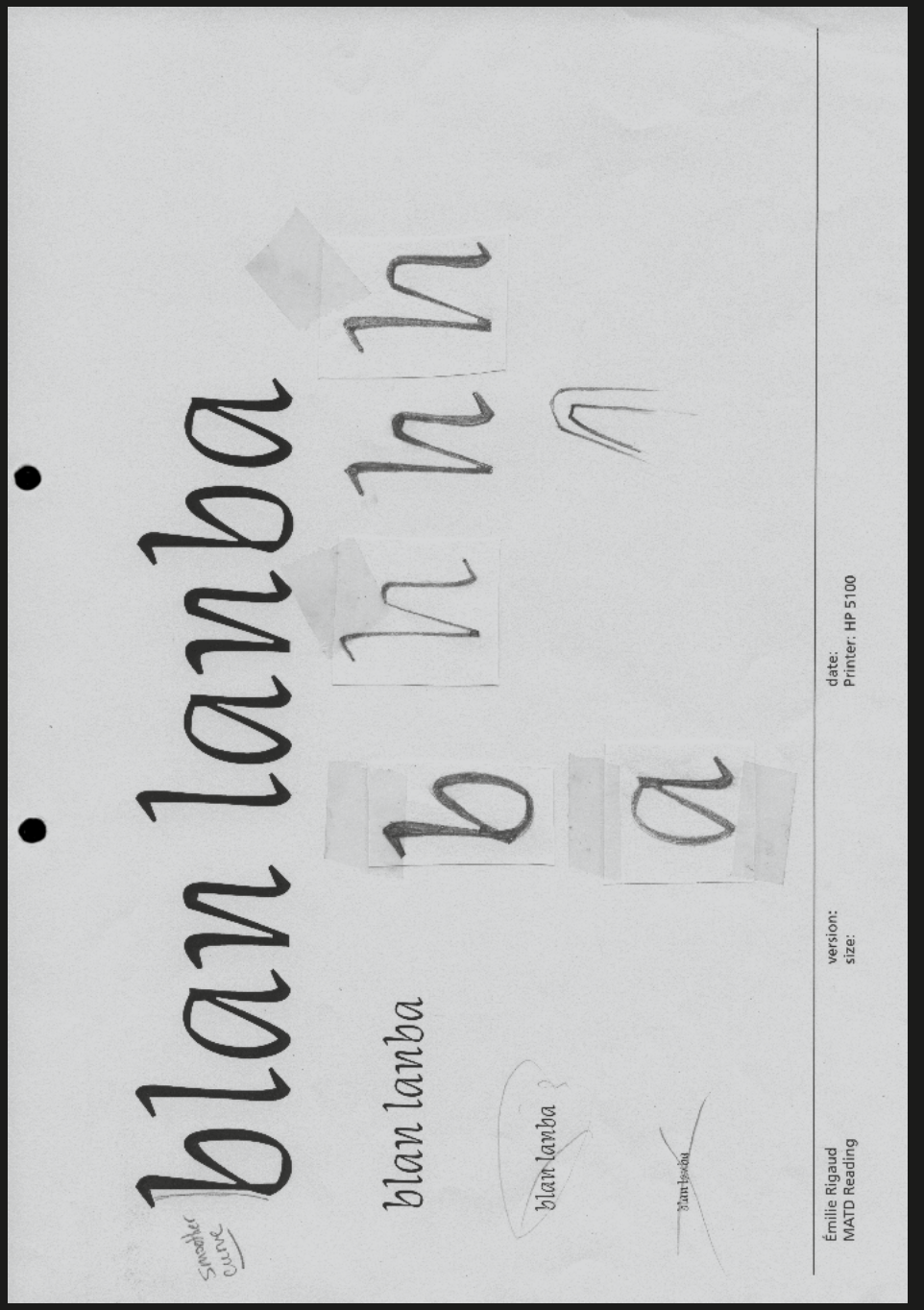
(21)

(22)

(23)


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 é ê à
A B C D E F G H I
J K L M N O P Q
R S T U V W X Y Z
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
reste: chiffres, A, N
Émilie Rigaud
MATD Reading
version: 1.3
size:
date: 26/05/09
Printer: HP 5100


1 5 3 1.
I 5 1 2
6 5 5 6 6
6 6 6
11/03/09



(26)

LÉGENDES

(1–5) Depuis 2011, Jérôme Knebusch mène chaque année un atelier de création du caractère MESSINE avec les étudiants de l'Esal de Metz.
(1) MESSINE, dessins de recherche de cohérence des ascendantes, Esal de Metz, 2014.
(2) MESSINE (Affiche), capture d'écran, Esal de Metz, 2019.
(3) MESSINE (Gras, Italique, Sans), programme du workshop, jour 2, Esal de Metz, 2014.
(4) MESSINE (Sans), planche de corrections, Esal de Metz, 2019.
(5) MESSINE (Titrage) et MESSINE (Sans), Esal de Metz, 2016.

(6–8) Roxane Gataud, BELY, carnet de recherches, croquis, planche de dessins, post-diplôme Typographie et langage, Esad d'Amiens, 2012–2014. Acquisition en 2017, Centre national des arts plastiques.

(9–10) Promotion 2017 de l'ANRT, recréation des caractères «dans le genre de Baskerville» de Claude Jacob. Détail de l'impression de la notice historique de l'imprimerie Berger-Levrault (9) et extrait du colophon (10), composé en BASKERVVILLE, 2018.

(11) Anatole Couteau, TEMPLE SANS (Regular), DSAA Design typographique, École Estienne, sous la direction de Franck Jalleau et Margaret Gray, 2019.

(12) Sophie Huffschmitt, NOORD, DSAA Design typographique, École Estienne, sous la direction de Franck Jalleau et Margaret Gray, 2019.

(13) Vue d'atelier, DSAA Design typographique, École Estienne, 2019.

(14) Étudiants de 5e année, page d'accueil du site internet Compagnon, projet de création collective d'une famille de caractères à partir de l'étude de spécimens de machines à écrire, Eesab de Rennes, 2017–2018.

(15–20) Étudiants en design graphique de l'Esad de Reims et de l'Eesab de Rennes encadrés par Sonia da Rocha, Brice Domingues et Benjamin Gomez, projet XXI XIX regroupant des travaux élaborés à partir d'une sélection d'affiches issues du fonds Dutailly conservées au Signe, à Chaumont, 2016–2017.
(15–16) Matilda Bruch, BIGOT, Eesab de Rennes, 2016–2017.
(17–20) Arnaud Epagneul, BAZAR, Esad de Reims, 2016–2017.

(21–23) Intervention des étudiants de 2e année sur la place de la Daurade à Toulouse, atelier de «Latin Dishu» systématiquement appliqué à partir de 2012 dans les cours de lettrage et de dessin de caractères de François Chastanet, au sein de l'option design graphique de l'Isdat de Toulouse, 2016.

(24–26) Émilie Rigaud, planches d'élaboration du COLINE, master in typeface design (MATD), Université de Reading, 2008–2009. Acquisition en 2014, Centre national des arts plastiques.

Sébastien Morlighem est docteur de l'Université de Reading (Royaume-Uni), chercheur-enseignant en histoire de la typographie et coordinateur du post-diplôme EsadType de l'École supérieure d'art et de design d'Amiens. Il est également organisateur et commissaire scientifique de plusieurs colloques, journées d'études et expositions parmi lesquels «Baskerville in France» (Esad/Centre for Printing History and Culture, Birmingham, 2018), «Sans Everything. Traits lettre bâtons» (2016), «Robert Granjon, Pierre Haultin. Créer la typographie à la Renaissance» (2015), «Les Didot et la typographie moderne» (Esad/bibliothèques d'Amiens métropole, 2014). Créateur de la collection «Bibliothèque typographique» pour Ypsilon.éditeur, il est le co-auteur de plusieurs ouvrages et a rédigé de nombreux articles sur la création typographique historique et contemporaine, sur le design graphique et le livre, et a donné des conférences dans le monde entier. Il mène actuellement une recherche sur les lettres sans empattements en France au XIXe siècle.

Renouveau

À chaque fin de décennie, *Graphisme en France* fait le point sur la typographie et, plus précisément, la conception de caractères. Après une longue période de crise survenue dans les années 1970 avec la fin de l'industrie traditionnelle au plomb, suivie d'une phase de reprise laborieuse marquée par l'avènement de la PAO et la disparition de la photocomposition dans les années 1980, cette discipline avait largement entamé sa mutation numérique et commençait tout juste à investir Internet lorsque *Graphisme en France* publiait son premier numéro thématique sur la typographie, en 1999. Muriel Paris s'interrogeait alors sur le devenir d'une profession encore fragile, exprimant la crainte d'un «rapide phénomène de saturation», d'une perte de qualité générale et d'un éloignement de «la recherche fondamentale[1]». Dix ans plus tard, dans l'édition 2009, Michel Wlassikoff confirmait son rétablissement tout en soulignant l'hétérogénéité de ses pratiques, conséquence d'une banalisation des outils de création et de production des caractères: tout le monde pouvait désormais «oser la lettre[2]».

1. Muriel Paris, «Le caractère singulier de la typographie francaise», *Graphisme en France*, 1999, n.p. En ligne: www.cnap.graphismeenfrance.fr/sites/default/files/gef_1999.pdf. 2. Michel Wlassikoff, «La lettre et le temps. Brève analyse d'une décennie de création typographique en France», *Graphisme en France*, 2009, n.p. En ligne: www.cnap.graphismeenfrance.fr/sites/default/files/pages_de_gef_2009_2010_1re_partie.pdf.

En 2019, dans un contexte écologique, politique, économique et social de plus en plus préoccupant, l'écosystème typographique paraît non seulement stable mais prospère, ici comme dans bien d'autres pays[3]. Ces dix dernières années, une nouvelle génération a pu trouver un ancrage professionnel de plus en plus diversifié et mobile, travaillant aussi bien pour son propre compte que pour des fonderies numériques et des studios, adoptant les innovations technologiques qui se sont succédé tout en y contribuant, le cas échéant. Elle a étendu ses domaines d'intervention et d'expertise, jouissant d'une meilleure reconnaissance internationale et récoltant prix et récompenses. Elle est composée, enfin, d'une plus grande part de femmes[4].

La vie culturelle de cette communauté s'est épanouie au rythme de nombreuses conférences, expositions et publications. Les collections publiques, les fonds documentaires se sont multipliés et enrichis. Les lieux d'enseignement se sont consolidés, les cours et workshops prolifèrent; la recherche, en dépit de la déliquescence universitaire générale, promet déjà de beaux lendemains, notamment grâce aux efforts des écoles d'art[5].

Le constat de cette résurgence a déjà fait l'objet de plusieurs publications. Le présent texte, sans atteindre à l'exhaustivité, est à lire comme la rétrospective d'une décennie surprenamment buissonnante[6].

Alphabettes

Roxane Gataud, RIOSE (Light),
alphabettes.com, 2018.

3. Il suffit de consulter le copieux répertoire en ligne créé et mis à jour par Frank Adebiaye, typographiefrancaise.fr, pour s'en rendre compte. 4. Cette tendance est par ailleurs internationale. Néanmoins, si la reconnaissance de femmes designers du passé et du présent est acquise, il reste encore beaucoup à faire sur le front de l'équité et de la lutte contre le sexisme, comme en témoigne la création, en 2015, de la plateforme collaborative exclusivement féminine alphabettes.org. 5. Concernant ce sujet, voir la contribution de Thomas Huot-Marchand, p.36–42 6. Voir, notamment, la série d'entretiens menés par Jean-Baptiste Levée avec dix créateurs et une créatrice, ainsi que mon article, «Champfleury 2.0» (p.28–31), qui détaille la période 1992–2011, dans *étapes:*, n°203 (spécial typographie), avril 2012.

La diversification des profils

Aujourd'hui, la profession de concepteur de caractères s'est non seulement recomposée mais redéployée et ramifiée, et il y a plus d'une manière d'y trouver sa place et d'y «gagner sa vie». On peut être –rarement– salarié, bien plus souvent indépendant et inscrit à la Maison des artistes; créer et diriger une fonderie afin d'y publier ses propres caractères ou ceux d'autrui; avoir une spécialisation (développement de fontes, direction artistique); mener de front plusieurs activités complémentaires (graphisme, web design, enseignement, recherche...) et s'inscrire ainsi dans des processus collaboratifs variables et souvent simultanés. Cette transformation a plusieurs causes: un plus grand nombre de formations scolaires et professionnelles, une «démocratisation» des outils et des usages numériques, une ouverture internationale et, surtout, un milieu dont la santé économique est au beau fixe.

Mathieu Réguer (né en 1985) est un exemple caractéristique de cette évolution vers la polyvalence. Ancien étudiant de l'École Estienne (diplôme supérieur d'arts appliqués, option Design typographique, 2007) et de l'Université de Reading (master *type design*, Department of Typography and Graphic Communication, 2008), il crée des caractères, développe des fontes pour des clients français et étrangers, écrit du code, enseigne dans plusieurs écoles (Estienne, ECV Paris, École supérieure d'art et de design d'Amiens) et supervise des projets d'étudiants. Il a reçu en 2017 un Graphite Pencil du D&AD pour la famille de caractères de la 20e Biennale de Sydney.

D'autre part, l'installation de créateurs de caractères partout en France s'est fortement accrue. Si Paris reste la première ville à les accueillir, Lyon est devenue ces dernières années un centre d'attraction formidable. On trouve aussi des créateurs et créatrices à Nantes, Marseille, autour de Bordeaux ainsi qu'à Amiens et Nancy, villes où sont situés les deux lieux de formation et de recherche régionaux, le post-diplôme EsadType (École supérieure d'art et design d'Amiens) et l'Atelier national de recherche typographique (École nationale supérieure d'art et de design de Nancy).

Mathieu Réguer, BOS EMBASSY DISPLAY: SPIRITS,
Biennale Sydney, 2016.

Un plus grand nombre de Français étudie et travaille aussi à l'étranger. Nommons Naïma Ben Ayed (née en 1984), ancienne étudiante de l'École Estienne (DSAA Design typographique, 2009), recrutée en 2012 par le studio Dalton Maag, à Londres, spécialisé dans les caractères d'entreprise multiscripts. Pendant six ans, elle y a perfectionné son expertise, notamment celle de la typographie arabe. Son design pour l'Inter Clear Arabic a reçu le premier prix du concours Granshan en 2014. Elle est récemment devenue indépendante. D'autres se sont installés à Londres, mais aussi à Berlin, et même en Californie, comme Loïc Sander dont les compétences en matière de programmation et de design lui ont permis d'intégrer la firme Apple en 2015.

Il est probable que cette mobilité géographique s'accentue encore, mais elle n'est certainement pas due à un manque d'opportunités professionnelles en France, bien au contraire.

Le retour des fonderies

Le nombre de fonderies numériques a considérablement augmenté en dix ans. Certaines d'entre elles sont des entreprises à part entière tandis que d'autres s'apparentent davantage à des structures de diffusion en ligne.

Typofonderie, créée par Jean François Porchez en 1994, célèbre donc cette année son quart de siècle. Cette fonderie a longtemps été le principal lieu de formation après l'école pour de jeunes professionnels qui y ont effectué des stages de durée variable et collaboré à des projets. Elle ne publie plus seulement les caractères de son fondateur mais également ceux d'autres créateurs (Aurélien Vret, Xavier Dupré, Stéphane Elbaz). Par ailleurs, les rares fonderies apparues dans les années 2000 sont parvenues à s'épanouir en marge des impératifs de rentabilité, privilégiant une vision plus «artisanale» et la mise en forme de caractères singuliers dans leur design et leur usage.

Typographies.fr, créée en 2008 par Jonathan Fabreguettes (Perez) et Laurent Bourcellier, a publié des caractères ornementaux tels que Cadence (recréation numérique d'une série de vignettes combinables de la fonderie de Jules Didot, années 1830), les initiales torsadées Chapitre, ainsi que Confettis Braille.

Jonathan Fabreguettes, CADENCE,
Typographies.fr, 2009.

En 2009, ce paysage encore clairsemé commence à se repeupler. Après quelques années passées à Typofonderie, Jean-Baptiste Levée crée le Bureau des affaires typographiques avec Bruno Bernard, Stéphane Buellet et Patrick Paleta. Cette société à responsabilité limitée publie des caractères de Bernard (Adso) et Levée (Acier, d'après Cassandre), ainsi que de Franck Jalleau (Francesco) et Jérôme Knebusch (Instant) avant de ralentir puis de cesser définitivement son activité en 2017[7].

7. Une partie du catalogue du BAT est aujourd'hui distribuée par Production Type.

Entre-temps, en 2014, Levée fonde sa propre société, Production Type. Elle publie notamment des familles de caractères très étendues, dont certaines ont été préalablement conçues sur mesure pour des entreprises. Une fois la période d'exclusivité arrivée à échéance, la fonderie les ajoute à son catalogue. Beaucoup sont l'œuvre de Levée qui a endossé peu à peu les fonctions de directeur de création, supervisant le travail de son équipe. Sous l'étiquette Lab, Production Type commercialise aussi des caractères plus expérimentaux dus, entre autres, à des designers graphiques tels que Simon Renaud ou Alaric Garnier. Elle a employé plusieurs anciens étudiants d'Estienne et du post-diplôme EsadType de l'Esad d'Amiens[8], et a récemment ouvert un bureau à Shanghai.

À Lyon, 205TF –pour Type Foundry et Typographie française–, créée en 2017, résulte de la fusion de trois fonderies. Dirigée par Damien Gautier, elle rassemble les caractères qu'il avait publiés précédemment dans sa propre structure, les Éditions 205, ainsi que ceux des fonderies de Mathieu Cortat (Nonpareille) et de Thomas Huot-Marchand (256tm). Elle accueille aussi ceux de jeunes professionnels tels que Roxane Gataud, Yoann Minet, Juliette Collin ou Thierry Fétiveau, et devrait continuer à étoffer son catalogue prochainement.

Thomas Bouville,
KELVIN (Sans clair), 205TF, 2019.

Thomas Bouville,
KELVIN (Avec), 205TF, 2019.

Thomas Bouville,
KELVIN (Sans), 205TF, 2019.

Thomas Bouville,
KELVIN (Sans), 205TF, 2019.

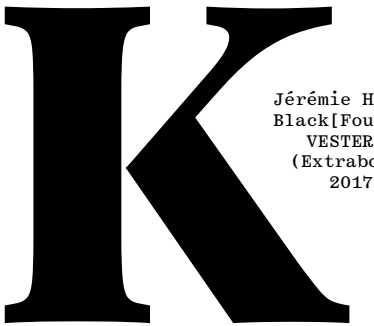
8. Yohanna My Nguyen, Maxime Fittes, Yoann Minet, Emmanuel Besse, Quentin Schmerber, Dorine Sauzet, Hugues Gentile…

D'autres fonderies sont apparues durant cette décennie:
A is for Apple a été fondée par Émilie Rigaud en 2010, d'abord pour publier ses propres caractères (Coline, David, Jaako...), puis ceux d'autres personnes (BTP, Building Paris).

LongType, initiée par Mathieu Chévara et Malou Verlomme à partir de 2012 et lancée en novembre 2014, a proposé un système d'abonnement modulable. Elle a publié quelques caractères, mais les multiples occupations de ses animateurs ont eu pour conséquence sa mise en sommeil.

Le studio Bureau Brut a ouvert sa boutique en ligne, Extrabrut Shop, en 2017, diffusant principalement les caractères de Yoann Minet (Ostia Antica, Traulha, Totentanz...), dont la popularité avait auparavant été assurée grâce à leur emploi dans plusieurs projets éditoriaux par des designers graphiques.

D'autres modèles de création et de diffusion sont apparus durant cette période. L'émergence des réseaux sociaux et la volonté de travailler en commun ont clairement inspiré le lancement de FontYou en 2013, à l'initiative de Gregori Vincens[9]. Cette startup a d'abord privilégié le concept de «social typography» et le développement collaboratif de caractères, qu'ils émanent d'amateurs, d'étudiants ou de professionnels. En 2015, malgré la constitution d'un catalogue fourni, cette formule a évolué vers la distribution et la gestion de fontes en ligne avant que la compagnie ne mette un terme à son activité en 2017[10]. Toutefois, l'échec de cette expérience a eu des répercussions positives. Vincens, en association avec Jérémie Hornus, concepteur particulièrement versé dans l'ingénierie numérique typographique, a créé en 2014 Black[Foundry], un studio/fonderie qui s'est rapidement imposé comme l'un des principaux employeurs en France, proposant ses services de développement et de production à d'autres compagnies internationales tout en publiant des caractères.



Jérémie Hornus,
Black[Foundry],
VESTERBRO
(Extrabold),
2017.

9. Président directeur général de l'agence de branding indépendante 4uatre, créée en 2002 et spécialisée dans l'identité de marque.
10. https://www.pointypo.com/fontyou-ferme-portes.

TELE-
RYSM
MONO
2

Jack Usine, TELERYSM MONO 2, SMeltery, 2008.

Fontes en liberté

Les fontes libres ont également pris une place non négligeable dans cette reconfiguration générale. SMeltery, la fonderie de Jack Usine et Fanny Garcia, continue d'offrir au téléchargement une bonne partie de son catalogue après quinze ans d'activité trépidante, tandis que Velvetyne, ouverte en 2010 par Frank Adebiaye et dirigée actuellement avec Jérémy Landes-Nones et Sébastien Hayez, propose gracieusement les caractères «display» d'une vingtaine de jeunes designers. Cette gamme éclectique de créations peut rendre de nombreux services sans pour autant répondre à l'ensemble des besoins typographiques pour l'imprimé et l'écran.

Le libre usage des fontes peut aussi s'inscrire dans un libre usage et une facilitation de leurs outils de création. En 2014, Yannick Mathey, designer, et Louis-Rémi Babé, développeur, ont conçu Prototypo, le premier générateur paramétrique de fontes en ligne. Il permet de produire, d'employer et même de commercialiser une infinité de caractères à partir de cinq modèles prédéfinis[11], en choisissant et modifiant un certain nombre de critères (contraste, chasse, graisse, empattements...). Son utilisation peut être gratuite ou payante par abonnement mensuel.

dorée

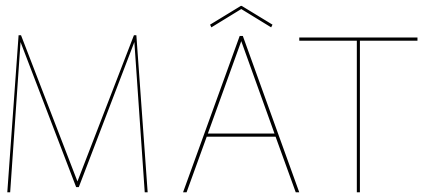
Martin Desinde, COMBAT, Velvetyne, 2015.

Du côté des institutions, le Centre national des arts plastiques a initié en 2014 la première commande publique d'un caractère destiné à mieux faire connaître la création typographique et à être diffusé et utilisé librement. Le jury (composé de Margaret Gray, Thomas Huot-Marchand, Yohanna My Nguyen et moi-même, ainsi que de plusieurs membres du Cnap), a pu examiner une bonne trentaine de projets (dossiers envoyés suite à un appel à candidature) et apprécier leur variété. Il a choisi les propositions d'Alice Savoie, Damien Gautier et Sandrine Nugue qui ont réalisé des études, avant de distinguer celle de cette dernière, qui a abouti en 2015

11. Ces modèles ont été créés par Production Type, Jean-Baptiste Levée étant associé et conseiller typographique de Prototypo.

au caractère Infini. Le Cnap, fort de ce succès, a lancé une seconde commande en 2017 en partenariat avec l'Imprimerie nationale. Le jury (Thomas Huot-Marchand, Franck Jalleau, Laura Meseguer, Sandrine Nugue) a retenu les projets de Thomas Bouville, Yoann Minet et Alice Savoie, qui a été désignée lauréate au second tour avec la famille de caractères Faune. Les deux réalisations, accompagnées d'un spécimen imprimé, ont fait l'objet d'une présentation officielle au ministère de la Culture et sont toujours téléchargeables sur leurs minisites respectifs[12].

Sandrine Nugue, INFINI (bold), Cnap, 2015.



Alice Savoie, FAUNE (Display Thin), Cnap/Imprimerie nationale, 2018.

Les étudiants de la promotion 2017 de l'Atelier national de recherche typographique ont accompli, sous la direction de Thomas Huot-Marchand et Charles Mazé, la recréation numérique d'un caractère gravé à la fin du XVIIIe siècle par Claude Jacob et inspiré par John Baskerville. Il peut être téléchargé et utilisé librement.

Plusieurs fonderies autorisent le téléchargement gratuit de leurs fontes (complètes ou réduites) pour un usage pédagogique, et Typofonderie, Production Type et Black[Foundry] partagent leurs catalogues respectifs sur la plateforme de diffusion Fontstand[13]. Les étudiants peuvent dorénavant employer des caractères en plus grand nombre et de meilleure qualité en bénéficiant de licences adaptées à leurs besoins.

Mettre en chantier ou «achever» un caractère peut aussi être envisagé avec le soutien de ses futurs utilisateurs. L'année passée a vu se multiplier les projets faisant appel à des sites de financement participatif comme Kickstarter ou Ulule. Lucille Guigon a ainsi pu mettre en chantier l'adaptation typographique du système

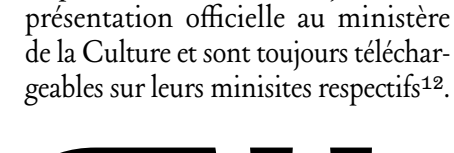
12. Voir cnap.graphismeenfrance.fr/infini, et cnap.graphismeenfrance.fr/faune. 13. Créée en 2015 par Peter Biľak et Andrej Krátky, Fontstand est une application MacOs et Windows qui permet d'utiliser à moindre coût pour une durée limitée ou de «louer» les caractères d'une cinquantaine de fonderies internationales.

d'écriture Koré Sèbéli, employé en Guinée pour noter la langue soso, Sylvie Chokroun et Laurent Bourcellier débuter la création d'une famille latin-hébreu et Émilie Rigaud celle de Naoko, un caractère sans empattements.

Il est également devenu possible d'acquérir les licences de caractères «*in progress*» et à moindre coût, comme sur la plateforme de diffusion futurefonts.xyz. Pauline Fourest, Jean-Baptiste Morizot, Jérémy Landes-Nones et Lucas Descroix y ont publié plusieurs caractères dont les mises à jour successives sont téléchargeables par leurs acheteurs.

Il est permis de s'interroger, comme Muriel Paris, sur l'existence de ce «phénomène de saturation» qu'elle évoquait il y a vingt ans: comment les utilisateurs peuvent-ils naviguer dans cette profusion d'offres et de possibilités? Quelles sont les motivations qui guident leur choix dans l'acquisition d'une licence, dans le téléchargement d'une fonte libre, voire dans la mise en forme de leurs propres caractères?

Concernant le champ de la création contemporaine, d'autres questions abondent: est-il possible, au-delà de partis pris individuels, de discerner des directions stylistiques communes? De distinguer des vocabulaires, des répertoires formels qui seraient vraiment nouveaux (voire novateurs) ou encore imprégnés d'un héritage typographique imposant et riche en références? Quelles sont les manières de faire actuelles à la croisée de techniques traditionnelles (dessin, découpage, collage) et de technologies numériques (logiciels, programmes, écriture de code)? Quelles sont les convergences et les divergences dans ces approches individuelles?

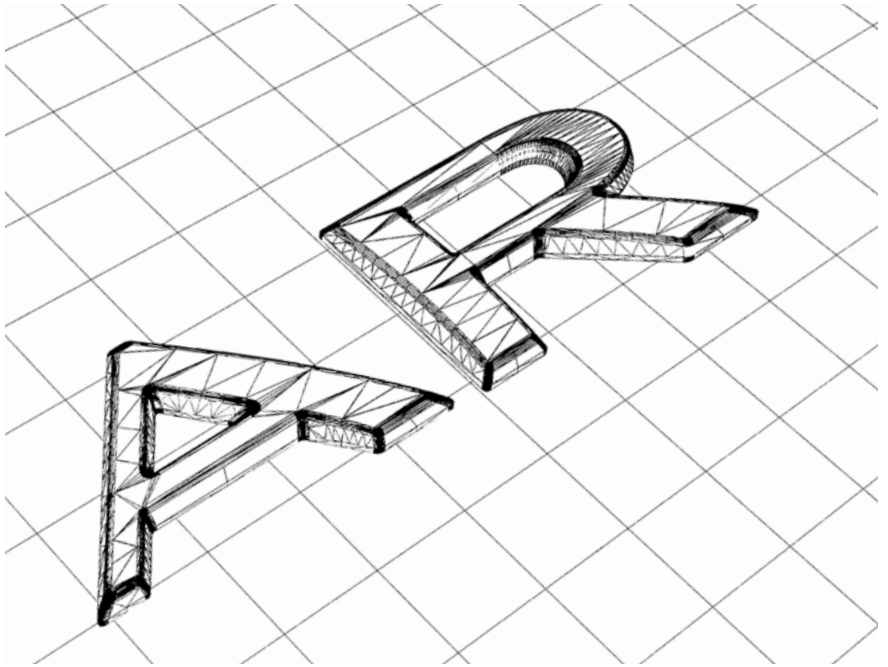


Promotion 2017, BASKERVVILLE (Romain), ANRT.

Une anthropologie et une sociologie de la profession seraient les bienvenues pour entreprendre les enquêtes susceptibles de répondre à ces questions passionnantes. Il est déjà intéressant de remarquer parmi cette mosaïque une renaissance de la calligraphie et du lettrage, non seulement comme des pratiques à part entière mais également comme d'autres façons d'aborder la création typographique. Jack Usine peut être considéré comme un pionnier de cette approche dynamique et dénuée de nostalgie, et d'autres jeunes designers tels que Julien Priez, Alaric Garnier ou Hélène Marian sont parvenus à se distinguer et à imposer leur touche ces dernières années.

La vitalité des commandes

Prendre en charge la commande d'une création de caractère peut se traduire par des approches et des situations bien différentes. En premier lieu, il existe en France une tradition solidement ancrée et représentée par plusieurs professionnels et studios spécialisés dans le sur-mesure typographique pour des entreprises publiques et privées. Serge Cortesi, Christophe Badani (Le Typophage), Olivier Nineuil (Typofacto) et Jean François Porchez (ZeCraft) sont toujours très actifs sur ce front, travaillant directement, ou en collaboration avec des agences, pour des clients tels que l'INPI (Institut national de la propriété industrielle), Leroy Merlin, Air France, la Banque postale ou les Galeries Lafayette.



Production Type, RENAULT CARNAME, 2016.

Ils ont été rejoints ces dernières années par les équipes des fonderies Production Type et Black[Foundry]. La première a notamment réalisé Libé Sans, une famille de caractères sans empattements pour le quotidien *Libération*, sous la direction artistique de Yorgo Tloupas (2015), Renault Carname, un caractère d'identité en relief destiné à être apposé après leur plasturgie sur les automobiles produites par le groupe (2016), ou, plus récemment, LVMH Air, destiné au leader mondial du luxe et inspiré par des références formelles baroques. La seconde a également proposé ses services à Renault avec Read, une famille multiscripte très étendue permettant de fédérer la communication de plusieurs compagnies du groupe.

Henry Fielding

Alaric Garnier, KESSLER (Display Italic), Production Type, 2019.

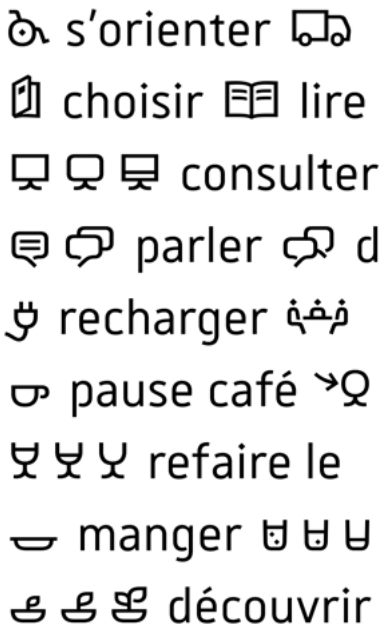
En second lieu, force a été de constater le renouvellement et la diversification des commandes dès le début des années 2010[14]. Ce phénomène touche aussi bien les jeunes designers typographiques que graphiques, qu'ils aient été formés ou soient autodidactes. La création de caractères est devenue une dominante de leur champ d'action, avec des façons de l'aborder qui peuvent fluctuer en fonction des projets, ainsi que de leur dimension collaborative[15].

Les commandes d'identités visuelles et de signalétiques ont également été plus nombreuses à solliciter cette compétence complémentaire et ont suscité des propositions remarquables, dont voici quelques exemples.

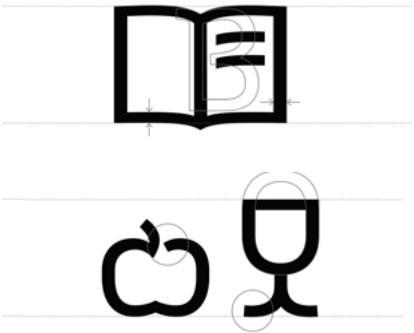
Après plusieurs années passées chez Intégral Ruedi Baur et une expérience de recherche au laboratoire EnsadLab Type Design, Christina Poth a pu

14. Voir Jean-Baptiste Levée (dir.), *Lettres types. Un état de la commande dans la création typographique contemporaine en France*, Paris, Ypsilon.éditeur, 2012. Cet ouvrage, issu d'une exposition itinérante, documente déjà au début de la décennie une grande variété de projets et d'autres manières d'aborder la conception d'un caractère quand on est avant tout designer graphique. 15. Parmi les studios qui se sont installés durant cette décennie et ont ajouté cette corde à leur arc, nommons Chevalvert (Patrick Paleta et Stéphane Buellet), Building Paris (Benoît Santiard et Guillaume Grall), Superscript² (Pierre Delmas et Patrick Lallemand), Charles Mazé et Coline Sunier, Bureau Brut (Julia Joffre, Yoann Minet et Camille Prandi), Michelines (Line Célo et Clémence Michon), Rovo (Sébastien Dégeilh et Gaëlle Sandré), Nouvelle Étiquette (Julie Luzoir, Émilie et Xavier Pompelle et Francis Ramel), Aperçu (Isaline Rivery et Lucile Béal)…

déployer son expérience de créatrice typographique dans un chantier d'ampleur réalisé pour l'Université de Strasbourg par l'équipe «Identités complexes» en 2016: «La typographie n'est que l'un des aspects du projet, mené en lien constant avec les deux autres axes: l'élaboration d'un système d'identification visuelle et la conception d'un lexique. Mais elle constitue sa colonne vertébrale, le fil rouge du nouveau système d'identité visuelle. [...] La recherche historique a joué un rôle important dans l'appréciation de la commande. Mais il a fallu prendre des distances. J'ai essayé de m'en inspirer librement: comment témoigner d'un passé lointain et proche sans pour autant me limiter à cet héritage? Comment innover[16]?»



Christina Poth, UNISTRA PICTOGRAMME, Université de Strasbourg, 2016.



Christina Poth, UNISTRA PICTOGRAMME, Université de Strasbourg, 2016.

Le caractère qu'elle a créé, Unistra, est clair et fonctionnel tout en faisant subtilement écho à l'histoire typographique de l'institution. Il peut être employé sur un très grand nombre de supports de communication et de signalétique, imprimés comme numériques, mais est aussi téléchargeable et utilisable par le personnel et les étudiants de l'Université. Il est accompagné d'une version «Encadré» et d'une série de pictogrammes.

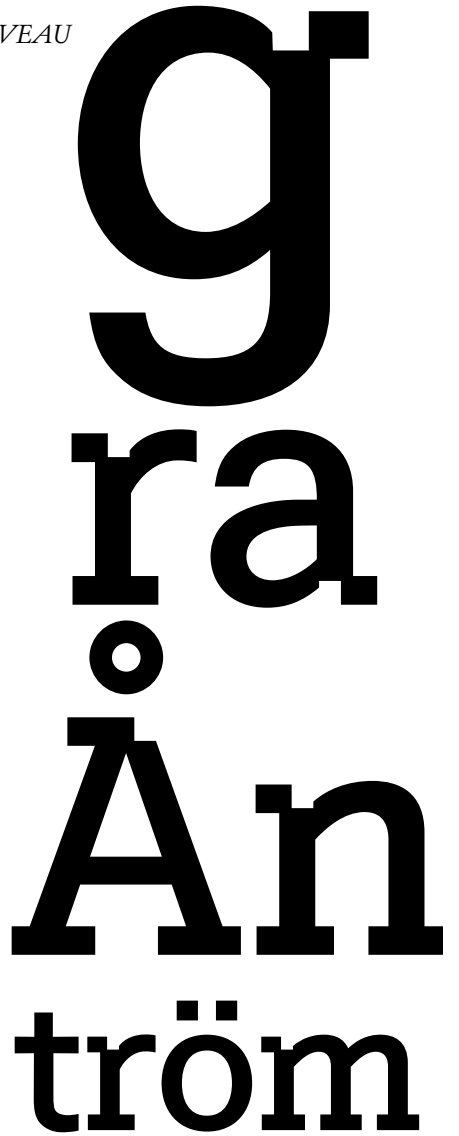
16. Christina Poth, entretien, dans *Langages visuels et systèmes complexes. Théorie, généalogie du projet, système: recherche–action 2015–2016, lisibilité et intelligibilité de l'Université de Strasbourg*, Université de Strasbourg, 2016, p.198-199.

En 2014, Chevalvert a été sélectionné à l'issue d'un appel d'offre pour l'identité visuelle du pavillon de la France à l'Exposition universelle de Milan. Le bâtiment, conçu par le cabinet XTU Architectes comme un «paysage inversé» reflétant les dénivellations du territoire français, a immédiatement évoqué au studio l'univers de la cartographie. Étant donné le budget alloué au projet, il a pu entreprendre, pour étayer cette identité, la création d'une famille de caractères nommée Relief, réalisée par Maxime Fittes et Marine Stephan sous la direction artistique de Patrick Paleta. Elle est composée de trois caractères romains –Plaine (étroit-maigre), Plateau (normal) et Montagne (large-gras)–, ainsi que de deux caractères, penché et penché inversé, en guise d'italiques. Lecontraste irrégulier de leur silhouette est la synthèse de plusieurs influences: elle rappelle les lettres bâtons rudimentaires des vieilles cartes géographiques, mais aussi la structure en bois faussement déformée du pavillon[17].

Chevalvert, RELIEF, 2014.

17. Patrick Paleta, entretien avec l'auteur, 23 janvier 2019.

La même année, André Baldinger et Toan Vu-Huu ont remporté un concours pour la création du caractère typographique, de l'identité visuelle, des supports de communication et du site internet du Centre de création contemporaine Olivier Debré à Tours. Lancé dans le cadre du 1 % artistique, ce concours préconisait que le caractère soit conçu en résonance avec le bâtiment tout en épure géométrique des architectes Manuel et Francisco Aires Mateus. Dans cet esprit, le duo a mis en œuvre une famille de style « mécane », CCC OD : « Nous avons travaillé avec un contraste modéré, de manière à ce qu'il y ait peu de différence entre les pleins et les déliés. Il y a une correction optique pour garder une certaine élégance, mais nous n'avons pas poussé le contraste pour conserver un caractère plus neutre, qui devient ainsi plus architectural. C'est ce qui nous a aidé à intégrer cette partie où l'on creuse dans la lettre. On a aussi exagéré les empattements, qui sont massifs et très présents, presque de la même épaisseur que le fût, et font comme des petits socles : l'idée était de créer des formes qui rappellent cette architecture[18]. »



baldinger•vu-huu, CCC OD, 2015.

18. André Baldinger, entretien, http://etapes.com/la-typographie-architecturale-du-cccod-presentee-par-ses-createurs (consulté le 30 janvier 2019). La genèse du caractère est racontée en détail dans un court documentaire réalisé par Thomas Sipp : www.baldingervuhuu.com/en/projects/ccc-od-naissance-dun-caractere-typographique/type:film.

Sandrine Nugue a également pu se mesurer aux enjeux d'une création appliquée à l'architecture : « En 2016, j'ai reçu une commande du designer graphique Thanh Phong Lê pour la signalétique d'une résidence étudiante à Roubaix, conçue par l'architecte Bathilde Millet. L'intention du commanditaire était d'obtenir un caractère de style géométrique et des lettres pochoirs. Cela m'a amenée à identifier le squelette a minima de la lettre puis de jouer avec la reconnaissance pour obtenir des caractères à la limite de l'abstrait[19]. »

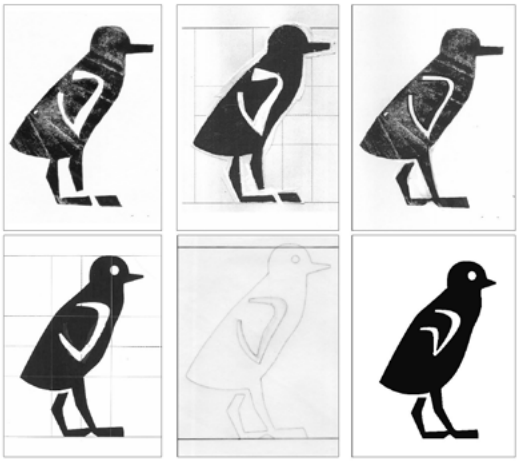
Sandrine Nugue, ORIENTATION (Regular), Commercial Type, 2018.

Elle a rapidement utilisé ce caractère pour des projets de design graphique, de scénographie et d'édition, avant de le développer et de le compléter par un italique et plusieurs graisses. Il a été publié en décembre 2018 sous le nom Orientation par la fonderie étatsunienne Commercial Type et vient d'être récompensé par le concours annuel du Type Directors Club. Ainsi, un caractère issu d'une commande peut bénéficier de vies successives et faire ses preuves en de multiples circonstances.

En dernier lieu, un nouveau genre de commande commence à apparaître dans le cadre de certains projets de recherche, particulièrement à l'Atelier national de recherche typographique (ANRT). Mentionnons à nouveau la famille de caractères que Sarah Kremer a patiemment élaborée pour le dictionnaire étymologique *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW), en collaboration avec le laboratoire Analyse et Traitement informatique de la langue française à Nancy, ainsi que le projet Pim (Police pour les inscriptions monétaires), initié avec le département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France[20]. Après une première phase menée à bien par Elvire Volk Léonovitch en 2014–2015, ce dernier vient de reprendre avec Montasser Drissi.

Pierre Fournier (promotion ANRT 2015) a, quant à lui, contribué au programme de recherche Vocabulaire de l'égyptien ancien (Véga), en partenariat avec le LabEx Archimede (Université Paul-Valéry de Montpellier) et la société Intactile Design : « Pour donner une forme aux hiéroglyphes du dictionnaire numérique Véga, il m'a fallu établir

19. Sandrine Nugue, entretien, http://etapes.com/sandrine-nugue-interroger-la-lecture-des-signes-au-dela-de-la-lettre (consulté le 30 janvier 2019). 20. Voir Sébastien Morlighem, « Typographie, l'apprentissage d'une recherche », *Graphisme en France*, 2016, p. 147–166. Concernant la recherche à l'ANRT, voir la contribution de Thomas Huot-Marchand, p. 39–41.



Pierre Fournier, ANRT, projet Véga, *De la gravure au signe typographique: évolution du signe G43*, «un poussin de caille», 2015–2017.

un processus permettant d'établir des signes synthétisant un ensemble de sources épigraphiques, afin que sous ces signes types puissent se regrouper toutes les occurrences d'un hiéroglyphe, issues des différentes périodes et espaces géographiques d'utilisation de cette écriture. [...] Par des allers-retours entre le signe originel et/ou transcrit de la main du chercheur et le signe schématique typographique, j'ai mis en place des formes justifiées par des sources épigraphiques identifiées, reconnues et validées par les égyptologues. Par ces échanges, nous assurons avec les égyptologues du Véga une scientificité au système typographique faisant défaut aux systèmes de transcription existants[21].»

Il est probable que d'autres initiatives conduites par des unités et équipes de recherche en école d'art en collaboration avec des laboratoires scientifiques et des institutions culturelles voient bientôt le jour. Ces perspectives repoussent un peu plus les frontières du territoire de la commande et ouvrent un espace jusqu'alors pratiquement inexistant en France pour la création de caractères.

D'une part, celle-ci peut offrir aux problématiques des chercheurs des résolutions judicieuses et susceptibles de stimuler leurs questionnements et leurs projets; d'autre part, elle peut bénéficier en retour d'un approfondissement et d'une diversification de son champ d'expertise, aussi bien sur le plan pédagogique que professionnel.

21. https://anrt-nancy.fr/fr/projets/hiero-glyphes.

Une culture généreusement partagée

La communauté typographique, simultanément à sa transformation professionnelle, a vécu celle de sa propre culture. Les expositions et conférences se sont multipliées grâce aux actions de plusieurs institutions, mais aussi aux initiatives des écoles; de nouveaux lieux et éditeurs ont fait leur apparition; les fonds documentaires et les archives spécialisées se sont fortement développés.

En 2014, le Musée de l'imprimerie de Lyon a fêté son cinquantenaire en accomplissant sa rénovation muséographique et en ajoutant «de la communication graphique» à son nom[22]. Il a organisé, durant cette décennie, trois expositions faisant la part belle à la création de caractères: «Tout le monde connaît Roger Excoffon» (2011–2012), «La Lettre à l'heure des révolutions technologiques» (2012) et «Typo&,;:!» (2017), conçue à partir des archives de l'Atelier national de recherche typographique, ainsi que le colloque «Ladislas Mandel (1921–2006) ou l'humanisme de la lettre», en partenariat avec la Bibliothèque nationale de France (juin 2018).

L'Atelier du livre d'art et de l'estampe de l'Imprimerie nationale a quitté Ivry-sur-Seine pour rejoindre son principal complexe industriel à Flers-en-Escrebieux, dans le Nord, en 2014. Désormais nommée INGroupe, l'ancienne institution semble être devenue une entreprise florissante[23]. Franck Jalleau y assure depuis plus de trente ans ses fonctions de créateur typographique. Il vient d'achever une nouvelle famille de caractères exclusifs pour l'usage de la compagnie, et va progressivement faire de même pour ceux en chantier depuis des années. Quant à Nelly Gable, devenue Maîtresse d'art en 2013, elle continue à veiller sur le Cabinet des poinçons tout en participant à des conférences et en

22. Le Bureau 205 a réalisé cette nouvelle scénographie et revu l'identité visuelle et la communication du musée. 23. https://www.ingroupe.com/fr/l-atelier-du-livre-d-art.html.

assurant des formations. Elle s'apprête à prendre sa retraite, et Annie Bocel prendra sa succession à la fin de cette année[24]. Le futur de l'Atelier et du Cabinet est incertain : espérons que ces deux entités puissent toujours être accessibles aux étudiants comme aux professionnels, et que la préservation et la transmission des savoir-faire uniques qu'elles rassemblent soit toujours assurée. Peut-être un projet d'espace muséographique verra-t-il enfin le jour durant la prochaine décennie ?

Le 28 septembre 2018, l'Atelier-musée de l'imprimerie (AMI) a été inauguré à Malesherbes, dans le Loiret. Il présente près de 1 000 machines et objets dans un espace de 5 000 mètres carrés. Ils sont issus en partie d'une collection privée, achetée par l'association Artegraf avec le soutien de l'imprimeur Jean-Paul Maury. Ce musée est le plus grand du genre en Europe et prévoit de faire vivre ses collections et ses presses grâce à des ateliers et démonstrations[25].

Autre nouveau lieu, le Signe, centre national du graphisme a été inauguré à l'automne 2016 à Chaumont. Il a proposé, lors de sa première biennale, l'exposition « Une cartographie de la recherche en design graphique », où figuraient plusieurs projets relatifs à la typographie et à la création de caractères. En revanche, la galerie parisienne Anatome a fermé ses portes en 2012, peu de temps après avoir organisé une exposition de Pierre di Sciullo.

Pour sa part, le Musée des arts décoratifs a accueilli une rétrospective consacrée à Philippe Apeloig, « Typorama », en 2013–2014. D'autres galeries et institutions tels que Fotokino à Marseille ou le Musée des arts décoratifs et du design de Bordeaux ont ouvert leurs portes aux événements typographiques à plusieurs reprises ces dernières années.

Saluons l'endurance et le renouvellement des Rencontres internationales de Lure. L'association, actuellement présidée par la graphiste Adeline Goyet, continue, chaque fin du mois d'août depuis les années 1950, à inviter des professionnels de la typographie venus du monde entier. En 2011, elle a également mis en place les Puces typo avec la Fonderie de l'image (Bagnolet), une journée annuelle d'échanges et d'emplettes,

24. Elles viennent de réaliser ensemble un livre remarquable sur leur métier, *Dessins de gestes. Gravure & poinçon typographique*, paru aux Éditions des Cendres. 25. https://www.graphiline.com/article/30032/280-8201-000-euros-d-aide-accordee-musee-de-l-imprimerie-de-malesherbes-45.

ainsi que des Mardis mensuels thématiques depuis décembre 2015 à La Générale (Paris). Elle a même publié trois années de suite l'éphémère revue *Après/Avant*, qui documentait les temps forts de sa semaine estivale tout en promouvant les créations typographiques des étudiants en les utilisant pour sa mise en pages.

L'École Estienne a créé en 2010 le Printemps de la typo, une conférence thématique annuelle et pluridisciplinaire qui se tient pendant deux jours à l'auditorium Colbert de la galerie Vivienne. Sa dernière édition, « Sortir du rang », a notamment invité les créateurs de caractères Nikola Djurek, Andreas Uebele et Underware.

Pour sa part, l'École supérieure d'art et de design d'Amiens s'est montrée particulièrement dynamique depuis 2009, organisant neuf conférences internationales, huit expositions dans sa galerie et cinq expositions à la bibliothèque municipale Louis-Aragon, toutes dédiées à des thématiques et à des figures historiques et contemporaines de la typographie[26]. L'ANRT a également été actif sur ce front en organisant, entre autres, les colloques « Automatic Type Design » et « Rencontres du 3e type »[27].

Enfin, en 2020, Paris accueillera le congrès annuel de l'Association typographique internationale, un événement qui a toutes les chances d'être fédérateur et emblématique de cette période faste.

26. Conférences : « Typographies du XXIe siècle » (2010), « Claude Garamont, créateur typographique : de la Renaissance au Revival » (2011), « Pierre-Simon Fournier et la typographie des lumières » (2012), « Les Didot et la typographie moderne, 1782–1819 » (2014), « Robert Granjon, Pierre Haultin : créer la typographie à la Renaissance » (2015), « Sans Everything » (2016), « Everyday Reading Type for Phonebooks, Dictionaries, ebooks » (2017), « Baskerville in France » (en partenariat avec le Centre for Printing History & Culture, Birmingham, 2018). Expositions : « "À la française", Jacques Devillers, création graphique et typographique, 1950–2000 » (avec Catherine de Smet, 2009), « Lletres de Barcelona » (2010), « Roger Excoffon & la fonderie Olive » (avec Sandra Chamaret et Julien Gineste), « Superficie typographique, Caroline Fabès » (2010), « Rétrospective Albert Boton » (avec une master class, commissariat Olivier Nineuil, 2012), « D'ordinaires, David Poullard, Jacno, Cinq lettres en capitales » (commissariat Alice Savoie et les étudiants post-diplôme Typographie & langage, 2015), « Traits lettres bâtons : une histoire d'alphabets sans pied ni tête » (2016). Ajoutons que l'école s'apprête à mettre en ligne Mnemosyne, une plateforme rassemblant la majeure partie des vidéos des conférences organisées depuis 2012. http://mnemosyne.esad-amiens.fr. 27. Voir la contribution de Thomas Huot-Marchand, p. 40.

Le Cnap a organisé, en partenariat avec l'Ensad, le Labex Arts-H2H de l'Université Paris 8 et le Centre Pompidou, le colloque «Les formes de l'histoire» (dirigé par André Baldinger, Catherine de Smet, Philippe Millot), qui s'est tenu les 27 et 28 novembre 2014, ainsi que deux journées d'étude rassemblant la majeure partie des chercheurs en typographie et design graphique les 18 septembre 2014 et 8 décembre 2016.

La culture de la typographie a aussi été formidablement enrichie grâce à plusieurs éditeurs, anciens comme nouveaux. La «Bibliothèque typographique» d'Ypsilon.éditeur, collection créée en 2008 et animée par Isabella Checcaglini, Pauline Nuñez et moi-même, a traduit des ouvrages théoriques et pratiques de Gerrit Noordzij, Robert Bringhurst, Eric Gill et Cyrus Highsmith, et publié des études consacrées à José Mendoza y Almeida, Roger Excoffon et la fonderie Olive, ainsi qu'à des caractères typographiques contemporains.

Pour sa part, B42, maison d'édition cofondée par Alexandre Dimos (DeValence) en 2008, a traduit une bonne partie du catalogue de Hyphen Press (Robin Kinross, Fred Smeijers, Jost Hochuli, Norman Potter...) ainsi que des ouvrages de Gerard Unger et Otl Aicher, et a récemment fait paraître *Lettres de Toulouse*, dirigé par François Chastanet.

L'éditeur Atelier Perrousseaux a créé une série de monographies (Roger Excoffon, François Boltana, Jean Alessandrini, Jean François Porchez). *L'Histoire de l'écriture typographique*, commencée par Yves Perrousseaux et poursuivie après sa disparition en 2011 par Jacques André, Christian Laucou et une équipe talentueuse de contributeurs (Roxane Jubert, Alice Savoie, Manuel Sesma...), a été complétée en 2017.

Zeug, lancé en 2016 par Sandra Chamaret et Julien Gineste (Grand Ensemble), a publié une monographie sur Xavier Dupré et en prépare une nouvelle consacrée à Pierre di Sciullo, à paraître cette année, avec le soutien d'un financement participatif.

La fonderie Production Type a publié une série de livrets-spécimens présentant certains de ses caractères (`Proto Grotesk`, `Gemeli Micro`, `Trianon`, `Minotaur`...), accompagnés d'essais historiques contextualisant les origines de leur création.

En dépit de cette profusion éditoriale, il manque encore une revue typographique en France, même si quelques publications (*étapes:, Back Cover, Azimuts, The Shelf Journal, .txt*...) ont

Exposition «Lettres type», My Monkey, Nancy, 2011.

ouvert leurs pages à des articles circonstanciés ces dernières années. Signalons toutefois la présence discrète et endurante du bulletin *Graphê*, qui vient de publier son soixante-quinzième numéro et constitue depuis 1991 une archive précieuse de la profession et de son enseignement.

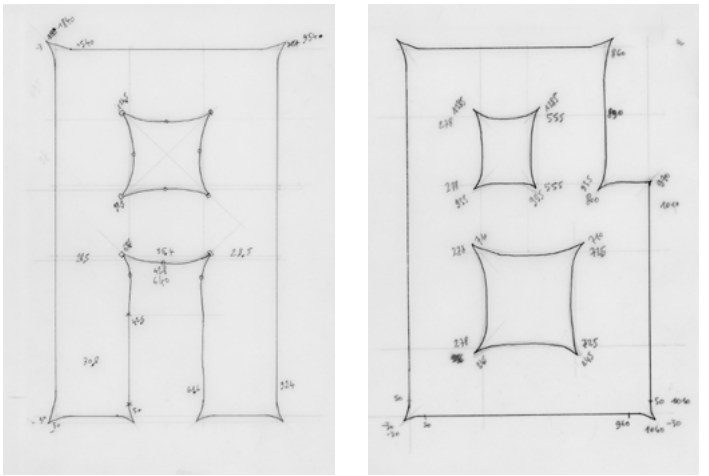
Ce constat est aussi valable pour les blogs et les plateformes sur la toile. Le Typographe, blog collaboratif lancé par Jean François Porchez, mine d'informations, d'échanges et potentiellement d'archives, a brutalement disparu en 2012. À l'initiative d'une partie de ses contributeurs, Pointypo a rapidement pris sa relève[28]. Certaines fonderies ont une section blog sur leur site (Typofonderie, A is for Apple...), comprenant parfois des articles détaillés, mais encore trop peu de designers écrivent sur leur travail, la genèse de leurs caractères, ou des sujets qui les passionnent, en regard de leurs pairs internationaux[29]. Par ailleurs, la présence et l'activité croissantes d'une très grande partie des membres de la communauté typographique sur les réseaux sociaux, depuis la fin des années 2000, fabrique au fil du temps une mémoire plurielle et disséminée de sa propre existence.

28. Le blog Pointypo n'est plus actif depuis février 2017 mais continue sa vie sur Facebook et Twitter. Il reste néanmoins consultable en tant qu'archive. **29.** Par exemple Kris Sowersby (klim.co.nz/blog) ou Alejandro Lo Celso (pampatype.com/blog).

Des cartons à la toile

Concernant le sujet des archives et des fonds documentaires, plusieurs initiatives ont été entreprises. En 2010, le Cnap a mis en place, auprès de designers, une politique d'acquisition de projets, parmi lesquels des caractères.

Cette collection comprend à ce jour les projets suivants: Panorama de Jean-Baptiste Levée (2013), Camille de Malou Verlomme (2013), Coline d'Émilie Rigaud (2014), Minuscule de Thomas Huot-Marchand (2015), Colvert de Natalia Chuvatin, Jonathan Fabreguettes, Kristyan Sarkis et Irene Vlachou (2016), Bely de Roxane Gataud (2017). Il faut y ajouter les dossiers d'études relatifs aux deux commandes publiques d'un caractère typographique initiées en 2014 (Infini de Sandrine Nugue) et en 2017 (Faune d'Alice Savoie), ainsi que les projets non retenus et, plus récemment, l'ensemble des lettrages et typographies que Pierre di Sciullo a créé pour sa revue *Qui? résiste* depuis les années 1980, acquis en novembre 2018.



Pierre di Sciullo, dessins préparatoires sur calque, MINIMUM, 1988, acquisition en 2018, Centre national des arts plastiques.

Ainsi, une collection unique en son genre et inédite dans sa démarche a pu voir le jour. La singularité de cette mission est d'assurer, quasiment sur le vif, la sauvegarde de temps forts de la création typographique contemporaine en France[30]. Si certaines institutions en Europe et aux États-Unis accueillent, parfois depuis longtemps, des archives similaires, elles le font auprès de personnalités dont les carrières sont déjà bien établies ou après leur disparition[31].

C'est le cas de l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (Imec), situé à Caen, qui conserve, entre autres, les archives de Gérard Blanchard et de Roger Excoffon, déposées par leur famille en 2011, ou du Musée de l'imprimerie et de la communication graphique à Lyon. Ce dernier, après avoir accueilli les archives de Ladislas Mandel, est parvenu à mettre en rayonnage la bibliothèque de travail et les innombrables dossiers thématiques de l'historien René Ponot, tout en poursuivant le catalogage numérique de ses fonds et collections. Dans le cadre du plan de numérisation 2009 mené par le ministère de la Culture et de la Communication, il a par ailleurs mis en ligne en 2011 le Corpus typographique français, grâce aux efforts de Mathieu Cortat[32].

Les écoles, à nouveau, ont fait preuve d'un bel investissement dans cette voie. L'ANRT, en prélude de sa réouverture, a catalogué ses propres archives avec Sarah Kremer, première stagiaire accueillie en 2012. Elles ont été numérisées en grande partie et sont conservées dans les locaux de l'Atelier, et sont continûment augmentées grâce aux projets de chaque nouvelle promotion[33].

L'École supérieure d'art et de design d'Amiens a amorcé dès 2009 la création d'un fonds composé de plusieurs ensembles, recueillant d'abord la bibliothèque, puis les archives de travail du graphiste Jacques Devillers. Celles-ci représentent un demi-siècle de création

30. En 2014, les archives du caractère typographique BEAUBOURG, ou CGP (Centre Georges Pompidou), créé en 1974 par Adrian Frutiger et Hans-Jürg Hunziker, ont rejoint les collections du Musée national d'art moderne. 31. C'est le cas des Bijzondere Collecties de la bibliothèque de l'Université d'Amsterdam qui possède les archives de créateurs tels que Bram de Does ou Gerard Unger, qui comprennent un grand nombre d'étapes de travail. 32. http://collections.bm-lyon.fr/mil. 33. Ce travail a donné lieu à la publication d'un ouvrage (*Atelier national de recherche typographique ANRT. Archives 1985–2006*, Dijon, Les Presses du réel, 2016) rassemblant les projets des stagiaires depuis sa création.

Dessins originaux du caractère GALFRA, fonds Ladislas Mandel, Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, Lyon.

et de documentation et une manne pour la recherche en histoire, comprenant aussi bien des maquettes et des alphabets originaux que des plaquettes et des publications collectées lors des Rencontres de Lure et des congrès de l'Atypi. L'école a également acheté la bibliothèque de l'imprimeur de bibliophilie Michael Caine et développe en particulier une collection de spécimens et de catalogues de caractères, anciens comme contemporains.

Elle a par ailleurs soutenu l'Association des amis de Marcel Jacno en assurant une grande partie du catalogage et de la photographie des archives du créateur graphique. Elle a reçu une partie de la collection de plaques émaillées de Jean-François Danquin, son directeur des études décédé en 2015, qui ont depuis été déployées sur plusieurs murs à l'intérieur de ses locaux. Enfin, elle a soigneusement documenté une partie des archives Mandel du Musée de l'imprimerie et de la communication graphique de Lyon dans le cadre du projet de recherche qui vient d'être mené sur ses caractères pour les annuaires[34].

Tous ces ensembles seront prochainement accessibles en ligne aux étudiants et aux chercheurs sur la base de données Jade. Ce processus de longue durée a été supervisé par Barbara Dennys, directrice de l'Esad d'Amiens. Une nouvelle phase vient

34. Voir la contribution de Thomas Huot-Marchand, p.37-38.

de débuter: «Le chantier le plus important pour les deux années à venir est le développement de notre politique de valorisation des savoirs et des archives établis depuis la fondation de l'unité de recherche De-sign-e. Il s'agit d'enclencher progressivement la diffusion des activités et des résultats des projets à travers la plateforme en ligne que nous préparons actuellement. La réflexion que nous avons entamée cette année sur l'éditorialisation et la diffusion de nos savoirs devrait déboucher sur de nouvelles manières de les rendre accessibles, utiles et inventifs. Il s'agit d'imaginer un dispositif et des dispositions pleinement interactifs et décloisonnés, parfaitement adaptés à des usages numériques de lecture et d'écriture[35].»

Ce corpus de dessins, d'imprimés, d'objets, de fichiers numériques, conservés par ces institutions et ces écoles dans des conditions qu'on souhaite optimales, en dépit des coupes budgétaires et des baisses de subventions qui ont émaillé cette décennie passée, est d'ores et déjà propice à établir de la connaissance. Espérons qu'elles puissent maintenir à la fois les moyens de sa croissance, de son entretien et de son partage sous des formes multiples et novatrices[36].

Hugues Gentile, Caractère MARCEL, d'après Marcel Jacno, 2015.

35. Barbara Dennys, unité de recherche De-sign-e, «Rapport d'auto-évaluation», octobre 2018, p.23. 36. Une journée d'étude a été organisée par le Cnap sur les archives et collections de design graphique et de typographie afin de partager les thésaurus, bases de données utilisées par les institutions impliquées dans la conservation de ces fonds. Afin de les rendre plus lisibles et accessibles, le compte-rendu est en ligne sur www.cnap.graphismeenfrance.fr.

« Et maintenant, qu'allons-nous faire ? » (encore)

Telle est la question que posait Muriel Paris en regard d'un futur encore indéfini, en conclusion de son exposé dans *Graphisme en France* en 1999. Aujourd'hui, elle continue de susciter plus d'une réponse.

Plusieurs facettes de la création typographique restent à explorer davantage en France, notamment les caractères « non latins » et familles multiscriptes, et l'ingénierie numérique (programmation, logiciels, applications...). Les fontes variables devraient sans nul doute proliférer et envahir les écrans domestiques et urbains ces prochaines années. Et l'histoire de la typographie reste, plus que jamais, une discipline à structurer selon des axes mieux définis, idéalement avec la collaboration de partenaires internationaux (bibliothèques, archives privées et publiques, écoles, universités...) et dont il faudra tenter de définir la place, entre l'histoire de l'art et les sciences humaines[37]. Peut-être devra-t-elle s'appuyer sur de nouveaux modes d'édition en ligne et inaugurer une autre forme de dialogue avec ses usagers.

Alors, quoi faire ? Il serait tentant de répondre instantanément : « Attention ! », étant donné la condition inespérée dans laquelle se trouve cette communauté régénérée et étendue. La plupart de ses membres, attentifs à sa consolidation et à son évolution, ont conscience de traverser une période relativement harmonieuse et féconde. Certains ont pu apprendre et travailler ailleurs ; d'autres, venus d'ailleurs, beaucoup moins nombreux, tâchent de s'y inscrire durablement. Désormais peu soucieuse de devoir arborer une francité désuète sans pour autant négliger son héritage, attendons qu'elle fasse preuve d'une ouverture et d'une générosité encore plus affirmées, qu'elle cultive savoirs et savoir-faire sans retenue et, surtout, qu'elle transforme nos lectures du monde.

*
* *

37. Voir Sébastien Morlighem, « Il n'y a pas d'histoire de la typographie », dans *Eigengrau*, catalogue de l'édition 2014 du Festival de l'affiche et du graphisme de Chaumont, Centre national du graphisme, 2014, p.119-124.

* * * * * * * * * * * *

Prix et récompenses

Depuis 2010, le Type Directors Club de New York a récompensé treize caractères réalisés (individuellement ou en équipe) par onze français (huit hommes, trois femmes), un nombre encore inégalé pour ce concours annuel.

2010
Joos (Laurent Bourcellier, typographies.fr), Retiro (Jean François Porchez, Typofonderie).
2014
Mislab (Xavier Dupré, Typofonderie), Chapitre (Jonathan Perez, typographies.fr).
2015
Proto Grotesk (Jean-Baptiste Levée, avec l'assistance de Yoann Minet, Production Type), Minotaur (Jean-Baptiste Levée, direction artistique originale : Atelier Collectif – Emmanuel Labard, Julien Lelièvre, Jean-Baptiste Levée, Production Type).
2016
Infini (Sandrine Nugue, Cnap).
2017
Bely (Roxane Gataud, TypeTogether), Renault Carname (Jean-Baptiste Levée, Production Type), Stratos (Yoann Minet, Production Type).
2018
Read Greek Condensed (Elliott Amblard et Théo Guillard, Black[Foundry]).
2019
Orientation (Sandrine Nugue, Commercial, Type), Faune (Alice Savoie, Cnap), Minérale (Thomas Huot-Marchand, 205TF), Murmure (Jérémy Landes, Velvetyne).

Roxane Gataud a aussi reçu en 2016 le Catalyst Award (Society of Typographic Aficionados) récompensant un jeune professionnel de moins de 25 ans.

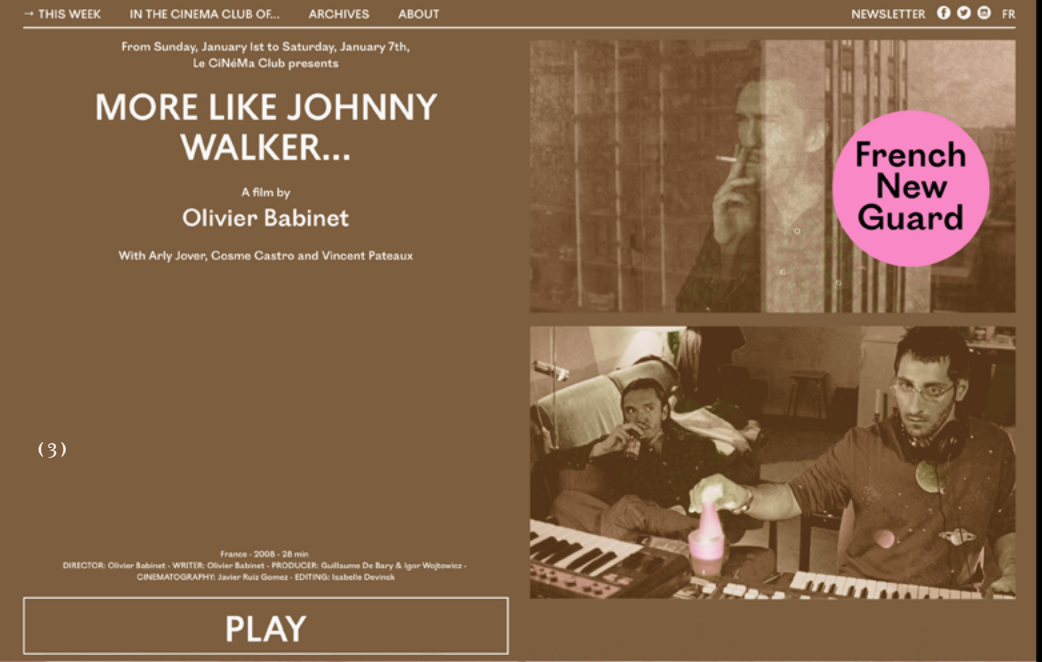
En 2016, Julien Priez crée le caractère scripte Abelha en compagnie de Michel Derre, son ancien professeur du DSAA Design typographique de l'École Estienne. Ils obtiennent le Bronze Price au Morisawa Type Design Competition (Latin Category).

**

Les pages
qui suivent
présentent
une sélection
de créations
graphiques
utilisant
divers caractères
typographiques
dans des
contextes et
sur des supports
variés incluant
de la signalétique,
de l'édition,
des affiches,
des identités
visuelles,
des sites
internet et
des génériques
de films.

(1)

(2)


→ THIS WEEK
IN THE CINEMA CLUB OF...
ARCHIVES
ABOUT
NEWSLETTER
FR
From Sunday, January 1st to Saturday, January 7th,
Le CiNéMa Club presents
MORE LIKE JOHNNY WALKER...
A film by
Olivier Babinet
With Arly Jover, Cosme Castro and Vincent Pateaux
French New Guard
France - 2008 - 28 min
DIRECTOR: Olivier Babinet - WRITER: Olivier Babinet - PRODUCER: Guillaume De Bary & Igor Wojtowicz -
CINEMATOGRAPHY: Javier Ruiz Gomez - EDITING: Isabelle Devinck
PLAY

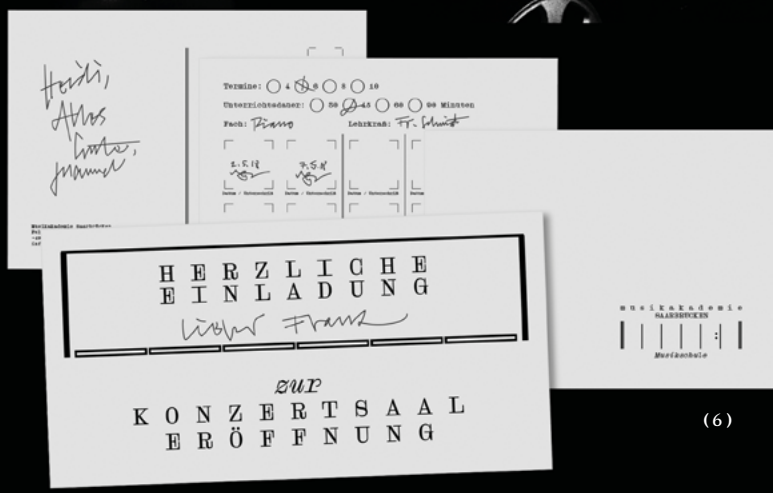
(3)

La Reine Blanche
scène
des arts
et des sciences
2 bis passage Ruelle 75018 Paris
01 40 05 06 96 reineblanche.com
reservation@reineblanche.com
La science
06.11
George Sand
et les sciences
de la vie et de la terre

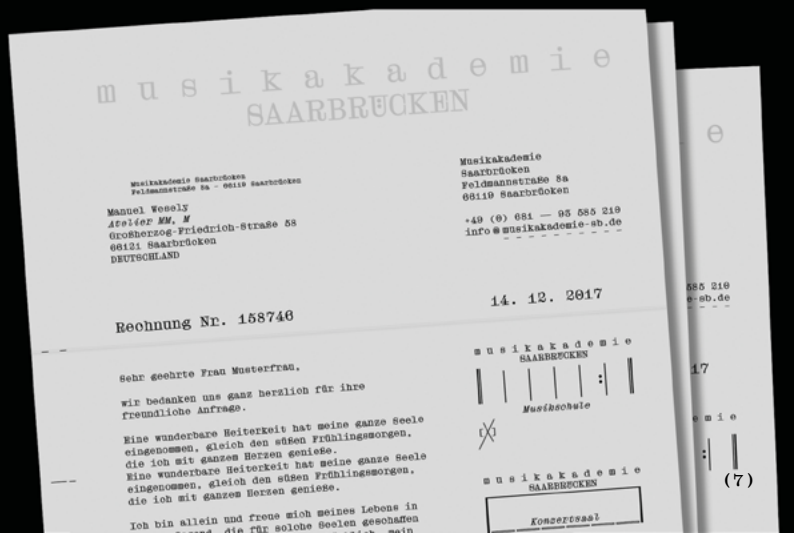
(4)

musikakademie
SAARBRÜCKEN

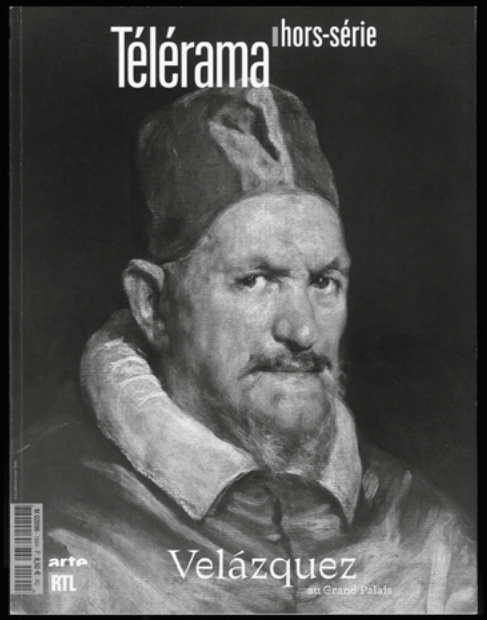
(5)

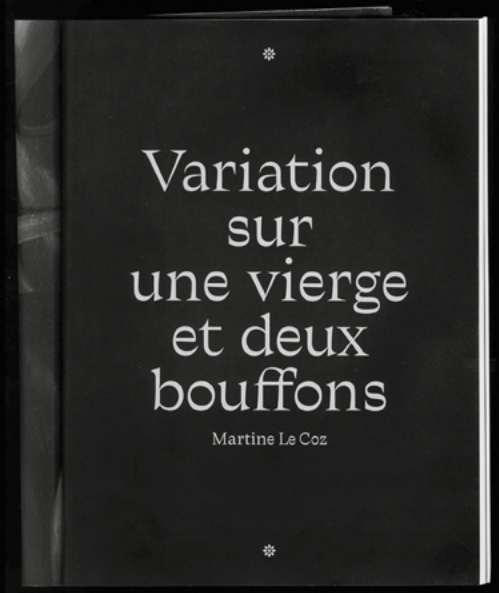

HERZLICHE
EINLADUNG
zur
KONZERTSAAL
ERÖFFNUNG
musikakademie
SAARBRÜCKEN
Musikschule

(6)

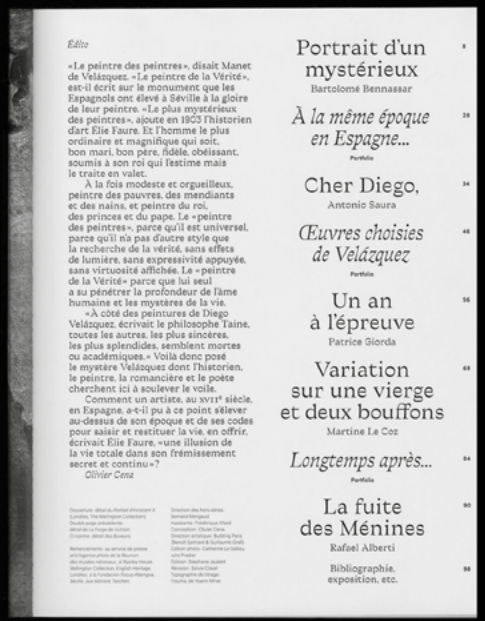

musikakademie
SAARBRÜCKEN
Musikakademie Saarbrücken
Feldmannstraße 8a · 66119 Saarbrücken
Manuel Wessely
Atelier MM, M
Großherzog-Friedrich-Straße 58
66121 Saarbrücken
DEUTSCHLAND
Musikakademie
Saarbrücken
Feldmannstraße 8a
66119 Saarbrücken
+49 (0) 681 — 93 585 219
info@musikakademie-sb.de
14. 12. 2017
Rechnung Nr. 158746
Sehr geehrte Frau Musterfrau,
wir bedanken uns ganz herzlich für ihre
freundliche Anfrage.
Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele
eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen,
die ich mit ganzen Herzen genieße.
Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele
eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen,
die ich mit ganzen Herzen genieße.
Ich bin allein und freue mich meines Lebens in
musikakademie
SAARBRÜCKEN
Musikschule
musikakademie
SAARBRÜCKEN
Konzertsaal

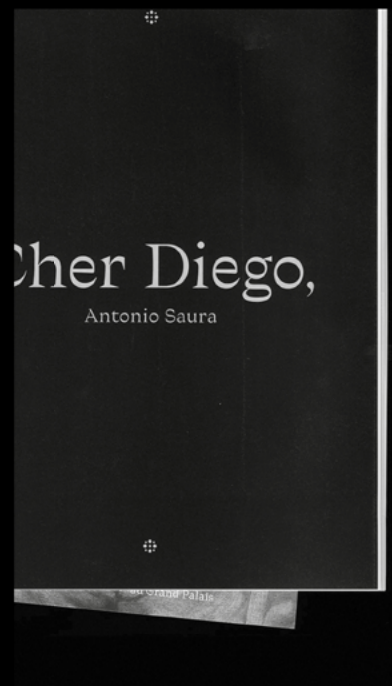
(7)





(8–11)


Édito
«Le peintre des peintres», disait Manet de Velázquez. «Le peintre de la Vérité», est-il écrit sur le monument que les Espagnols ont élevé à Séville à la gloire de leur peintre. «Le plus mystérieux des peintres», ajoute en 1903 l'historien d'art Élie Faure. Et l'homme le plus ordinaire et magnifique qui soit, bon mari, bon père, fidèle, obéissant, soumis à son roi qui l'estime mais le traite en valet.
À la fois modeste et orgueilleux, peintre des pauvres, des mendiants et des nains, et peintre du roi, des princes et du pape. Le «peintre des peintres», parce qu'il est universel, parce qu'il n'a pas d'autre style que la recherche de la vérité, sans effets de lumière, sans expressivité appuyée, sans virtuosité affichée. Le «peintre de la Vérité» parce que lui seul a su pénétrer la profondeur de l'âme humaine et les mystères de la vie.
«À côté des peintures de Diego Velázquez, écrivait le philosophe Taine, toutes les autres, les plus sincères, les plus splendides, semblent mortes ou académiques.» Voilà donc posé le mystère Velázquez dont l'historien, le peintre, la romancière et le poète cherchent ici à soulever le voile.
Comment un artiste, au XVIIe siècle, en Espagne, a-t-il pu à ce point s'élever au-dessus de son époque et de ses codes pour saisir et restituer la vie, en offrir, écrivait Élie Faure, «une illusion de la vie totale dans son frémissement secret et continu»?
Olivier Cena
Portrait d'un mystérieux Bartolomé Bennassar 8
À la même époque en Espagne... Portfolio 28
Cher Diego, Antonio Saura 34
Œuvres choisies de Velázquez Portfolio 46
Un an à l'épreuve Patrice Giorda 56
Variation sur une vierge et deux bouffons Martine Le Coz 68
Longtemps après... Portfolio 84
La fuite des Ménines Rafael Alberti 90
Bibliographie, exposition, etc. 98



The Cuny Graduate Center Philosophy Program
And **The Center For The Humanities** Present An
Interdisciplinary Conference On:

MARCH 9-10
9:30 - 6 PM
365 5TH AVE
SKYLIGHT ROOM
9TH FLOOR

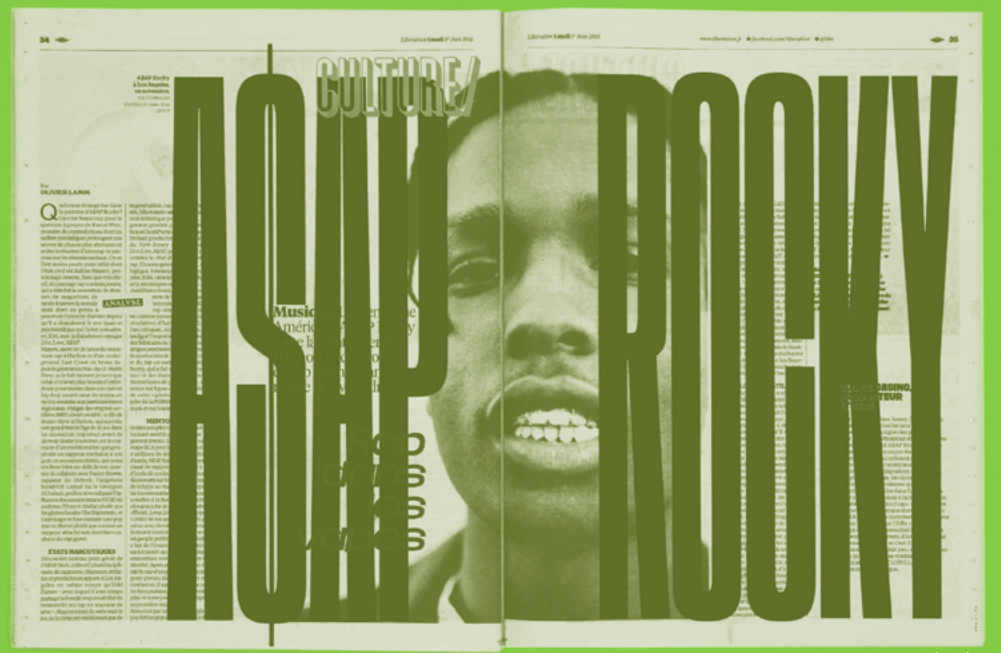
Conference organizers
Charles Mills
Linda Martín Alcoff

RACIAL INEQUALITY

03.09 — 03.10

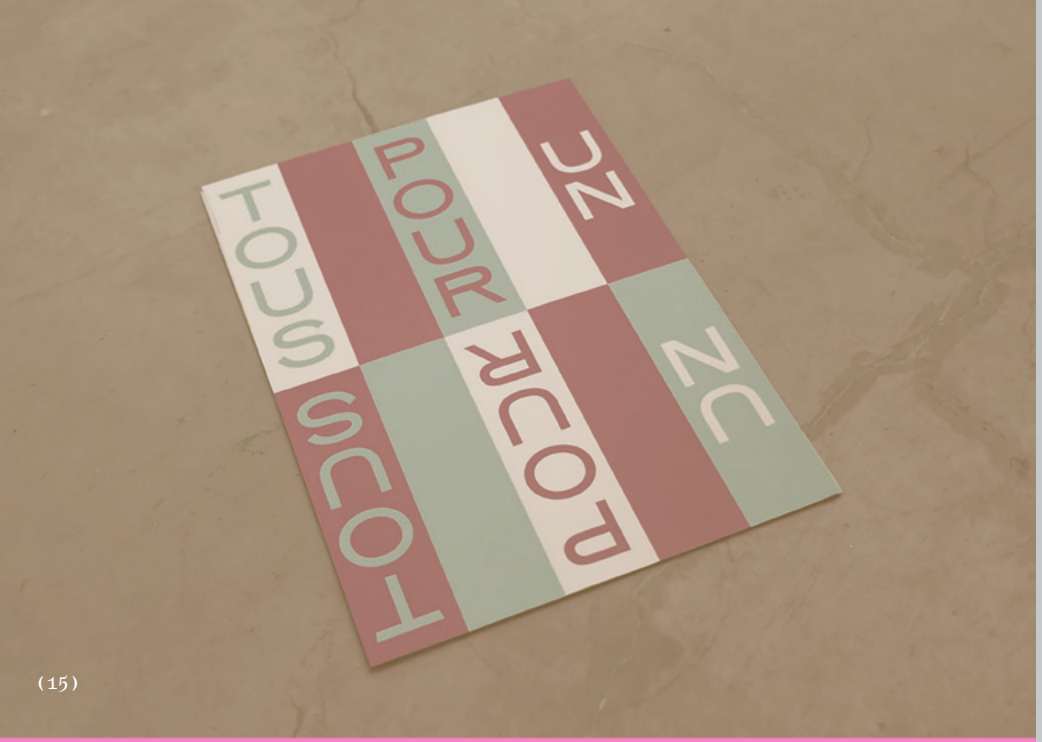
SPEAKERS:
BERNARD BOXILL, UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA, CHAPEL HILL
DERRICK DARBY, UNIVERSITY OF MICHIGAN, ANN ARBOR
MICHELLE FINE, CUNY GRADUATE CENTER
JULIET HOOKER, BROWN
HOWARD MCGARY, RUTGERS
NELSON MALDONADO-TORRES, RUTGERS
JOSE JORGE MENDOZA, UNIVERSITY OF Massachusetts, Lowell
Naomi Murakawa, Princeton
Michael Paris, College of Staten Island
Tommie Shelby, Harvard
Falguni Sheth, Emory
Stephen Steinberg, Queens University
Ronald Sundstrom, University of San Francisco
Andrew Valls, Oregon State University
Gary Wilder, CUNY Grad Centert

(12)

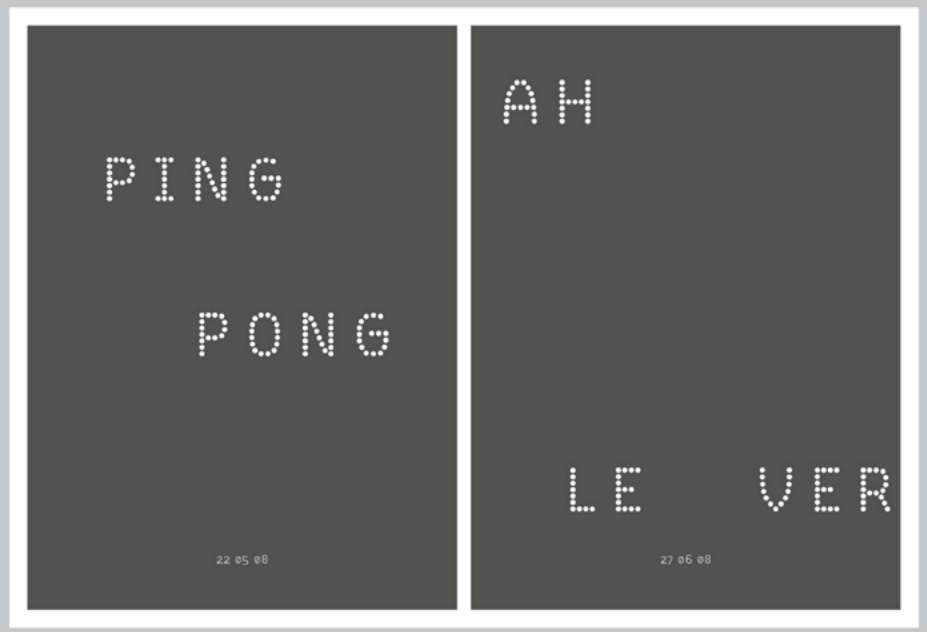


(13)

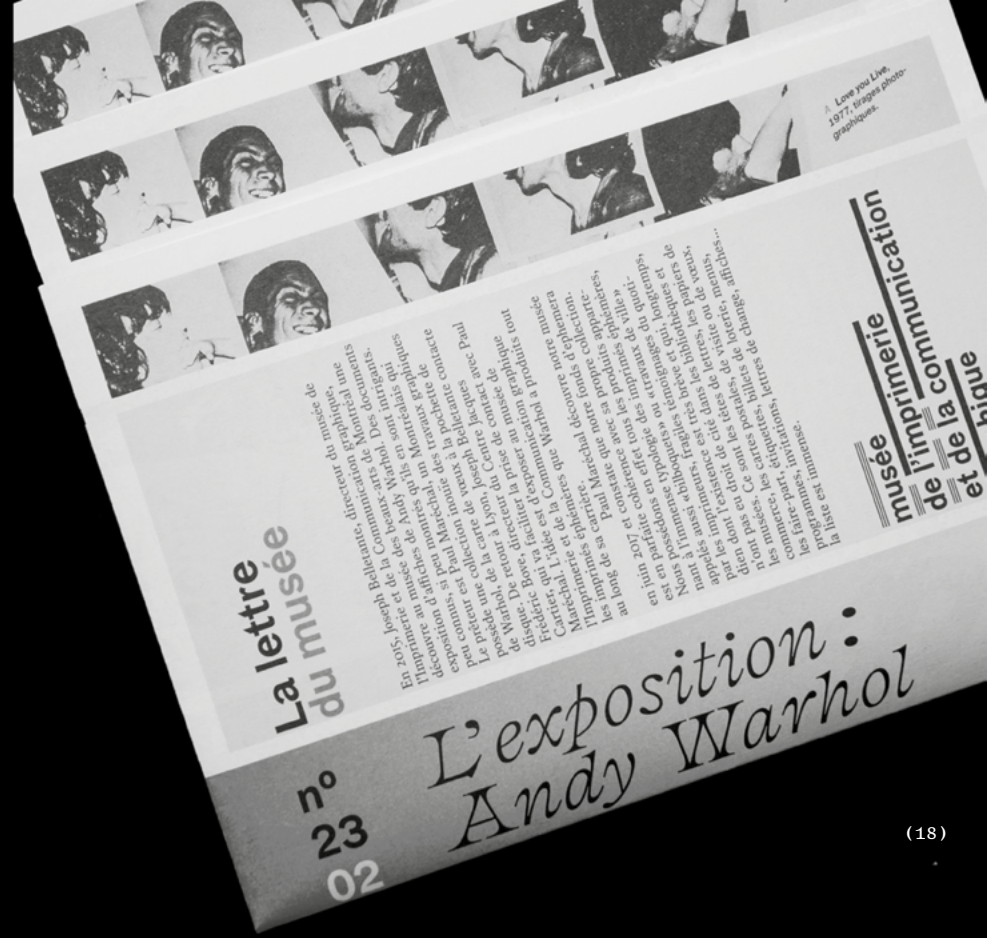
(14)


NE
POUR
RECOMMENCER
TOUS SEUL

(15)


PING
PONG
22 05 08
AH
LE VER
27 06 08

(16)


A Love you Live, 1977, tirages photographiques.
La lettre du musée
musée de l'imprimerie et de la communication graphique
n° 23 02
L'exposition : Andy Warhol
En 2015, Joseph Béchamel, directeur du musée de l'imprimerie et de la Communication graphique à Montréal une découverte au musée de Andy Warhol. Des intrigants-documents qui font état d'un Montréalais qui exposition d'affiches montres qu'un Montréalais qui peu connus, si peu inouïe à la prochaine contacte Paul Maréchal, des travaux graphiques de Le prêteur une collection de vœux Bélicaire Joseph Jacques possède de la Lyon, du Centre Jacques de Warhol, retour directeur prise au contact de disque. De avec, directeur la prise au graphique Frédéric Bove, faciliter la prise au graphique Carrières, qui va d'exposer au produits tout Maréchal. L'idée et de la Communication Warhol a produits tout Maréchal. L'idée et de la Communication Warhol a produits tout l'imprimerie éphémères découvre notre musée les imprimés de sa carrière. Paul Maréchal découvre notre fonds de collection. au long et constate que sa propre collection. les imprimés éphémères, et constate que sa propre collection. les imprimés éphémères, en juin 2017 et cohérence avec les produits éphémères de la ville» en juin 2017 et cohérence tous les imprimés de la ville» en parfaite cohérence tous les imprimés de quotidien un effet des «travaux du quotidien un effet des «travaux du quotidien» ou «témoignages longues et est en parfaites fragiles brève et qui, longues et est en parfaites fragiles brève et qui, bibliothèques de Nous possédons «bibliothèques de Nous possédons «bibliothèques de l'immense typothèque» et qui, bibliothèques de l'immense typothèque» et qui, bibliothèques de papiers de nant à l'immense typothèque» et qui, bibliothèques de papiers de nant à l'immense typothèque» et qui, bibliothèques de papiers de nant à

LE TRAIT
DE JUPITER
Par EVARISTE
RICHER
EXPOSITION
DU 01.07 AU 27.08.17
LA FERME DE BOURLATIER
Site du Mont Gerbier-de-Jonc
et des Sources de la Loire
LA COLLECTION IAC
dans *Le Partage des Eaux*, 2017

(20)

SCÈNES
ANTI-
QUES

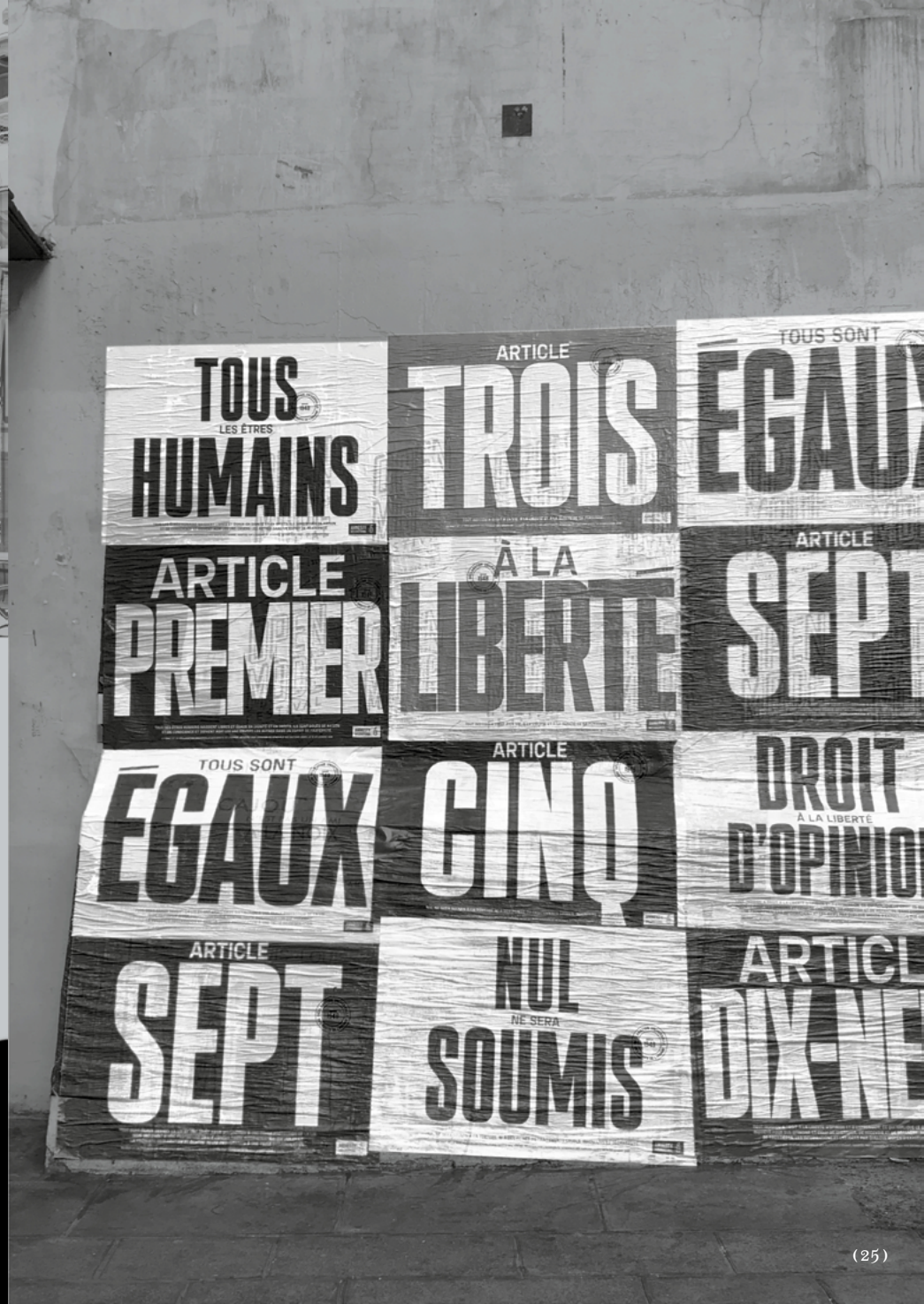
(21)

2
Toute l'équipe
Adhex vous
présente ses
meilleurs vœux.
0
Season's Greetings
and a Happy
New Year from
the Adhex Team.
1
8

(22)

LA CANTINE

LEOBEN
Leoben
LEOBEN
Innenstadt
Josefee
Mühltal
Waasenvorstadt
Göss
Donawitz
Judendorf-Seegraben
Hinterberg-Leitendorf-
Lerchenfeld


TOUS
LES ÊTRES
HUMAINS
ARTICLE
TROIS
TOUS SONT
ÉGAUX
ARTICLE
PREMIER
À LA
LIBERTÉ
ARTICLE
SEPT
TOUS SONT
ÉGAUX
ARTICLE
CINQ
DROIT
À LA LIBERTÉ
D'OPINION
ARTICLE
SEPT
NUL
NE SERA
SOUMIS
ARTICLE
DIX-NEUF

ART & EXHIBITIONS FEBRUARY 2018

Barbara Gross Galerie

Ein Apfel am Tag hält den Doktor fern und mehrere aufgespießt auf einer Krone erzählen vom Verlust der Vielfalt. Klingt erst einmal verwirrend, ergibt aber Sinn. Jedenfalls nachdem man sich die Videoarbeit „Pink Lady" von Sonia Leimer zu Gemüte geführt hat. Zu sehen ist das traditionelle Apfelkronenritual der italienischen Stadt Meran – nur nicht mit traditionellen Äpfeln, sondern mit solchen, die dank der Normierungsprozesse in der Landwirtschaft Supermarktregale füllen. Leimer ist in Meran aufgewachsen. Zum Obstanbau hat sie also einen persönlichen Bezug. Den Apfel nutzt sie als Metapher. Auch der Salatkopf, drapiert auf Hand in Plastikhandschuh und Motiv eines Siebdrucks, steht für mehr.

„Avenir Next" heißt Leimers Ausstellung in der Barbara Gross Galerie. Von optimiertem Lebensmittelanbau spannt die Künstlerin dabei den Bogen bis in den Weltraum hinein. Irgendwo zwischen Erdboden und komplexer Technologie werden Tradition und Zukunft verhandelt. Ganz schön viel Botschaft für ein bisschen Obst.

Wann: Bis Samstag, den 10. März.

Haus der Kunst

Schlagartige politische, soziale und kulturelle Veränderungen. Gender, Feminismus und Körperlichkeit. Seit mehr als 30 Jahren widmet sich die in Nürnberg geborene US-amerikanische Künstlerin Kiki Smith in ihrer künstlerischen Praxis gesellschaftlichen wie persönlichen Themenkomplexen. Schonungslos und furchtlos setzt sie sich mit der Fragilität des Körperlichen auseinander.

Alterung und Tod, Geburt und Sexualität, Verwundung und Heilung. Das Haus der Kunst widmet der Künstlerin jetzt unter dem Titel „Procession" eine retrospektive Einzelausstellung, die die ganze Vielfalt ihres Œuvres präsentiert und dessen Entwicklung bis in die jüngste Zeit nachzeichnet.

Kiki Smith nutzt in ihrer Arbeit ebenso traditionelle wie moderne handwerkliche Verfahren sowie eine beeindruckende Vielfalt an Materialien – unter anderem Bronze, Porzellan, Latex, Federn und Bienenwachs. Neben Skulpturen produziert Smith vor allem Zeichnungen, Radierungen und Lithografien, aber auch Künstlerbücher, Fotografien, Videos sowie in jüngster Zeit auch Bildteppiche. "Making art is a lot about just seeing what happens if you put some energy into something", sagt Kiki Smith. Und Energie hat sie.

Wann: Ab Freitag, den 9. Februar

ART AND EXHIBITIONS FEBRUARY 2018 ART TV

Galerie Rüdiger Schöttle

Einem jungen Faun ist heiß. Ihm ist heiß und er ist heiß auf gleich mehrere Nymphen. Und ohne zu viel vorwegnehmen zu wollen: Am Ende der Geschichte wird ihn ein Stück Stoff befriedigen. Für seine Werkserie „Negative" hat Thomas Ruff eine schlüpfrige Ballett-Geschichte als Motiv gewählt.

Vaslav Nijinsky choreografierte 1912 „L'Après-midi d'un faune" nach der Musik Claude Debussys. Gut 100 Jahre später hat Ruff nun die Aufnahmen von der Inszenierung in Cyantöne getaucht und sich so und mittels einiger anderer Eingriffe zu eigen gemacht. Die Galerie Rüdiger Schöttle stellt sie aus.

Weil zwei Ausstellungen immer besser sind als eine, gibt es bei Rüdiger Schöttle außerdem Arbeiten des chinesischen Künstlers Chen Wei zu sehen. Der inszeniert ein wenig unheimlich urbane Räume, menschenleer mit Lichteffekten. Die Reste einer Party und eine schlaffe leblose Hand erzählen von Sehnsucht.

Wann: Ab Freitag, den 9. Februar.

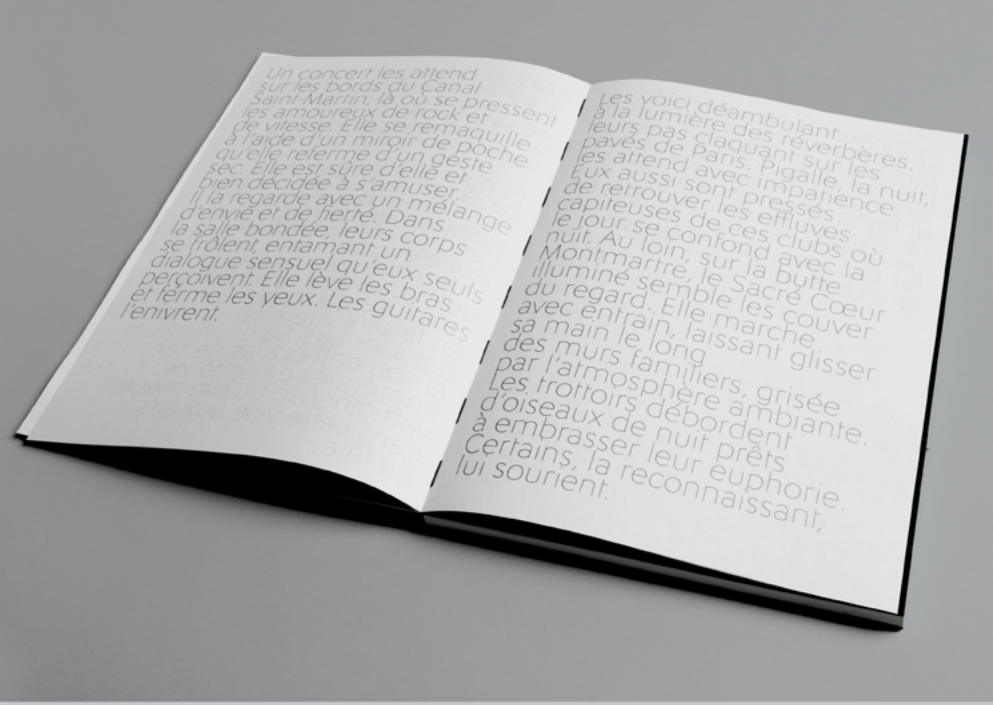
Kunstverein München

Bild-Welten, Raum-Bilder und die Mechanik des Sehens. Der Kunstverein München präsentiert mit „Lua Cão" eine groß angelegte Ausstellung, die die Schnittmenge von Experimentalfilm und Video anhand der umfangreichen Werkkomplexe von Alexandre Estrela und dem Duo João Maria Gusmão und Pedro Paiva testet.

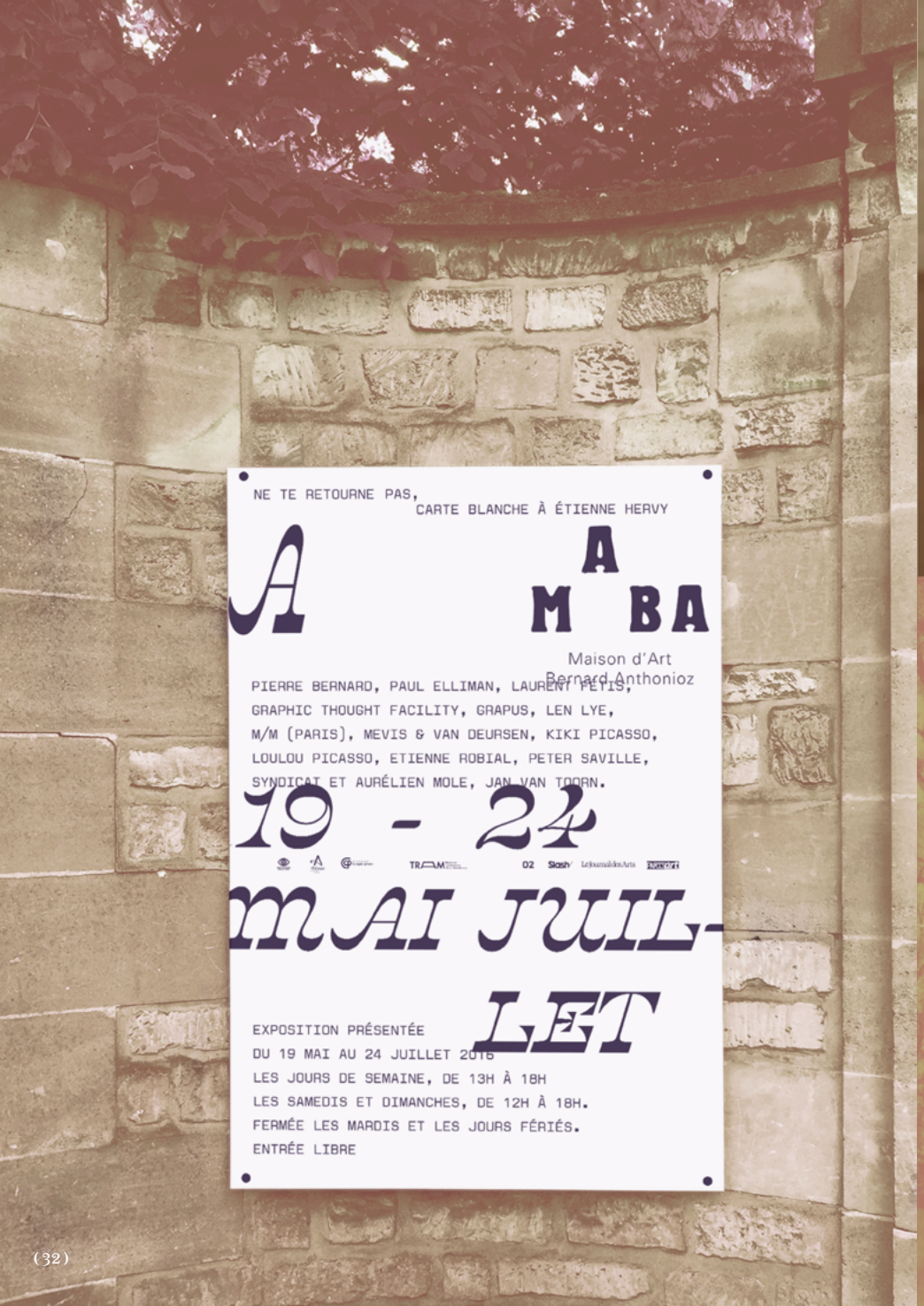
Gezeigt wird ein immersives Bewegtbild-Experiment mit 21 Filmen, Videos und Bildern, die in fünf Konstellationen angeordnet sind, wobei sich die von von Natxo Checa mitorganisierte Ausstellung über beide Etagen des Kunstvereins erstreckt. Alle fünfzehn Minuten wechselt die Ausstellung, ein Filmvorführer, der die Technik bedient, beantwortet auch Fragen zu Hintergründen und Interpretationen. Monde, Augäpfel, Mehrfachbelichtungen, Tunnel, Lichtstrahlen sowie atmosphärische und optische Täuschungen. Der Titel der Ausstellung „Lua Cão" bezieht sich auf ein seltenes optisches Phänomen, bei dem das Licht des Mondes gebrochen wird, um wie in einem Heiligenschein mit einem Paar benachbarter „Mondhunde" zu erscheinen. Gleichzeitig präsentiert der Kunstverein unter dem Titel „297" eine Ausstellung von Habima Fuchs im Schaufenster am Hofgarten.

Wann: Eröffnung ist am Freitag, den 16. Februar, um 19 Uhr.

Text: Anna Meinecke und Quirin Brunnmeier – gallerytalk.net


Un concert les attend
sur les bords du Canal
Saint-Martin, là où se pressent
les amoureux de rock et
de vitesse. Elle se remaquille
à l'aide d'un miroir de poche
qu'elle referme d'un geste
sec. Elle est sûre d'elle et
bien décidée à s'amuser.
Il la regarde avec un mélange
d'envie et de fierté. Dans
la salle bondée, leurs corps
se frôlent, entamant un
dialogue sensuel qu'eux seuls
perçoivent. Elle lève les bras
et ferme les yeux. Les guitares
l'enivrent.
Les voici déambulant
à la lumière des réverbères,
leurs pas claquant sur les
pavés de Paris. Pigalle, la nuit,
les attend avec impatience.
Eux aussi sont pressés
de retrouver les effluves
capiteuses de ces clubs où
le jour se confond avec la
nuit. Au loin, sur la butte
Montmartre, le Sacré Cœur
illuminé semble les couver
du regard. Elle marche
avec entrain, laissant glisser
sa main le long
des murs familiers, grisée
par l'atmosphère ambiante.
Les trottoirs débordent
d'oiseaux de nuit prêts
à embrasser leur euphorie.
Certains, la reconnaissant,
lui sourient.

LE
GRAND
TOUR
Château
de Versailles
jeudi
19 octobre 2017


NE TE RETOURNE PAS,
CARTE BLANCHE À ÉTIENNE HERVY
A A
M BA
Maison d'Art
Bernard Anthonioz
PIERRE BERNARD, PAUL ELLIMAN, LAURENT FETIS,
GRAPHIC THOUGHT FACILITY, GRAPUS, LEN LYE,
M/M (PARIS), MEVIS & VAN DEURSEN, KIKI PICASSO,
LOULOU PICASSO, ETIENNE ROBIAL, PETER SAVILLE,
SYNDICAT ET AURÉLIEN MOLE, JAN VAN TOORN.
19 - 24
MAI JUIL-
LET
EXPOSITION PRÉSENTÉE
DU 19 MAI AU 24 JUILLET 2016
LES JOURS DE SEMAINE, DE 13H À 18H
LES SAMEDIS ET DIMANCHES, DE 12H À 18H.
FERMÉE LES MARDIS ET LES JOURS FÉRIÉS.
ENTRÉE LIBRE

Paulette Penje
studio@paulettepenje.com

INTRODUCING
Morgan Connolly
AS THE WRITER

Prix Architecture Occitanie 2017

AIRFRANCE
F-HPJA

(37)

accueil
croisi
résidence
deux cent
dix-sept
central

(38)

2

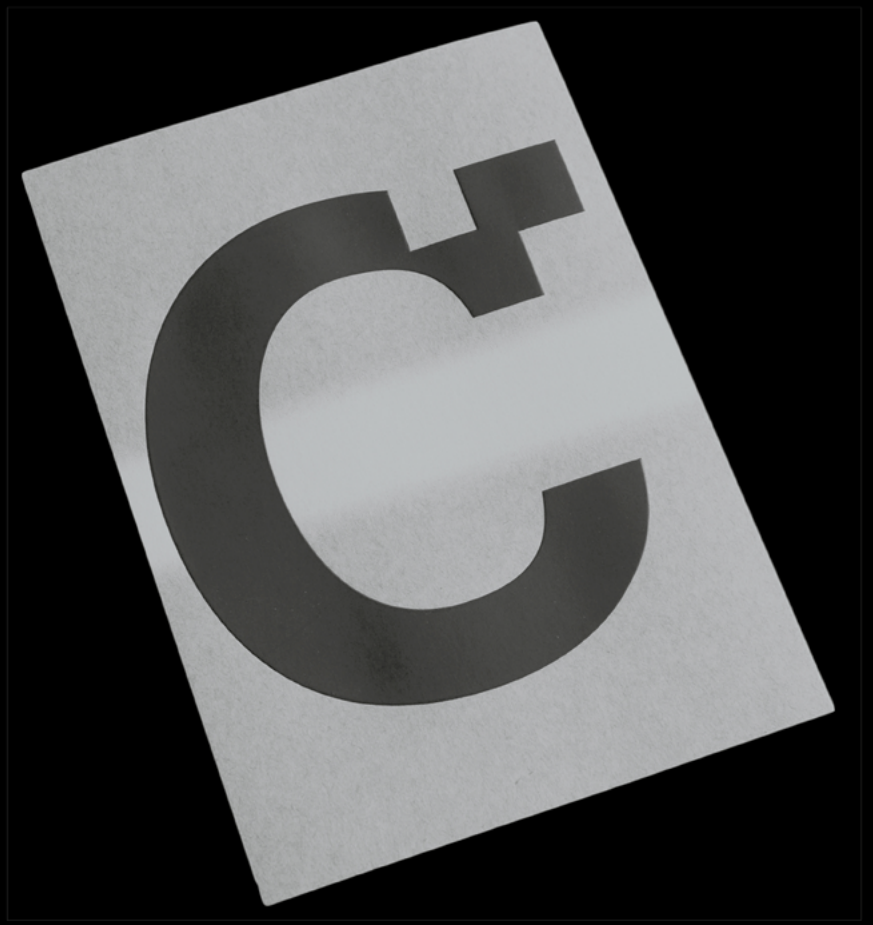
(39)

centre
de
création
contemporaine
olivier
debré

(40)

à Tours
centre
de
création
contemporaine
olivier
debré

(41)



(42)

(1–2) Yoann Minet, TRAULHA, Bureau Brut, 2013. • Thomas Kosmala Paris, parfums, Concrete Design Communication Inc.

(3) Yoann Minet et Spassky Fischer, OSTIA ANTICA, Bureau Brut, 2013. • Jérémy Glâtre, site internet, *Le Cinéma Club*, 2016.

(4) Yoann Minet, TOTENTANZ, Bureau Brut, 2016, Jean-Baptiste Levée, PROTO GROTESK, Production Type, 2014. • Atelier Papier Pauline Barzilaï, affiche, Théâtre de la Reine-Blanche, scène des arts et des sciences, Paris, saison 2016–2017.

(5–7) Bureau Brut, DROULERS, Bureau Brut, 2017. • MM, M (Martha Bayer, Muriel Serf, Manuel Wesely), identité visuelle de la Musikakademie Saarbrücken, 2018.

(8–11) Yoann Minet, TRAULHA, Bureau Brut, 2013. Christian Schwartz, GRAPHIK, Commercial Type, 2009. • Building Paris, *Télérama*, hors-série «Velázquez au Grand Palais», 2015.

(12) Emmanuel Besse, SIGNAL COMPRESSED, Production Type, 2018. • Partner&Partners, affiche pour la conférence «Racial Inequality», CUNY's Center for the Humanities, New York, 2018.

(13–14) LIBÉ SANS, LIBÉ GRAPHIQUE, Production Type, 2015. • Yorgo&Co, Errea Communication, journal *Libération*, 1er juin 2015.

(15) Alaric Garnier, MARS (Condensed), Production Type, 2018. • *Les Magasins généraux*, BETC, Pantin, T&P Work Unit (direction artistique, design intérieur), Building Paris (signalétique), Alaric Garnier et Sean Barton (lettrage), 2016.

(16) André Baldinger BDot, AB Foundry, 2000. • André Baldinger et Philippe Millot, affiche de l'exposition «Ping Pong, André Baldinger-Philippe Millot», Bibliothèque Universitaire, Le Havre, 2008.

(17) Yoann Minet, CLIFTON, 205TF, 2017. • Bureau 205, exposition «Andy Warhol Ephemera», Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, Lyon, 2018.

(18) Yoann Minet, CLIFTON, 2017, Damien Gautier, ALCALÁ, 205TF, Radim Pesko, F GROTESK, RP Fonts, 2011. • Bureau 205, *La Lettre du Musée, n°23*, Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, Lyon, 2018.

(19) Yoann Minet, CLIFTON, 205TF, 2017. • *Around The Corner* zine, vol.02 «India», Andrea Reza, Binatang Press, 2015.

(20) Thomas Huot-Marchand, MINÉRALE, 205TF, 2017–2018. • La Direction (Elsa Audouin et Aurélien Arnaud), identité visuelle de l'exposition «Le Trait de Jupiter», Evariste Richer, IAC/La Ferme de Bourlatier, 2017.

(21) Thomas Huot-Marchand, MINÉRALE, 205TF, 2017–2018. • Arthur Calame, identité visuelle de l'exposition «Scènes antiques», Musée archéologique de l'Oise, 2018.

(22) Thomas Huot-Marchand, MINÉRALE, 205TF, 2017–2018. • Atelier Tout va bien, carte de vœux, Adhex Technologies, 2018.

(23) Alaric Garnier, MARS (Extended), Production Type, 2018. • Sarah Boris, affiche pour la première édition du festival Combo Combo, 2018.

(24) Yoann Minet, Traulha, Bureau Brut, 2013. • Studio Marie Zieger, design editorial, Leoben, musées et ville de Leoben, Autriche, 2018.

(25) Damien Gautier, PLAAK, 205TF, 2013–2014. • Studio bepoles, *Les Uns envers les autres*, galerie Wanted, 70e anniversaire de la Déclaration universelle des droits humains, Amnesty international, 2018.

(26) Axel Pelletanche-Thévenart, Benoît Santiard, Guillaume Grall, KNIF MONO, A is for, 2017. • Building Paris, affiche, Regionale 17: «Beyond the Real», Kunsthalle de Bâle, 2016.

(27–28) Axel Pelletanche-Thévenart, Benoît Santiard, Guillaume Grall, KNIF MONO, A is for, 2017. • Victor Fonseca, page du journal *Knif (pronounce [Ka-neef])*, détail, A is for, 2017.

(29) Axel Pelletanche-Thévenart, Benoît Santiard, Guillaume Grall, KNIF MONO, A is for, 2017, Jacob Wise, KRAFT. • Bureau Borsche, Super Paper #100, Hubertus Becker, 2018.

(30) Jean François Porchez, AW CONQUEROR, Typofonderie, 2010. • Studio Des Signes, invitation, Le Grand Tour, Château de Versailles/Palais de Tokyo, 2017.

(31) Jean François Porchez, YSANS, Typofonderie, 2010. • Akatre, dossier de presse, YSL Mon Paris, Yves Saint Laurent Beauté, 2016.

(32) Quentin Schmerber, TÉMÉRAIRE, TypeTogether, 2018, Stephan Müller, VALENTINE, Lineto, 2002 • Syndicat, affiche de l'exposition «Ne te retourne pas», Maison d'art Bernard Anthonioz, 2016.

(33) Lucas Le Bihan, SPORTING GROTESQUE, Velvetyne 2016. • Paulette Penje, site internet, Manuel Wesely/MM, M.

(34) Jérémy Landes (Studio Triple), DIGESTIVE, Future Fonts, 2018. • Luke Williams (Bone), générique du film *Still Valley* de John Hein et Patrick Hartley, 2018.

(35) Lucas Le Bihan, SELF-MODERN, Bretagne Bretagne, 2016. • Pierre Vanni, catalogue, *Prix Architecture Occitanie 2017*, Maison de l'architecture Occitanie-Pyrénées, 2017.

(36) Wech, SAVATE, Velvetyne, 2015,UNIVERS ELSE, OSP Foundry, 2011. • Félicité Landrivon, affiche, projection Météorites, cinéma Le Zola, Lyon, 2017.

(37) Typofacto avec Brandimage, création de l'identité de marque, Air France, 2009 ©Christophe Leroux/Air France

(38–39) Sandrine Nugue, ORIENTATION, Commercial Type, 2018. • Thanh Phong Lê, signalétique de logements étudiants Résidence 217, Roubaix, architecte Bathilde Millet, 2016.

(40–42) baldinger•vu-huu, identité visuelle, signalétique et création du caractère CCC OD, Centre de création contemporaine Olivier Debré, Tours, 2015.

Typographe allemande, Indra Kupferschmid est professeure à la HBKsaar, Université des arts de la Sarre à Sarrebruck, où elle est titulaire de la chaire de typographie. Après avoir étudié la communication visuelle à l'Université du Bauhaus de Weimar et aux Pays-Bas, elle a créé son propre studio de design, spécialisé dans le domaine éditorial et la typographie. Ses projets de recherche couvrent l'histoire des linéales, la terminologie, les classifications typographiques, les caractères sur écran et les évolutions technologiques dans la production, et donnent lieu à des conférences et à des workshops partout dans le monde. En 2015, elle a fondé Alphabettes.org, un réseau pour promouvoir les femmes engagées dans le domaine de la typographie et le lettrage. Elle a écrit des articles pour des sites internet tels que Fonts In Use ou Typographica et a travaillé comme auteure et designer indépendante pour Webtype, ainsi que pour d'autres fonderies typographiques. Elle est co-auteur du livre *Helvetica Forever* ainsi que des manuels de typographie allemands *Buchstaben kommen selten allein* et *TippTipps*. Elle siège depuis plusieurs années aux comités DIN sur la lisibilité et la classification typographique et est active dans plusieurs associations et sociétés.

L'avenir est variable

Le dernier *Graphisme en France* consacré à la typographie remonte à dix ans. Et, même si l'univers des mots et des caractères demeure l'une des dimensions du design les plus intemporelles, les supports de lecture et la composition du texte ont connu depuis bien des changements.

En 2009, sur Internet, les polices autres que celles des systèmes commençaient tout juste à se diffuser. En 2010, environ 1% de tous les sites utilisaient des webfonts. Aujourd'hui, celles-ci se sont banalisées, et environ 72% des sites utilisent ces polices sur mesure chargées depuis un serveur. De nouveaux formats sont apparus pour accélérer le temps de chargement: les WOFF (Web Open Font Format) et WOFF2, spécialement conditionnés en fichiers plus compacts et, plus récemment, les nouvelles OpenType Variations (ou Variable Fonts, soit polices variables), pouvant combiner plusieurs styles (différentes graisses et chasses, par exemple) en un fichier unique. (Pour un aperçu plus complet des formats de polices numériques et de leur évolution au cours des trente dernières années, voir page 130 et pages paires suivantes.)

Aujourd'hui, la mise en page des sites en ligne peut enfin ressembler à ce que nous avons l'habitude d'apprécier sur papier. Les entreprises peuvent désormais utiliser leurs caractères maison sur tous les supports –impression, Internet, applications,

LES FORMATS DE POLICES NUMÉRIQUES ET LEUR ÉVOLUTION CES TRENTE DERNIÈRES ANNÉES●

Les polices numériques nous sont aujourd'hui si familières qu'on oublie facilement que nous n'avons pas toujours eu le choix entre les quelque 50000 caractères (ou bien plus) disponibles aujourd'hui. Certains graphistes se souviennent peut-être encore de l'ère de la photocomposition et du montage papier, ou même du plomb. Techniquement, les polices de photocomposition tardives des années 1970 étaient déjà des polices *numériques*, mais pas dans le sens où on les utilise et où on les produit aujourd'hui. L'image de la lettre était enregistrée sous forme de pixels ou de lignes sur un périphérique de stockage –généralement une bande magnétique– et était ensuite formée par exposition photographique sur une surface sensible au moyen de rayons de tube cathodique.

Ensuite, on a trouvé la manière de décrire les images de lettres sous forme de contours à l'aide de segments de courbes et de vecteurs. Ces éléments pouvaient être stockés plus efficacement en enregistrant simplement leurs coordonnées mathématiques, puis en traçant et en remplissant la forme avec des pixels ou des lignes pour la sortie. En outre, ces valeurs pouvaient être recalculées, c'est-à-dire qu'on pouvait redimensionner le contour ou le manipuler sans perte. Voilà qui devenait intéressant!

affichage– sans la fade uniformisation des versions écran. Les caractères peuvent s'animer ou réagir de manière interactive, notamment en fonction de la largeur ou de l'orientation de l'écran. Le design adaptatif redimensionne et réorganise le contenu de manière à ce qu'il reste lisible sur les écrans des téléphones et attrayant sur les grands moniteurs, jusqu'à s'adapter automatiquement à la distance de lecture en mesurant l'espace entre l'usager et l'écran.

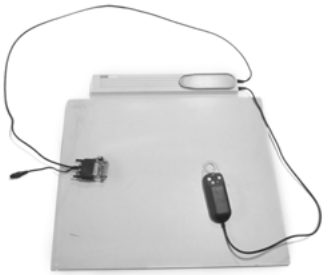
Les typographes n'ont probablement jamais connu une période aussi faste qu'aujourd'hui. Le marché des caractères typographiques s'est considérablement développé ces dernières années, alimenté par le besoin de nouveaux types de licence (et donc de nouvelles sources de revenus) pour les écrans, par le souhait d'un nombre croissant d'entreprises et d'institutions de disposer de leurs polices de caractères exclusives et, enfin, par l'augmentation du nombre d'utilisateurs occasionnels de polices sur ordinateurs, dispositifs portatifs ou machines à broder...

Les familles typographiques se sont développées, c'est-à-dire agrandies, avec davantage de graisses et de variantes, comme la chasse ou des variantes de titrage. Elles sont aussi devenues plus performantes. La famille traditionnelle avec ses quatre variantes (normal, italique, gras, gras italique) a été supplantée par des séries de vingt, quarante ou même quatre-vingts variantes.

Le format de police OpenType, qui est désormais la norme, permet des jeux de caractères très étendus –jusqu'à 65535 glyphes– ainsi que des «fonctions» programmées en interne, telles que des variantes de dessin, des formes décoratives, plusieurs types de ligatures, différents jeux de chiffres et de signes de ponctuation, activés et désactivés dans l'application ou via le code CSS (Cascading Style Sheets, ou feuilles de style en cascade). De plus, les petites capitales sont passées de polices particulières aux fonctionnalités OpenType (voir page 140). Et quand 65535 glyphes ne suffisent pas, il existe des collections OpenType (et TrueType) regroupant de multiples polices –nécessité majeure pour les polices asiatiques (notamment chinoises, japonaises et coréennes), ou d'autres prenant en charge des systèmes d'écriture à l'échelle planétaire.

Dans un monde de communication globale, couvrir uniquement les langues occidentales avec l'alphabet latin ne suffit plus. De nombreuses polices offrent au minimum les signes

Ces premières polices numériques étaient essentiellement des reprises de polices disponibles dans d'autres formats. Elles étaient numérisées manuellement à partir des originaux des caractères dessinés pour la «composition chaude» et la photocomposition. On plaçait de petits repères et des flèches le long des contours pour indiquer où appuyer sur le bouton du dispositif de numérisation –une sorte de souris primitive avec un curseur à réticule grossissant– pour placer un point sur le contour.



Tablette et outil de numérisation du système Ikarus.

Le système Ikarus de Peter Karow d'URW, introduit en 1975, était l'application la plus sophistiquée pour créer les premières polices numériques. Mais le logiciel et le matériel nécessaires étaient coûteux et les processus de dessin et de numérisation manuels très laborieux.

La révolution numérique a vraiment pris son élan lorsque, en 1984, Adobe a présenté le langage de description de page PostScript et l'a utilisé pour stocker les données des polices. Avec le PostScript, il était possible de décrire les lettres selon une formule mathématique nouvelle, les courbes de Bézier, beaucoup plus faciles à contrôler. La courbe n'est plus composée de segments, mais calculée entre les points d'ancrage placés sur la courbe et les points extérieurs correspondants. Ceux-ci agissent comme des «poignées» que le dessinateur peut faire glisser dans n'importe quelle direction via une interface graphique pour manipuler la forme et la vitesse de la courbe. On peut ainsi directement dessiner avec les courbes de Bézier, et non simplement numériser un dessin existant.

diacritiques et les caractères des langues d'Europe de l'Est, et souvent le cyrillique et le grec. Mais le besoin de polices couvrant d'autres langues va bien au-delà, avec des graphies indiennes comme le devanagari (l'un des systèmes d'écriture les plus utilisés dans le monde), l'arabe, l'hébreu, le géorgien, le thaïlandais..., qui s'adressent à un large public désireux de communiquer, de surfer sur Internet ou d'utiliser toutes sortes de dispositifs électroniques. Quant aux entreprises occidentales, elles souhaitent promouvoir et vendre partout leurs produits.

Des dessins adaptés aux corps (caractères optimisés pour les petits ou les grands corps) ont retrouvé leur place dans la palette des graphistes après la disparition de tels ajustements optiques inhérents aux caractères mobiles. On peut certes redimensionner les contours des lettres photocomposées ou numériques à n'importe quel corps, puis les remplir de pixels ou d'encre. Techniquement, nul besoin de réaliser des tracés distincts pour différents corps de sortie, mais cela change tout en termes de lisibilité (identification des lettres) et de confort de lecture. La solution réductrice, avec des formes optimisées pour des corps moyens de 12 points, produit des notes de bas de page frêles et trop denses, tandis que les titres apparaissent grossiers, chétifs, lâches et trop espacés. Certaines applications informatiques pourraient même sélectionner dans une famille de caractères un corps optique adapté à la taille du texte. Mais cela est souvent difficile à mettre en pratique hors des systèmes d'exploitation (par exemple, le Dynamic Type d'Apple) et ne tient pas compte de la distance de lecture et du contexte dans lequel le document sera utilisé ultérieurement.

Compte tenu de nos attentes vis-à-vis des polices actuelles –multiplicité des langues, des glyphes, des graisses, variantes et ajustements des corps optiques–, les familles de caractères en constante expansion peuvent devenir démesurées et difficiles à gérer, et générer des fichiers gigantesques. Ce qui n'est guère pratique si l'on doit les charger avec une connexion mobile, et explique pourquoi de nombreux sites internet s'abstiennent d'utiliser plus de trois ou quatre styles de police. Des astuces de chargement et la décomposition des polices en tranches sont une option, mais une solution plus élégante consiste à fournir à l'utilisateur final non pas cinquante fichiers distincts, mais un «dessin de référence» à partir duquel il pourra interpoler et générer à la volée les styles nécessaires. C'est là le principe des polices variables.

Il existe plusieurs formats de police PostScript (PS), le Type 1 étant le plus courant, mais tous étaient des produits propriétaires d'Adobe; quiconque souhaitait utiliser cette technologie ou installer des polices dans ses imprimantes, périphériques ou systèmes d'exploitation devait obtenir une licence. Le prix élevé de la licence PostScript d'Adobe conduisit Apple et Microsoft à développer leur propre format de police commun en 1991: TrueType (TTF).

POSTSCRIPT ET TRUETYPE●

Du point de vue de l'utilisateur, la différence majeure entre les deux formats résidait dans le fait que les polices PostScript Type 1 pour Macintosh étaient constituées de deux fichiers: le fichier contenant les données de contour envoyées à l'imprimante ou au périphérique de sortie haute résolution et le dossier «valise» contenant les polices bitmap pour une représentation optimisée des caractères dans les petits corps. Pour une page comportant d'autres corps que les polices bitmap fournies, il fallait produire une image écran des lettres «à la volée», et pour cela installer l'utilitaire Adobe Type Manager (cette fonction est maintenant intégrée à tous les systèmes d'exploitation). À défaut, le texte était irrégulier et pixellisé, car il ne s'agissait que d'images bitmap redimensionnées. Quoi qu'il en soit, la révolution des polices numériques et de la PAO est que, quelle que soit la disposition du texte sur l'écran, *ce que l'on voit est ce qui sortira* en version imprimée («tel écran, tel écrit»). Pour que cela fonctionne, les polices bitmap ou la représentation à l'écran devaient correspondre exactement aux dimensions et à la chasse de la police vectorielle. Par contre, l'inconvénient des polices PostScript, en matière de licence et d'accessibilité, est leur incompatibilité entre plateformes: on a besoin de versions différentes pour les systèmes d'exploitation Macintosh et Microsoft.

Les polices TrueType consistent en un seul fichier et fonctionnent sur plusieurs plateformes. En plus des données

1· *Comment fonctionnent les polices variables?*

(Si vous pensez que cela devient trop technique pour vous, passez à la section 2)

Le rêve de faire revivre les technologies ingénieuses des polices Multiple Master et TrueType GX (voir l'explication des formats de polices numériques à la page 134) animait depuis des années les forums en ligne et les conversations dans les colloques. Mais peu de gens savaient que les grands acteurs du domaine étaient à l'écoute et œuvraient dans les coulisses à un nouveau format. Le 14septembre 2016 à Varsovie, lors de la conférence de l'Atypi (Association typographique internationale), Adobe, Apple, Google et Microsoft ont levé le voile sur la nouvelle norme OpenType Font Variations, couramment appelée Variable Fonts et définie dans la version 1.8 d'OpenType.

Comme son nom l'indique, le nouveau format est une extension du format OpenType: il inclut ses fonctionnalités typographiques tout en incorporant la technologie TrueType GX d'Apple et la manière dont les données de variation sont stockées. Ce nouveau format de police contient un seul jeu de dessins de référence, pour le style normal par exemple, ainsi que des informations sur la façon de générer des variantes à partir de celui-ci. Les déviations par rapport aux dessins de référence se produisent le long d'axes – des lignes imaginaires reliant la référence à des variantes extrêmes définies[1] et le long desquelles on peut sélectionner l'intermédiaire de son choix.

Interpolation entre l'ultra-maigre et l'ultra-gras sur l'axe des graisses du caractère OUTPUT de David Jonathan Ross.

1. Ces variantes extrêmes définies ne sont pas stockées sous forme d'ensembles de contours distincts mais sous forme de «deltas», code décrivant, le long d'un axe, l'écart relatif par rapport au tracé de base. Ce mode de stockage des informations de police souple et compact autorise une forte compression et des fichiers de petite taille. Les polices variables ne contiennent donc pas plusieurs dessins de **référence**, mais plusieurs axes, ou, si l'on veut, un dessin de base et de multiples **deltas**.

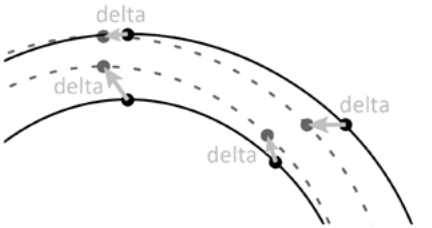
de contour, elles peuvent contenir des instructions détaillées, également appelées «*hints*», qui aident le système d'exploitation à pixelliser l'image de la lettre sur l'écran en petits corps; on se passe ainsi de polices bitmap supplémentaires ou de module externe. Les polices PostScript peuvent, elles aussi, avoir leurs «*hints*», mais moins précis. C'est pourquoi les polices TrueType restent plus répandues dans les environnements de bureau où dominent les imprimantes et les écrans basse résolution. Grâce aux instructions d'optimisation intégrées, les polices TrueType sont aussi indépendantes des systèmes d'exploitation ou applications intelligents. (Le MacOS n'utilise généralement pas le «*hinting*» des polices, mais repose entièrement sur son propre moteur de rendu.)

CONTOURS, CONTOURS MULTIPLES ET DÉMOCRATISATION DE LA CRÉATION TYPOGRAPHIQUE●

Courbes cubiques ou quadratiques?

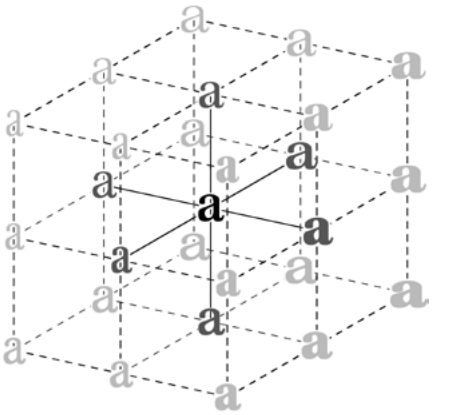
Sous le capot, il existe davantage de différences entre les polices TrueType et PostScript, mais la plupart sortent du cadre de cet article. Un exemple: les contours des polices PostScript sont définis mathématiquement par des courbes de Bézier cubiques tandis que TrueType utilise des courbes quadratiques. Cela fait une différence pour les concepteurs de caractères en ce que dessiner avec des courbes quadratiques est considéré comme plus difficile et que la conversion entre les deux méthodes n'est pas sans écueils. En fin de compte, la démocratisation tant célébrée de la création typographique à la fin des années 1980 et dans les années 1990 n'est pas le fruit de nouveaux formats sophistiqués, mais de la disponibilité sur les ordinateurs personnels d'éditeurs de polices intuitifs basés sur les courbes de Bézier, comme Fontographer d'Altsys (sorti en 1986). Les concepteurs de caractères ne dépendaient alors plus des fabricants de caractères traditionnels pour produire et diffuser leurs créations. Ils pouvaient tout prendre en main et dessiner, affiner les approches, générer et même distribuer les fichiers eux-mêmes. Il n'était même pas nécessaire de

Exemple: une police variable avec un axe de graisse permettrait de choisir entre les variantes ultra-maigre et ultra-gras, et parmi tous les intermédiaires possibles, bien qu'elle ne contienne techniquement que les contours d'une forme de base. Les données de variation de graisse sont stockées en tant qu'instructions sur la position des points du tracé produisant cette autre forme. Un fichier unique peut ainsi se comporter comme plusieurs polices avec une taille bien moindre que pour une famille complète.



Seuls les «deltas» –données sur le déplacement des points du contour de référence (en gris clair) vers la position dans la nouvelle variante (en gris foncé)– sont stockés dans la police, et non dans un jeu séparé de tracés.

Il est également possible d'organiser des variations sur plusieurs axes, par exemple en plaçant l'axe de chasse à côté de l'axe des graisses. On pourrait ainsi ajouter les données sur l'aspect de variantes étroit-maigre, étroit-gras, large-maigre et large-gras par rapport au jeu de contours par défaut. L'étendue de toutes les variations potentielles entre les extrêmes définis d'un ensemble s'appelle l'espace de conception.



Représentation schématique de l'espace de conception d'une police de caractères à 3 axes (ici KEPLER de Robert Slimbach). Le a central représente le jeu par défaut des contours stockés dans le fichier de polices. Les a gris foncé représentent des ensembles de «deltas», données sur la modification de la forme de référence en variantes extrêmes à l'extrémité des trois axes (les lignes noires: graisse, chasse, contraste). D'autres interpolations sont possibles entre les extrêmes gris foncés le long des lignes noires pointillées, stockées en tant qu'instances supplémentaires, par exemple pour obtenir une version ultra-maigre large à contraste élevé (a tout en haut), ou une variante ultra-grasse étroite à faible contraste (a tout en bas).

Techniquement, une police variable peut avoir jusqu'à 65 535 axes; mais plus on en ajoute, plus cet espace de conception devient complexe et difficile à gérer. Les caractéristiques techniques distinguent les axes

savoir dessiner des polices pour en créer. Cela a conduit à un déferlement d'expérimentations et de créations débridées: grunge, ludiques, contrefaites, rétro, pour n'en nommer que quelques-unes.

Les lettres pouvaient être tordues, épaissies ou encore combinées dans de nouvelles formes en fusionnant (interpolant) deux fichiers de polices. Cette dernière piste a été poussée un cran plus loin par Adobe avec la technologie et le format Multiple Master introduits en 1992 (comme extension de son format PostScript Type 1). Ainsi par exemple, plutôt que de fournir une famille de huit graisses, les Multiple Master (MM) pouvaient contenir deux ou plusieurs jeux de dessins de référence (par exemple des tracés pour les variantes les plus maigres et les plus grasses), les utilisateurs pouvant interpoler (ou «morpher») la graisse exactement souhaitée. À part la graisse, les polices Multiple Master peuvent également interpoler selon d'autres axes, comme la chasse, l'inclinaison ou le «corps optique» (une adaptation de la forme de la lettre en fonction du corps utilisé et de la distance de lecture).

Apple n'a pas tardé à ajouter, en 1994, des fonctionnalités similaires à son format TrueType: TrueType GX. Outre l'interpolation entre les dessins de référence le long d'axes, le format GX était également capable de permuter des caractères à certains points de rupture.

Mais pourquoi sont-ils morts?

Aussi fascinants, prometteurs et souple que ces deux formats de police aient été, ils n'ont jamais vraiment été adoptés par le marché de masse. Les applications informatiques ont été lentes et réticentes à ajouter un support natif et des interfaces utilisateur permettant leur usage. La plupart du temps, il fallait utiliser des modules externes ou des outils spéciaux, comme Adobe Font Utility, pour générer à partir des polices Multiple Master des fichiers PostScript sur mesure «normaux» au moyen de curseurs, ce qui s'avéra pénible et fastidieux pour les

déclarés normalisés, interopérables, et les axes personnalisés que l'on peut créer à volonté. Cinq axes déclarés ont été définis –graisse (wght), chasse (wdth), corps optique (opsz), italique (ital) et inclinaison (slnt)– mais le groupe de travail pourrait être amené à en définir davantage. L'idée des axes déclarés est qu'ils donnent des résultats prévisibles et comparables sur différentes polices.

Les intitulés d'axes personnalisés peuvent être définis librement par quiconque. Ils ne fonctionnent pas de manière interchangeable et sont désignés par quatre capitales, par opposition aux intitulés en minuscules des axes déclarés. On pourrait par exemple inventer un axe Inflate (INFL), pour un dessin semblable à un ballon, ou un axe Abimé (ABIM), pour des caractères plus ou moins détériorés[2].

À part la simple interpolation selon des axes, les polices variables peuvent également inclure des instructions de permutation de glyphes à certains points d'un axe ou d'exceptions à l'interpolation linéaire. C'est pratique pour passer du romain à l'italique et non seulement incliner le tracé, mais aussi inclure les formes cursives traditionnelles comme *a*, *g*, *e* ou *f*. Autre cas: l'emploi de formes de complexité variable, en éliminant des détails qui ne résisteraient pas à une interpolation linéaire entre un maigre très étroit et un gras très large. On peut aussi simplement vouloir dynamiser un projet et le rendre moins «lisse». Ainsi, des variantes de titrage pourront comporter une esperluette plus sophistiquée que celles des versions destinées au texte courant, en suivant un axe de «corps optique» (qui adapte le dessin d'un caractère au corps utilisé).

2. Au cours de la discussion sur les nouveaux axes déclarés, David Berlow de Font Bureau a proposé une approche différente, appelée **axes paramétriques**. À l'heure actuelle, certaines variations d'axe entraînent la modification simultanée de plusieurs paramètres. Par exemple, l'axe de corps optique peut modifier la hauteur d'œil d'un dessin, le contraste des traits, la chasse et l'espacement entre les lettres, le tout simultanément. Notre axe Inflate changerait la chasse et la hauteur des lettres et les rendrait plus grasses. Au lieu de ce méli-mélo, Berlow propose qu'à chaque paramètre corresponde un axe distinct: 1) rendre la forme de la lettre plus grasse sur l'axe des x, 2) la rendre plus grasse sur l'axe des y, 3) augmenter l'approche sur l'axe des x pour augmenter la chasse, et 4) augmenter l'espace des lettres sur l'axe des y pour augmenter leur hauteur. Notre axe de dilatation n'existerait alors que «virtuellement» car il serait défini, en interne, comme une combinaison des axes 1+2+3+4.

utilisateurs. Tandis que les polices MM à base PostScript pouvaient au moins être produites avec des éditeurs de polices courants, il n'existait aucun outil public permettant aux créateurs de caractères de produire des polices GX, ce qui, hélas, les relégua assez rapidement aux oubliettes. Pourtant, la pratique et les méthodes d'interpolation de styles intermédiaires ont depuis été largement adoptées en coulisses par les typographes dans leur processus de conception et de production de familles de caractères traditionnels, tandis qu'Apple a continué à utiliser la technologie GX pour ses polices système.

D'OPENTYPE AUX FORMATS DE WEBFONTS OUVERTS●

Du côté des utilisateurs, toutefois, ces deux formats ont été dépassés par un nouveau développement, le format de police OpenType, développé par Microsoft et Adobe vers 1994–1996. Basé à l'origine sur TrueType, il prend aussi en charge le format PostScript d'Adobe (dans sa variante plus compacte, le Type 2, ou CFF [pour Compact Font Format, soit format de police compact]). Le format OpenType (OTF) se comporte comme un emballage normalisé qui, en interne, peut contenir des tracés de contours dans différents formats (TTF ou CFF) et toutes sortes de données de rendu, des fonctions typographiques sophistiquées et des substitutions de caractères stockés dans des «tables». Mais le changement majeur pour l'utilisateur est qu'il peut également comporter beaucoup plus de glyphes. Alors que les premières polices numériques n'étaient capables de stocker que 256 glyphes –nombre qui a rapidement montré ses limites, même pour les langues occidentales–, le format OpenType peut contenir jusqu'à 65 535 glyphes.

Fonctionnalités OpenType

Les formats OpenType peuvent également contenir différentes formes pour un même caractère, par exemple des petites capitales (majuscules alignées sur la hauteur d'œil), des formes ornées pour le début ou la fin d'un mot, des formes de substitution utilisables au gré

Exceptions dans l'interpolation du Q. L'exemple inférieur simplifie la queue pour le gras et l'extra-gras. En haut: GOOPER de Kyle Benson; en bas: SKIA de Matthew Carter.

Le paramètre d'une police variable choisi pour une situation donnée s'appelle une instance. Pour un accès direct aux variantes utiles et aux gradations modulables, le concepteur peut prédéfinir des instances désignées, répertoriées dans le menu de polices (comme pour les familles traditionnelles), telles que maigre, normal, gras et ultra-gras. Les éditeurs de polices définissent également une instance par défaut qui apparaîtra dans tous les environnements ne prenant pas encore en compte les polices variables (anciens navigateurs ou applications de bureau). Idéalement, il s'agira d'une des instances désignées et du jeu de contours par défaut stockés dans la police. Pour la plupart des polices variables c'est la version normale avec une chasse normale[3].

3. On peut aussi constituer les polices en stockant le contour de l'ultra-gras et, à partir de là, interpoler vers le maigre; mais, si on n'ajoute pas de jeu de deltas supplémentaires pour un style moins extrême (le normal, par exemple), le style de substitution dans les environnements plus anciens sera alors l'ultra-gras.

de l'utilisateur ou encore différents dessins de la même lettre alternant de manière aléatoire pour imiter l'écriture manuscrite. Tout ceci est contrôlé par de petites séquences de code que l'on peut inclure dans les polices, les caractéristiques OpenType. Prenons par exemple les ligatures : si vous voulez remplacer chaque occurrence de «ffi» par un glyphe spécial de ligature ffi, il suffit d'inclure la séquence de code «sub f f i by f_f_i» régissant la règle de substitution et ajouter un dessin nommé «f_f_i» dans le jeu de caractères.

L'automatisation dans la création typographique

Avec autant de fonctions, de styles et de glyphes à gérer, conception et production de caractères sont redevenues un peu plus complexes et techniques après une décennie d'accès facile, même pour les non-initiés. Les polices ne provoquent plus à la sortie d'erreurs PostScript aussi souvent qu'à l'époque des PostScript Type 1, mais une erreur dans un code de fonction peut altérer de manière tout aussi significative le fonctionnement des polices OpenType. Les fonctionnalités ou les possibilités d'extension qui manquaient aux logiciels de création de polices sérieux tels que Fontographer ont été ajoutées par des passionnés via des modules de script tels que Robofog pour Fontographer, puis Robofab pour Fontlab (l'éditeur de polices le plus répandu des années 2000). Ces outils n'ont pas été développés par des ingénieurs informatiques mais par les créateurs de caractères eux-mêmes, notamment Petr van Blokland, Erik van Blokland et Just van Rossum, qui savaient mieux que quiconque comment leurs outils devaient fonctionner. Ils ont popularisé le langage de programmation Python auprès des concepteurs de caractères, avec des scripts d'aide à la production ou même des éditeurs de polices entièrement nouveaux (Robofont ou Glyphs, par exemple). Mais les utilisateurs des logiciels de création typographique n'ont pas seulement pris en charge le développement de leurs outils, ils ont également piloté le développement de nouveaux formats de fichiers et de polices, comme le format de fichier de production Unified Font Object (UFO)

2· *Quelles sont les possibilités et les avantages pour les concepteurs et les développeurs ?*

Ce qui a le plus stimulé la nouvelle technologie, c'est l'utilisation croissante des webfonts et le besoin de disposer de fichiers de petite taille. Servir une police variable au lieu de plusieurs fichiers individuels signifie une seule demande au serveur et moins de temps de chargement, en même temps que beaucoup plus de variantes que ce que permettrait un fichier de taille raisonnable. Ceci est encore plus crucial pour les écritures complexes à vastes jeux de caractères comme le chinois, le japonais ou le coréen.

On peut tester quelques variantes de caractères chinois dans la version démo de la police AMSTELVAR à 17 axes de David Berlow.

Les webfonts de ces écritures étaient d'une taille prohibitive (7 Mo, par exemple, pour un style de japonais) et il était déconseillé de les utiliser sans recours à un sous-ensemble, c'est-à-dire un jeu de caractères réduit. Dans les environnements où l'optimisation (*hinting*) est encore nécessaire, les polices variables basées sur TrueType présentent également le net avantage de n'avoir

et le Web Open Font Format (WOFF), qui a ouvert les portes à un usage étendu de polices sur mesure sur Internet.

Formats webfont

Les fichiers de polices utilisés sur les sites internet (comunément appelés webfonts) ne diffèrent pas beaucoup de ceux des polices de bureau ou de PAO. Ils contiennent eux aussi généralement des tracés TrueType ou PostScript/CFF et les fonctionnalités OpenType voulues. Cependant, les webfonts requièrent surtout la taille de fichier la plus réduite pour se charger aussi vite que possible sur les sites. Mais il faut aussi que ces fichiers ne puissent pas facilement être dérobés sur les sites internet et convertis en polices de bureau. On comprend aisément qu'il s'agit là d'une préoccupation majeure pour les créateurs de caractères. Bien qu'il ait été techniquement possible de charger n'importe quelle police TTF ou OTF sur Internet à l'aide de la règle CSS @font-face, les designers renâclaient à l'idée de diffuser leurs créations dans un tel cadre, à cause des risques de piratage. En conséquence, l'utilisation des polices sur mesure sur Internet a été lente à démarrer vers la fin des années 2000.

Avec le format Embedded OpenType (EOT), Microsoft a proposé (à côté du TrueDoc de Bitstream, en 2004) l'une des premières solutions aux deux problèmes. Il encapsule les polices TrueType ou PostScript/CFF, compresse le fichier (généralement par extraction d'un sous-ensemble, processus de suppression des glyphes non utilisés) et ajoute une couche de cryptage et d'autres mesures visant à empêcher le réemploi non autorisé des polices. C'est un format propriétaire de Microsoft, qui ne fonctionne que sur le navigateur Internet Explorer et n'a pas été adopté comme norme par le World Wide Web Consortium (W3C). Celui-ci a choisi à la place une proposition similaire, mais plus ouverte et plus universelle: le Web Open Font Format déjà évoqué, mis au point par Erik van Blokland, Jonathan Kew et Tal Leming en 2009–2010. Comme l'EOT, il encapsule

à traiter qu'un seul jeu de contours pour le rendu correct de plusieurs styles. L'empreinte numérique réduite est probablement la principale raison pour inciter les grands éditeurs de logiciels à développer la technologie et à la mettre en œuvre rapidement.

Avec plus de styles disponibles «gratuitement», on pourra voir des mises en pages plus variées sur des sites internet qui se restreignaient jusqu'ici en nombre de styles. Sens, tonalité et rythme du contenu seront transmis plus efficacement sans compromettre les performances, offrant une présentation plus proche de celle à laquelle nous sommes habitués dans les magazines et l'édition. Des hiérarchisations plus franches sont possibles, en particulier grâce aux corps optiques: titres plus nets et percutants, ou plus compacts, corps de texte mieux affirmé et plus aéré pour une meilleure lisibilité. Les petits corps peuvent être plus vigoureux; les éléments de l'interface utilisateur restent bien lisibles en s'adaptant à différentes tailles d'écran. Ils peuvent même s'ajuster au changement de langue d'un site, d'une application ou d'un système d'exploitation qui aboutirait à un texte plus long que l'anglais d'origine.

Les concepteurs disposent de réglages plus fins et peuvent moduler exactement un caractère à la graisse ou à la chasse idéale pour un support donné. On peut ainsi homogénéiser les créations pour en optimiser l'ergonomie en fonction de divers matériaux, dispositifs, dimensions et formats.

Les polices variables se prêtent par conséquent parfaitement au design adaptatif dans la mesure où on peut automatiser ces adaptations. Elles peuvent non seulement réagir à la taille ou à la résolution des appareils, mais également à la lumière ambiante, à la distance de lecture, à l'orientation de l'écran, à son angle d'inclinaison, au son, à la température –tout ce qu'un appareil numérique peut mesurer et transmettre. Les polices pourraient s'adapter au mode sombre des systèmes d'exploitation, en corrigeant le texte inversé rétroéclairé, le rendant un peu plus maigre que du noir sur blanc mais sans modifier l'espacement. Les utilisateurs peuvent, pour un dispositif, une application ou un site donnés, modifier non seulement le corps du texte mais aussi la graisse et le contraste, en fonction de leurs préférences de lecture. Pour simplifier cet usage, plusieurs paramètres pourraient être associés sous des intitulés explicites, tels que «Augmenter la lisibilité» ou «J'ai oublié mes lunettes», sans que

et compresse les polices TrueType ou PostScript, mais avec des schémas de compression largement disponibles et non propriétaires. Des métadonnées supplémentaires distinguent les fichiers de ceux des polices de bureau et empêchent leur installation. La mise à jour en format WOFF2 a une compression environ 30% meilleure, mais n'est prise en charge que par les navigateurs récents, tandis que WOFF est très largement pris en compte sur toutes les plateformes.

Aujourd'hui, les polices variables s'annoncent comme la prochaine grande innovation sur Internet et comme une solution à tous les problèmes de taille de fichiers. Bien que leurs fonctionnalités soient nouvelles, il s'agit toujours à la base de polices TTF et CFF contenant des tables supplémentaires dans un emballage WOFF (ou bien de pures polices TFF ou CFF/OTF pour les applications de bureau). Un fichier de police peut se comporter comme plusieurs variantes spécifiques au moyen de règles CSS telles que *font-weight* (graisse) ou *font-stretch* (chasse) ou via les *font-variation-settings*. Comparativement à trois fichiers de polices statiques ou plus, les polices variables internet peuvent offrir un sérieux gain de taille de fichiers, selon le nombre d'axes et d'instances inclus dans la police.

* * * * * * * * * * * * * * * * * *

L'AVENIR EST VARIABLE

l'utilisateur ait besoin de comprendre quels sont les paramètres à modifier.

Cette vidéo de Tom Lokhorst démontre que le grade d'une police de caractères réagit à la lumière ambiante lorsqu'on masque le capteur de l'ordinateur avec la main, ce qui rend le texte un peu plus gras et vigoureux dans les environnements sombres.

Les polices variables peuvent être facilement animées via les CSS ou produire des effets de survol intéressants. Certaines ne contiennent pas des lettres mais des images, évoluant sur un axe «temps» ou «rotation». (Les premières démonstrations ont souvent exploré ces territoires exotiques, donnant parfois l'impression que les polices variables n'étaient pas destinées à des usages sérieux.)

Mais dans le champ du design graphique plus traditionnel, loin de l'écran, les polices variables peuvent être tout aussi utiles. Pensons à la production de journaux ou à des domaines voisins: avec des caractères et une composition flexibles, les titres s'ajusteraient en largeur sans devoir être réécrits. On pourrait insérer une ligne supplémentaire dans une colonne sans réécriture du texte ou distorsion hasardeuse. En Slovaquie, on pourrait enfin mieux adapter les noms de rue de longueurs variables à des plaques de rue de taille uniforme, contrairement à la pratique actuelle, où chaque nom de rue doit être dessiné à la main après un calcul laborieux des proportions et de l'espacement des lettres.

Les caractères utilisés pour la signalétique peuvent s'adapter au rétroéclairage ou à l'éclairage frontal, positif ou négatif. Le rendu du texte sur papier peut s'adapter à la technique d'impression, à la qualité du papier (bouffant ou couché) et à sa couleur –domaines où les designers utilisaient auparavant différents grades (variantes légèrement plus grasses ou plus maigres avec la même chasse pour que le texte ne bouge pas). En résumé: plus de fonctionnalités et moins de fichiers à traiter et à manipuler. Mais bien sûr, tout n'est pas encore aussi rose.

DE L'EXPÉRIMENTATION AUX CARACTÈRES DE LABEUR SÉRIEUX – CERTAINES POLICES VARIABLES SONT DÉJÀ DISPONIBLES●

Mais assez de théorie! Où sont les polices dont nous pouvons d'ores et déjà disposer? Comme nous l'avons vu, les grands éditeurs hésitent à proposer des polices variables, mais les créateurs indépendants bouillonnent d'activité et de créativité. Des entités établies comme Underware, Type Together ou DS Type, et des nouveaux venus comme OH no Type Co. ou 205TF ont publié des caractères spécialement conçus comme polices variables, tandis que d'autres ont complété des familles existantes par une version variable. Le Français Black [Foundry] est le seul à ce jour à s'engager à 100% et à proposer tout son catalogue – cinq familles – sous forme de polices variables avec axe de graisse (disponible avec la famille complète).

David Jonathan Ross est l'un des concepteurs de caractères actuels les plus productifs et les plus ouverts d'esprit. Au sein du studio typographique DJR, dans les bois de l'ouest du Massachusetts, il a inlassablement repoussé les limites, joué avec les technologies et les concepts les plus expérimentaux. «J'aime créer des polices qui sortent du rang et travailler dans des styles variés; je conçois chacune de mes polices pour résoudre un problème spécifique.

3· *L'utilisation de polices variables et ses problèmes*

Comme nous l'avons vu, les éditeurs de polices utilisent depuis longtemps des techniques d'interpolation entre plusieurs dessins de référence pour concevoir leurs produits, même lorsque le résultat final se présente sous forme de fichiers classiques et statiques. On trace ainsi tous les dessins de référence et les extrêmes d'un projet (même si la police variable ne comprend finalement qu'un seul ensemble de contours) et, éventuellement, un dessin de base ou des intermédiaires pour mieux contrôler l'interpolation, les versions normal, maigre et ultra-gras d'un caractère par exemple. Dessiner pour l'interpolation implique plus de contraintes que de concevoir séparément l'ensemble des variantes d'une police. D'abord, tous les contours correspondants doivent comporter le même nombre de points, même si l'une ou l'autre des formes ne le nécessite pas forcément (ils ne doivent cependant pas obligatoirement se trouver aux mêmes endroits car les données sur le déplacement des points sont stockées dans la police). La nouvelle technologie valorise certaines formes et traits caractéristiques du dessin des lettres car ils interpolent mieux. J'ai remarqué, par exemple, que, dans un nombre croissant de familles récentes, une courte barre horizontale relie le fût aux diagonales du k minuscule, ce qui facilite l'interpolation de différentes chasses et graisses, à la différence d'un tracé jointif de ces éléments.

Les formes du k minuscule avec une courte barre horizontale entre le fût et les diagonales sont plus faciles à interpoler que les formes traditionnelles. Elles s'harmonisent également avec les lettres cyrilliques dans les polices avec prise en compte de la langue. Exemples, de gauche à droite: VERDANA (Regular) de Matthew Carter, SERAVEK (Regular) d'Eric Olson, BRIONIN SANS (Regular) de Nikola Djurek, CoFo SANS (Medium) de Maria Doreuli, police couvrant les alphabets cyrillique et latin.

C'est ce qui définit mon travail, avec un peu de savoir-faire et une touche d'imprévu.»

David est également le créateur ayant à son actif le plus grand nombre de polices variables disponibles commercialement à ce jour (février 2019), soit treize caractères qui lui ont servi de banc d'essai pour explorer le potentiel des polices variables en toute liberté.

ROSLINDALE Italic permet de choisir l'inclinaison de l'italique et la «cursivité» de ses formes via deux axes distincts.

La plupart de ces polices ont été publiées par David sur le Font of the Month Club, qui met un nouveau caractère à la disposition de ses abonnés tous les premiers du mois. «Essentiellement des caractères de titrage originaux et des créations expérimentales. L'idée est qu'en élargissant votre typothèque à petit prix, le club vous incite à tester des caractères nouveaux et intéressants dans vos projets», explique David. En même temps, c'est un banc d'essai balisé qui lui permet de tester rapidement des technologies typographiques de pointe et des pistes créatrices sans les lourdeurs d'une édition de masse exhaustive et verrouillée.

Mais, en devenant plus rationnelles, les familles de caractères ne deviennent-elles pas aussi plus ennuyeuses? L'ajustement manuel de certains traits caractéristiques à tous les styles impliquerait plus de travail et ajouterait des exceptions aux règles d'interpolation. Pourtant, l'expression typographique s'exprime parfois mieux par des modifications subtiles du dessin d'un gras plutôt que par un simple épaississement.

L'interpolation le long d'un axe de police variable diffère du morphage entre deux formes. Si la technologie permet une interpolation harmonieuse, du point de vue conceptuel, toutes les étapes intermédiaires sur un axe sont également utiles, car elles *peuvent* potentiellement servir.

En dehors de l'aspect technique, l'un des principaux obstacles à une adoption généralisée du nouveau format de police est le fait que le secteur de la typographie n'a pas encore trouvé le bon modèle de tarification pour les licences de polices variables. La pratique actuelle consistant à les vendre ou à les regrouper avec la famille de caractères complète est pertinente, car les graphistes auront probablement encore besoin des deux types –polices statique et variable– mais, comparativement, cela rend la police variable très chère. Les clients pourront faire valoir qu'ils n'ont pas réellement besoin de tout le potentiel pour tous les cas et qu'ils souhaitent des polices variables avec moins d'axes pour un prix inférieur –comme ils ont pu, jusqu'ici, acheter des licences pour des polices individuelles au lieu de familles complètes.

Un outil permettant de sélectionner non pas des ensembles de glyphes, mais des axes et des plages d'interpolation sur le site internet d'un vendeur de polices pourrait permettre de choisir pour une police variable la fonctionnalité souhaitée avec un prix de licence en conséquence. L'inconvénient est que cela mettrait en circulation d'innombrables versions d'une même police, ne prenant pas en charge les mêmes axes ou la même plage de variation, et qui ne seraient donc pas interopérables. Et il serait difficile de les identifier à partir de leurs noms. Autre tâche délicate: concevoir des schémas de dénomination logiques et compréhensibles pour désigner les instances spécifiques des polices variables, ne serait-ce que pour des préconisations dans les chartes graphiques. On pense à des perles de l'ère des Multiple Master comme *MinionMM_480SB465CN110P* (censé représenter quelque chose comme Minion Text Condensed Semibold). Ces questions concernent tant les fabricants que les utilisateurs.

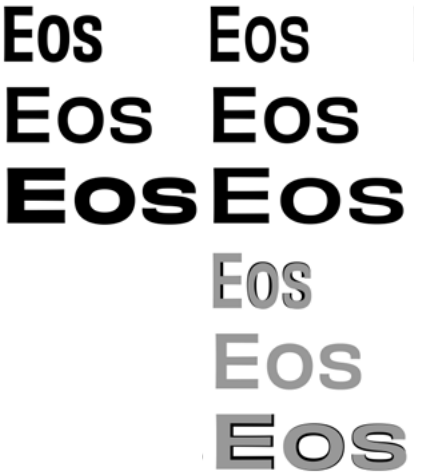
La plupart des créations passées de David étaient des familles étendues, avec de nombreuses variantes de graisse et de chasse qui suivaient, dans une certaine mesure, les mêmes méthodes de production que les polices variables. « L'interpolation fait partie de mon processus de création depuis que j'ai commencé à dessiner des caractères il y a plus de dix ans. Ça a toujours été un compromis de recracher à la fin du processus un paquet de polices statiques pour composer mon offre aux utilisateurs. Ce qui m'a le plus excité avec les polices variables, c'est qu'elles peuvent être une expression plus pure des espaces conceptuels modulables que j'imaginais pour mes familles de caractères. Cela amène les utilisateurs à considérer les familles de caractères de la même façon que moi en tant que dessinateur de lettres. Avec le recul, ce qui m'a convaincu que les polices variables devaient émerger, c'est Input[1], une famille typographique pour les programmeurs publiée en 2014.

La famille INPUT de 168 polices complète, y compris les variantes avec et sans empattement et à chasse fixe, disponibles en quatre chasses et sept graisses. Chaque police fournit de nombreuses lettres et options de substitution, accessibles via les fonctionnalités OpenType (image ci-contre) ou via un outil/site de personnalisation spécifique (image suivante). Le caractère est disponible gratuitement pour une utilisation privée et avec une licence de coût modéré pour des projets commerciaux.

Alors que les concepteurs de caractères proposaient auparavant une palette de graisses et de variantes qu'ils voulaient homogène, les utilisateurs doivent à présent prendre les commandes s'ils décident d'utiliser des instances particulières (sans être forcément capables de le faire de manière compétente). Fournir un ensemble cohérent d'instances désignées compte certes, mais ne garantit pas une bonne hiérarchisation typographique. Pour ne rien arranger, les interfaces utilisateur actuellement proposées ou mises en œuvre pour la sélection des paramètres des polices variables sont essentiellement de bêtes curseurs enfouis à trois niveaux de profondeur dans les menus. Nous avons clairement besoin d'expérimentation et d'études dans ce domaine.

Dans les environnements ne prenant pas en charge les polices variables, le problème de la version de repli risque de perdurer pour un bon moment. Sur Internet, ce sera relativement facile à gérer: on vérifiera si le navigateur prend en charge les polices variables; sinon on lui délivrera des versions statiques équivalentes. Les autres applications ne verront que le style défini par défaut.

De réels efforts de communication et d'explication sur la nouvelle technologie s'imposent, y compris avec les utilisateurs de typographie auxquels on a seriné pendant des années qu'ils ne devaient ni étirer, ni incliner, ni épaissir artificiellement les caractères. Pourquoi et quand cela serait-il soudainement autorisé? Vont-ils remarquer la différence entre une version étirée et une version large correctement interpolée? Nous serons sans doute exposés pendant un certain temps à des compositions médiocres, mais cela ne sera pas non plus la fin de la PAO.



Comparaison entre l'interpolation en direct des polices OBVIOUSLY VARIABLE de James Edmondson (Future Fonts, version 0.5) et leur mise à l'échelle artificielle dans Illustrator. À gauche: la version interpolée. À droite, en haut: condensée à 67,6% (en haut) et élargie à 131% (en bas) pour correspondre à la chasse de la version interpolée. En bas: superposition des deux versions. La mise à l'échelle artificielle déforme visiblement la répartition des graisses et les formes et doit être rejetée.

Les graisses, chasses et styles d'Input avaient été conçus pour permettre une large personnalisation afin d'évoluer en fonction de l'environnement dans lequel il est utilisé (réactivité) ainsi que des préférences de l'utilisateur (personnalisation). Et c'est justement cette combinaison de réactivité et de personnalisation qui donne autant de potentiel aux polices variables. À l'époque, Nick Sherman, Chris Lewis et moi-même avions créé un éditeur interactif[2] associant 168 polices statiques à des curseurs pour simuler les options. Aujourd'hui, cela se ferait bien mieux et bien plus efficacement avec quelques polices variables, voire même une seule.»

Comme dans l'exemple (vraiment extrême) d'Input, de nombreuses polices variables, aujourd'hui et demain, présenteront plus ou moins une famille de caractères classique dans un nouveau format plus efficace. Mais qu'est-ce qui n'est possible –ou impossible– qu'avec les polices variables? «Un bon exemple pourrait être Fit, dont le concept est très simple –adapter un texte donné à l'espace disponible– mais dont la mise en œuvre dépend entièrement des polices variables et de leurs options aux subtiles gradations. Une des raisons pour lesquelles j'ai fondé le Font of the Month Club, c'est la possibilité de me ménager un espace idéal pour poursuivre des projets expérimentaux comme celui-ci, même s'ils sont modestes ou s'avèrent éventuellement inutiles (voir Roslindale Variable Italic ou Pappardelle Party).»

4· *Où en est-on en matière de développement?*

De nombreux concepteurs de caractères affirment que l'adoption et la mise en œuvre des polices variables est trop lente, voire à l'arrêt; les autres (la majorité?) n'en ont même pas encore entendu parler. Pourtant, deux ans à peine après l'annonce de leur création, tous les principaux navigateurs, dans leur version actuelle, prennent en charge les polices variables, ce qui couvre près de 80% du marché. La prise en charge par les applications de PAO ne semble pas aussi prometteuse. Outre les applications propres à Apple, telles que TextEdit, qui délèguent la prise en charge des polices variables au système d'exploitation, seuls Photoshop et Illustrator les prennent en charge (état: décembre 2018). Pas d'InDesign, pas de QuarkXPress, pas d'applications Affinity. Les éditeurs de logiciels semblent considérer que les polices variables ont toute leur place dans les environnements numériques mais ne sont pas encore prêtes pour le graphisme sur papier.

L'observation des principales fonderies numériques n'incite guère plus à l'optimisme. Aucun des grands acteurs tels que Monotype, Adobe Type ou Google n'a, hormis les démos, publié de police variable significative sur sa plateforme de vente. À part quelques exceptions, rien n'indique que le monde de la typographie soit engagé à fond dans cette voie. Les développements intéressants proviennent des franges avant-gardistes du secteur. Quantitativement, les polices variables les plus vendeuses publiées à ce jour proviennent de petites structures ou de designers indépendants. Future Fonts (futurefonts.xyz), plateforme de licence pour les polices de caractères en chantier, est devenue le creuset idéal de créations innovantes Un foule d'applications intéressantes pour les systèmes d'écriture complexes est encore à venir, comme un «kashida» adaptatif qui rendrait l'arabe plus naturel et plus vivant. On imagine le potentiel pour d'autres systèmes d'écriture. Je place mes espoirs dans les designers autochtones du monde entier, pas dans la Silicon Valley.

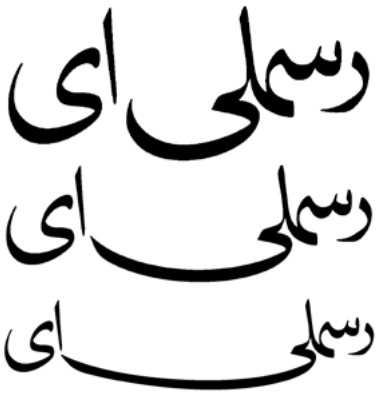
Le site Variable Fonts (v-fonts.com) fournit un excellent aperçu de la quasi-totalité des polices variables dispo-

FIT remplit tout l'espace par dilatation ou contraction jusqu'à l'exagération.

Outre ces nouvelles créations, David travaille aussi à ajouter des versions variables à sa typothèque existante (si elles ne sont pas répertoriées sur le site internet, elles sont probablement encore disponibles sur demande). Les licences des polices variables ne sont pas concédées à part mais accompagnent les familles ou sous-familles de polices statiques. «Même si l'acceptabilité des polices variables augmente rapidement, il est à ce stade encore difficile d'utiliser *uniquement* une police variable dans une campagne papier et en ligne sans prévoir des alternatives et des solutions de repli. Il y a encore relativement peu de gens qui les utilisent dans le travail de production, mais ceux qui s'y confrontent prennent du plaisir à expérimenter. D'ailleurs, je ne reçois guère de demandes d'assistance technique. Les polices variables peuvent être très complexes, mais l'interface typique, avec ses curseurs, est assez explicite, ce qui transparaît dans des applications comme Illustrator, des outils de navigation comme les Firefox Developer Tools[3] et des sites de démonstration comme axis-praxis.org et v-fonts.com. Je pense que même les ennemis des curseurs percevront une dimension plus tactile qu'avec les premières interfaces des fonctionnalités OpenType.»

L'un des problèmes les plus délicats dans la conception pour l'interpolation et dans le développement de polices variables consiste à éviter qu'une famille de caractères devienne trop uniforme et terne – rien qui puisse arriver aux créations de David. Il parvient à instiller assez de fantaisie dans le dessin des formes les plus ordinaires pour en rendre intéressantes toutes les variantes. «J'essaie

nibles, avec des liens permettant de les obtenir. Cependant, la majorité des polices restent expérimentales et vivent sur des plateformes de partage de code telles que GitHub plutôt que chez des vendeurs de polices, ce qui constitue un obstacle non négligeable pour le graphiste moyen.



Grâce à un axe d'extension de glyphe, les «kashidas» (liaisons horizontales dans les écritures arabes) pourraient varier et s'adapter, et composer des textes parfaitement justifiés. Ce dernier effet serait aussi pertinent dans d'autres systèmes d'écriture.

Ressources pratiques, articles et démonstrations sur l'utilisation et la fabrication de polices variables se sont multipliés, mais il est difficile de savoir si ils atteignent un large public ou ne touchent qu'un petit groupe de précurseurs. La nature de la technologie implique un vocabulaire ardu, propre à en décourager ou dérouter plus d'un – bravo à ceux qui m'ont lue jusqu'ici! Avant que les polices variables fassent partie intégrante du bagage de chaque graphiste et développeur, elles risquent de rester sous-employées et cantonnées dans leur niche technologique actuelle.

Pourtant, nous sommes nombreux à avoir déjà fréquenté les polices variables sans le savoir (dans notre système d'exploitation). Apple les met en œuvre depuis un certain temps avec ses polices système `San Francisco` qui sont à la disposition de tous. On peut les utiliser sur Internet et dans des applications grâce aux familles system-ui ou -apple-system, ou les trouver dans le dossier des polices invisibles de votre Mac (mais chut!). De même, le dernier système d'exploitation Windows inclut la police variable `Bahnschrift`.

Cependant, même dans les navigateurs actuels, l'utilisation de polices variables n'est pas sans écueils. Certaines règles de niveau supérieur, telles que *font-style*, *font-stretch*, *font-weight* et *font-optical-sizing*, ne sont pas toujours prises en charge. D'un autre côté, les *font-variation-settings* (paramètres de variation de police), moyen originel d'appliquer des axes personnalisés, sont largement pris en charge mais difficiles à combiner car ils ne se répercutent pas en cascade.

simplement de me figurer comment maintenir en permanence originalité et singularité au sein d'une grande famille multiforme. En se reposant trop sur l'interpolation, on risque de perdre le caractère spécifique d'une création. Les polices variables présentent un danger quelque peu ironique, celui de mener au développement de familles homogènes manquant de variété. Les typographes peuvent se servir des variantes de caractéristiques pour réintroduire une part de cette individualité, en substituant des glyphes différents à partir d'un point donné de l'espace de conception. C'est évidemment plus compliqué qu'une simple permutation ponctuelle dans une police statique. Toutes les décisions doivent désormais être prises dans un contexte systémique, ce qui peut alourdir le travail, la taille des fichiers et complexifer les projets.» Voilà évidemment une évolution qu'il nous faudra réexaminer dans dix ans.

1. http://input.fontbureau.com. 2. http://input.fontbureau.com/preview. 3. https://hacks.mozilla.org/2018/09/variable-fonts-arrive-in-firefox-62.

5· Conclusion et perspectives

Il se pourrait qu'il nous faille accorder aux polices variables non pas deux, mais dix années avant de pouvoir parler d'adoption et de compréhension totales; c'est le délai qu'il a fallu au format OpenType pour être largement utilisé et devenir la norme. En attendant, il faut informer, faire des démonstrations et utiliser concrètement les polices variables, même si cela implique de devoir bricoler encore longtemps de délicates solutions de substitution.

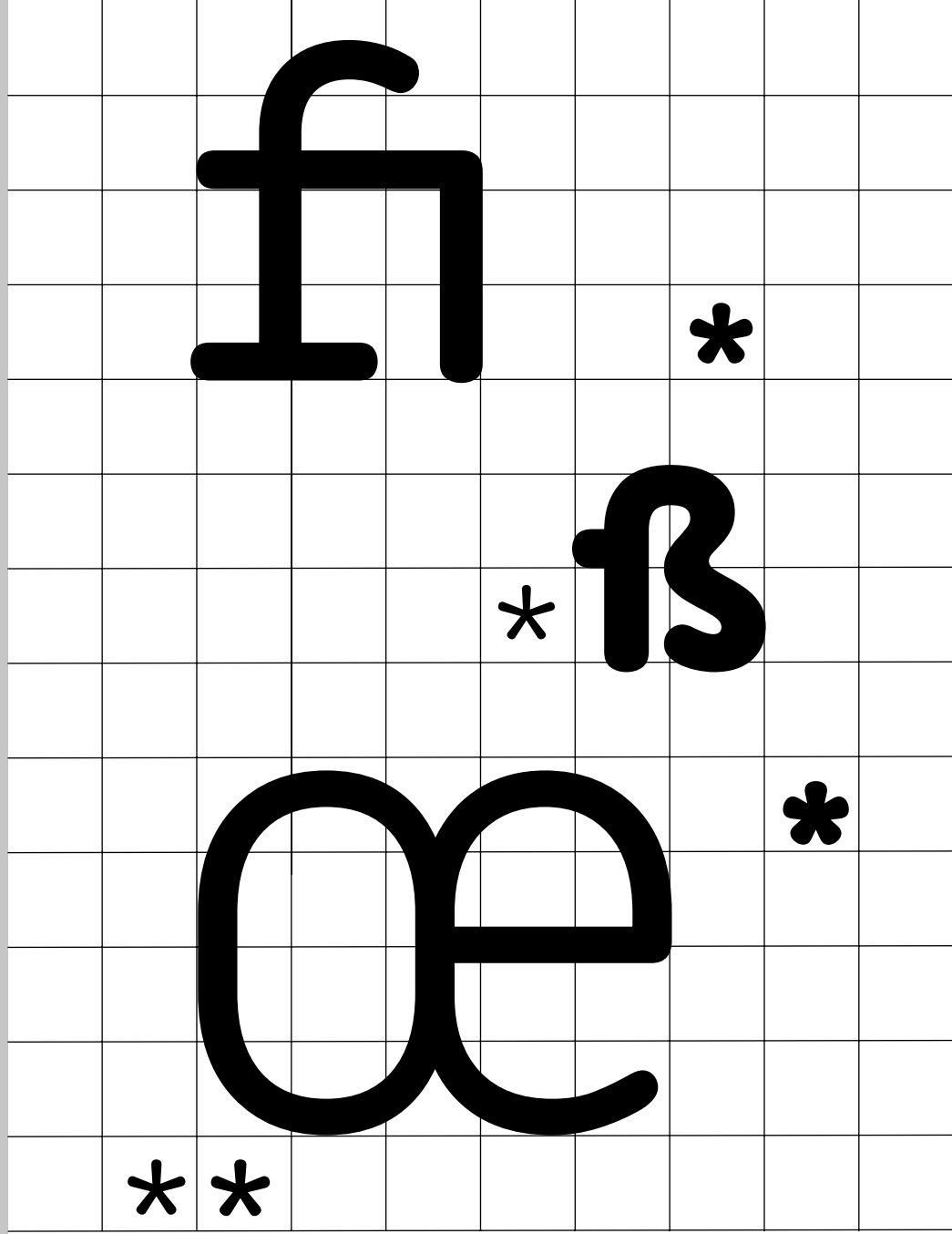
Les polices variables auront plus de succès dans les environnements automatisés et interactifs, là où les utilisateurs finaux n'ont pas à appliquer eux-mêmes les variantes. Elles seront utilisées à notre insu sur des sites internet, dans des applications, sur des panneaux dans l'espace public pouvant réagir à la lumière, à la taille, à la distance de lecture, à l'orientation, à la couleur ou à l'actualité.

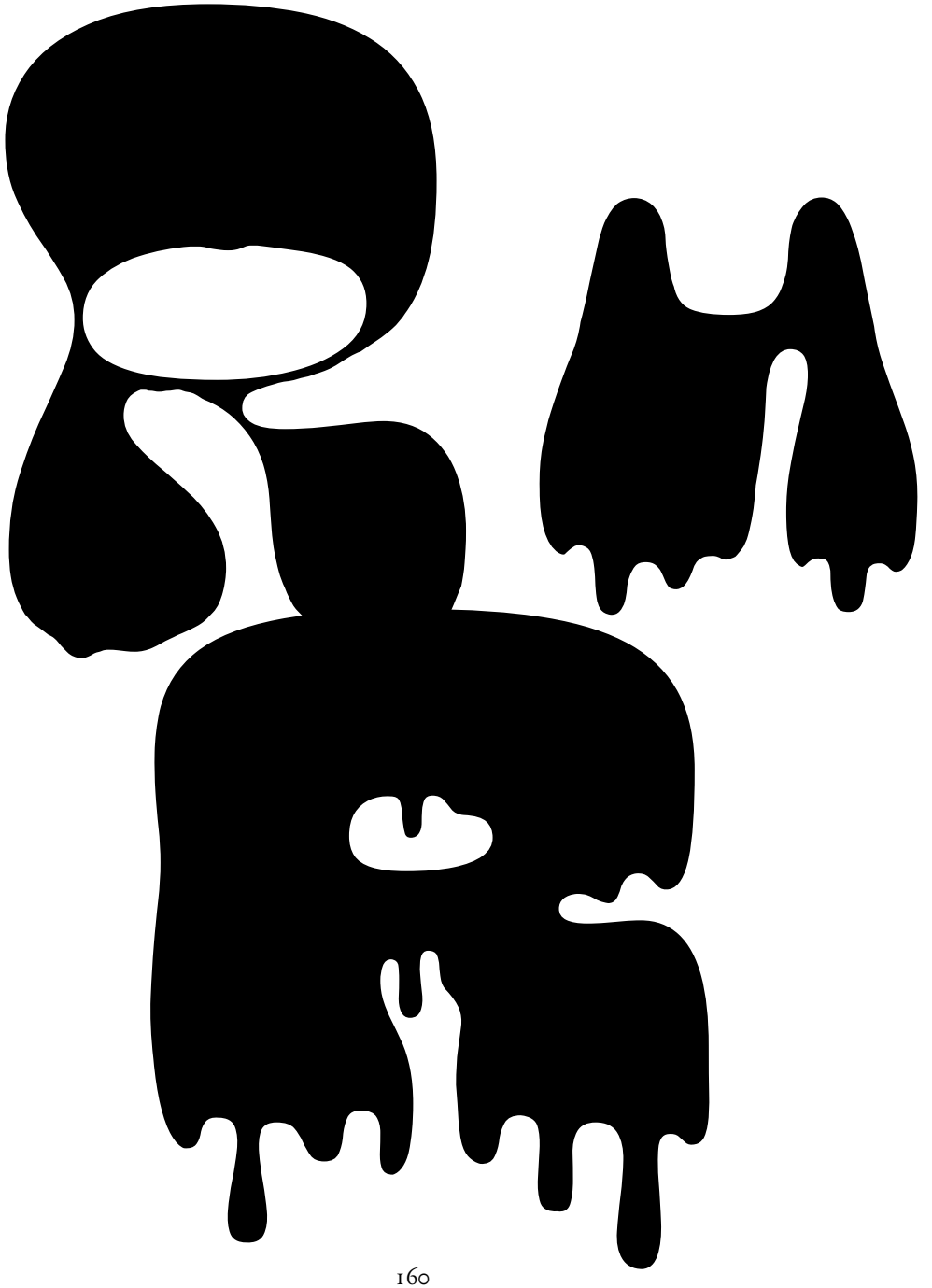
Dans le design graphique traditionnel, complexité et coût pourront l'emporter sur les avantages. Avec les grandes familles aux nombreux fichiers de polices statiques indépendantes, la majorité des graphistes peuvent explorer et exploiter une gamme suffisamment souple de graisses, de chasses, de corps et de fonctionnalités OpenType. Un générateur d'instance sur le site internet du fournisseur de polices pourrait produire des variantes sur mesure (espacement spécial, dégradé de graisse ou remplacement de glyphes) et les exporter sous forme de polices statiques. La technologie des polices variables (c'est-à-dire l'interpolation à partir de dessins de référence) est déjà courante dans la majorité des processus de conception et de production de caractères et sert de socle à la génération des différents formats. Elle pourrait très bien servir de base à la distribution des polices, permettant au client de sélectionner les styles souhaités sur le site internet du vendeur et de les générer à la volée, en tant que police variable avec les axes et l'amplitude voulus, en tant que famille classique, en tant que variantes indépendantes traditionnelles ou en tant qu'instance personnalisée.

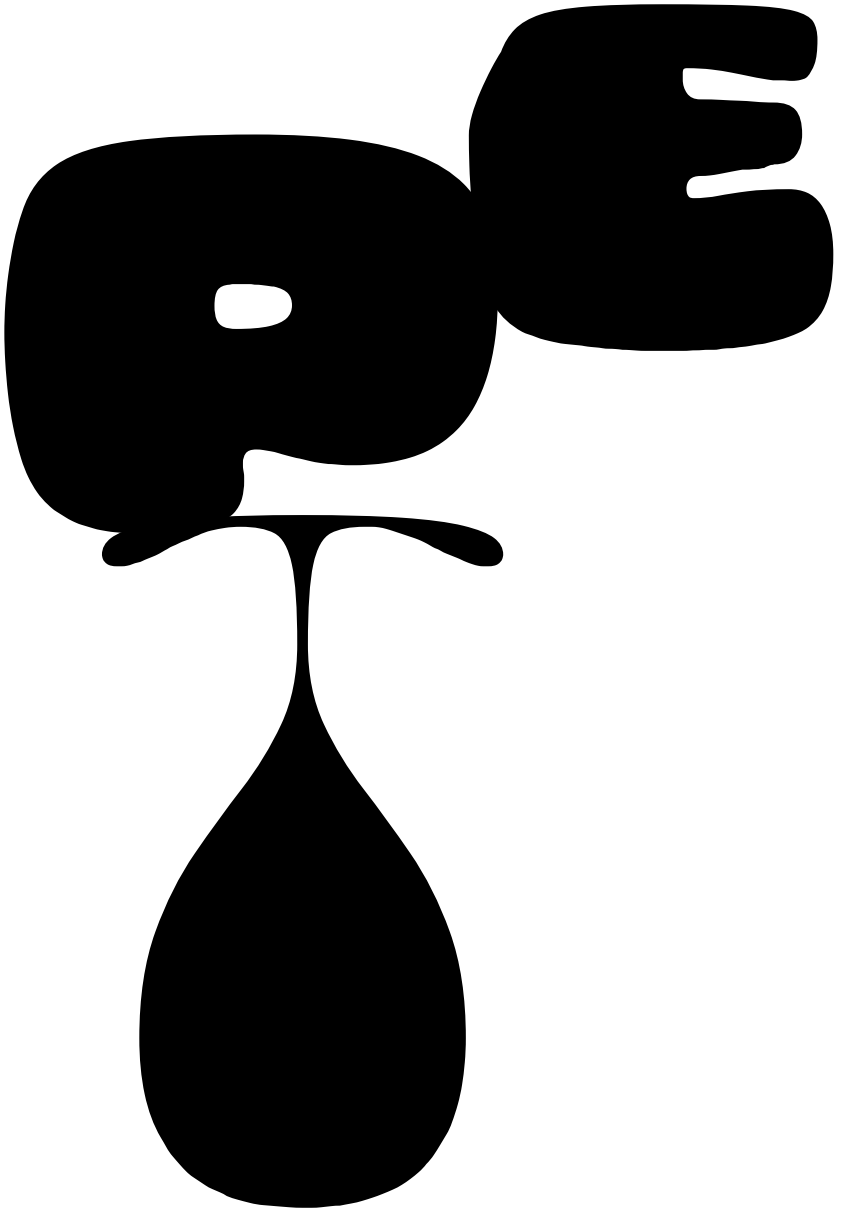
Ce qui donnerait raison aux prosélytes comme aux sceptiques.

**

Les pages
qui suivent
présentent
une sélection
de polices
variables.







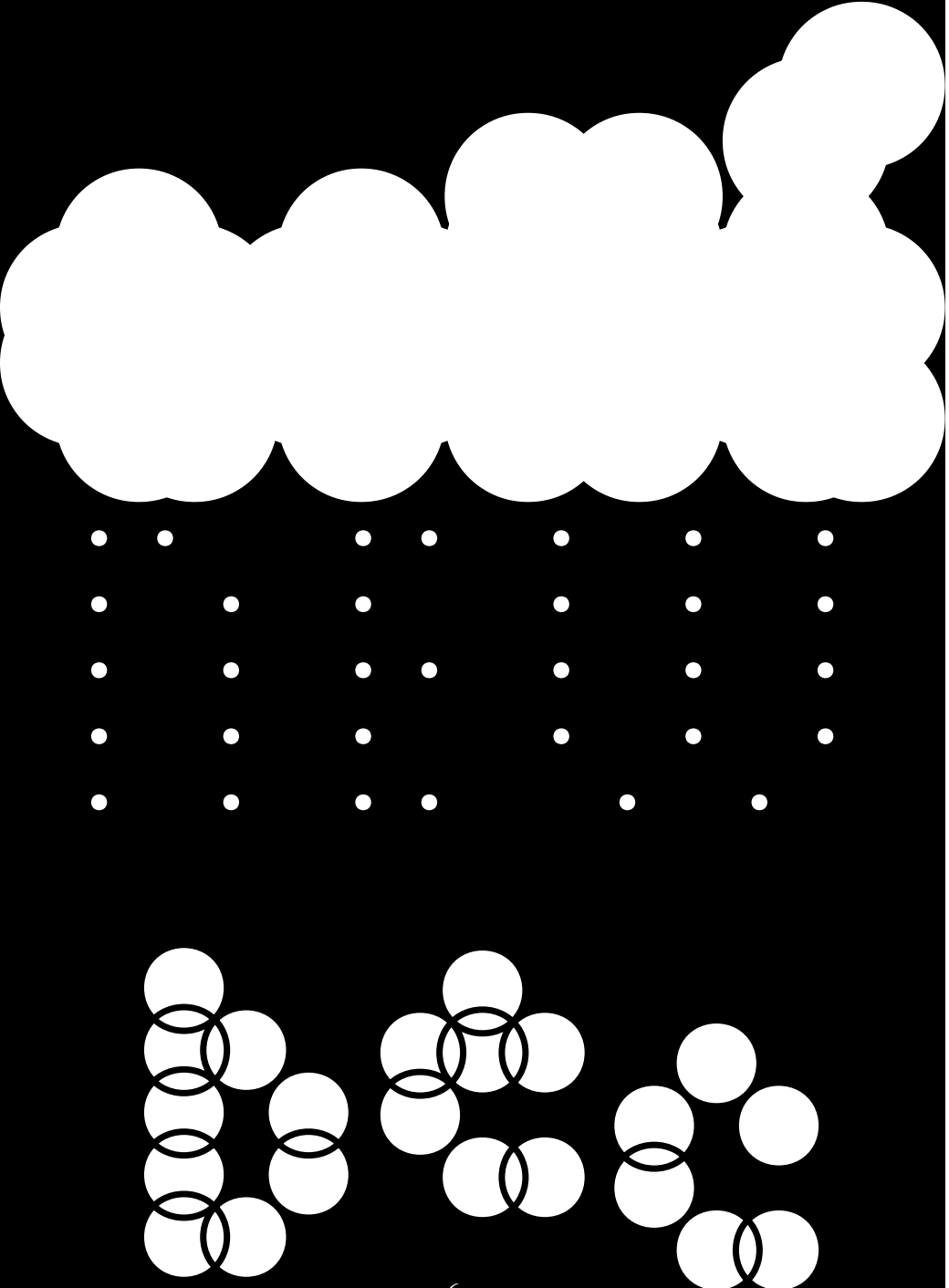
Копенгагена
Copenhagen

Scotch roman
terminals

OLD WESTERN GATE

один
два
три
четыре
пять
шесть

Kloeckner



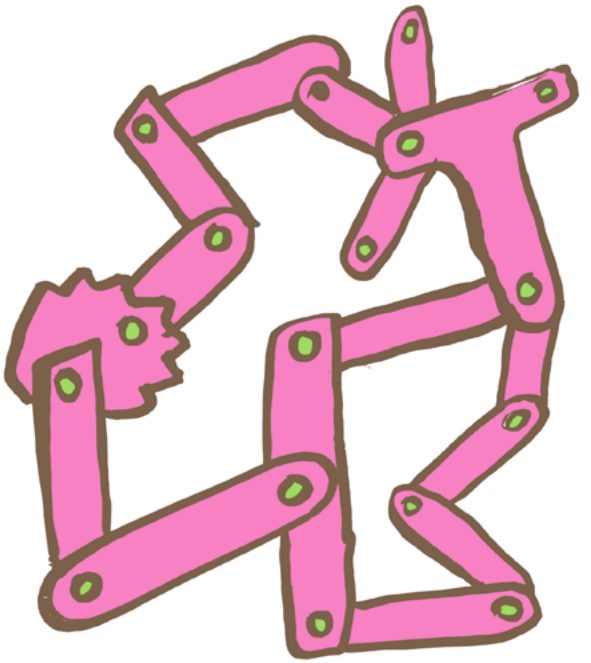
CABACAS
une fourrée de caoutchouc épais

CLOCHE

Геометрический.
Гротеск.
Для вашего бренда.

Ff;
Gg
Rr.

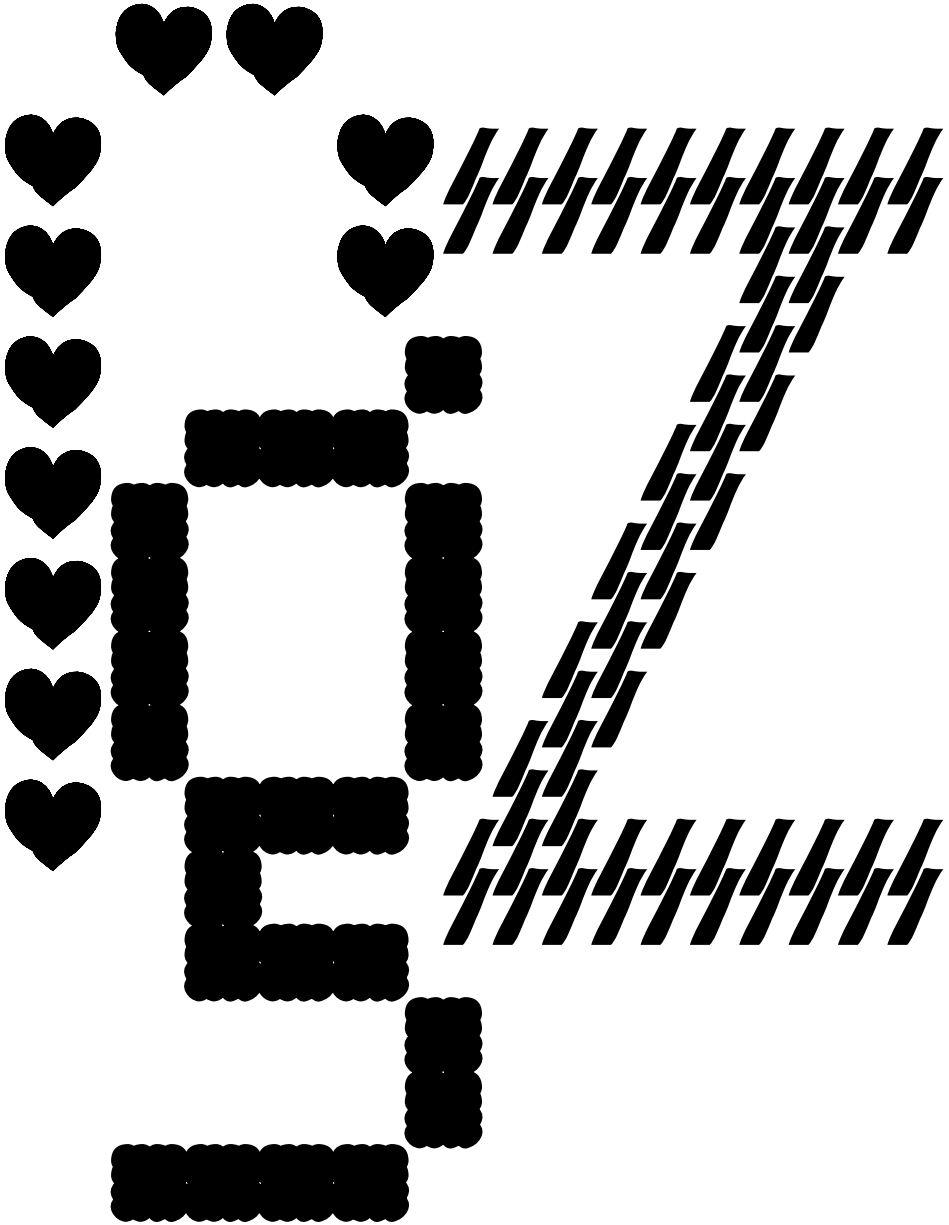
VERY rounded feeling

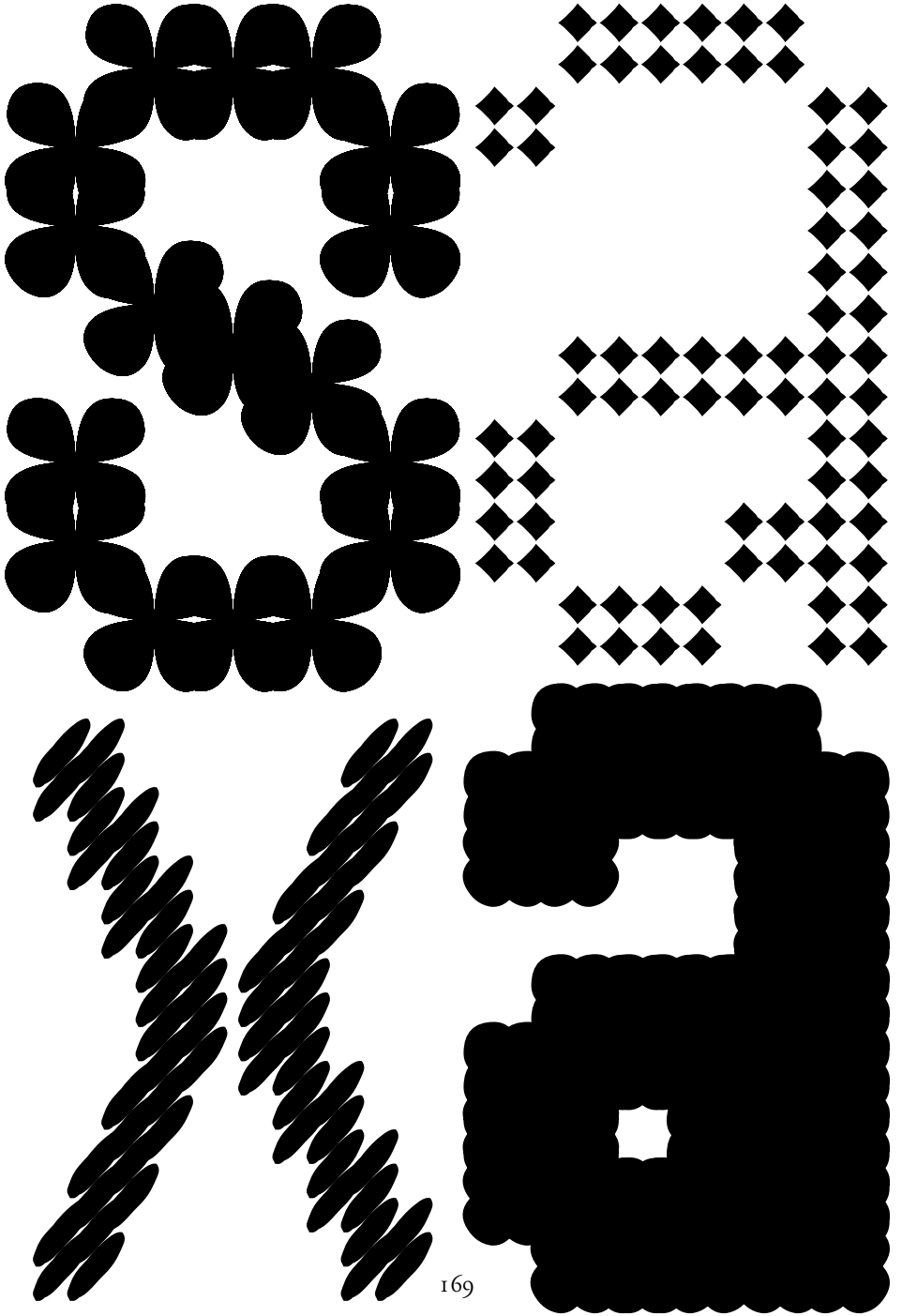


i. iw

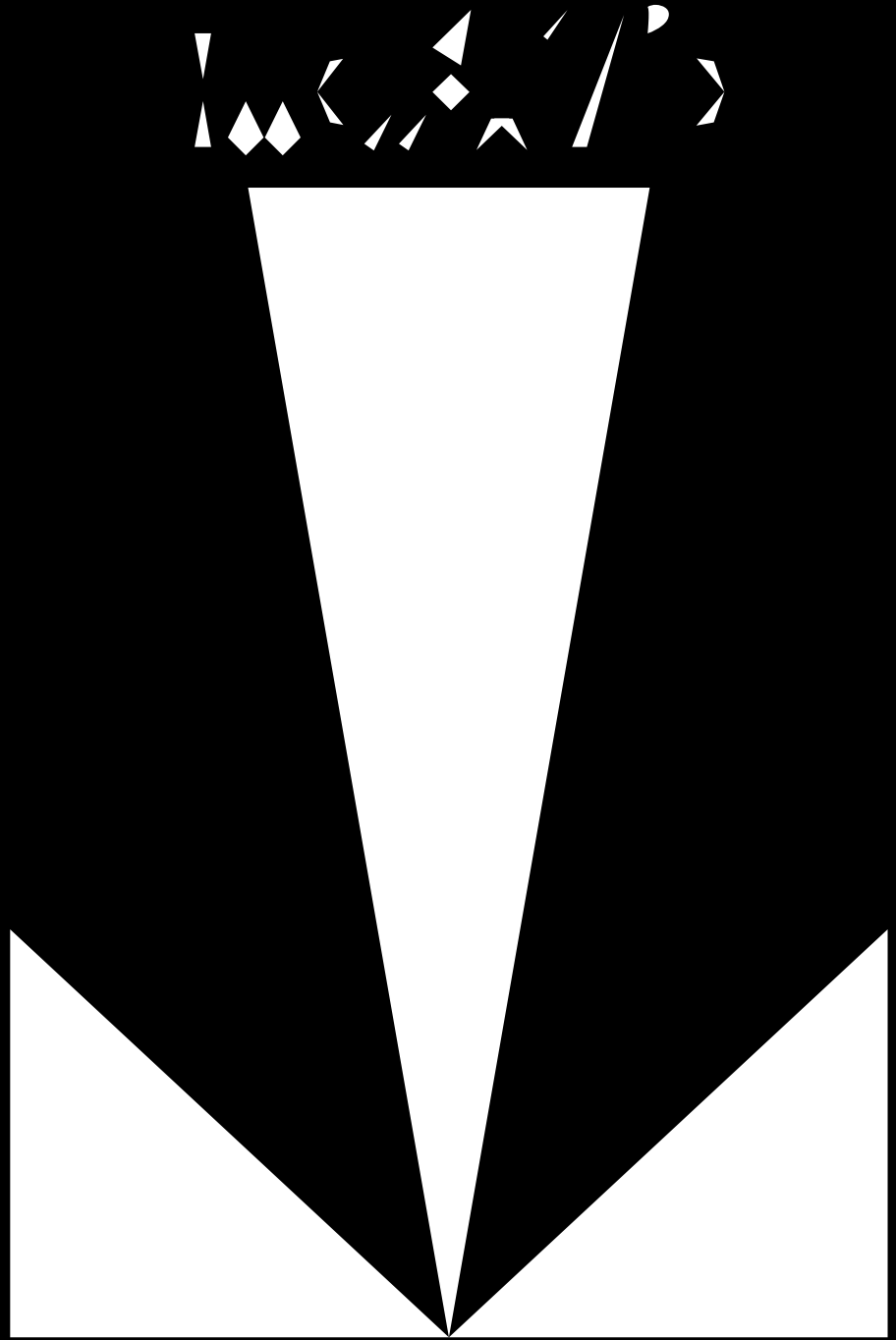
geometric girding
geometric girding
geometric girding
geometric girding

single-storied
single-storied
single-storied
single-storied


32- pixel vertical Matrix



BAL
Squelette
Zo



LÉGENDES

(page 159)
Elliott Amblard, ANGUS,
Black[Foundry], 2018.

(pages 160–161)
James Edmondson, CHEEE,
OH no Type Co, 2018.

(pages 162–163)
Jérémie Hornus, VESTERBRO,
Black[Foundry], 2017.

(pages 164–165)
Jack Halten Fahnestock,
TINY5X3, Velvetyne, 2019.

(pages 166–167)
Jérémie Hornus, Ilya Naumoff,
Julie Soudanne, CLOTHER,
Black[Foundry], 2017.

(pages 168–169)
David Brezina, HANDJET, Rosetta
Type Foundry, 2018.

(pages 170–171)
Alice Savoie, FAUNE, Cnap/
Imprimerie nationale, 2018.

(pages 172–173)
SAFARI BRAILLE, Underware.

(pages 174–176)
Thomas Huot-Marchand,
MINÉRALE, 205TF, 2017–2018.

Calendrier

DU 16 NOVEMBRE 2018 AU 24 FÉVRIER 2019

exposition

Attention: logo! #2: Le Secours populaire francais par Grapus

Pour cette seconde exposition de la série dédiée à l'histoire des identités visuelles sont présentées la genèse et l'évolution du logo du Secours populaire français. Créés par le collectif Grapus en 1981, le logo, une main tendue, et les affiches grand format, journaux, brochures, en-tête de lettres, cartes postales, brassards, tee-shirts, médailles, pin's, permettent d'appréhender l'étendue de cette collaboration.

MUSÉE DE L'IMPRIMERIE ET DE LA COMMUNICATION GRAPHIQUE

13, rue de la Poulaillerie 69002 Lyon www.imprimerie.lyon.fr

DU 17 NOVEMBRE 2018 AU 31 JANVIER 2019

événement

Mois du graphisme d'Échirolles: Pologne, une révolution graphique

Plusieurs expositions font, pour cette nouvelle édition, écho au thème de la Pologne. «Merci Henryk! Hommage à Henryk Tomaszewski (1917–2008)», présentée aux Moulins de Villancourt, «Pologne le cinéma à l'affiche», à la Rampe. Les expositions «Pouvoir et passion, l'affiche de théâtre et d'opéra», «20 sur 20», «En scène», «Jazz», «Cyrk» et «Cinéma.s à l'affiche» sont proposées dans divers lieux de la région grenobloise.

À noter: l'exposition «L'Affiche polonaise, 1952–2018. Une révolution graphique», est présentée au Centre du graphisme à Échirolles jusqu'au 31 mars.

CENTRE DU GRAPHISME

1, place de la Libération 38130 Échirolles www.echirollescentredugraphisme.com

Mois du graphisme d'Échirolles
du 17 novembre 2018 au 31 janvier 2019
Expositions • Conférences • Rencontres • Découvertes

DU 22 NOVEMBRE 2018 AU 27 JANVIER 2019

exposition

Pierre Faucheux: Espaces de lecture, lectures d'espaces

Cette exposition, fruit de la recherche menée par Catherine Guiral, conçue avec Brice Domingues et Catherine Geel, est l'occasion de découvrir le travail d'une des grandes figures de l'édition française de la seconde moitié du xx^{e} siècle. Elle met en regard un aspect peu connu de l'œuvre de Pierre Faucheux, son intérêt pour l'urbanisme et l'architecture. Elle permet de découvrir le processus de création du graphiste, qui se décrivait lui-même comme «architecte du livre» et «écrivain de l'espace».

LE SIGNE, CENTRE NATIONAL DU GRAPHISME

1, place Émile-Goguenheim 52000 Chaumont www.centrenationaldugraphisme.fr

DU 22 NOVEMBRE 2018 AU 17 FÉVRIER 2019

exposition

Building Site : cinq installations de Richard Niessen

Lauréat du Festival international de l'affiche de Chaumont en 2013 et en 2017, le graphiste néerlandais Richard Niessen développe depuis une décennie une méthode de travail d'assemblage et de combinaison d'éléments graphiques qu'il nomme « maçonnerie typographique », clin d'œil aux confréries qui utilisent les signes et les symboles comme langage secret. L'exposition permet de comprendre cette ligne directrice avec cinq installations monumentales qui repoussent les frontières traditionnelles du design graphique.

LE SIGNE, CENTRE NATIONAL DU GRAPHISME

1, place Émile-Goguenheim 52000 Chaumont www.centrenationaldugraphisme.fr

DU 5 DÉCEMBRE 2018 AU 23 FÉVRIER 2019

exposition

Dé-dissimulation

Le collectif .Corp, en collaboration avec Gaël Moissonnier, présente une démarche entre expérimentation artistique, curiosité scientifique, information didactique et réflexion politique. Les installations numériques, jeux vidéo, cartographies de réseaux interrogent ce que le numérique peut dissimuler du réel, ce qu'il simule, ce qu'il dévoile ou permet de comprendre ou, au contraire, recouvrir ou obscurcir, enfin, ce qu'il peut révéler comme potentiel poétique et politique.

LE BEL ORDINAIRE

Allée Montesquieu 64140 Billère belordinaire.agglo-pau.fr

DU 8 DÉCEMBRE 2018 AU 3 FÉVRIER 2019

exposition

Impressions de l'arrière-pays – Blexbolex

Avec ses images comme faites au pochoir, Blexbolex (Bernard Granger), illustrateur et auteur de bande dessinée né en 1966, nous transporte au gré de ses ouvrages de jungle mal fréquentée en imagiers emplis d'humanité. Attaché au livre et attentif à sa construction, il présente dans cette exposition des dessins originaux, macules, témoins du processus de fabrication de la série dédiée au thème de l'arrière-pays.

FOTOKINO

33, allée Léon-Gambetta 13001 Marseille www.fotokino.org

DU 14 DÉCEMBRE 2018 AU 23 FÉVRIER 2019

exposition

Le 68 des enfants, l'album jeunesse fait sa révolution

La décennie 1965–1975 et les années d'ébullition qui ont suivi ont ouvert une période propice à la création de livres à destination des enfants. Le regard porté sur l'enfance est aussi modifié par les changements à l'œuvre dans la société. C'est cette ère de contestation, moment charnière pour le livre pour enfants, qui est présentée dans l'exposition avec les éditeurs d'avant-garde, convaincus qu'il faut renouveler la littérature de jeunesse pour révolutionner le monde.

ALCAZAR

58, cours Belsunce 13001 Marseille www.bibliotheques.marseille.fr

DU 15 DÉCEMBRE 2018 AU 19 JANVIER 2019

exposition

Le Papillon dans l'atelier rose

Raphaël Garnier est graphiste, designer et illustrateur. Il dessine et colore à l'aide des courbes vectorielles et des palettes graphiques des logiciels numériques. Pour l'exposition, il développe une pratique manuelle et journalière de dessins sur papier rose épinglés sur les murs, comme une collection de papillons luxueux.

RAVISIUS TEXTOR

8, rue des Quatre-Vents 58000 Nevers www.ravisiustextor.eu

←

DU 8 JANVIER AU 8 FÉVRIER

exposition

Ep.2, Fonds international d'objets imprimés de petite taille

Le Fonds international d'objets imprimés de petite taille propose un regard sur le graphisme contemporain à travers l'intelligence des formes, des savoir-faire techniques et économiques d'objets imprimés, de format ou de statut modestes, réalisés par des graphistes internationaux. Amené à être augmenté au fil du temps, ce fonds a fait l'objet d'une première exposition en 2018 produite par la maison d'art Bernard-Anthonioz. L'exposition invite à manipuler invitations, flyers, ephemera, marque-pages, cartes de visite, et à appréhender le contexte de création.

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DE COMMUNICATION DE CAMBRAI

130, allée Saint-Roch 59400 Cambrai www.esac-cambrai.net

DU 10 AU 25 JANVIER

exposition

Flore–Sophie Lécuyer

Réalisé dans le cadre d'une résidence de six mois à la galerie, *Flore* est le premier film d'animation de l'illustratrice Sophie Lécuyer. L'exposition présente à travers *Flore* la volonté de donner une dimension nouvelle au monde figé de la gravure, technique qui sort peu de son carcan de papier et est rarement exploitée à travers la vidéo et l'animation. Ainsi apparaît un travail artisanal dans lequel la métamorphose, élément central du film, se révèle moteur du mouvement.

GALERIE MY MONKEY

111, rue Charles-III 54000 Nancy www.mymonkey.fr

→

DU 14 JANVIER AU 13 MAI

événement

Cycle de conférences

- *14 janvier*: Céramique et techniques d'impression, par Jean-Charles Hameau, conservateur du patrimoine au musée national Adrien Dubouché de Limoges, en charge des collections XIXe, XXe et XXIe siècles.
- *11 février*: La carte Michelin, de la conception à la livraison, par Philippe Sablayrolles, géographe-cartographe, et Sandrine Combeau, responsable de fabrication.
- *11 mars*: Pourquoi éditer et traduire les manuscrits arabes subsahariens de Tombouctou et d'ailleurs, par Georges Bohas, docteur d'État ès lettres, professeur émérite à l'École normale supérieure de Lyon, auteur.
- *8 avril*: L'édition musicale, d'une technique à l'autre (XVIe–XIXe siècles), par Laurent Guillo, chercheur en musicologie.
- *13 mai*: Qui en veut à l'imprimerie? Comprendre aujourd'hui les conflits et les débats du XVIe siècle, par Michel Jourde, maître de conférences en littérature française du XVIe siècle à l'École normale supérieure de Lyon et chercheur à l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités.

Les conférences ont lieu aux archives municipales de Lyon,
1, place des Archives, 69002 Lyon.

MUSÉE DE L'IMPRIMERIE ET DE LA COMMUNICATION GRAPHIQUE

13, rue de la Poulaillerie 69002 Lyon www.imprimerie.lyon.fr

DU 15 JANVIER AU 19 MARS

conférences

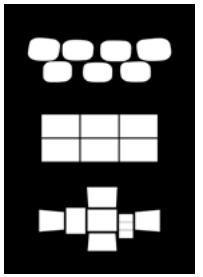
Images et savoirs

Si l'image est un moyen de produire de la connaissance, quelles connaissances avons-nous vraiment des images? Dans le prolongement des études visuelles qui ont récemment permis de penser l'image comme un objet de recherche transdisciplinaire, il s'agit ici de croiser les champs de l'architecture et du design d'information, de la didactique visuelle, des *field studies*, des études de sciences et de l'épistémologie.

- *15 janvier*: Vivien Philizot et Sophie Suma • *22 janvier*: Vincent Chevillon
- *29 janvier*: David Malaud • *5 février*: Sandra Chamaret
- *12 février*: Anne-Lyse Renon • *26 février*: Wouter Van Acker
- *5 mars*: Monique Sicard • *12 mars*: Jean-Luc Gangloff et Catherine Allamel Raffin
- *19 mars*: Vivien Philizot et Sophie Suma.

FACULTÉ DES ARTS DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Département des arts visuels Palais universitaire
9, rue de l'Université 67084 Strasbourg masterdesign.unistra.fr



←

DU 16 JANVIER AU 23 MARS

exposition

Le Palais de maçonnerie typographique

Initié en 2014 par Richard Niessen, *Le Palais de la maçonnerie typographique* est une architecture imaginaire entièrement consacrée à la variété, à l'abondance, aux digressions et à la poésie des expressions graphiques. L'installation se divise en neuf départements: signe, symbole et ornement; construction, poétique et jeu; commande, profession et pratique. Richard Niessen a invité Matthias Kreuzer, Henk Groenendijk et Elisabeth Klement à proposer leur panorama de la création graphique néerlandaise.

LE BEL ORDINAIRE

Allée Montesquieu 64140 Billère belordinaire.agglo-pau.fr

DU 18 JANVIER AU 31 MARS

exposition

Des attentions

Imaginée par Brice Domingues, Catherine Guiral (Office abc) et Hélène Meisel, cette exposition collective explore la duplicité des régimes d'attention dans un milieu numérique, où la capacité de concentration est devenue un capital, tout autant canalisé et capté que saturé et dilapidé. Entre le désœuvrement et la désinformation, la «désattention» saperait la réceptivité de l'esprit. Créées dans les années 1990, certaines œuvres interrogent l'émergence d'une économie de l'attention, convertie en parts de marché par l'industrie médiatique.

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN D'IVRY — LE CRÉDAC

La Manufacture des Œillets 1, place Pierre-Gosnat 94200 Ivry www.credac.fr

→

DU 23 JANVIER AU 19 MAI

exposition

Futuropolis 1972–1994: un éditeur aux avant-gardes de la bande dessinée

Futuropolis, créé en 1974 par Florence Cestac, Denis Ozanne et Étienne Robial, a publié près de 1500 livres, produit des catalogues, des affiches, des marque-pages, soit une énorme masse de documents graphiques que l'exposition met en scène dans un mélange de profusion et de rigueur graphique, marque de fabrique de la maison. Elle donne la parole aux acteurs de cette aventure –employés, auteurs, journalistes– par le truchement de courts témoignages audiovisuels disposés tout au long du parcours.

CITÉ INTERNATIONALE DE LA BANDE DESSINÉE ET DE L'IMAGE

Musée de la bande dessinée
121, rue de Bordeaux 16000 Angoulême www.citebd.org

DU 26 JANVIER AU 16 MARS

exposition

Rue Claude Parent

Manon Bruet et l'agence Spassky Fischer reproduisent, pour l'exposition, leur structure et leurs méthodes de travail, avec la scénographe Nivine Chaikhoun, le graphiste Olivier Lebrun et le musicien Julien Perez. Ils produisent un corpus de propositions graphiques, photographiques, textuelles et musicales en lien avec l'église catholique moderne Sainte-Bernadette-du-Banlay de Claude Parent et Paul Virilio, située à Nevers.

RAVISIUS TEXTOR

8, rue des Quatre-Vents 58000 Nevers www.ravisiustextor.eu

DU 6 FÉVRIER AU 6 MARS

cycle de conférences

Printah

Proposées par le pôle Impression multiples de l'École des beaux-arts, ces conférences permettent de découvrir les processus de travail de graphistes.

• *Mercredi 6 février*: Jean-Marie Courant et Marie Proyart. C'est la lecture sous toutes ses formes qui est au centre de la pratique de Catalogue général. La présentation de projets auxquels ils ont pris part sera l'occasion de comprendre comment ils ont construit, dans un dialogue étroit avec leurs commanditaires, des dispositifs de lecture singuliers.
• *Mercredi 6 mars*: Syndicat. Sacha Léopold et François Havegeer travaillent à Paris sous le nom de Syndicat depuis 2012. Ils collaborent avec des artistes et des lieux culturels à la production d'objets imprimés. Il ont fondé la maison d'édition Empire en 2016. Ils reviendront sur les différentes natures de projets menés au sein de leur studio.

Les conférences ont lieu à 17h dans l'amphithéâtre du Mûrier.

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

14, rue Bonaparte 75006 Paris www.beauxartsparis.fr

DU 2 FÉVRIER AU 18 MAI

exposition

Ubik
Imaginaires urbains et numériques

Cette exposition collective propose des œuvres qui font du numérique un outil capable d'immerger le spectateur dans des villes imaginaires: des futuristes *Plug in city* conçues par Alain Bublex à la ville fantôme d'Hugo Arcier empruntée à l'univers du jeu vidéo GTA 5, en passant par le Los Angeles imaginaire de *Logorama*, le film animé de H5 –François Alaux, Hervé de Crécy et Ludovic Houplain–, ou les créations de Kolkoz et de Jonathan Vinel.

LE PAVILLON BLANC HENRI-MOLINA

Médiathèque et centre d'art

1, place Alex-Raymond 31776 Colomiers www.pavillonblanc-colomiers.fr

DU 15 FÉVRIER AU 7 MAI

exposition

Fiesta Grafica

Cette exposition présente les créations de vingt-neuf graphistes latino-américains aux côtés de projets réalisés par Michel Bouvet en Amérique latine. Des photographies, livres, objets, croquis et dessins préparatoires qui documentent le travail des graphistes présentés et rendent compte à la fois du processus d'élaboration et de l'environnement culturel dans lequel ils ont été conçus complètent cette présentation.

MAISON DE L'AMÉRIQUE LATINE

217, boulevard Saint-Germain 75007 Paris www.mal.org

DU 16 FÉVRIER AU 10 MARS

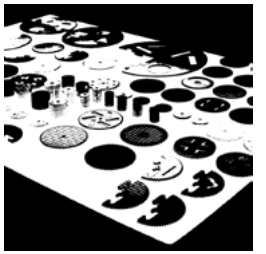
exposition

Le Lumigraphe – Patrick Lindsay

Patrick Lindsay présente son dispositif *Lumigraphe*, un ensemble de modules gravés et découpés dans du plexiglas transparent et de couleur. Entre le puzzle et l'engrenage, ces éléments permettent une infinité de combinaisons. Basé sur la superposition, la rotation et la lumière, ce dispositif explore l'image en mouvement où les couleurs se mêlent et les trames se moirent.

FOTOKINO

33, allée Léon-Gambetta 13001 Marseille www.fotokino.org



DU 19 FÉVRIER AU 19 MARS

cycle de conférences

Design graphique : Pratique + Critique - «Questions d'identité»

Proposé par Catherine de Smet (Paris 8) et Philippe Millot (Ensad), ce cycle de conférences connaît en 2019 sa huitième édition. Il a pour but d'offrir une vision étendue du design graphique comme champ de connaissance, de réflexion et de fabrication. Les invités, designers et/ou théoriciens, traitent chacun d'un sujet sur lequel portent leurs recherches, en montrant comment celles-ci se développent et comment s'articule leur discours.

- *5 février*: Projet Phalanstère, par Pierre Bal-Blanc, commissaire indépendant et critique d'art.
- *19 février*: Identité d'une maison d'édition, par Gérard Berrébi, fondateur des éditions Allia.
- *5 mars*: Quelle identité pour le graphisme?, par Véronique Marrier, cheffe du service design graphique au Centre national des arts plastiques.
- *12 mars*: À propos de l'ABCC du CAC B: l'identité comme espace de recherche, par Céline Poulin, directrice du CAC Brétigny.
- *19 mars*: Objet non identifié, par Gérard Plénacoste, graphiste, enseignant.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS

31, rue d'Ulm 75005 Paris www.ensad.fr

DU 21 FÉVRIER AU 22 FÉVRIER

événement

10e Printemps de la typographie : Sortir du rang

L'édition 2019 du Printemps de la typographie se conçoit littéralement comme le contrepoint de l'édition 2018 et se propose de continuer à interroger les dispositifs d'écriture et de lecture mais vus, cette fois, sous l'angle plus étroit de la rupture avec l'habitude ou la convention. Avec Bertrand Marchal, Cécile Bargue, Laure Pressac, Simon Renaud, Nikola Djurek (Croatie), Frédéric Martin et Brigitte Fontaine, Laurent Hériché, Léo Favier, Hervé Aracil, Pierre di Sciullo, Andreas Uebele (Allemagne), Underware (Pays-Bas).

Les conférences ont lieu à l'auditorium Colbert de l'Institut national du patrimoine – Institut national d'histoire de l'art, 2, rue Vivienne, 75002 Paris, de 9h30 à 18h.

ÉCOLE ESTIENNE

18, boulevard Auguste-Blanqui 75013 Paris www.ecole-estienne.paris

DU 5 MARS AU 16 AVRIL

cycle de conférences

Challenger Deep

- *5 mars*: Sarah Kremer. Sarah Kremer est chercheuse, designer graphique et dessinatrice de caractères. Elle a obtenu un doctorat en linguistique sur un projet préparant le développement de caractères phonétiques étendus pour la composition numérique d'un dictionnaire étymologique du français qu'elle présente lors de cette conférence.
- *19 mars*: Kévin Bray. Kévin Bray est un artiste et graphiste français qui vit à Amsterdam. Diplômé de l'Eesab de Nevers et du Sandberg Instituut, il présente son travail qui oscille entre plusieurs médias – de la vidéo au design graphique en passant par le design sonore –, avec lesquels il questionne l'existence des images et leurs modes de production.
- *1er avril*: Clémence Imbert. Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, Clémence Imbert est agrégée de lettres modernes. Elle a soutenu une thèse de doctorat en 2017 sur les expositions de design graphique dans les musées d'art moderne (1895–1995), dans laquelle elle retrace une certaine histoire du design graphique au travers d'un siècle d'expositions.
- *16 avril*: Alexandru Balgiu. Alexandru Balgiu est designer graphique, enseignant et bibliovore. Il présente différentes recherches et projets qu'il a menés ces dernières années sur les liens entre la littérature et le design graphique: *Design Writing*, *Bibliomania*, *Eigengrau*, etc.

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DE COMMUNICATION DE CAMBRAI

130, allée Saint-Roch 59400 Cambrai www.esac-cambrai.net

DU 6 MARS AU 26 AVRIL

exposition

Les Petits Spécimens #3: Tout en un

Pour la troisième édition de ce rendez-vous annuel du Signe avec le jeune public, un parcours de découverte sur la ville est proposé, qui questionne ses modes de fabrication et apporte une réflexion sur sa production et ses espaces. Cinq espaces-ateliers conçus par les créatrices Fanny Millard et Marion Bataille sont à disposition pour construire la ville de façon ludique et innovante.

LE SIGNE, CENTRE NATIONAL DU GRAPHISME

1, place Émile-Goguenheim 52 000 Chaumont www.centrenationaldugraphisme.fr

DU 9 MARS AU 4 AVRIL

exposition

New Hoarders

Une sélection d'éléments de la collection de design graphique contemporain de l'école, constituée par les étudiants dans le cadre du projet pédagogique New Hoarders, commencé en 2017, est présentée dans l'exposition. Elle inaugure la plateforme numérique sur laquelle figurent notamment les créations d'Åbäke, Xavier Antin, Antoine+Manuel, Peter Bankov, Edward Fella, Raphaël Garnier, Laura Knoops, Fanette Mellier, Modèle Puissance, Office abc, Tereza Ruller, Mathias Schweizer ou Frédéric Tacer.

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DE COMMUNICATION DE CAMBRAI

130, allée Saint-Roch 59 400 Cambrai www.esac-cambrai.net

DU 20 MARS AU 22 SEPTEMBRE

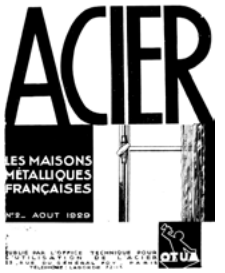
exposition

Coup de pub: graphisme et publicité en France dans les années 1930

Dans les années 1930, l'impact de la publicité dans la société est très visible grâce aux affiches présentes dans la rue et dans le métro et aux dépliants, catalogues et encarts publiés dans la presse. Des personnages aux différentes campagnes pour l'industrie, le tourisme et les produits de consommation, en passant par les photographies des grandes expositions consacrées à la publicité, « Coup de pub » témoigne d'une période durant laquelle la publicité flirte avec l'art moderne.

MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN
DE SAINT-ÉTIENNE-MÉTROPOLE

Rue Fernand-Léger 42 270 Saint-Priest-en-Jarez mamc.saint-etienne.fr



DU 21 MARS AU 19 AVRIL

exposition

Première Pression à froid

L'exposition propose une collaboration entre l'association Première Pression à froid, qui porte des projets dans le champ de l'édition – livres d'artistes – et des arts graphiques, et trois écoles d'art du Grand Est: l'Esal à Épinal, le lycée Loritz à Nancy et l'Ensad à Nancy. La typographie modulaire et le ductus de la calligraphie guident les étudiants pour concevoir des formes ou fabriquer des jeux de tampons. Le répertoire graphique ainsi constitué sera présenté dans la galerie, rappelant la casse typographique.

GALERIE MY MONKEY

111, rue Charles-III 54 000 Nancy www.mymonkey.fr

DU 25 MARS AU 12 AVRIL

exposition

Le Livre dans l'affiche

Dans le cadre bidimensionnel de l'affiche, montrer, évoquer ou symboliser le livre impose qu'on le sorte de l'espace du réel pour l'installer dans la planéité du figuré. Comment donner un sens graphique à cet objet banal, tout en conservant ce qu'il a d'identifiable? Une sélection d'affiches réunies par The Shelf Company est présentée, avec A. M. Cassandre (France), Donald Crews (États-Unis), Tom Eckersley (Royaume-Uni), Sándor Ék (Hongrie), Experimental Jetset (Pays-Bas), Gérard Ifert (France), Na Kim (Corée du Sud), Josef Müller-Brockmann (Suisse), Richard Niessen (Pays-Bas), Andrzej Nowaczyk (Pologne), Gunter Rambow (Allemagne). L'exposition est proposée dans le cadre de la manifestation «Une certaine cartographie du design» qui se déroule du 25 au 27 mars et qui donne la parole aux anciens étudiants afin de composer une cartographie sensible de leurs engagements professionnels.

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DE DESIGN D'AMIENS

40, rue des Teinturiers 80080 Amiens www.esad-amiens.fr

28, 29 ET 30 MARS

événement

Biennale Exemplaires

Cet événement, organisé depuis 2015 par les équipes enseignantes d'écoles d'art, permet de mettre en lumière l'exemplarité de la production éditoriale francophone. Treize écoles d'art sont associées et exposent une sélection de livres «remarquables» publiés au cours des cinq dernières années. Un colloque international réunit neuf intervenants qui abordent les questions soulevées par l'exposition des sélections: Philippe-Alain Michaud, historien, conservateur au MNAM; Helmut Völter, artiste, designer graphique; Fraser Muggeridge, designer graphique, professeur invité à l'Université de Reading; Will Holder, typographe, éditeur; Guillemette Morel Journel, architecte, docteure de l'EHESS; Achim Reichert, designer graphique; Sandra Chamaret, designer graphique et éditrice; Marcelline Delbecq, artiste. Un ensemble d'expositions complète ces réflexions: au Frac Bretagne, «Des mots et des choses» présente des œuvres de la collection questionnant le rapport des artistes au langage; au Cabinet du livre d'artiste, «Enseigner et apprendre» met en lumière des éditions d'artistes convoquant la notion de pédagogie; à la bibliothèque de l'Eesab, «Habibi Culture Clubs» questionne les livres de clubs et leur héritage contemporain; enfin, «Charivari», une exposition en partenariat avec le Conservatoire de musique de Rennes, met en scène des partitions musicales illustrées des années 1930 à la bibliothèque Thabor-Lucien Rose.

ÉCOLE EUROPÉENNE SUPÉRIEURE D'ART DE BRETAGNE

34, rue Hoche 35000 Rennes www.exemplaires2019.fr

26 MARS

conférence

AMI

Fondé en 2011 et basé à Genève, le collectif AMI est aujourd'hui composé d'Adeline Senn, de Martin Maeder et d'Ismaël Abdallah. Ils collaborent avec des institutions culturelles et des associations. Ils conçoivent des projets imprimés, affiches, livres, flyers, programmes, et aiment explorer les possibilités et les limites des différentes techniques d'impression. Ils ont créé en parallèle la maison d'édition Miami Books qui publie des livres d'artistes et des essais.

À 20h. Sur réservation: reservation@ccsparis.com

CENTRE CULTUREL SUISSE

38, rue des Francs-Bourgeois 75003 Paris www.ccsparis.com

DU 30 MARS AU 4 MAI

exposition

Morpher II

Kévin Bray (né en 1989) est artiste, graphiste et musicien. Cette seconde présentation fait suite à celle de 2018 à la Rijksakademie d'Amsterdam, où il est résident. «Morpher II» est l'occasion de poursuivre un travail d'extension du domaine du graphisme et d'exploration des médias à l'ère des identités numériques. Il est accompagné, pour la réalisation du théâtre de cette nouvelle fiction, des designers de Messgewand Alexis Bondoux et Romain Coppin.

RAVISIUS TEXTOR

8, rue des Quatre-Vents 58000 Nevers www.ravisiustextor.eu

DU 1er AU 5 AVRIL

exposition

Passages en images/Soleil

À l'occasion des 20 ans de l'atelier Fabrication Maison est organisée une exposition des travaux de ce collectif inspirés de la citation d'Armand Gatti : « Chaque homme est un soleil ». Les interventions de l'atelier, qui se succèdent depuis deux décennies dans de nombreuses villes de France, visent à organiser des ateliers avec des habitants et à créer avec eux des images qui sont ensuite montrées dans des dispositifs et des expositions.

CAMPUS FONDERIE DE L'IMAGE

83, avenue Gallieni 93 170 Bagnolet www.campusfonderiedelimage.org

DU 2 AU 21 AVRIL

exposition et conférence

Un temps graphique

Pour cette deuxième édition, une exposition des travaux de Mathieu Desailly est proposée à la chapelle des Paulines (rue Paul-Raoul).

Le 2 avril, de 10h à 17h, une journée de présentation, d'information et d'échange sur le design graphique, à destination des lycéens et étudiants en arts appliqués et d'un public plus large, est organisée au théâtre de l'Arche de Tréguier (1, rue de la République) avec des graphistes qui viennent présenter leur travail : Mathieu Desailly, Régis Léger, alias Dugudus, Cédric Villain, Stéphane Hervé et Olaf Mühlmann.

LYCÉE JOSEPH-SAVINA

5, place de la République 22 220 Tréguier www.lycee-savina.fr

DU 6 AVRIL AU 30 JUIN

exposition

Tour-tan (Phare) - Fañch Le Henaff

Le Centre de découverte maritime de Penmarc'h invite le graphiste Fañch Le Henaff, originaire de Locronan, pour son exposition de printemps au Vieux Phare. Les affiches de Fañch Le Henaff sont présentées autour de thématiques allant du théâtre à l'environnement, au rock ou au fest-noz. Une cinquantaine d'images de cet auteur, réalisées entre 1981 et 2019, est exposée.

VIEUX PHARE DE PENMARC'H

Rue des Naufragés-du-23-mai-192 29760 Penmarc'h www.penmarch.f

10 AVRIL

événement

La Nuit du générique

Organisée par l'association We love your names, cette troisième édition de La Nuit du générique est dédiée aux génériques de films et de séries. Cette année sont invités Tom Kan, réalisateur, photographe et graphiste japonais qui a notamment réalisé le générique d'*Enter the Void* de Gaspar Noé, et Erica Dorn, graphiste et illustratrice qui a créé l'identité visuelle de *L'Île aux chiens* de Wes Anderson. Alexandre Vuillaume-Tylski et Rafik Djoumi parlent de génériques autour du thème « Le cycle de la vie ».

FORUM DES IMAGES

Forum des Halles, 2, rue du Cinéma 75 001 Paris weloveyournames.com

DU 12 AVRIL AU 22 SEPTEMBRE

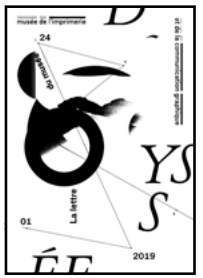
exposition

L'Odyssée des livres sauvés

Déclinée en quatre parties, l'exposition évoque les divers périls dont triomphent les livres et leurs libérateurs: Foudre–Les livres frappés; Index–Les livres défendus; Exil–Les livres dispersés; Talismans–Les livres qui sauvent. Elle invite à des retrouvailles, pleines d'espoir et de reconnaissance, avec ces fragiles et indomptables héros du quotidien que sont les hommes et leurs livres. Avec les illustrations de Yann Damezin.

MUSÉE DE L'IMPRIMERIE ET DE LA COMMUNICATION GRAPHIQUE

13, rue de la Poulaillerie 69002 Lyon www.imprimerie.lyon.fr



15 AVRIL

journée d'étude

Adapter le livre: l'expérience de lecture comme objet de design

Que s'agit-il de transformer lorsque l'on touche à la forme d'un livre? Quelles limites notre culture pose-t-elle à la manipulation des archétypes livresques? Si l'on parle de design, n'est-il pas entendu que le travail consiste à conformer les choix esthétiques au contexte de lecture ou d'écriture de l'ouvrage? Aussi ne peut-on pas parler d'une production de design graphique à partir de l'instant où il faut «adapter un contenu à une forme» ou donner forme à des informations? Comité scientifique: Yann Aucompte, Camille Bosqué, Stéphane Darricau, Damien Laverdunt, Sophie Pascal, Estelle Pézery.

La journée se déroule dans le grand auditorium, de 9h à 17h.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Quai François-Mauriac 75013 Paris www.bnf.fr

15 AVRIL

journée d'étude

Hypervoix

Organisée par Anthony Masure, Julien Drochon et la Fondation Internet nouvelle génération, cette journée d'étude se propose d'étudier les enjeux techniques, historiques, économiques, politiques et créatifs des «assistants vocaux» afin de contribuer à une analyse critique de ces derniers. Avec Zoé Aegerter (designer), Elena Tosi Brandi (designer, Orange), François Millet (entrepreneur, Skipit), Julien Prévieux (artiste), Alexandre Lissy (développeur, Mozilla).

LE SQUARE

3, passage Saint-Pierre-Amelot 75011 Paris www.le-square.paris

DU 23 AVRIL AU 10 MAI

exposition

Une monstrueuse parade

L'exposition interroge la figure du monstre et sa définition, en multipliant les recherches, les représentations et les médiums. La thématique du monstre, à l'origine d'une production artistique foisonnante –cinéma, peinture, littérature, etc.–, est devenue la source d'une culture populaire. C'est également le nom donné aux caractères d'imprimerie exagérément larges, ou aux esquisses de mise en page. C'est enfin une boîte d'archives de Roman Cieslewicz, qui a servi de base aux projets typographiques, éditoriaux et numériques des étudiants de l'Esac, dont cette exposition rend compte.

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DE COMMUNICATION DE CAMBRAI

130, allée Saint-Roch 59400 Cambrai www.esac-cambrai.net

DU 25 AVRIL AU 17 MAI

Colloque international et exposition

Gotico-Antiqua, Proto-Roman, Hybrid: 15th Century Types between Gothic and Roman

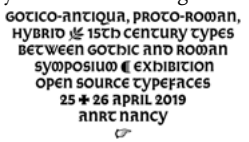
Ce double événement s'appuie sur un programme de recherche en cours à l'Atelier national de recherche typographique (ANRT) qui examine la période historique de 1459 à 1482. Le colloque, qui réunit des chercheurs dans le domaine de la typographie, de la paléographie et de l'histoire du livre, a pour objectif de mettre l'accent sur les caractères et les formes de lettres. Cette période relativement peu étudiée –après Gutenberg et avant la stabilisation du modèle de Jenson– s'étend des premières traces de tendances humanistiques aux romains «purs».

Le colloque aura lieu les 25 et 26 avril, l'exposition du 26 avril au 17 mai.

ATELIER NATIONAL DE RECHERCHE TYPOGRAPHIQUE

École nationale supérieure d'art de Nancy

1, place Cartier-Bresson 54000 Nancy gotico-antiqua.anrt-nancy.fr



DU 25 AVRIL

Journées d'étude

(voir aussi à la date du 18 octobre)

Sonder les dispositifs numériques. Pratiques archéologiques en art et en design

L'objectif de ces deux journées d'étude est de croiser différentes approches des dispositifs numériques en art et en design sous l'égide de la notion d'archéologie. Elles sont organisées par Vincent Ciciliato (MCF en arts numériques), Julie Martin, (doctorante en art et sciences de l'art), Anthony Masure (MCF en design) et Carole Nosella (MCF en arts plastiques). Avec Judith Michalet (chercheuse), Ambre Charpier (chercheuse), Fleur Hopkins (chercheuse), Kim Sacks (chercheuse), Anolga Rodionoff (chercheuse), Thierry Guibert (artiste), David Benqué (chercheur), Florence Jamet (enseignante et designer), Rodolphe Olcèse (réalisateur).

UNIVERSITÉ JEAN MONNET

10, rue Tréfilerie 42000 Saint-Étienne

DU 30 AVRIL AU 29 JUIN

exposition

Dada collection

L'espace du livre et de la revue a constitué pour les acteurs de Dada un territoire d'exploration graphique privilégié. Les principes de mise en page y étaient profondément renouvelés et se mettaient au service d'une stratégie de propagation inédite. L'exposition s'en fait l'écho grâce aux collections de la bibliothèque des Musées de Strasbourg. Cette présentation fait l'objet d'un projet éditorial mené avec les étudiants de la Haute École des arts du Rhin. Une conférence est organisée le 5 juin avec Sonia de Puineuf.

MUSÉES DE LA VILLE DE STRASBOURG

HAUTE ÉCOLE DES ARTS DU RHIN

BIBLIOTHÈQUE DES MUSÉES DE LA VILLE DE STRASBOURG

MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

1, place Hans-Jean-Arp 67000 Strasbourg www.musees.strasbourg.eu

DU 2 MAI AU 30 AOÛT

exposition

Bêtes d'affiches

L'animal a souvent été utilisé dans l'affiche de propagande et dans la publicité. Chargé de valeurs symboliques, il s'avère un extraordinaire véhicule d'émotions négatives ou positives. Marc Choko, ancien directeur du Centre de design de l'Université du Québec à Montréal et collectionneur, s'intéresse depuis longtemps à cette forme singulière de représentation. À travers 120 affiches, il dégage les principales thématiques publicitaires de ces cent dernières années.

CENTRE DU GRAPHISME

1, place de la Libération 38130 Échirolles www.echirollescentredugraphisme.com

DU 6 MAI AU 15 JUIN

événement

Une saison graphique 2019

Pour sa 11e édition, cette manifestation annuelle consacrée à la création graphique contemporaine regroupe plusieurs événements dans différents lieux culturels du Havre et offre un large panorama de la création graphique actuelle.

• Galerie 65 de l'Esadhar: exposition d'Office abc (Catherine Guiral, Brice Domingues et Sarah Vadé), graphistes-chercheurs qui mêlent images, références théoriques, cinématographiques et écriture. • Bibliothèque universitaire: exposition «Volumes», constituée à partir du fonds de 580 livres d'éditeurs indépendants rassemblés par la Maison des éditions, à Pau. • Réseau des bibliothèques municipales: présentation du travail de Pierre-Emmanuel Lyet qui, autour de la notion de visibilité, s'applique aux supports livre, film d'animation et application pour tablettes. • Frac Normandie Rouen à l'Artothèque de l'Esadhar: présentation d'un ensemble d'œuvres du graphiste Karl Nawrot récemment acquises par le Frac. • Carré du Théâtre de l'Hôtel de Ville: «Fonds international d'objets imprimés de petite taille». Exposition d'objets imprimés de petite taille sélectionnés par François Havegeer, Sacha Léopold et Quentin Schmerber. • Galerie La Parenthèse, service culturel de l'Université du Havre: «Matière typographique» d'Hugo Jourdan tente de penser le mot non plus comme un élément textuel mais comme matière typographique. • Lycée Saint-Vincent-de-Paul à La Consigne: l'exposition de Marjorie Ober prend la forme d'une installation graphique immersive.

Des lieux partenaires proposent également des événements à l'occasion d'Une saison graphique: à découvrir sur le site internet.

UNE SAISON GRAPHIQUE

76000 Le Havre — www.unesaisongraphique.fr

DU 15 MAI AU 2 JUIN

exposition

Ink #4: Éditions singulières

Pour sa 4e édition, ce rendez-vous dédié aux pratiques alternatives et indépendantes de l'édition d'art rassemble des ouvrages dans les domaines du dessin, du graphisme, de l'illustration ou de la photographie. La sélection valorise des éditeurs qui œuvrent en dehors de l'industrie traditionnelle du livre. Cette année sont notamment à l'honneur nos:books (Taipei), 476 (Paris) ou Otto Press (Londres).

FOTOKINO

33, allée Léon-Gambetta 13001 Marseille — www.fotokino.org

DU 16 MAI AU 28 JUIN

exposition

Science friction

Artistes nano-plasmiques, typo-chimistes, hackers d'imprimantes, modeleurs de particules, plasticiens astrophysiciens: la galerie devient le laboratoire de recherches expérimentales et théoriques le temps d'une exposition collective. Ouvert à tout type d'expressions (textes, images fixes ou animées, œuvres graphiques, photographies, volumes, installations...), le projet s'intéresse à la collision, aux résonances et aux frictions entre science, art et design, entre anticipation, dystopies, recherche et création contemporaines.

GALERIE MY MONKEY

111, rue Charles-III 54000 Nancy — www.mymonkey.fr

18 MAI

événement

Les Puces typo #9

Pour sa 9e édition, ce marché typographique réunit les professionnels et les passionnés de typographie lors d'une journée de rencontres et d'expositions. Fonderies, éditeurs indépendants, créateurs de typographies, graphistes et illustrateurs proposent leurs créations et publications ou leurs spécimens.

Entrée libre, de 10h à 19h.

CAMPUS FONDERIE DE L'IMAGE

83, avenue Gallieni 93170 Bagnolet — pucestypo.campusfonderiedelimage.org

* 18 MAI

* événement *

Fêtes de l'AMI

Inauguré fin 2018, l'Atelier-musée de l'imprimerie est un lieu de conservation du patrimoine et de transmission où plus de 150 machines témoignent de plus de 600 ans d'histoire de l'imprimerie. Patiemment rassemblées par Chantal et Jean-Paul Maury, couple d'imprimeurs, ces machine –mais aussi les livres ou les journaux– témoignent des gestes de ceux qui les ont fabriquées et sont appelés à témoigner afin de modifier le rapport aux savoirs en y incorporant le faire. De nombreux événements sont organisés toute l'année: rencontres, ateliers, lectures, etc.

ATELIER-MUSÉE DE L'IMPRIMERIE

70, avenue Général-Patton 45330 Malesherbes www.a-mi.fr

←

* DU 23 MAI AU 22 SEPTEMBRE

* événement *

Biennale internationale de design graphique 2019: Post Medium

Cette nouvelle édition propose des expositions, rencontres et événements dont la programmation s'ouvre aux créations, au-delà de l'affiche.

- *15 avril–28 juillet*: «Post Medium», exposition avec The Rodina, Dia studio, Studio Dumbar, Laura Knoops, Moving Posters.
- *23 mai–22 septembre*: exposition des sélections du 28e Concours international de l'affiche: Karl Nawrot, «Phénomènes»; Frédéric Teschner, «Rue de Paris». Le Signe, centre national du graphisme, 1, place Émile-Goguenheim, 52000 Chaumont
- *25 mai–9 juin*: «Étudiant·e·s, tout·e·s à Chaumont!», la sélection du concours étudiant Faire assemblée. Restitution des workshops étudiants de la Biennale. Camille Trimardeau, «Gymnographie». Tisza Textile, 8, rue Decomble, 52000 Chaumont
- *23 mai–22 juin*: Les Plus Beaux Livres français, événement associé Chaumont Design Graphique. Exemplaires: formes et pratiques de l'édition.
Les Silos, 7–9, avenue du Maréchal-Foch, 52000 Chaumont
- *24–26 mai*: Salon de l'édition graphique, événement associé Chaumont Design Graphique. La Chapelle des Jésuites, rue Victoire-de-la-Marne, 52000 Chaumont
- *23 mai–23 juin*: «La Fabrique de l'affiche», exposition de maquettes et esquisses d'affiches. Musée d'art et d'histoire, rue du Palais-de-Justice, 52000 Chaumont

LE SIGNE, CENTRE NATIONAL DU GRAPHISME

1, place Émile-Goguenheim 52000 Chaumont www.centrenationaldugraphisme.fr

* DU 10 JUIN AU 13 JUILLET

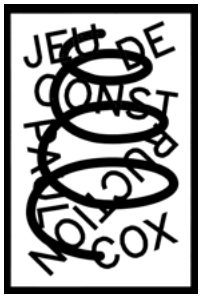
* événement *

TypeParis

Pour sa 5e édition, cette formation intensive en création de caractères typographiques de cinq semaines réunit des professionnels du monde entier. Les instructeurs, Xavier Dupré, Jean François Porchez, Mathieu Réguer, Marc Rouault, Julie Soudanne suivent les participants au quotidien et sont rejoints chaque semaine par un invité étranger: Erik van Blokland, Antonio Cavedoni, Nick Misani, Neil Summerour et Andrea Tinnes, Rainer Erich Scheichelbauer et Georg Seifert. Des conférences hebdomadaires ouvertes au public sur inscription sont organisées tous les jeudis à 19 h (au Tank, 22 bis, rue des Taillandiers, 75011 Paris) et permettent de rencontrer les personnalités et participants à l'événement.

www.typeparis.com

→



* DU 13 JUIN AU 30 AOÛT

* exposition *

Paul Cox à L'Échappée belle

À l'occasion de la parution de *Jeu de construction* aux éditions B42, la librairie invite Paul Cox à présenter un accrochage éclectique de petits, moyens et grands formats imprimés, dessins et peintures dans son espace d'exposition. Artiste, auteur, illustrateur et designer graphique, Paul Cox, autodidacte, travaille au croisement de plusieurs disciplines et occupe une place à part dans le monde des arts visuels.

LIBRAIRIE L'ÉCHAPPÉE BELLE

7, rue Gambetta 34200 Sète www.lechappeebelle.fr

DU 14 JUIN AU 31 AOÛT

exposition

Panneaux-rama

Pendant tout l'été, une exposition de créations graphiques se déploie aux abords de la médiathèque Charles-Gautier-Hermeland, dans le parc de la Bégraisière. Dans cet environnement verdoyant, les artistes sont invités à exprimer leur rapport au paysage en créant une image. Le collectif Super Terrain assure le commissariat de l'exposition et crée pour l'occasion une signalétique spécifique qui annonce et accompagne l'événement.

LA BIBLIOTHÈQUE —
MÉDIATHÈQUE CHARLES-GAUTIER-HERMELAND

Rue François-Rabelais 44800 Saint-Herblain www.la-bibliotheque.com

DU 15 JUIN AU 28 JUILLET

exposition

Benoît Bonnemaison-Fitte et Geoffroy Pithon

Benoît Bonnemaison-Fitte est un dessinateur indépendant qui vit à Aurignac. Il se définit comme un «dessinateur fabricant artisanal» d'images fixes et animées, projeteur projectionniste ainsi que glaneur d'images. Geoffroy Pithon est graphiste, dessinateur et peintre et officie au sein du collectif Formes vives. Entre peinture, illustration et graphisme, cette exposition propose un dialogue entre ces deux graphistes atypiques avec une sélection de travaux récents et d'ensembles inédits réalisés à quatre mains.

FOTOKINO

33, allée Léon-Gambetta 13001 Marseille www.fotokino.org

DU 15 JUIN AU 30 AOÛT

exposition

Zone de confort–Myr Muratet

Myr Muratet est un photographe qui travaille sur les friches urbaines, la rue ainsi que les gens et la vie qui les habitent. Ses images vagabondes confèrent à des lieux proches une forme d'exotisme. Sont présentées ses séries *Paris-Nord*, *Wasteland*, *City Walk*, *La Flore des friches*. Imaginée avec le graphiste Mathias Schweizer, l'exposition présente également des images réalisées dans les années 1980 avec Grapus, Les Graphistes associés, Building, Mathias Schweizer, Jean-Marc Ballée, Vincent Perrottet et Marie Pellaton.

Une conférence de Myr Muratet est organisée le 15 juin.

LE PAVILLON BLANC HENRI-MOLINA

Médiathèque et centre d'art

1, place Alex-Raymond 31776 Colomiers www.pavillonblanc-colomiers.fr

DU 2 AU 6 JUILLET

exposition

Esad Amiens, diplômes 2019

L'École supérieure d'art et de design d'Amiens expose les projets de ses étudiants ayant reçu le Diplôme national d'expression plastique (DNSEP) en design graphique et numérique.

ESPACE BEAUREPAIRE

28, rue Beaurepaire 75010 Paris www.esad-amiens.fr

DU 19 JUILLET AU 3 NOVEMBRE

exposition

Faune

Lancé en 2018, le caractère typographique Faune imaginé par Alice Savoie dans le cadre d'une commande du Centre national des arts plastiques, en partenariat avec l'Imprimerie nationale, est présenté dans cette exposition. Le processus d'élaboration du projet est également présenté, de l'étude à la réalisation, du spécimen aux utilisations du caractère dans divers projets de communication et d'édition.

MAISON DES ÉCRITURES LOMBEZ-OCCITANIE

4, rue Notre-Dame 32220 Lombez www.maison-ecriture.fr

DU 1er AOÛT AU 20 OCTOBRE

exposition

Locomotions

Cette exposition propose de questionner les représentations de la mobilité à partir d'une sélection issue de la riche collection d'affiches anciennes et contemporaines de la Ville de Chaumont. Elle présente un parcours destiné à prendre conscience des transformations des moyens de transport et de déplacement et constitue une ode à cette liberté fondamentale de circuler.

LE SIGNE, CENTRE NATIONAL DU GRAPHISME

1, place Émile-Goguenheim 52000 Chaumont www.centrenationaldugraphisme.fr

DU 18 AU 24 AOÛT

événement

67e Rencontres internationales de Lure - Instant T

Cette nouvelle édition, qui porte sur le thème de l'instant T, accueille les interventions de designers graphiques, auteurs, créateurs de caractères, universitaires, et pose la question: «Est-ce parce que nous vivons le même moment que nous produisons des formes qui se ressemblent?» Dans les années 1950 José Mendoza dessine à Paris le Pascal. En 1958, Hermann Zapf publie à Francfort le très similaire Optima. Scandale, espionnage industriel ou air du temps? Aujourd'hui encore, chaque création résonne avec le contexte de sa naissance et cristallise les préoccupations et sensibilités de son temps.

www.delure.org

DU 5 SEPTEMBRE AU 11 OCTOBRE

exposition

Corners

Le studio Corners fait partie de ces agences qui multiplient les activités transversales. Composé de trois membres, Corners est à la fois une agence de graphisme, une maison d'édition et une imprimerie de risographie. Ces trois activités se nourrissent et interagissent les unes avec les autres dans une dynamique créative. L'exposition rend compte de la pluralité des réalisations du studio.

GALERIE MY MONKEY

111, rue Charles-III 54000 Nancy www.mymonkey.fr

DU 5 SEPTEMBRE AU 15 DÉCEMBRE

exposition

Étienne au carré

Étienne Robial est graphiste autant qu'il est éditeur, collectionneur, directeur artistique, cofondateur du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême… Prolongateur des maîtres de l'avant-garde et pionnier comme eux, il accompagne le punk français et l'émergence de la contre-culture. Son parcours l'amène à déployer à l'échelle institutionnelle son souci du format aux proportions régies par les tracés régulateurs, les formes orthogonales et les accords primaires de couleurs qui en sont vraiment. Autant de facettes que l'exposition, dont le commissariat est assuré par Étienne Hervy, entend explorer.

MAISON D'ART BERNARD-ANTHONIOZ

16, rue Charles-VII 94130 Nogent-sur-Marne fondationdesartistes.fr

←

DU 7 SEPTEMBRE AU 3 NOVEMBRE

exposition

Les Plus Beaux Livres suisses

La sélection des livres du concours des Plus Beaux Livres suisses 2018 est présentée à la librairie du Centre culturel suisse. Une conférence de Constance Madeleine sur l'histoire du graphisme suisse à Paris a lieu à 20h au Centre culturel suisse.

LIBRAIRIE DU CENTRE CULTUREL SUISSE

32, rue des Francs-Bourgeois 75003 Paris www.ccsparis.com

DU 11 SEPTEMBRE AU 16 NOVEMBRE

exposition

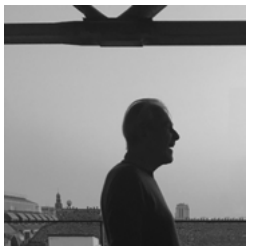
Tout se transforme–Chevalvert

Le studio Chevalvert, fondé par Patrick Paleta et Stéphane Buellet, présente ses installations numériques *Mumur*, *Le Sonophage*, *La Canopée sonore* et *Le Pianographe*. Ces quatre installations créées ou augmentées en 2018, conçues en collaboration avec Julia Puyo Calvo et Arnaud Juracek, s'apparentent à une usine dans laquelle les matières premières, les machines et les gestes de chacun permettent la transformation des éléments. Une conférence a lieu le 10 septembre à 17h à la médiathèque André-Labarrère à Pau.

LE BEL ORDINAIRE

Allée Montesquieu 64140 Billère belordinaire.agglo-pau.fr

→



DU 16 SEPTEMBRE AU 11 OCTOBRE

événement

Jean Widmer

Sur une proposition de Laurent Ungerer, l'école rend hommage, l'année de ses 90 ans, à l'un de ses enseignants, Jean Widmer, qui a formé, de 1961 à 1994, plusieurs générations d'élèves. Divers événements sont prévus : un workshop avec les élèves de première année, du 16 au 20 septembre, autour du thème « Ligne-Plan-Volume », une journée d'étude, le 2 octobre, et une exposition du 2 au 11 octobre, dans laquelle seront présentées ses créations graphiques, son œuvre plus méconnue de sculpture et des productions d'élèves et de graphistes faisant écho à son travail.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS

31, rue d'Ulm 75005 Paris www.ensad.fr

* 18 OCTOBRE

* journée d'étude *

Sonder les dispositifs numériques. Pratiques archéologiques en art et en design

Voir le descriptif à la date du 25 avril.

UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN-JAURÈS

5, allée Antonio-Machado 31100 Toulouse

* DU 22 OCTOBRE 2019 AU 11 JANVIER 2020

* exposition *

Affichiste ! Michel Bouvet : affiches, esquisses, photographies

L'exposition dédiée au travail de Michel Bouvet est une véritable immersion dans le monde de l'affiche. De grandes sérigraphies présentent les événements culturels qu'il a mis en image. Des esquisses inédites réalisées aux crayons de couleur et au feutre noir montrent les propositions de visuels imaginés pour les affiches de commande. L'expérience sensible se voit prolongée par la mise en avant d'objets, de sculptures et de tirages argentiques originaux ayant servi à illustrer les affiches ou les événements culturels.

LA BIBLIOTHÈQUE —
MÉDIATHÈQUE CHARLES-GAUTIER-HERMELAND

Rue François-Rabelais 44800 Saint-Herblain www.la-bibliotheque.com

* DU 24 OCTOBRE 2019 AU 31 JANVIER 2020

* exposition *

Alain Le Quernec, la force de l'image

Des leçons du grand affichiste polonais Henryk Tomaszewski, Alain Le Quernec a retenu l'essentiel : le prima de l'idée et du sens sur la forme. Il dérange par ses coups de gueule et son humour corrosif depuis sa Bretagne natale et se fait entendre au-delà des limites de l'Hexagone. Observateur vigilant du monde, il engage sa responsabilité sociale en réponse à la commande la plus anecdotique. La rétrospective de ses travaux depuis plus d'un demi-siècle dresse le portrait d'un humaniste engagé.

CENTRE DU GRAPHISME

1, place de la Libération 38130 Échirolles www.echirollescentredugraphisme.com

* DU 17 OCTOBRE 2019 AU 15 MARS 2020

* exposition *

Graphisme et création textile

L'exposition explore la question du design graphique et du textile, en croisant des créations émergeantes et plurielles imaginées par 75 designers internationaux, dans une mise en scène spectaculaire qui convie l'art, le design et l'artisanat. Le double commissariat confié au studio GGSV et à Structure Bâtons propose d'observer le thème par le prisme du « textile comme fiction » et de découvrir le graphisme dans la création textile à partir de l'hypothèse du « textile comme programme ».

LE SIGNE, CENTRE NATIONAL DU GRAPHISME

1, place Émile-Goguenheim 52000 Chaumont www.cndg.fr

* DU 31 OCTOBRE 2019 AU 2 FÉVRIER 2020

* exposition *

Cuba s'affiche

L'exposition présente une sélection de 250 affiches témoignant de l'âge d'or de l'affiche cubaine dans les années 1960 et 1970. Longtemps méconnus en raison du blocus et de l'isolement de Cuba, l'affiche cubaine et ses créateurs commencent, depuis quelques années, à sortir du huis clos dans lequel ils s'étaient construits. En 2019, Cuba fête les 60ans de la Révolution: l'occasion de comprendre l'éclosion de cette grande école d'affichistes –et, à travers elle, l'histoire politique du pays– pour lui donner la place qu'elle mérite dans l'histoire de l'affiche.

LES ARTS DÉCORATIFS

107, rue de Rivoli 75001 Paris www.madparis.fr

←

* 14 NOVEMBRE

* journée d'étude, conférences et workshop *

Fontes et caractères dans tous leurs états #6

Ce colloque international de typographie prend la forme d'une journée d'étude animée par des professionnels de la typographie. Programmée en deux temps, conférences et ateliers pratiques, chaque édition a pour objectif de sensibiliser les étudiants aux enjeux contemporains de la typographie par une approche thématique.
De 9h30 à 17h.

CAMPUS FONDERIE DE L'IMAGE

83, avenue Gallieni 93170 Bagnolet www.campusfonderiedelimage.org

* DU 14 NOVEMBRE AU 20 DÉCEMBRE

* exposition *

Kristýna Kulíková

Originaire de République tchèque, la graphiste Kristýna Kulíková réalise des affiches saturées de visuels denses, sans concessions, audacieux et excessifs. Son esthétique graphique est basée sur l'association de typographies inspirées du heavy metal, du jeu Yu-Gi-Oh! et des objets hyperréels rendus en 3D avec des couleurs vives. Elle travaille sur divers projets liés à la musique, allant des affiches d'événements aux couvertures d'albums.

GALERIE MY MONKEY

111, rue Charles-III 54000 Nancy www.mymonkey.fr

→

* DU 15 NOVEMBRE 2019 AU 21 FÉVRIER 2020

* exposition *

Attention: logo! #3: Le Logo des Jeux méditerranéens de Boris Ljubičić

Ce troisième volet de la série dédiée à l'histoire des identités visuelles est consacré aux Jeux méditerranéens, qui accueillent tous les quatre ans les sportifs de 23 pays depuis 1951. Le logo dessiné par le graphiste croate Boris Ljubičić, trois anneaux bleus sortant de l'eau, sera mis à l'honneur dans toutes ses déclinaisons. Les maquettes, documents de travail et éléments du processus de création seront également présentés.

MUSÉE DE L'IMPRIMERIE ET DE LA COMMUNICATION GRAPHIQUE

13, rue de la Poulaillerie 69002 Lyon www.imprimerie.lyon.fr

DU 4 DÉCEMBRE 2019 AU 21 FÉVRIER 2020

exposition

Sur ce–David Poullard

David Poullard aime les mots, ceux du quotidien, ceux que l'on croise au coin des rues ou dans les stations de métro, ceux des expressions qui ponctuent nos échanges de tous les jours. L'exposition est le fruit d'une résidence qui lui permet de mener des recherches et de produire des installations graphiques et typographiques afin de proposer aux visiteurs d'appréhender autrement et de manipuler les mots et les signes communs qui nous permettent de nous situer dans l'espace urbain. Conférence le 3 décembre à 17h à la médiathèque André-Labarrère à Pau.

LE BEL ORDINAIRE

Allée Montesquieu 64140 Billère belordinaire.agglo-pau.fr

←

7 ET 8 DÉCEMBRE

événement

Les Puces de l'illu #7

Ce salon de l'illustration contemporaine réunit chaque année une soixantaine de professionnels: indépendants, éditeurs, collectifs de dessin, ateliers d'impression artistique et artisanale, créateurs d'objets graphiques. Il est destiné aux professionnels et au grand public qui pourront se procurer sérigraphies, gravures, risographies, fanzines, éditions, livres-objets, illustrations textile ou pièces uniques.

CAMPUS FONDERIE DE L'IMAGE

83, avenue Gallieni 93170 Bagnolet www.campusfonderiedelimage.org

DU 7 AU 15 DÉCEMBRE

festival

16e édition du festival Laterna magica

Chaque édition du festival Laterna magica permet de réunir un public varié autour de pratiques artistiques multiples: arts graphiques, photographie, peinture, illustration, cinéma, création vidéo ou sonore. Un moment de partage et de rencontres entre enfants, adultes et arpenteurs de divers territoires de l'art qui se retrouvent réunis par une idée ouverte et transversale de la création contemporaine. Avec, cette année à l'honneur, l'illustrateur espagnol Jesús Cisneros.

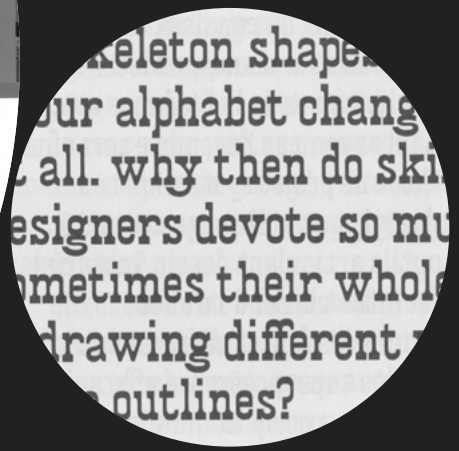
FOTOKINO

33, allée Léon-Gambetta 13001 Marseille www.fotokino.org

p.178 Grapus, logo du Secours populaire français, 1981.
p.179a Jan Bajtlik, affiche du Mois du graphisme d'Échirolles, 2018.
p.179b Office abc, exposition «Pierre Faucheux: Espaces de lecture, lectures d'espaces», Le Signe, Chaumont, 2018.
p.181 Blexbolex, «Impressions de l'arrière-pays», Fotokino, Marseille, 2018.
p.182 Raphaël Garnier, «Papillon», Ravisius Textor, Nevers, 2018.
p.184 Vivien Philizot, *Organisation des images dans les installations et les films de Charles et Ray Eames (1958–1964)*, 2018.
p.185 Étienne Robial, affiche de l'exposition «Futuropolis 1972–1994: un éditeur aux avant-gardes de la bande dessinée», Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, 2019.
p.186 Vue de l'exposition «Claude Parent», Ravisius Textor, Nevers, 2019.
p.187 Atelier Michel Bouvet, affiche de l'exposition «Fiesta graphica», Maison de l'Amérique latine, Paris, 2019.
p.188 Patrick Lindsay, «Lumigraphe», Fotokino, Marseille, 2019.
p.189 Lucas Bernard, affiche du Printemps de la typographie, École Estienne, Paris, 2019.
p.191 Francis Bernard, couverture de la revue *Acier*, 1929, OTUA, Paris, Éditions Paul-Martial. Collection du MAMC+, avec l'aimable autorisation de Françoise Cestac–Haeffelin.
p.192 The Shelf Company, exposition «3D-2D», 2019.
p.195 Fañch Le Henaff, affiche du festival God save the Kouign, 2018.
p.196 Bureau 205, affiche de l'exposition «L'Odyssée des livres sauvés», Musée de l'imprimerie et de la communication graphique, Lyon, 2019.
p.198 Jérôme Knebusch, «Gotico-Antiqua, Proto-Roman, Hybrid: 15th Century Types between Gothic and Roman», ANRT, Nancy, 2019.
p.201 Karl Nawrot, Dess Breu, 2012.
p.203 deValence, couverture du livre *Jeu de construction* de Paul Cox, éditions B42, 2018.
p.205 Myr Muratet, *Cosmin, Wasteland. jeune homme*, Aubervilliers, 2010.
p.206a Alice Savoie, Faune, Cnap/Imprimerie nationale, 2018.
p.206b David Tartakover, *Bring the Settlers Home*, 2002, collection Centre national du graphisme.
p.208a Étienne Robial, maquette et logo de *Métal hurlant*, couverture du n°50, 1980.
p.208b Marietta Eugster Studio, logo du Centre culturel suisse, 2018.
p.209 Jean Widmer lors de son 90e anniversaire, fêté au Centre Pompidou, 2019.
p.211 Alain Le Quernec, *USA Today*, 2016.
p.212 Niko (Antonio Perez Gonzalez, dit), affiche du film *Nos amamos tanto*, 1977, Cuba.
p.213a Kristýna Kulíková, affiche de Recycle Vintage Store, 2018.
p.213b Boris Ljubičić, affiche, Jeux méditerranéens, Split, 1979.
p.214 David Poullard, «Tout autour», Fotokino, 2016.

Publications

Thierry Chancogne, *Histoire du graphisme avant la modernité en trois temps et cinq mouvements. Premier temps: avant l'écriture. Premier mouvement: Muthôs*, Le Havre, Franciscopolis, 2018.

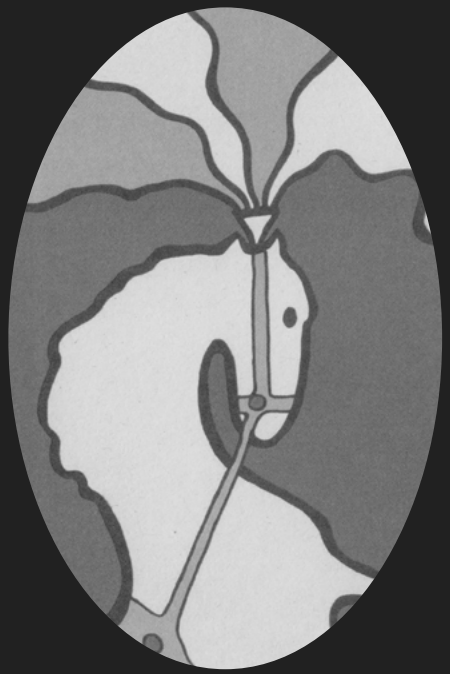


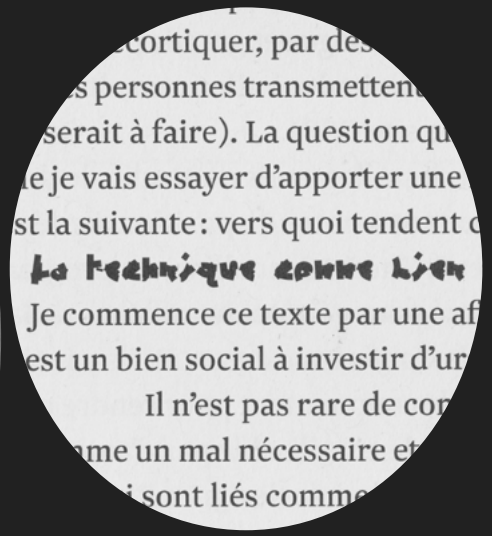
François Chastanet (dir.), *Lettres de Toulouse. Expérimentations pédagogiques dans le dessin de lettres*, Toulouse et Paris, Isdat et B42, 2018 (anglais, français).

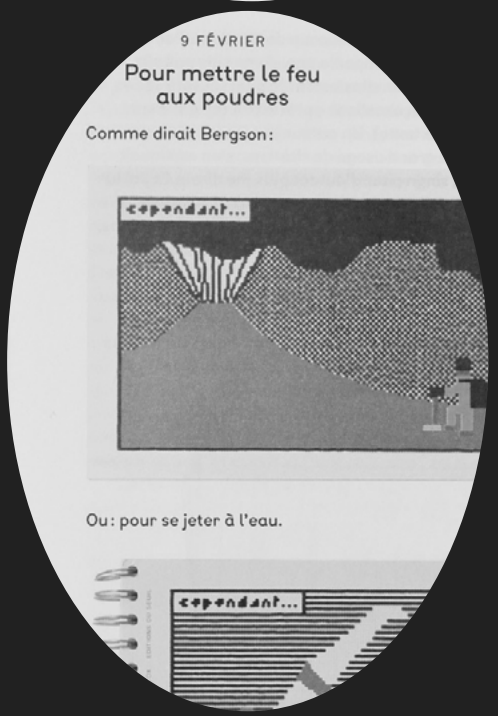
Collectif, *Chemin papier – L'illustration et ses marges*, Chaumont, Le Signe éditions, 2018

Collectif, *Les Plus Beaux Livres suisses 2017*, Berne, Office fédéral de la culture, 2018 (allemand, anglais, français, italien).

Collectif, *Notre livre d'heures. Manuscrits médiévaux vus d'une école d'art*, Rennes, École européenne supérieure d'art de Bretagne, 2018.





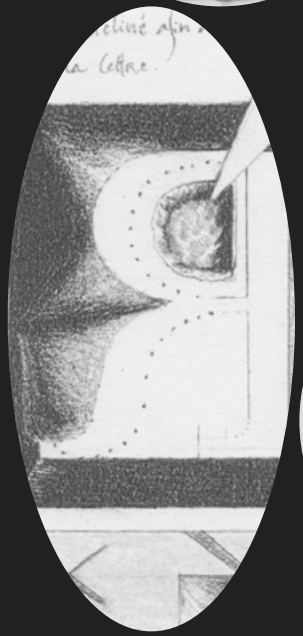


Collectif, *Pologne : une révolution graphique*, Échirolles et Paris, Centre du graphisme et Éditions du Limonaire, 2018.

Collectif, *Solidarité : un logotype*, Lyon, Éditions deux-cent-cinq, 2018.

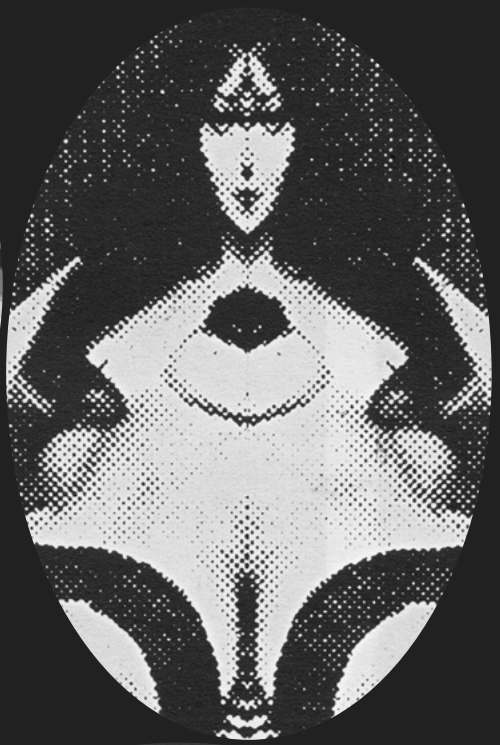
Collectif, *.TXT 3*, Grenoble et Paris, Esad Grenoble-Valence et B42, 2018.

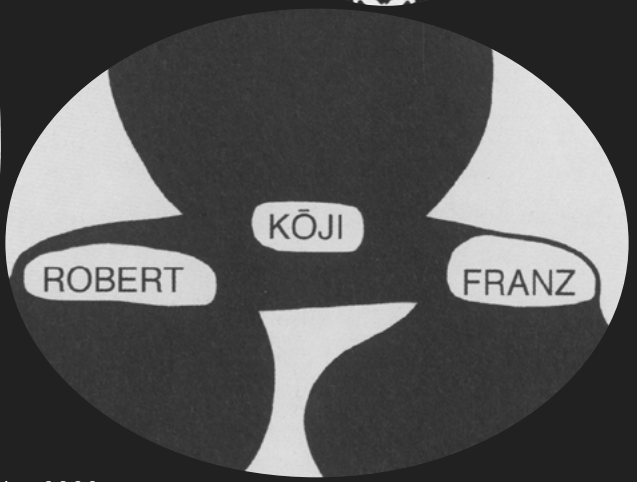
Paul Cox, *Jeu de construction*, Paris, B42, 2018.



Paul Cox, *Paul Cox*, Nantes, Éditions MeMo, 2018.

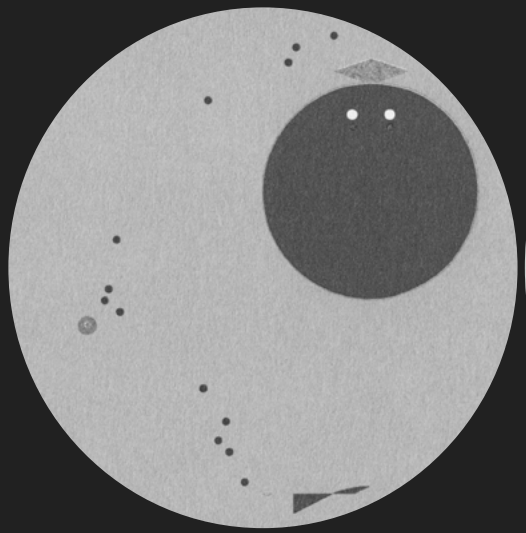
Nelly Gable et Annie Bocel, *Dessins de geste : gravure & poinçon typographique*, Paris, Éditions des Cendres, 2018.

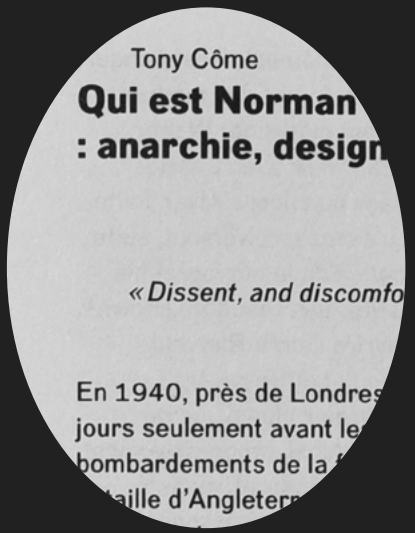


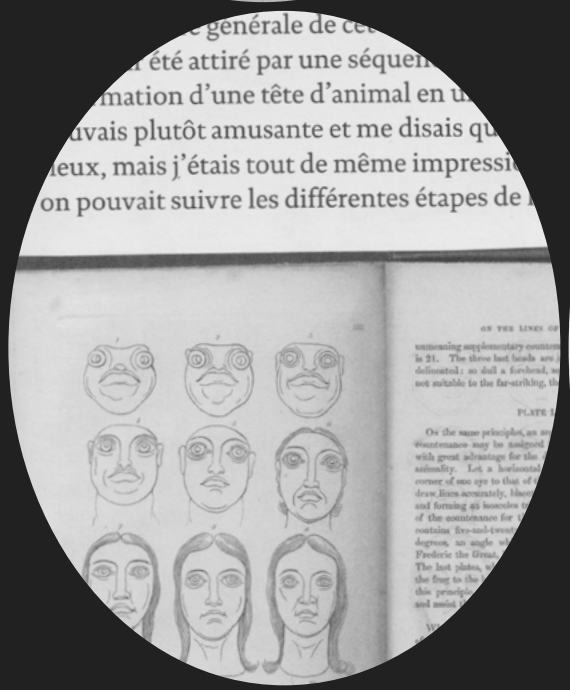


Amélie Gastaud (dir.), *Roman Cieslewicz. La Fabrique des images*, Paris, Les Arts décoratifs, 2018.

James Langdon, Karl Nawrot. *Mind Walks*, Zurich, Rollo Press, 2018 (anglais, français).





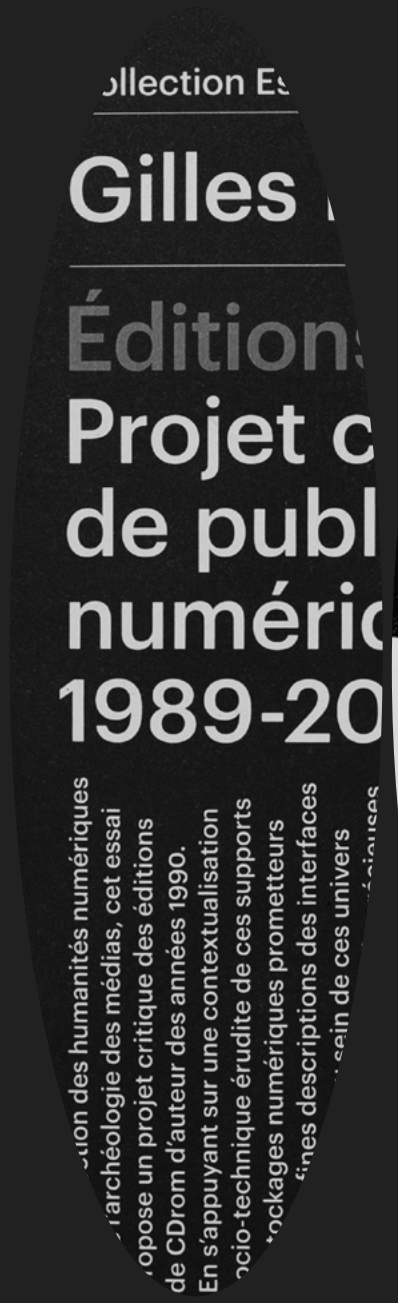


Fanette Mellier, *Aquarium*, Strasbourg, Éditions du livre, 2018.

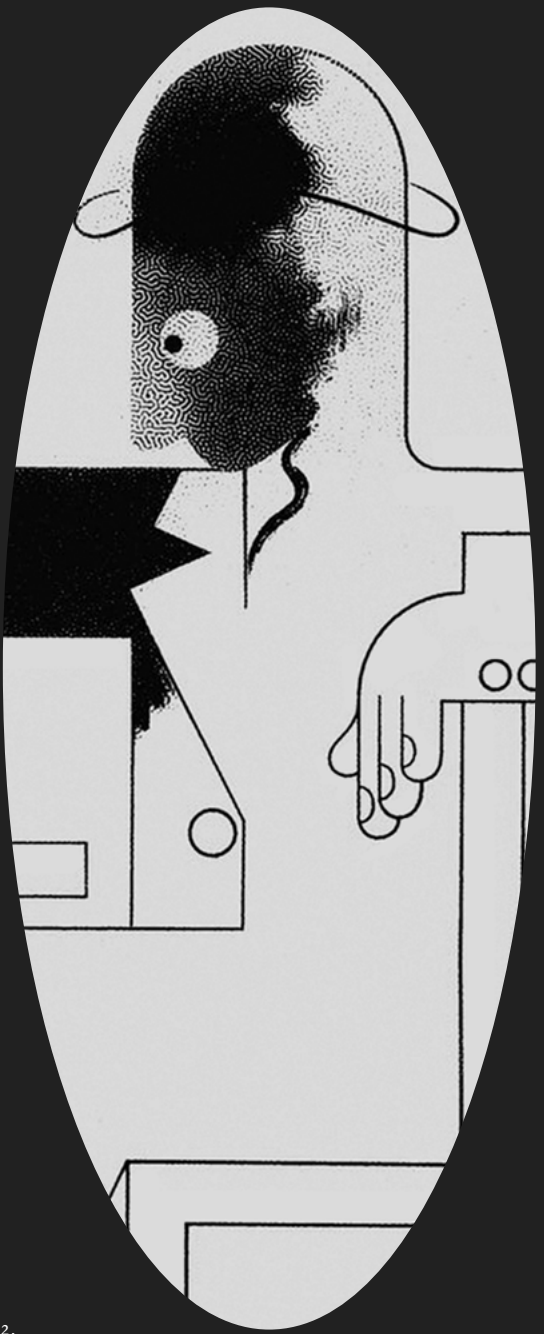
Otto Neurath, *Des hiéroglyphiques à l'Isotype. Une autobiographie visuelle*, Paris, B42, 2018.

Norman Potter, *Qu'est-ce qu'un designer*, Paris, B42, 2018 (réédition).

Matthieu Recarte et Annick Rivoire (dir.), *Poptronics*, Nevers, Tombolo Presses, 2018.



Gilles Rouffineau, *Éditions off-line*, Paris, B42, 2018.



Alain Weill, *Cassandre*, Paris, Hazan, 2018.

Back Office, n° 2, Paris, Fork Éditions et B42, 2018.

Graphê, nos 73, 74, 75, 2018.

Revue Faire, nos 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, Paris, Éditions Empire, 2018 (anglais, français).

Sciences du design, n° 8 (édition numérique), Paris, Presses universitaires de France, 2018.

Prix 2018

Eyes & Ears Festival 2018 a décerné le 3e prix à Sylvia Tournerie pour l'habillage de l'émission Summer of Fish'n'chips pour Arte.

Le *Type Directors Club de New York 2018* a décerné un certificat d'excellence typographique à Elliott Amblard, Jérémie Hornus et Théo Guillard pour leur caractère typographique Read Greek Condensed pour Renault (Black[Foundry]).

Typographica, caractères typographiques favoris (Favourite Typefaces of 2017) * Thomas Huot-Marchand pour Minérale (205TF) *Julia Joffre, Yoann Minet et Camille Prandi pour Dr (Production Type)

Reddot Design Award 2018 pour le caractère typographique Murmure (Velvetyne type Foundry) de Jérémy Landes.

Club des directeurs artistiques 2018
*Catégorie Édition: un prix pour Agnès Dahan pour l'ouvrage East/West de Harry Gruyaert (Textuel) et pour The Shelf Compagny pour The Shelf Journal, n° 5.→→
*Catégorie Typographie: un prix pour Typofonderie pour la création de la famille de caractères Ysans, et pour Violaine&Jérémy pour l'utilisation de la typographie pour le théâtre des Bouffes du Nord.

Le *Graphic Design Festival Scotland* a attribué le premier prix au studio Spassky Fischer pour la série d'affiches Plan B pour le Mucem.

Production Type a reçu un prix *Communication Arts* dans la catégorie Typographie pour sa famille de caractères créée pour LVMH.

Le *Prix Nadar 2018* a été attribué à Agnès Dahan pour l'ouvrage The Train, le dernier voyage de Robert F. Kennedy (Textuel).

CRÉDITS

©Akatre, p.115. ©Alphabettes, p.68. ©Archives ANRT, p.8–11, 18a, b, 19, 23, 26, 52, 53, 77. ©Martin Argyroglo, p.120b, 121b. ©Atelier Papier, p.98b. ©Atelier Tout va bien, p.109. ©Jan Bajtlik, p.179a. ©B42, p.203. ©baldinger • vu-huu, p.82, 105, 122, 123. ©bepole, p.111. ©Francis Bernard, p.191. ©Lucas Bernard, p.189. ©Chimène Berthe, p. 104. ©Blexbolex, p.181. ©Albert Boton, p.7b. ©Atelier Michel Bouvet, p.187. ©Thomas Bouville, p.72a, b, c, d. ©Building Paris, p.100, 101. ©Bureau 205, p.106, 107, 196. ©Bureau Borsche, p.113. ©Arthur Calame, p.108b. ©François Chastanet, p.35, p.60, 61a, b. ©Chevalvert, p.81. ©Cinéma Club, p.98a. ©Cnap, p.90. ©Martin Desinde, p.75. ©D. R. p.141, 145a, b, 147, 148a, b, 150a, b, 152, 155. ©École Estienne, p.54a, b. ©James Edmonson, p.151. ©Eesab Rennes, p.34, 56, 58a, b, 59a, b. ©Ensad Lab Type, p.38. ©Esad Amiens, p.37, 92. ©Esal Metz, p.32, 47, 48a, b. ©Studio Marietta Eugster, p.208b. ©Roger Excoffon, p.13a. ©Jonathan Fabreguettes, p.71. ©Victor Fonseca, p.112b. ©Pierre Fournier, p.84. ©Alaric Garnier, p.79. ©Raphaël Garnier, p.182. ©Roxane Gataud, p.50a, b. ©Hugues Gentile, p.93. ©Grapus, p.178. ©Fañch Le Henaff, p.195. ©Jérémie Hornus, p.73. ©Camille Holtz, p.112a. ©John Hudson, p.135b. ©Imprimerie nationale, p.14, 16a, b, 19. ©Marcel Jacno, p.13b. ©Franck Jalleau/Imprimerie nationale, p.44. ©Jérôme Knebusch, p.42, 198. ©Thomas Kosmala, p.97a, b. ©Kristyna Kulikova, p.213. ©La Direction, p.108a. ©Félicité Landrivon, p. 119. ©Julien Lelièvre, p.110a. ©Julien Lelièvre/Libération, p.103a, b. ©Christophe Leroux/ Air France, p.120–121a. ©Patrick Lindsay, p.188. ©Boris Ljubičić, p.213. ©Ladislas Mandel, p.7a. ©Microsoft, p.135a, 139. ©MM, M, p.99, 117a. ©Aurélien Mole, p.186. ©Myr Muratet, p.205. ©My Monkey, p.89. ©Karl Nawrot, p.200. ©Sandrine Nugue/Cnap, p.76a, 83. ©Office abc, p.179b. ©Partner&Partners, p.102. ©Antonio Perez Gonzalez (Nico), p.212. ©Vivien Philizot, p.184. ©Christina Poth, p.80a, b. ©David Poullard, p.214. © Production Type, p. 78. ©Alain Le Quernec, p.211. ©Mathieu Réguer, p.70. ©Émilie Rigaud, p.62, 63, 64. ©Étienne Robial, p.185, 208a. ©David Jonathan Ross, p.133, 154. ©Alice Savoie, Cnap/Imprimerie nationale, p.76b, 206. ©Nick Sherman/collection Petr van Blokland, p.130. ©Sabrine Sidki, p.209. ©Studio Des Signes, p.114. ©Studio Marie Zieger, p.110b. ©Syndicat, p.116. ©The Shelf Company, p.192. ©Jack Usine, p.74. ©Pierre Vanni, p.118. ©Luke Williams (Bone), p.117b.

Tous les efforts ont été mis en œuvre pour identifier et mentionner les propriétaires des droits des images reproduites dans cette publication. Si certains crédits avaient été omis, l'éditeur s'engage à les mentionner dans la version numérique.

Directeur de la publication
Yves Robert, directeur du
Centre national des arts plastiques

Direction éditoriale et coordination
Véronique Marrier, cheffe du
service design graphique

Auteurs
Thomas Huot-Marchand,
Indra Kupferschmid,
Sébastien Morlighem

Traduction du texte
d'Indra Kupferschmid
Pierre Roesch

Relecture
Stéphanie Grégoire

Design graphique
Clément Faydit et Rozenn Voyer
(traduttore-traditore.eu)

Caractères typographiques
Henry dessiné par Matthieu Cortat
(205TF) et Figure dessiné par
Alain Papazian.

Dépôt légal avril 2019
ISSN 2553-629X

Centre national des arts plastiques
Graphisme en France
Tour Atlantique
1, place de la Pyramide
92911 Paris-La Défense
graphisme.cnap@culture.gouv.fr
www.cnap.graphismeenfrance.fr

Nos remerciements vont à tous les graphistes, éditeurs, institutions et photographes qui ont autorisé la reproduction de leurs créations à titre gracieux. À Black[Foundry] et 205TF pour la mise à disposition gracieuse de leurs caractères typographiques, à Frank Adebiaye, Damien Gautier, Kathleen Rousset et Alice Savoie.

Le Centre national des arts plastiques est l'un des principaux opérateurs de la politique du ministère de la Culture dans le domaine des arts visuels. Acteur culturel et économique, il encourage la scène artistique dans toute sa diversité et accompagne les artistes ainsi que les professionnels par plusieurs dispositifs de soutien. Il enrichit, pour le compte de l'État, le Fonds national d'art contemporain, collection nationale qu'il conserve et fait connaître par des prêts en France et à l'étranger. Aujourd'hui constituée de près de 102 500 œuvres acquises depuis plus de deux siècles auprès d'artistes vivants, cette collection constitue un fonds représentatif de la scène artistique contemporaine dans toute sa diversité. www.cnap.fr