

Fiche ATC, *Atelier poïétique*  
& Fiche de lecture,  
*La Typographie Moderne,*  
*un essai d'histoire critique*  
de Robin Kinross,  
recherche en design dans  
le cadre du DSAA mention  
graphisme de Marseille,  
Tanguy Vanlaeys

—2017



## Sommaire

### Fiche ATC

Introduction — 7

1. L'atelier comme milieu agissant

    Qu'est-ce qu'un milieu technique? — 9

    Atelier poïétique — 10

    Incidence et relation à la technique

chez le typographe — 13

2. Atelier, dessin de caractères et numérique

    La transformation des pratiques

de conception de caractères — 18

    L'ordinateur, le nouvel atelier — 19

    Naissance de nouvelles pratiques — 20

    Nouveaux chemins — 23

### Fiche de lecture

Présentation — 28

Analyse globale de l'ouvrage — 30

    Chapitre 13,

La modernité après le modernisme — 32

# ATELIER POÏÉTIQUE

Fiche ATC

Depuis maintenant une trentaine d'années, le numérique a totalement redéfini le processus de création des caractères typographiques. Grâce aux nouvelles technologies, des outils réservés à des corporations précises - garantes d'un savoir-faire ancestral - ont été mis à la portée de n'importe quel individu désireux de les utiliser. Cette nouvelle distribution du savoir a complètement modifié les processus d'apprentissage ainsi que certaines conventions bien présentes dans l'univers global du design graphique.

Parfois regardé d'un mauvais oeil par des professionnels, cette nouvelle diffusion du savoir a ouvert des champs quasi-infinis de création en offrant la possibilité de revisiter les modes de productions. Le champ de la création de caractères typographiques, étant fortement attaché à la technologie pour son exécution et sa production, a ainsi connu des changements fondamentaux. Les espaces de l'action technique (les ateliers du typographe) ont, au cours du dernier siècle changé radicalement.

De même, les processus de création de caractères ont subis une transformation complète grâce à l'apparition des nouvelles technologies. C'est ce dernier aspect que je vais analyser dans cet écrit.

Partie 1

# L'ATELIER COMME MILIEU TECHNIQUE AGISSANT

## Qu'est-ce qu'un milieu technique ?

Au milieu du XXe siècle, George Friedman, sociologue français, dans son ouvrage *Villes et Campagnes*<sup>1</sup> distinguait le milieu naturel et le milieu technique. D'après lui, le milieu naturel est un milieu pré-machiniste, c'est à dire un milieu existant avant l'apparition des machines. Ce milieu est composé d'éléments naturels et d'êtres vivants constituant un ensemble qui nous pousse à agir. Les outils sont des moyens concrets qui permettent à l'homme d'agir sur cet ensemble en ayant comme perspective de l'adapter à ses besoins. Ils sont ainsi des « prolongements directs du corps ». Selon cet auteur, ces outils ont plusieurs caractéristiques :

- Ils sont adaptés au corps (vêtements, nourriture...)
- Ils sont façonnés par le corps (hache, voiture...)
- Ils sont dans le prolongement direct de l'habileté professionnelle (agriculteur, forgeron...)
- Ils sont associés à l'expérience et à la connaissance des matériaux (pierre, bois, cuir...)

Le milieu naturel a vu naître l'artisanat et des activités essentiellement manuelles comme les métiers de cordonnier, de tapissier, d'ébéniste... L'auteur qualifie ces métiers de « globaux et unitaires » car l'artisan façonne seul la matière et prend en charge son travail durant tout le processus.

Le milieu technique, quant à lui, est un milieu machiniste et industrialisé. Il se développe dans les sociétés et communautés industrialisées depuis le début des révolutions industrielles,

<sup>1</sup> — Texte *Milieu naturel et milieu technique*, extrait du livre *Villes et*

*Campagnes* de George Friedman, Armand Colin, 1953, Paris

c'est à dire depuis le début du XIXe siècle en Europe. C'est un milieu où l'homme fabrique et utilise des machines en vue de transformer sa relation avec le naturel et tend vers l'automatisme. Il se caractérise par la production d'objets et de machines (rappelons que les outils appartiennent au milieu naturel). L'application de ces techniques visent différents domaines d'application :

- la production
- l'administration
- la consommation
- les transports
- la communication
- les loisirs.

L'auteur termine par le constat qu'il n'y a pas de milieu totalement naturel car l'homme a toujours agi sur son milieu pour le transformer et l'adapter même lorsqu'il utilisait des techniques rudimentaires à l'époque pré-historique. Les définitions que nous donne cet auteur nous permettent de dépasser les notions communes que nous pouvons avoir du milieu naturel et du milieu technique.

### **Atelier poïétique**

L'atelier peut sembler au premier abord comme un espace étroit de l'action technique. Cependant, la distinction d'autres espaces techniques comme le bureau, le laboratoire, la chaîne robotisée et le poste de travail, fait émerger la nature complexe de l'atelier.

Si l'on prend comme référence les modernes FabLabs, le territoire précis de l'atelier devient de plus en plus flou. Cette évolution et diversification des termes pour caractériser l'atelier du designer, du bricoleur, du salarié et de l'artisan pose la question de notre rapport à la technique.

On peut penser que la nature de l'atelier dépend de l'action technique qui s'y déroule mais on peut aussi se demander



si l'espace technique de l'atelier a une influence sur l'action qui s'y déroule.

Dans son essai d'histoire critique sur la typographie moderne<sup>2</sup>, écrit à la fin du XXe siècle, Robin Kinross cite William Addison Dwiggins dans une sous partie intitulée *Artisanat et expérimentations*.

Dans le contexte de l'Amérique de la fin du XIXe siècle, une tendance typographique « Haut de Gamme », c'est à dire traditionaliste, influencée par la grande période de re-création de caractères en Europe était fortement ancrée dans le paysage de l'imprimerie de l'époque. Durant cette période, l'arrivée de machines mécaniques pour la composition typographique telles que Linotype et Monotype a engendré une grande re-création de caractères traditionnels pour les adapter aux contraintes techniques de ces nouvelles machines.

William Addison Dwiggins, dessinateur de caractères américain du début du XIXe siècle, a été l'un des premiers à ouvrir un champ de nouvelles possibilités selon une approche au départ traditionaliste, mais imprégnée de modernisme à partir des années 1920.

2 — Robin Kinross, *La Typographie Moderne. Un essai d'histoire critique*, Paris, B42, 2012.

La citation qu'en donne Robin Kinross :

*« Un design graphique moderniste ? Le modernisme n'est pas un système graphique - c'est un état d'esprit. C'est une réaction naturelle et saine devant une surenchère de traditionalisme. La plupart des réalisations prétendument quasi modernistes ont été effectuées en 1840. Le modernisme actuel, cet état d'esprit, nous dit : oublions (pour poursuivre nos expérimentations) Alde Manuce, Baskerville, William Morris (et les maîtres des années 1840) ; emparons-nous de ces caractères et de ces machines et voyons ce que nous pouvons faire tout seuls. Maintenant. Les résultats graphiques de cet état d'esprit sont extraordinaires, souvent extrêmement stimulants, parfois déplorables. Mais le jeu en vaut la chandelle... »*

Dwiggins souhaite faire table rase du passé pour insuffler un renouveau dans le paysage typographique de son époque. À travers les nouvelles machines engendrés par une avancée technologique et leurs contraintes, il voit une opportunité d'expérimentations et d'innovations typographiques. Provoquée par une omniprésence de caractères traditionnels, cette quête de nouveauté est stimulée par la recherche d'un renouveau mais aussi d'une singularité

Dwiggins analyse le contexte dans lequel il évolue et, sous l'angle de cette relation à la technique, veut tenter d'insuffler une nouvelle énergie dans la création de caractères. Il emploie le mot machines et inclut dans cette expression les notions d'atelier et de milieu technique (évoquées précédemment avec G.Friedman). Les machines et l'atelier seraient donc, selon lui, susceptibles de dynamiser la créativité. Cet auteur met

en évidence des caractéristiques essentielles de l'atelier, aussi bien dans le rapport à l'outillage, à la machine, aux autres et même à soi. Il envisage donc cet atelier non pas seulement comme un « faire technique » mais comme un « milieu technique agissant » lui-même. On peut donc envisager l'atelier de Dwiggins comme étant poïétique, c'est à dire qui peut déboucher sur une création nouvelle dans une situation donnée à partir de diverses potentialités.

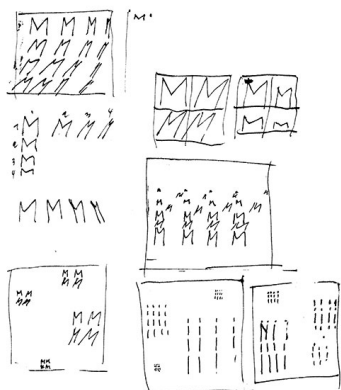
### **Incidence et relation à la technique chez le typographe**

Wolfgang Weingart a marqué avec ses travaux la fin de l'ère pré-numérique et considérait que la typographie pouvait être abordée comme un jeu. Connaissant très bien les ateliers d'imprimerie et ayant reçu l'enseignement de l'École des arts appliqués de Bâle en Suisse avec des enseignants comme le typographe Emil Ruder, W.Weingart était avant tout un grand technicien.

Compositeur de base, le maître mot de sa pratique était l'expérimentation. Il ne se contentait pas de bien faire avec une technique, mais se servait de la technique comme un faire agissant et révélateur de nouvelles formes comme par exemple lorsqu'il expérimenta l'encrage du dessous des caractères mobiles pour obtenir différents motifs aux textures particulières.

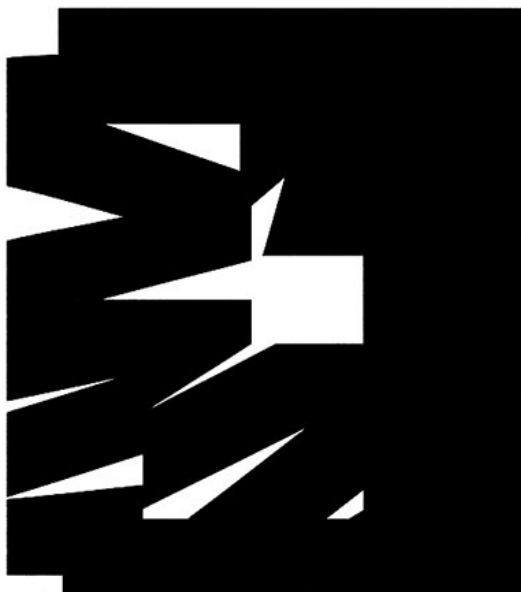
La pratique de W.Weingart rejoint les propos de G.Friedman et ceux de W.Dwiggins dans leur approche de l'espace technique. En 1967, il donne à voir la plus célèbre de ses expérimentations : l'improvisation autour d'un seul glyphe (la lettre majuscule M) <sup>1-2</sup>. Cette expérimentation tend d'ailleurs davantage vers la peinture abstraite en noir et blanc que vers la typographie traditionnelle, calme et bien lisible.

En 1964, il détourna des objets comme des crochets en L vissés dans du bois<sup>3-4</sup> ou des filets typographiques tordus afin d'obtenir leur impression. Dans son art, Wiengart cherche à repousser les limites de sa pratique dans l'expérimentation et à enrichir le vocabulaire typographique en proposant de nouvelles approches par l'exploitation de la technologie et des techniques.



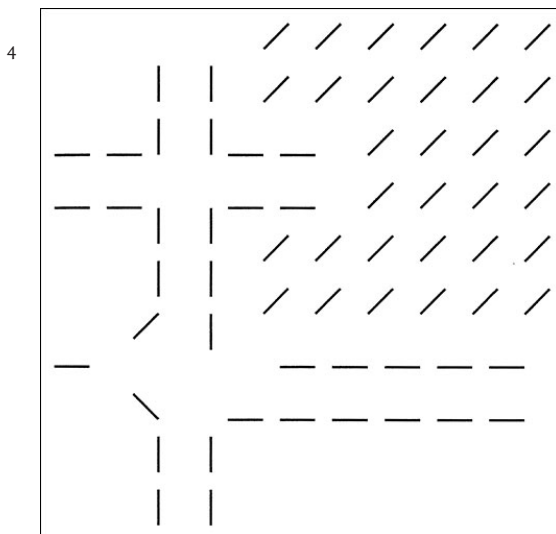
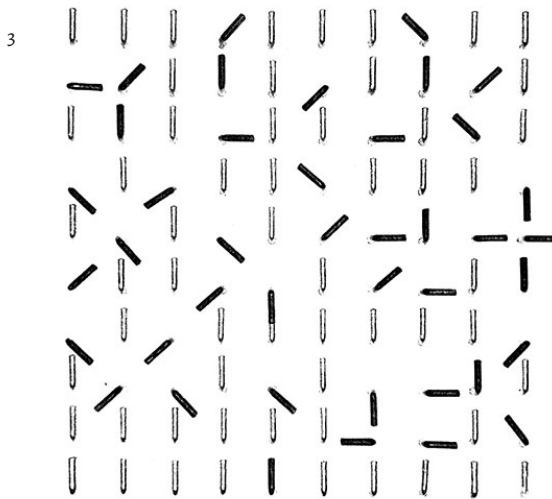
1

2



1, 2 — Expérimentations typographiques autour de la lettre M

image issue du magazine 2+3D, numéro i-2003, N° 6



3, 4 — Crochet en L, détourné en  
procédé d'impression, image issue

du magazine 2 + 3D, numéro i-2003  
, N ° 6

Partie 2

# ATELIER, DESSIN DE CARACTÈRES ET NUMÉRIQUE

## La transformation des pratiques de conception de caractères

Au XIXe siècle, la composition typographique s'opérait grâce au procédé mécanique complexe et onéreux de Monotype et Linotype utilisant du métal chaud puis, dans les années 50 et 60, sont apparus les systèmes de photocomposition.

Cette dernière technique a rapidement été remplacée par la machine qui simule toutes les autres machines, l'ordinateur. Comparé à ses prédécesseurs, il n'induit quasiment plus de contraintes logistiques et matérielles. Au début des années 80, l'apparition de la technologie informatique a remplacé des équipements très coûteux et encombrants par des logiciels simulant les mêmes processus. Un grand nombre de personnes a pu se familiariser avec ces nouvelles technologies grâce à leur facilité d'accès. Cette évolution technique a provoqué une démocratisation importante de la discipline au cours des dernières années.

Les caractères vivent maintenant sous la forme virtuelle d'un fichier numérique en attendant d'être imprimés ou affichés sur écran.

Il existe deux formes différentes de caractères numériques.

Les caractères bitmap, décrits à partir d'une grille de pixel qui vont vite être remplacés par les caractères vectoriels. Décrits mathématiquement par une série de vecteurs, ils résistent facilement à la déformation et gardent le même aspect à n'importe quelle taille. Ces caractères typographiques numériques sont beaucoup plus faciles à manipuler et les dessinateurs de caractères font appel à des logiciels comme Fontographer, FontLab, ou FontForge pour les dessiner.

Le numérique a donc changé radicalement la conception même des constituants d'un caractère typographique. Autrefois, la lettre



était une forme solide, en trois dimensions. Aujourd'hui, elle est dématérialisée en vecteurs par l'outil informatique et devient une surface flexible et malléable. W.Crouwel écrivait :

*« le caractère de notre époque (...) sera déterminé par l'homme contemporain qui est familier de l'ordinateur et sait vivre avec lui<sup>1</sup> ».*

Crouwel inscrit la pratique du dessin de caractères dans un contexte technologique, et met en avant l'importance d'appréhender les nouveaux modes de production et de diffusion engendrés par l'émergence de la culture numérique depuis les années 1990.

### **L'ordinateur, le nouvel atelier**

L'ordinateur peut être perçu, grâce à ces interfaces et logiciels, comme un outil simulant le processus d'autres machines. Défini ainsi, dans l'ouvrage *TypeFace As Programm*<sup>2</sup> par François Rappo, l'ordinateur est devenu le remplaçant de nombre d'instruments comme la machine à écrire pour s'en tenir à l'exemple le plus courant.

Mais pouvons-nous considérer l'ordinateur comme un espace à part entière, pouvant remplacer l'atelier technique même ?

D'après G.Friedman, comme nous l'avons vu précédemment, le milieu technique est un milieu où l'homme fabrique et utilise des machines en vue de transformer sa relation avec le naturel

<sup>1</sup> — Article, *the journal of typographic research*, 1970.

<sup>2</sup> — *Type Face As Programm*, François Rappo, Peter Bilak, Jürg Lehni, Erik Spiekermann, ECAL, 2010

et il tend vers l'automatisme. L'ordinateur reproduit ce milieu en proposant toute une simulation de processus visant à fournir à l'homme les mêmes possibilités que son prédécesseur, l'atelier.

Je pense que l'ordinateur peut être envisagé comme tel, à la différence près que l'espace technique n'est plus physique mais devient dès lors virtuel. La main ne fait plus appel à des instruments mais passe par l'ordinateur pour commander des machines. Si l'utilisateur le souhaite, il pourra créer avec la machine au lieu de la subir. L'utilisation qu'un informaticien, Donald Knuth, a fait de sa machine et de ces nouveaux outils pour arriver à ses fins sera décrite dans la sous-partie suivante.

### **Naissance de nouvelles pratiques**

Donald Ervin Knuth, est un informaticien, mathématicien et professeur en informatique à l'université de Stanford. Auteur d'une centaine d'articles et d'une dizaines de livres, Donald E.Knuth a toujours été intéressé par la réalisation matérielle de ses travaux et le processus de leur fabrication.

En 1977, une réédition du volume II de *The Art of Computer Programming* allait être réalisée avec un nouveau système de composition optique à cause de restriction budgétaire. Pour Knuth, l'aspect final de ses ouvrages n'était pas une fin en soi mais il était très soucieux de leur qualité d'impression. Malheureusement pour Knuth, ce système utilisait principalement des caractères de qualité médiocre ce qui a entraîné une perte de précision par rapport aux impressions sur Monotype.

À cette époque, la résolution d'impression digitale n'était pas assez haute pour effacer les pixels qui composaient les caractères typographiques. Knuth ne voulant pas attendre la prochaine révolution technologique pour obtenir une impression conve-

nable, décida de proposer un nouveau système capable de composer typographiquement en pixels, indépendamment des machines et de leur résolution.

En 1978, avant que Adobe Systems soit fondé, Knuth présenta sa conférence intitulé « Mathematical Typography » à la « Josiah Willard Gibbs Lecture » qui chaque année traitait des mathématiques et de leurs applications. C'est à ce moment-là qu'il présenta pour la première fois les prémices du logiciel TeX, et une série de tests élaborés avec une première version rudimentaire de MetaFont. L'idée de base de MetaFont est de décrire les glyphes d'un caractère, non pas par leurs contours (comme Adobe et bien d'autres plus tard) mais par un trait de plume imaginaire suivant une liste de points coordonnés (un squelette). Selon Knuth, ce processus, formulé comme un langage spécifique de programmation, offrirait une plus grande flexibilité et serait plus facilement adaptable pour l'impression de diverses tailles, contrastes, largeur de glyphe, etc. En rendant ces variations automatiques, une grande qualité serait alors possible à n'importe quelle grandeur tout en respectant la tradition typographique.

Donald E. Knuth ayant peu de connaissances finalement en typographie et dessin de caractères en dehors de l'appréciation de ses travaux imprimés, on peut donc le considérer comme un amateur, car il est celui qui aime mais qui ignore encore la partie savante du domaine. Après des premiers résultats décevants, Knuth commença une phase d'affinement (entre 8 et 10 ans) de MetaFont en s'entourant de typographe professionnel incluant Hermann Zapf, Charles Bigelow, Matthew Carter, Chris Holmes et Richard Southall. Grâce à la contribution de ces professionnels, Knuth

continua à redessiner de grande partie de MetaFont et de son caractère Computer Modern. Le Computer Modern<sup>8</sup> est maintenant utilisé par défaut dans TeX et appartient à la famille des Didones, avec un fort contraste entre pleins et déliés et une hampe parfaitement verticale.

Comme le souligne David Vallance<sup>1</sup>, en concevant le programme Metafont Donald Knuth met au point une nouvelle façon de concevoir des caractères typographiques grâce à l'atelier du dessinateur contemporain, l'ordinateur. Ce nouvel outil se situe au plus proche de ce que constitue un ordinateur grâce à ses composants. La lettre n'est plus en trois ou deux dimensions mais est un algorithme (suite d'instructions textuelles hiérarchisées) et n'est plus dessinée mais décrite<sup>3-7</sup>. Le code devient donc dans ce cas une méthode et un modèle de pensée pour le design.

Encore aujourd'hui, et plus de trente ans plus tard, MetaFont conserve la même actualité et continue d'inspirer de nombreux projets contemporains dans le champ du dessin de caractères typographiques paramétrables. On peut citer plusieurs expérimentations récentes de caractères paramétrables qui doivent beaucoup aux recherches de Donald E. Knuth comme le projet Calligrapher de François Rappo et Jürg Lehni, le projet Backstroke de DNSEP à l'ESAD de Valence de David Vallance, ou bien, encore plus récent, le travail de OSP (OpenSourcePublishing) sur les fontes dites de chemin.

1 — *Décrire des modèles*, David Vallance, *.txt2*, ÉSAD G.V, B42, 2015.

## Nouveaux chemins

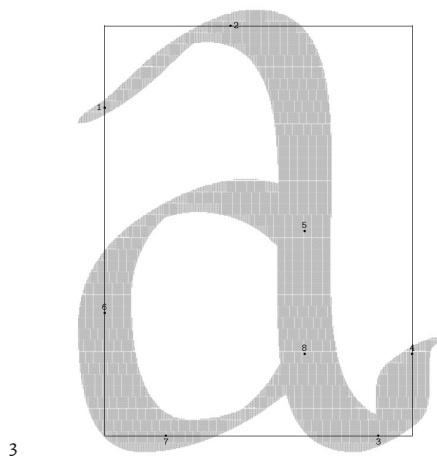
Gilbert Simondon écrivait :

*« le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non pas à un accroissement de l'automatisme mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination <sup>2</sup> ».*

Chaque choix que l'on fait dans nos démarches de création représente le deuil de tout ce qu'il aurait pu être. Repenser notre façon de dessiner des lettres par le code ou tout autre processus de création paramétrique peut permettre une réactivation d'une richesse de formes typographiques foisonnante. Metafont peut par exemple permettre une création en raisonnant par élimination de « mauvaises solutions » contrairement au processus traditionnel et anticipé de dessins de caractères typographiques.

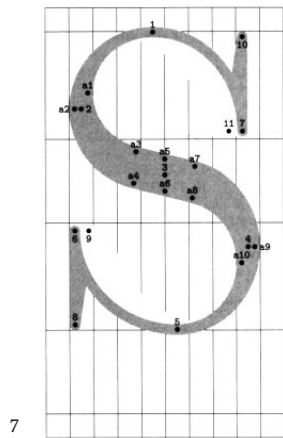
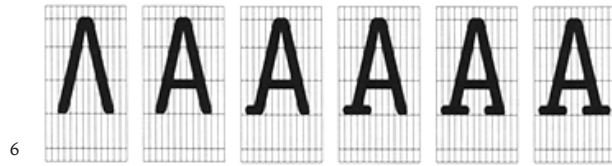
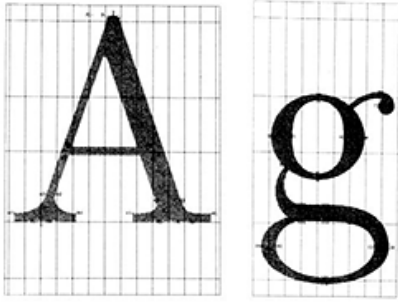
Cette façon de se ré-approprier nos outils techniques permet de questionner les usages des caractères mais surtout leur validité dans nos milieux techniques tels que décrits précédemment par G.Friedman. Enfin, les résultats de toutes ces expérimentations, même déplorables, comme les qualifie W.Dwiggins, seront à leur tour le miroir de leur époque et des préoccupations de cette dernière.

2 — Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.



3 — Glyphe *a* dessiné dans Metafont, met en avant les coordonnées de son squelette.

4 — À gauche, glyphe décrit dans MetaFont (par son squelette). À droite, glyphe décrit en format TrueType (par ses contours).



5, 6, 7 — Dessins de lettres dans Metafont.

5 — Glyphes S avec les points de description mis en évidence.

abcdefghijklmnop  
opqrstuvwxyz  
ABCDEFGHI  
JKLMNOPQR  
STUVWXYZ  
0123456789

8

8 — Aperçu du Computer Modern  
de Donald Knuth.



# LA TYPOGRAPHIE MODERNE

Fiche de lecture, *La Typographie moderne*,  
*un essai d'histoire critique* de Robin Kinross,  
B42, 2012, Paris.

## Présentation

### L'auteur

Robin Kinross né en 1949 a étudié dans les années 70 la typographie et la communication visuelle à l'Université de Reading. Il travaille actuellement comme typographe et éditeur à Londres. Son travail le plus important est *La Typographie moderne* (1992). Il est l'un des propriétaires de la maison d'édition Hyphen Press (née en 1980) qui se consacre à la publication d'ouvrages sur le graphisme et la typographie.

### Le livre

Cette fiche de lecture porte sur l'ouvrage de Robin Kinross, *La typographie moderne, un essai d'histoire critique*.

La majeure partie de cet ouvrage a été écrite en 1985-1986 mais ne parut pour la première fois qu'en 1992 chez Hyphen Press. Le contexte dans lequel cet ouvrage a été écrit est celui de l'époque des débats sur la modernité et la post-modernité en Grande-Bretagne, au milieu des années 80. À cette époque la modernité était considérée comme arrivée à son terme et allait être suivie par la « postmodernité ». Dans la préface du livre, Robin Kinross explique son sentiment à l'égard des domaines du design graphique et de la typographie. Il estimait que les débats de l'époque manquaient d'une réelle mise en perspective histo-

rique en privilégiant trop le style visuel.

Une seconde édition de l'ouvrage fut publiée en 2004 avec un chapitre 13 réécrit. Enfin, l'ouvrage a été traduit en français par Amarante Szidon et édité aux éditions B42, Paris en 2012. C'est sur cette dernière édition que ma fiche de lecture portera.

## Structure du livre

Sommaire

Préface

1. La typographie moderne — p.9
  2. Les origines d'une typographie éclairée — p.19
  3. Un siècle complexe — p.31
  4. Un traditionalisme révolutionnaire — p.42
  5. Des valeurs traditionnelles au Nouveau Monde — p.52
  6. Un traditionalisme au visage nouveau — p.62
  7. Cultures de l'imprimerie : le cas de l'Allemagne — p.80
  8. Cultures de l'imprimerie en Belgique et aux Pays Bas — p.95
  9. La nouvelle typographie — p.101
  10. L'émigration des modernes — p.118
  11. Séquelles et renouveau — p.133
  12. La typographie suisse — p.144
  13. La modernité après le modernisme — p.156
  14. Exemples — p.183
  15. Commentaires des sources — p.236
  16. Bibliographie — p.252
- Index — p.269

## Analyse globale de l'ouvrage

La modernité typographique est souvent associée à l'avant-garde, aux années 1920 et aux œuvres graphiques épurées des designers issus ou proches du Bauhaus. Cependant, Robin Kinross, typographe et éditeur londonien, dans *La typographie moderne*, fait commencer la modernité typographique bien plus tôt et déplore que « Bauhaus » et « moderne » aient été si longtemps traités comme synonymes.

Robin Kinross analyse dans cet essai l'idée de modernité en typographie à travers une riche étude historique et retrace son évolution de sa naissance en Europe au « siècle des Lumières » jusqu'à aujourd'hui. Il y définit la typographie moderne au delà d'une simple recherche de style en mettant en avant l'état d'esprit et le processus de création avec, comme référence, entre autres W.A Dwiggin<sup>1</sup>. Robin Kinross pose directement son point de vue à l'égard de l'utilisation de l'expression moderne avec cette phrase :

*« Dans la mesure où le processus d'impression fut l'un des principaux vecteurs du développement du monde moderne, l'expression « typographie moderne » peut sembler un parfait pléonasmе. Toute la typographie n'est-elle pas moderne ? ».*

Selon lui, la typographie moderne remonterait, au 17<sup>e</sup> siècle, à deux faits majeurs :

- la publication en 1680 du livre *Mechanick Exercises* de Joseph Moxon
- la création, vers 1690, d'un caractère « scientifique » à la gloire de Louis XIV : *le Romain du Roi*.

Le 17<sup>e</sup> siècle est, en effet, le siècle des fondateurs de la science moderne avec Descartes et son désir de rejeter les croyances religieuses au profit de la raison scientifique. *Mechanick Exercises* est le premier ouvrage théorique sur la typographie et c'est peut être pour cette raison que l'auteur l'a considéré comme le point de départ de la modernité typographique.

Au-delà de la question des origines de la modernité typographique, Robin Kinross parvient à nous faire comprendre comment la création typographique s'est développée. Ce développement s'est réalisé aussi bien au niveau collectif qu'au niveau individuel. Cette évolution est le résultat d'un équilibre entre l'attachement à la tradition et la volonté de progrès. Enfin, elle se situe au coeur du développement du monde occidental de son époque.

1 — sous partie *Artisanat et expérimentations*, p.59

# LA MODERNITÉ APRÈS LE MODERNISME

Si la compréhension de tous les chapitres du livre est essentielle, ce sera le dernier chapitre qui sera le plus à même d'étayer ma réflexion et de structurer mon raisonnement.

Ce chapitre traite de la période de 1973 à nos jours, et notamment de l'avènement de l'ordinateur personnel dans le domaine du dessin de caractères. Cette avancée technologique va ré-organiser le mode de distribution, de pensée et de création typographique. Ce chapitre ne traitera donc pas du modernisme qui s'est éteint d'après R.Kinross dans les années 1970 mais du postmodernisme.

### **Les prémices du DIY en typographie et la dématérialisation de l'impression**

Le rêve de la modernité était possible durant les années 1950 et 1960 car elles étaient des périodes propices à une sécurité offerte par le confort matériel et des relations internationales relativement stables (la guerre froide).

Robin Kinross fait commencer ce chapitre en 1968, date à laquelle cette période allait prendre fin notamment à cause d'une hausse brutale du prix du pétrole instaurée par les producteurs de l'OPEP (Organisation des pays exportateurs de pétrole) en 1973.

C'est dans ce contexte que R.Kinross évoque Neville Brody,

qu'il considère comme un des premiers graphiste « do-it-yourself ». En effet, il fut l'un des premiers à utiliser en 1984 le Macintosh d'Apple pour concevoir des caractères, lui permettant une émancipation et une production autodidacte.

En 1989, avec la création de FontShop à Berlin, R.Kinross souligne l'avancée faite grâce aux nouvelles manières d'éditer et de diffuser des familles de caractères rendues possibles par le numérique. Cette société créée par des graphistes (essentiellement Erik et Joan Spiekermann, puis Neville Brody) leur a permis de partager et de publier leurs travaux beaucoup plus librement. C'est à ce moment là que nous pouvons peut-être situer les prémices de ce que nous appelons aujourd'hui les « typo-graphistes », notamment avec Neville Brody qui n'a jamais eu de formation spécifique dans la conception de caractères typographiques.

En continuant dans le même contexte, propice à l'autonomie des créateurs de caractères dans la production et la distribution de leurs travaux, R.Kinross prend l'exemple de Gerrit Noordzij. Gerrit Noordzij commence sa carrière en 1950, et propose des réalisations fortement inspirées des traditions néerlandaises d'écriture, de lettrage et de typographie mais ne dessine que très rarement des caractères typographiques. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 80 et l'avènement de l'ordinateur Macintosh que G.Noordzij va pouvoir concrétiser ses recherches théoriques.

En effet, comme le souligne R.Kinross, les éléments déclencheurs de cette concrétisation vont être l'émancipation et l'indépendance que cette nouvelle machine propose. G.Noordzij va donc proposer sa thèse dans le débat typographique international qui soutient que l'écriture manuelle est à la source de tout dessin de caractères typographiques en redonnant à la typographie une spontanéité et une immédiateté. Mais les travaux de Noordzijl sont pour la plupart restés à l'état d'ébauches et R. Kinross nous



apprend que G.Noordzijl est lui même revenu sur sa thèse si ardemment défendue :

*« un caractère réellement fonctionnel doit passer par l'épreuve de la justification et par l'adaptation à différents formats techniques. Le caractère reste un simple moyen d'expression, personnel, lorsque la démarche destinée à le rendre assimilable par le public n'est pas entreprise. »*

Ensuite, l'avènement de l'impression offset semble avoir dématérialisé le processus d'impression et a donné naissance, selon les termes de R.Kinross, à une nouvelle ère dans le domaine de la composition: l'ère du numérique qui succède à la composition au plomb et à la photocomposition. L'objectif reste le même que lors des inventions précédentes : le progrès en terme de rapidité. R.Kinross soutient que le numérique eut comme conséquence immédiate le bouleversement de l'identité des caractères qui, à leur tour, ont eux aussi été complètement dématérialisés.

Évaluer les apports de ces avancées technologiques seulement sur le plan technique serait réducteur car cette dématérialisation de l'impression et de ses caractères présente l'avantage d'être beaucoup moins coûteuse. Ces caractères dématérialisés deviennent donc plus accessible, à un groupe plus large d'imprimeurs, d'éditeurs, mais surtout de lecteurs.

### **Metafont, une typographie moderne ?**

R.Kinross fait aussi état de la naissance de nouvelles pratiques liées au changement de nature des caractères en prenant comme exemple Donald Knuth et son langage informatique permettant la création de familles de caractères développé à Stanford University en Californie. Metafont propose sur la base d'un

même squelette l'application d'une plume imaginaire générant des traits de différents styles paramétrés (regular, bold, italic, etc). Cependant, il fait aussi le constat que malgré une simplification et une automatisation de la tâche du dessin de caractères, celles-ci ne remplacent en rien un oeil aiguisé d'années d'immersion dans l'univers typographique.

En effet, Donald Knuth, étant par définition amateur de dessins de caractères, ces travaux n'ont pas semblé attirer l'attention des typographes professionnels de l'époque. Mais R. Kinross définit Metafont comme un exemple emblématique de la typographie moderne comme il la définit :

*« un projet avancé sur le plan technique, qui poursuivait son développement dans un dialogue ouvert et accessible avec ses détracteurs, et dont les programmes étaient publiés et placés dans le domaine public. »*

En se référant à la définition faite de Metafont par R.Kinross, nous pourrions supposer que les typographies que nous voyons de plus en plus se développer selon les principes de la culture libre pourraient être définies comme typographie moderne. En effet, au delà d'une recherche de style, elles proposent une nouvelle manière d'aborder la création typographique par le biais d'un processus de création collaboratif et libre, en dehors des circuits traditionnels économiques. Cela peut aussi rejoindre les propos de W.A. Dwiggin, cité précédemment. En effet, même si le résultat de Metafont, aux yeux des professionnels de l'époque, pouvait paraître « déplorable » il n'en reste pas moins très intéressant. En effet, il est moderne par son rejet de stratégie commerciale et par l'expérimentation de cette nouvelle machine lui permettant de proposer son propre outil.

## L'avènement de la PAO

R.Kinross met ensuite en avant deux avancées, étroitement liées, survenues dans la typographie au milieu et à la fin des années 1980. La première est l'avènement de l'ordinateur personnel et plus particulièrement le Macintosh d'Apple. Il avait le double avantage d'être petit et abordable financièrement, et fonctionnait de manière analogique : il affichait les résultats sur écran plutôt que de passer par le code. Ce fonctionnement facilité grandement son utilisation.

La deuxième est l'avènement du langage de description de page PostScript de Adobe Systems, capable de donner des instructions d'impressions de textes et d'images à n'importe quel périphérique de sortie. Ce langage de description de page permettait d'avoir une base commune entre l'ordinateur et l'imprimante. Grâce à ce nouveau langage, R.Kinross a mis en avant le fait qu'il devenait ainsi possible, pour tout dessinateur, de devenir son propre producteur de fontes. Effectivement, cette avancée a permis une libération technique du caractère typographique, car tous les systèmes antérieurs de composition mécanique des caractères (du plomb à la photographie) incorporaient les caractères comme une partie à part entière du système, ce qui nécessitait donc des fabrications et des adaptations pour chaque machine. Ces deux avancées majeures ont engendré une nouvelle division du travail, car les graphistes n'envoyaient plus d'instructions aux imprimeurs mais composaient et ordonnaient eux-mêmes les pages sur leurs nouvelles machines.

Grâce à tous ces éléments, nous pouvons donc considérer le langage PostScript comme un élément clé du début de Production Assistée par Ordinateur.

Au delà de l'émergence et l'émancipation d'une jeune génération de typographes, rendues possibles grâce aux nouvelles avancées technologiques, le domaine du dessin de caractères a vu naître des travaux marquants, *« qui illustraient l'idée manifeste d'une pensée critique, incarnée dans les procédés de design et dans la fabrication, au sein de la forme elle-même. »*

R.Kinross prend comme exemple dans son ouvrage les travaux de Matthew Carter, et plus spécifiquement le caractère Bell Centennial, une linéale conçue spécifiquement pour les annuaires téléphoniques et leurs impressions en très petits corps. Au sein de ses formes, le Bell Centennial développe des pièges à encre afin de pallier le problème de surcharge d'encre lors de l'impression évitant ainsi de priver le caractère de netteté. Selon l'auteur, Matthew Carter a su tirer profit des avancées technologiques sans jamais perdre de vue des critères de qualité souvent fortement liés à la production industrielle. En effet, ce que déplore R.Kinross, est le fait que l'émergence des fonderies numériques n'a pratiquement été propice qu'au design graphique. Les designers ayant mis plus en avant leurs travaux personnels et leur singularité. Hors, pour l'auteur, le coeur du domaine de création typographique est de répondre à des commandes importantes (liées à l'industrie par exemple et à des fortes contraintes techniques). Inévitablement, pour lui, ces commandes ne laissent pas la place au dessinateur de caractères d'exprimer sa singularité. Selon lui, il faut savoir se mettre en retrait et répondre au mieux aux contraintes techniques des commandes. Cependant, je trouve que ce point de vue peut être réducteur car il valorise l'aspect fonctionnel mais laisse de côté l'aspect sensible de la création de caractères.

Je pense que les commandes industrielles (comme le Bell Centennial) et les créations personnelles de caractères (produites

et distribuées en autodidactes) s'inspirent les une des autres. D'ailleurs, elles peuvent nourrir d'une manière différente notre monde et nos lectures. Ces deux champs de création s'équilibrent mutuellement, en proposant ce que structurellement l'autre ne peut pas proposer.

R.Kinross conclut ce chapitre et son ouvrage par le constat que le moteur radical de changement est le capitalisme qui a accéléré le rythme des transformations : élargissement du marché et mondialisation, généralisation des multinationales, diffusion de l'anglais comme langue universelle, et apparition d'Internet comme moyen principal de diffusion et de communication mondiales. Ces nouveaux contextes de travail et les avancées technologiques ont engendré une démocratisation de la typographie. En effet, la disponibilité d'une large gamme d'outils de production typographique et de dessins de caractères ont complètement ouvert ce domaine de création aux amateurs désireux de s'y essayer. De plus, R.Kinross pointe du doigt le fait que la conception et la fabrication de ces nouveaux outils sont aux mains de quelques sociétés. Il insiste également sur le phénomène des logiciels open source. Selon lui, ils pourraient fournir une alternative intéressante.

Robin Kinross a terminé son ouvrage en 1992 mais la culture libre et l'open source n'étaient pas encore très répandus à cette époque. Ceci peut expliquer la brève référence qu'en fait l'auteur.

Cependant, aujourd'hui et comme le soutiennent Antoine Gelgon et Étienne Ozeray<sup>1</sup>, s'il existe actuellement un domaine du design où la culture libre est déjà relativement répandue, c'est bien celui de la typographie.

Enfin, cette nouvelle perspective peut questionner la pratique du dessin de caractères dans la culture du livre comme pratique possédant toutes les qualités requises pour être nommée, selon R.Kinros, « Typographie Moderne de notre temps ».

1 — article *Culture libre et typographie*, <http://typotheque.interstices.io>



Fiche ATC et de lecture composés en

GapSans

Alexandre Liziard

& Étienne Ozeray

Alegreya

Huerta Tipográfica

& Juan Pablo del Peral