Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z

Juliette Duhé

Mémoire
présenté
au
Département des beaux-arts

comme exigence partielle au grade de
maîtrise en Design

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Décembre 2023

© Juliette Duhé, 2023

CONCORDIA UNIVERSITY
School of Graduate Studies

This is to certify that the thesis prepared

By: Juliette Duhé

Entitled: Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Design

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

Pippin Barr Chair

Jonathan Lessard Examiner

Kevin Lo Examiner

pk Langshaw Thesis Supervisor(s)

_____ Thesis Supervisor(s)

Approved by Dr. Martin Racine, graduate program Director 2023

Chair of Department or Graduate Program Director

Dr. Annie Gérin, Dean of Faculty of Fine Art

Dean of Faculty

RÉSUMÉ

Le Salon de la Refusée: une résilience de A à Z

Juliette Duhé

Chaque outil typographique a déterminé un contexte de création et dans une certaine mesure, conditionné l'esthétique des lettres d'une époque. Aujourd'hui, les logiciels mettent en place une manière de faire qui condamne les yeux à être au centre du processus, laissant ainsi la main et ses multiples savoirs de côté. Les ressources théoriques quant à elles, observent la dimension gestuelle de l'écriture sans véritablement prendre en compte l'aspect tactile. Afin de combler ces insuffisances, la recherche propose des contextes de création non conventionnels, définis par l'action et la matière. Elle aborde la discipline avec un regard alternatif et observe des ressources contre-culturelles, philosophiques et sur la typographie expérimentale. Ainsi, de quelle manière un contexte de travail défini par l'action et le toucher pourrait-il interroger la création de caractère et déplacer les standards de la discipline ? Le processus revisite les conventions de la création de caractère pour créer un cadre de travail conceptuel inventif et inspirant. Les formes se mesurent en surfaces, les styles typographiques se pèsent en grammes et l'espace de travail se calcule en degrés. La structure de la lettre est revisitée, fabriquée d'imprévus et bricolée de raffinements. Ses lignes synthétisent et matérialisent le processus dans une ligne éloquente, expressive et organique. La lettre porte en elle la subjectivité de l'auteur et les matériaux qui la composent, elle devient une lecture du processus. Le contexte de création devient une signature qui inspire de nouvelles manières de faire.

à La Botte, Iva Celebic, Christine, Michael Coulay, Emma Cosgrove, Kevin Delanay, Gilles, Sarah Gutknecht, pk Langshaw, Catherine Machiado, Justine Mauvoisin, Juliette Moal, Avalon O'Henley, Pauline Weertz, M. Wright,

et à tous·tes les refusé·e·s

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES
[P.VII]

1
DÉSERTER L'ÉCRAN
[P.4]
CRÉER PAR L'OUTIL [P.5]
ASSISTER LA MAIN [P.5]
ADIEU PIXELS [P.5]
ÉTEINDRE LES YEUX [P.7]
PROMENER LA LIGNE [P.7]
BRICOLER DES CARACTÈRES [P.7]
DES MANIÈRES DE FAIRE [P.7]
LES NOUVELLES RÈGLES DU JEU [P.7]

2
ÉTEINDRE LES YEUX
[P.9]
INFILTRER LA SURFACE [P.10]
ÉPROUVER LE GESTE [P.10]

3
PROMENER LA LIGNE
[P.11]
L'ART DE L'ENQUÊTE [P.12]
DÉFAIRE LE TRACÉ [P.12]

4
BRICOLER DES CARACTÈRES
[P.13]
MARQUE DE FABRIQUE [P.14]
SCRIPTS D'ACTIONS [P.14]
FIGURER POUR DIRE [P.15]

5
DE CIRE, DE BALLES,
D'ÉLASTIQUES ET D'ACTIONS
[P.44]
IMPROVISER LA GÉOMÉTRIE [P.45]
60º [P.47]
874 GRAMMES [P.46]
734 GRAMMES [P.46]
140 GRAMMES [P.47]
FONDERIE DARLING [P.48]

6
UNE SIGNATURE ANALOGIQUE
[P.49]
SCULPTURES DE GESTES [P.50]
REJOUER LA RARETÉ [P.51]
READY-MADE [P.51]

7
LE SALON
[P.67]
DÉPLOYER LA PAGE [P.68]
LECTURE DU PROCESSUS [P.68]
L'INTRIGUE DU TEXTE [P.69]
PLACE À L'ACTION ! [P.69]

8
DÉVIER LES STRUCTURES
[P.70]
OUVRIR DES IMPASSES [P.71]
PENSER PAR LE CARACTÈRE [P.71]
DONNER CORPS AU CONTEXTE [P.71]
LA MACHINE À RÊVES [P.72]
CULTIVER L'EXCEPTION [P.73]

9
LA PROCHAINE DIMENSION
[P.74]
LE SALON : UN PROJET DE FONDERIE TYPOGRAPHIQUE [P.75]
UNE LIBRAIRIE D'OUTILS [P.76]
LA LETTRE ET SON OMBRE : UN PROJET D'EXPOSITION [P.77]

BIBLIOGRAPHIE
[P.79]

GLOSSAIRE
[P.82]

LISTE DES FIGURES

[Fig. 1] *Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z*, J Duhé, 2023 [P.1]
[Fig. 2] 874 grammes, J Duhé, 2023 [P.18]
[Fig. 3] 140 g. recherches 1, J Duhé, 2023 (photo : S Gutknecht) [P.19]
[Fig. 4] 140 g. recherches 2, J Duhé, 2023 (photo : S Gutknecht) [P.20]
[Fig. 5] 140 g. recherches 3, J Duhé, 2023 [P.21]
[Fig. 6] 140 g. recherches 4, J Duhé, 2023 [P.22]
[Fig. 7] 140 g. recherches 5, J Duhé, 2023 [P.23]
[Fig. 8] 140 g. recherches 6, J Duhé, 2023 [P.24]
[Fig. 9] 140 g. recherches 7, J Duhé, 2023 [P.25]
[Fig. 10] 140 g. recherches 8, J Duhé, 2023 [P.26]
[Fig. 11] 734 g. recherches 1, J Duhé, 2023 (photo : S Gutknecht) [P.27]
[Fig. 12] 734 g. recherches 2, J Duhé, 2023 (photo : S Gutknecht) [P.28]
[Fig. 13] 734 g. recherches 3, J Duhé, 2023 [P.29]
[Fig. 14] 734 g. recherches 4, J Duhé, 2023 [P.30]
[Fig. 15] 734 g. recherches 5, J Duhé, 2023 [P.31]
[Fig. 16] 734 g. recherches 6, J Duhé, 2023 [P.32]
[Fig. 17] 734 g. recherches 7, J Duhé, 2023 [P.33]
[Fig. 18] 60° recherches 1, J Duhé, 2023 [P.34]
[Fig. 19] 60° recherches 2, J Duhé, 2023 [P.35]
[Fig. 20] 60° recherches 3, J Duhé, 2023 (photo : S Gutknecht) [P.36]
[Fig. 21] 60° recherches 4, J Duhé, 2023 [P.37]
[Fig. 22] 60° recherches 5, J Duhé, 2023 [P.38]
[Fig. 23] 60° recherches 6, J Duhé, 2023 [P.39]
[Fig. 24] 60° recherches 7, J Duhé, 2023 [P.40]
[Fig. 25] 60° recherches 8, J Duhé, 2023 [P.41]
[Fig. 26] Fonderie Darling recherches 1, J Duhé, 2022 (photo : S Gutknecht) [P.42]
[Fig. 27] Fonderie Darling, « 20 ans + 1 siècle », J Duhé, 2022 [P.43]
[Fig. 28] « Dot Dot Dot » 1, Concordia, J Duhé, 2023 (photo : J Moal) [P.54]
[Fig. 29] « Dot Dot Dot » 2, Concordia, J Duhé, 2023 [P.55]
[Fig. 30] Affiche Le Salon de la Refusée: une résilience de A à Z J Duhé, 2023 [P.56]
[Fig. 31] « Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z » 1 Anteism, J Duhé, 2023 [P.57]
[Fig. 32] « Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z » 2 Anteism, J Duhé, 2023 [P.58]
[Fig. 33] « Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z » 3 Anteism, J Duhé, 2023 [P.59]

[Fig. 34] « Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z » 4
Anteism, J Duhé, 2023 [P.60]
[Fig. 35] « Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z » 5
Anteism, J Duhé, 2023 [P.61]
[Fig. 36] « Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z »
textes d'introduction, J Duhé, 2023 [P.62]
[Fig. 37] « Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z » J Duhé, 2023 [P.63]
[Fig. 38] « Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z »
Poème 1 (anglais), J Duhé, 2023 [P.64]
[Fig. 39] « Le Salon de la Refusée : une résilience de A à Z »
Poème 2 (français), J Duhé, 2023 [P.65]
[Fig. 40] *Musée sans murs*, J Duhé & M Pigeon, 2021 [P.78]

[Fig. 1]



le salon de la refusée : une résilience de a à z

Après l'achèvement d'une formation de design graphique en France ainsi que cinq années d'activité professionnelle dans l'industrie du graphisme et de la typographie, j'ai souhaité challenger mon expertise et explorer de nouvelles manières de concevoir un caractère. *Le Salon de la Refusée* est une recherche typographique qui propose un regard alternatif et critique sur les outils de création contemporains, en revisitant la lettre par le geste et la matière. Par la même occasion, ce projet répond à un contexte de pandémie où la présence de l'écran était constante et absolue. Il représente une quête d'expérience immédiate, une tentative d'établir un contact tangible avec mon quotidien. Les lettres deviennent un moyen d'activer mon corps et d'engager un contact tactile avec mon lieu de vie. Elles racontent des histoires, défient les normes de création et établissent un espace de travail défini par le toucher.

Dans le Salon, les lettres quittent l'écran pour habiter l'espace-temps. Leurs silhouettes sont imaginées à partir d'élastiques, de balles et de cire. L'action et la matière délimitent un nouveau terrain de jeu, celui d'un contexte qui répond aux lois de la gravité, aux principes d'inertie et à des points de fusion. Les formes se mesurent en surfaces, les styles typographiques se pèsent en grammes et l'espace de travail se calcule en degrés.

Dans ce laboratoire de recherche, l'ordinateur n'est plus qu'un simple outil de reproduction. Les caractères typographiques désobéissent aux attentes technologiques et transcendent leur usage pour engager un langage énigmatique, une voix à investiguer, qui conjugue avec ambiguïté les registres fonctionnels, didactiques et expérimentaux.

Le titre est une référence au *Salon des Refusés*, une exposition organisée en 1863 en marge du salon officiel de Paris. Elle présentait les 3000 œuvres rejetées par la sélection officielle jugée trop sévère, dans le palais des Champs-Élysées sous le conseil de Viollet-le-Duc. Cette initiative constituait une véritable lutte en opposition avec le goût officiel.

À sa manière, le *Salon de la Refusée* revendique une forme d'autorité, dans une version qui se veut plus contemporaine et poétique. Il montre la capacité à réinventer des sujets et à occuper la position d'une typographe aujourd'hui. L'émotion se transforme en lettre, habite l'espace et subsiste en tant que voix contestataire et émancipatrice.

a. n abyss of systems
b. odies of metal
c. ommands shifting control
d. irective attitudes
e. xecutive language
f. orced inertia
g. rowing demands
h. ierarchy of frameworks
i. mposed rules
j. ust a narrow outlook
k. eeping secrets
l. evelheaded inside the software
m. isanthrop figures
n. aming everything we know / neutral digressions
o. rganized dots
p. iles of sharp grids
q. uit the square angles
r. un for the escape
s. adist strokes becoming sadist jokes
t. eflon structures
u. nbreakable blocks
v. ectors fortifications
w. alls of pixelation
x. tracting an inner movement
y. earning for the gestural, to oppose a to
z. with resistance, with grace

Créer par l'outil

Depuis la naissance de l'écriture, la représentation de l'alphabet a été influencée par le contexte de production. Tout d'abord pendant l'Antiquité, la gravure sur pierre a déterminé les fûts rectilignes et les angles saillants des caractères latins. Entre le IV^e^ et le VII^e^ siècle, la démocratisation de l'écriture à la main a ensuite fait évoluer la graphie des lettres vers des formes plus fluides et calligraphiées, notamment avec l'utilisation des cursives et des onciales. Puis, c'est finalement avec l'invention de l'imprimerie de Gutemberg que la notion même de typographie voit le jour, c'est-à-dire la possibilité de composer un texte avec des caractères mobiles en plomb et de les reproduire à l'infini. Les différentes techniques de mécanisation se sont multipliées avec l'arrivée de la photocomposition et de l'ordinateur personnel, permettant ainsi de tracer des caractères avec des outils vectoriels selon des repères orthonormés, des dessins précis et reproductibles sur l'écran comme sur le papier. Finalement, chaque outil typographique a déterminé un contexte de création et dans une certaine mesure, conditionné l'esthétique des lettres d'une époque.

Assister la main

Aujourd'hui, l'ordinateur est indispensable à la réalisation d'une typographie, avec des outils qui promettent toujours plus de précision et d'efficacité. Le designer travaille dans un espace blanc virtuel de 1080 × 1920 pixels en deux dimensions. Les outils destinés à automatiser la production se font de plus en plus nombreux : le logiciel de typographie FontLab adapte un style Bold à Light par une simple configuration décimale de l'utilisateur, les intelligences artificielles convertissent des données numériques en alphabet en toute autonomie et le site prototypo crée une multitude de variations de graisses en quelques clics. Les proportions sont prédéfinies et les tracés suggérés ; les créations obéissent à des normes de productions. Le designer délègue toute action concrète à un programme qui interprète ses gestes et devient le prolongement de son esprit.

Finalement, les caractères d'aujourd'hui semblent se développer — comme se limiter — selon les performances des technologies qui lui permettent d'exister. Les logiciels mettent en place des normes de production, opérant ainsi une influence du processus de travail au résultat. Les designers adoptent une méthode calquée sur la logique de l'interface ; ils développent une manière de faire qui condamne leurs yeux à être au centre du processus de création et à produire des caractères qui obéissent aux normes cartésiennes du logiciel.

Adieu pixels

« L'imagerie informatique tend à aplatir nos capacités d'imagination prodigues, multisensorielles, simulatrices et synchrones en transformant le processus de conception en une manipulation visuelle passive, un voyage rétinien. » (Pallasmaa, 2005, p. 12)[1]

1 **Citation originale, traduite de l'anglais « computers imaging tends to flatten our magnificent, multi-sensory, simultaneous and synchronic capacities of imagination by turning the design process into a passive visual manipulation, a retinal journey. »**

En réfléchissant à la manière dont l'œil domine mon processus de création lors de l'utilisation d'un ordinateur, je souhaiterais remettre en question la notion d'occulocentrisme du philosophe Juhani Pallasmaa. Plutôt que de laisser l'œil isoler ma créativité dans un contexte de travail statique et silencieux, j'aimerais m'intéresser à des typographes qui quittent la surface plane de l'écran pour déplacer la portée de l'œil dans la main.

À ce jour, les praticiens qui se risquent à créer hors de leurs logiciels pour établir un contexte de production tangible et sensible sont peu nombreux. Un des rares exemples à citer serait le designer et artiste karl nawrot, qui travaille avec des matériaux de toute sorte et fabrique ses propres outils pour développer des systèmes typographiques. En s'émancipant d'un espace de travail standard, il met en place ses propres contraintes et cultive une pratique typographique aussi singulière qu'énigmatique. La typographe vivien hoffmann quant à elle, s'inspire de sa pratique de la peinture et de la sculpture pour créer ses lettrages. Les caractères deviennent des symboles abstraits, autonomes avec un véritable pouvoir expressif. Quant au designer janos hunor vari, il utilise des reçus, des règles et du dissolvant pour créer des caractères. Son lettrage pour excite, créé à partir d'un normographe pour enfants, témoigne du contexte de production. Enfin, les scènes du graffiti et de l'écriture asémique poussent les limites de la discipline typographique en explorant la dimension gestuelle de la lettre et en s'émancipant de sa fonction sémantique.

Malgré la richesse et la diversité de ces profils, la typographie est un domaine particulièrement spécialisé et sa discipline est peu théorisée. Les ressources abordant la main dans le processus de création se limitent pour la majorité à la calligraphie et les scriptes, des ouvrages qui abordent la notion gestuelle sans prendre en compte l'influence du toucher tel que *New Writing Manuals*[2]. De plus, ces publications sont pour la majorité anciennes et abordent la lettre avec un regard technique et structuré comme c'est le cas de *Basiks of Lettering*[3]. Afin de combler cette insuffisance théorique et pratique, j'envisage de positionner la main au centre de la création pour ses caractéristiques gestuelles comme tactiles. Les ressources étudiées formeront un cadre de travail non conventionnel, qui observera la lettre en dehors d'un contexte de création standard. Des ouvrages tels que *Faire : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (Ingold, 2013) *The Eyes of The Skin* (Pallasmaa, 2005) et *Materiality* (Lange-Berndt, 2015), permettront de saisir les enjeux conceptuels d'un processus de travail défini par la main. Ces ressources philosophiques mettront en place de nouveaux concepts pour la création de caractère, dans un registre moins technique et fonctionnel. Dans un deuxième temps, la recherche s'intéressera à des ouvrages théoriques de référence sur la typographie expérimentale tels qu'*Emigre* (Kisman et al., 1990), *U&lc* (Muller 1980), ainsi que des ressources plus récentes comme *Diorama* (Sai Bellier & Sbalchiero, 2020), *Slanted* (Qyll et al., 2022) et l'archive indépendante typographique fonts in use (Coles, Sherman, 2010), pour situer ma pratique dans un contexte typographique et contemporain.

2 **Docekalova, L. (2019). *New Writing Manuals*. Association Typographique Internationale (ATypI) https://atypi.org/presentation/new-writing-manuals/**

3 **Boiley, B. (1952). *Basiks of Lettering*. Signs of the Times Pub. Co; second printing edition**

Éteindre les yeux

Dans un premier temps, *Faire*, *The Eyes of The Skin* et *Materiality* vont mettre en place un cadre conceptuel où la main est le centre du processus créatif. Ces ressources vont proposer une lecture sensible et tactile de l'environnement de travail du typographe.

Promener la ligne

Dans un deuxième temps, le contexte de création sera observé pour sa capacité à produire des réponses pragmatiques. Il sera documenté par *The Reflective Practitioner: How Professionals Think In Action* (Schön, 1983) ainsi que la revue *Faire* (Chancogne, 2023), des ressources qui proposent une approche de la méthode de travail et de la lettre dirigée vers l'action.

Bricoler des caractères

Enfin, les références contre-culturelles visuelles seront observées d'un point de vue formel et typographique. Dans un contexte où la main est au centre du processus de création, ce corpus de formes d'écritures sera étudié pour sa capacité à produire des réponses graphiques au contexte.

Des manières de faire

Cette recherche personnelle vise avant tout à combler l'insuffisance théorique dans le domaine du design typographique. Cette discipline étant très spécialisée, les ressources se font rares, notamment celles menées par les femmes qui n'ont fait leur apparition dans cette industrie qu'à partir des années 1980. Selon Loraine Furter, le tout premier texte théorique mentionnant cette absence n'a été rédigé qu'en 2012[4].

Avec cette recherche, mon objectif est de créer un espace de travail typographique novateur qui met en évidence l'importance de la main dans le processus de création, libérant ainsi la lettre des contraintes mathématiques imposées par les logiciels. En redéfinissant mon contexte de travail, je cherche à explorer des perspectives alternatives et à cultiver une pratique personnelle influencée par le processus créatif. Enfin, cette recherche vise à remettre en question les conventions de la discipline et à encourager de manière implicite, une réflexion critique sur les outils numériques. Elle cherche à inspirer les designers à adopter une approche non conventionnelle envers leurs outils et à explorer des méthodes de travail alternatives pour développer des pratiques créatives singulières.

Les nouvelles règles du jeu

En plaçant la main au centre du processus de création, de nouvelles contraintes sont mises en place. Les lettres évoluent dans un environnement de travail non conventionnel qui défie les standards de la discipline. Elles désobéissent aux attentes technologiques pour exister selon une logique plus pragmatique, tactile et personnelle. Nous pouvons ainsi nous demander de quelle manière un contexte de travail définit par l'action et le toucher interroge la création de caractère et déplace les standards de la discipline ?

4 **Furter, L. (2018).** ***How digital technologies opened a space for women to enter the world of font design through the back door and become pioneers.*** **Loraine Furter. https://www.lorainefurter.net/. readme/women-typedesign.html**

Afin de répondre à cette question, j'envisage de créer des caractères dans des espaces de travail définis par des actions et des matériaux. Les lettres obéiraient ainsi à des paramètres de gravité, d'inertie et de point de fusion, à des conditions pragmatiques et tactiles mises en place par le processus.

Ces contextes de travail proposeront une manière de faire alternative, sans pour autant prétendre substituer les outils numériques. L'ordinateur sera d'ailleurs utilisé à la fin du processus, afin de restituer les lettres en version numérique et permettre leur utilisation en fichier OpenType Font (OTF) et Web Open Font Format (WOFF). Dans ce laboratoire de recherche, l'ordinateur n'est plus qu'un simple outil de reproduction. La création s'envisage en dehors de l'écran pour considérer la lettre comme une forme abstraite, sensible et en devenir.

Le processus revisite les standards de la création de caractère pour créer un cadre de travail conceptuel inventif et inspirant. Les formes se mesurent en surfaces, les styles typographiques se pèsent en grammes et l'espace de travail se calcule en degrés. La structure de la lettre est revisitée, fabriquée d'imprévus et bricolée de raffinements. Ses lignes synthétisent et matérialisent le processus dans une ligne éloquente, expressive et organique. La lettre porte en elle la subjectivité de l'auteur et les matériaux qui la composent, elle devient une lecture du processus. Le contexte de création devient une signature qui inspire de nouvelles manières de faire.


éteindre les yeux page 9

« Le modernisme a déplacé l'intellect dans l'œil, mais a laissé le corps et les autres sens tout comme nos souvenirs, notre imagination et nos rêves. » (Pallasmaa, 2005, p. 19)[5]

En créant des caractères par l'action et la matière, l'œil du typographe est libéré de son rôle dirigeant. Le contexte de travail engage de nouvelles focales d'attention et transmet des réponses tactiles pour créer autrement. L'occulencentrisme s'efface, pour faire place à la main et à ses multiples savoirs.

Infiltrer la surface

Chaque matériau détient un langage qui lui est propre, un vocabulaire visuel relatif à sa texture, sa résistance ou encore sa densité. Il porte en lui un éventail de propriétés physiques inspirantes, capables de déterminer et de diriger l'esthétique d'une création. En le laissant s'exprimer dans le processus créatif, il établit ses propres contraintes et s'exprime à travers la création. Le typographe crée un vocabulaire visuel qui émane de ses propriétés physiques. La nature du matériau devient partie intégrante dans la création et délimite de nouvelles possibilités pour la lettre, celles d'un contexte de travail qui se mesure en grammes et en degrés Celsius, celles d'une forme qui s'envisage par le poids de son corps, son ombre et ses composants. Les contours sont solides, aplatis et enroulés pour hoffmann (2020), fragiles déchirés et rafistolés pour sorrentino (2023), ou sculptés de volumes et de plis par he (2022). Tout comme la main, la matière pense et parle. Elle apprivoise celui qui la façonne et parle au-delà de ses mains. Elle demande à suivre ses forces et ses flux, à créer une complicité avec elle pour révéler son potentiel (Lange-Berndt, 2015).

Éprouver le geste

Tandis que la vue est considérée comme l'organe de la distance et de la séparation, le toucher quant à lui, est envisagé comme celui de l'affect et de l'intimité. Lorsque la lettre est appréhendée par la main, la mécanique du corps s'active. Les battements du cœur s'accélèrent, les muscles et la structure osseuse du poignet sont engagés. La peau effleure, brûle, soulève et comprend. La main ressent les formes et explore la capacité du toucher à produire des réponses, à articuler, raconter et produire des réponses sensorielles et cérébrales (Ingold, 2013). La main dit et éprouve. En engageant ses doigts, sa paume et son geste pour créer, l'auteur enregistre ses pensées et mouvements dans le corps de la lettre. Il rend visible la manière dont le monde le touche et développe une correspondance unique avec son œuvre.

5 **Citation originale, traduite de l'anglais « Modernist design at large has housed the intellect and the eye, but it has left the body and the other senses, as well as our memories, imagination and dreams, homeless. »**


promener la ligne page 11

En créant dans un contexte réel, le typographe dévie et transforme la structure des lettres. Sa pensée évolue avec les perceptions immédiates de sa main et met en place une méthode de travail pragmatique qui vient faire et défaire les paradigmes de la discipline.

L'art de l'enquête

Lorsque la main créée, elle devient un lieu d'action. Elle entre en correspondance avec la matière pour produire des réponses visuelles spontanées et imprévues, pour générer des formes qui inspirent et intriguent.

Néanmoins, « toucher n'est pas saisir, encore moins posséder, maîtriser » (Didi-Huberman, 2000, p.37). En créant des caractères dans un tel contexte, le typographe définit un processus de réflexion et d'action (Schön, 1983), une méthode de travail ou « la première trace va anticiper la trace suivante, qui elle-même va être questionnée par la précédente » (Priez, 2023). Les lettres prennent forme et sens en se laissant guider par des imprévus. Le typographe intègre une manière d'agir — ou plutôt de réagir — qui le mène au-delà de sa destination initiale. En suivant cette méthode, le créateur de caractère devient un amateur et découvre des formes non conventionnelles. Les résultats obtenus sont ensuite révisés avec un regard d'expert, pour donner sens au registre visuel exploré. La réflexion corrige l'intuition et inspire un nouveau scénario pour surpasser le résultat attendu. Par cet art de l'enquête (Ingold, 2013), la lettre devient une lecture du processus. Son corps se présente comme une surface active dont les formes évoluent par le travail d'investigation de son auteur.

Défaire le tracé

« La lettre doit s'adapter aux grilles de pixels des écrans, à la ligne vectorielle mathématique. Les surfaces sont définies par des points d'ancrages et des poignées de contrôle [...] des enveloppes, des clôtures, des fermetures de surfaces plus ou moins structurées et complexes qui vont permettre à la lettre, à la figure, à la forme d'advenir. » (Chancogne, 2023, p.20)

En travaillant hors de l'écran, le typographe échappe à la logique du logiciel et crée dans un espace réel, défini par les lois de la main. Même s'il en venait à fournir un détail de ses étapes de travail, les résultats seraient malgré tout influencés par la personnalité, les caractéristiques physiques du corps et l'interprétation de celui qui exécute le processus. Le typographe développe ainsi un contexte de travail qui reflète sa propre vision pour produire des résultats uniques, une méthode qui par nature, contraste avec les logiciels qui favorisent l'automatisation et la reproductibilité. Le caractère évolue dans un espace vierge, dénué de grilles et de repères mathématiques. Il existe dans une forme personnalisée et expressive ; dans un corps en mouvement qui obéit à une logique du désordre. La lettre est lourde, élastique ou liquide, sa structure d'origine est déconstruite pour être remodelée. Pendant un instant, son corps est pensé comme une figure abstraite, privée de son origine et de sa signification. La structure de l'alphabet et sa fonction linguistique s'effacent, pour laisser le caractère exister comme une image. Ce nouveau terrain de jeu cultive l'imperfection, la subjectivité et l'interprétation. Le typographe abandonne la vraisemblance formelle et met en place un processus intuitif où les formes sont devinées plutôt qu'imitées.

En développant de nouvelles nouvelles focales d'attention, la méthode remodèle la création de caractère. La lettre devient la marque de fabrique d'une pratique personnelle. Sa structure d'origine est déconstruite pour exister dans un espace de travail réel et personnalisé. Son corps incarne d'une part la subjectivité de son auteur et documente d'autre part, les matériaux qui ont participé à sa composition. La lettre figure et informe.

Marque de fabrique

Les caractères calligraphiques de schnetmann (2023) détaillent des lignes amples et délicates, ponctuées de terminaisons raffinées, tandis que csocsán (2021) présente des lettrages aux contours érodés. Quant aux graphies de Sorrentino (2023), elles présentent de grandes courbes brutes, des tracés discontinus et des surfaces vives. Ces analogies d'écritures informent, expriment ou intriguent. Elles attestent la présence d'éléments tangibles qui façonnent naturellement des tracés complexes, dont les courbes et le nombre de points d'ancrage ne sont pas minimisés.

Ces références cultivent une esthétique de l'organique et de la variation. Elles génèrent des écritures sophistiquées, des représentations esthétiques qui contrastent avec les normes technologiques et à l'effort économique façonné par les logiciels. Le caractère s'affranchit des liens intrinsèques qu'il entretient avec l'outil informatique pour laisser place à une pratique influencée par son contexte de création. Le trait mécanique se renouvelle par des contours imparfaits et des lignes gestuelles éloquentes qui reflètent la dimension physique et matérielle du processus. Elle met en place des vocabulaires riches et composites qui semblent autant donner à voir que prêter à lire.

Scripts d'actions

Lorsque le typographe pense par son geste, il immortalise son expérience immédiate dans la lettre. À l'image de l'action painting, la trace enregistre un moment. Le caractère devient le témoin d'une expérience qui se manifeste par la main. Il informe et figure, en cristallisant l'action de son auteur. La trace présente une réponse immédiate au contexte vécu. Par exemple les lignes vives des tags de Kaeonerocker et Kvee (Acker, 2013) effectuées en vitesse, révèlent des conditions dangereuses et illégales. L'émotion surgit hors de la main pour déposer une impulsion dans une forme permanente. Par la même occasion, elle entre en jeu comme une signature personnelle dont l'originalité stylistique permet l'identification directe de son auteur. Cette qualité distinctive peut également se retrouver dans des formes d'écritures cursives et calligraphiques, des graphies qui découlent d'un geste spontané, inné et personnel. Le geste personnalise l'écriture pour finalement interroger le confort de lecture et les critères de lisibilité mis en place par les avancées technologiques. En standardisant la représentation de la lettre et sa capacité à communiquer efficacement, les outils contemporains ont priorisé la fonctionnalité à l'expression personnelle et peut-être par la même occasion, remis en cause notre capacité à déchiffrer les écritures cursives d'autrefois.

Figurer pour dire

En travaillant la création de caractère dans un espace défini par l'action et la matière, les enjeux de la discipline se retrouvent interrogés à chaque étape de travail. Qu'il s'agisse des normes de l'outil, de la fonction de la lettre ou encore du rôle du créateur de caractère, chaque structure établie trouve une voix alternative. L'occulencentrisme cède la place au toucher pour improviser et fabriquer des caractères. Chaque lettre incarne les multiples étapes de travail dans son corps et propose ainsi une lecture visuelle du processus. En étant pensée par son contexte de création plutôt que par

son rôle linguistique, le caractère interroge d'une certaine manière sa finalité. Les graphies de Burgert (1980), Trajcevski (s.d.) et Barba (s.d.), représentant des formes d'écritures qui peuvent être lues, déchiffrées comme regardées, témoignent particulièrement de l'ambiguïté de leur statut.

Depuis de nombreuses années, la lettre a dépassé sa fonction, notamment par des enjeux d'illisibilité à partir des années 70 avec les revues expérimentales *U&lc* et *Émigre*. Malgré les différentes tentatives d'étude du sujet, les réponses restent toujours aussi subjectives et les interprétations sans cesse renouvelées. Pour Sofie Beier[6], la lisibilité est une question de facteurs et pour la revue *Diorama* (Sai Bellier & Sbalchiero, 2020) c'est tout simplement une affaire de goût. Quant à *Slanted* (Qyll et al., 2022), ses auteurs inventent la notion 'd'anti-lecteur amical'[7], un terme qui exprime une tension entre les attentes fonctionnelles d'une lettre par le lecteur d'une part, et l'acte intentionnel du typographe à jouer de ces codes d'autre part. Eliott Grunewald et Robert Bringhurst questionnent ces limites encore plus loin en affirmant que « quelque chose d'illisible a toujours quelque chose à dire[8] » et que « la typographie doit souvent attirer l'attention sur elle-même avant d'être lue[9] ». La lettre serait donc déjà bien bavarde avant même que nous puissions en saisir sa dimension linguistique. Elle pourrait même peut-être finalement « peindre les sons et parler aux yeux[10] » et exister simplement comme une métaphore.

À l'inverse de Béatrice Warde qui conçoit le caractère comme un « cristal gobelet[11] », c'est à dire comme un médium dont le rôle se limite à desservir le texte qu'il compose, le design d'une lettre peut posséder sa propre personnalité pour amplifier le message d'un contenu ou encore créer un décalage avec sa signification. Plutôt que de perdre sa fonction en étant illisible, il possède la capacité de générer un deuxième niveau de lecture et de multiplier les sens du texte qu'il compose. Les caractères typographiques parleraient ainsi plus qu'ils ne chuchoteraient.

6 **Beier, S. (2009). *Typeface Legibility: Towards Defining Familiarity* (Thèse de doctorat, The Royal College of Art).**

7 **Citation originale, traduite de l'anglais : « Anti-reader friendly »**

8 **Citation originale, traduite de l'anglais : « Something illegible still has something to say » Boddington, R. (2019). *"Something illegible still has something to say": Eliott Grunewald on his type designs*. It's Nice That. https://www.itsnicethat.com/articles/eliott-grunewald-graphic-design-typography-250119**

9 **Citation originale, traduite de l'anglais : « Typography must often draw attention to itself before it will be read ». Bringhurst, R. (1992). *The Elements of Typographic Style*. Hartley & Marks Publishers. p.17.**

10 **Rousseau, J. J. (1781). *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'Imitation musicale*. http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/origine_des_langues.pdf. p. 413.**

11 **Crystal Goblet est un terme métaphorique inventé par Beatrice Warde. À l'image d'un verre de cristal transparent, une typographie devrait permettre au lecteur de parcourir un texte sans effort et d'en saisir le contenu rapidement. Dans son ouvrage du même nom, elle aborde la lisibilité de la lettre avec un regard moderniste et fonctionnel. Warde, B. (1956). *The Crystal Gobelet*. The World Publishing Company.**

I am a subversive science with my own technology
My skin is a tissue of thoughts, my arms collide with
Matter to manipulate, make them talk
Adrenaline, nerve endings and aesthetic vibrations
Computer is a dream machine
It's memory is my memory

At 60 degrees in le salon
Melting wax drips
Into the crotch, crusting
Into the terminal, hardening
As the tail, deciding when
It begins and abruptly stops

The choreography droops
Spills over, a hot stream
Follows my hands, curls away
Introverted but charmed
With licks and enclosing ticks
And radical readjustments
The fluidity having an ability to flatten
Become two dimensional, become
My telepathic type

I trace the trajectory of the material
Investigate it's language, see how my witnessing
Becomes subjective, the author imprinting
Their own abstraction

I bounce rubber
Denounce the gravity,
The inflation, the unrestricted space
See how plastic can dance without
A melody

I stretch the length of my a with an elastic
I carry the weight of my b with a ball jump
The stretching and bouncing becoming a face

Up, down, slowdown change the pace
734 grams, 140 grams,
The thickness softens the conversation
The boldness measuring the guts
My body is balletic instride of each
Spiral twisting the environment in thin air
The fragility laces into the letters

A gestural practice
Of
Asserting the self
Casting the self back into it's
Own tongue

The ancient is timeless
Expression is endless and
Action is the instrument

Letter making as materials compounding
The physical finding the spirit
The unearthing is the creation of a new myth

We subvert the exterior
Break the screen and pull
Out the enigma that wants to speak or
Wants to simply stay silent

Quiet inside the side bearings
Withdrawn by the ascender height
What is unsaid in the space?
In the kerning, the ears, the eyes
Of something rudimentary

Does it even exist? have i only
Just created it? or did it
Always reside in the movement?
In the structure, in the inner body.

Iva Celebic

[Fig. 2]

374

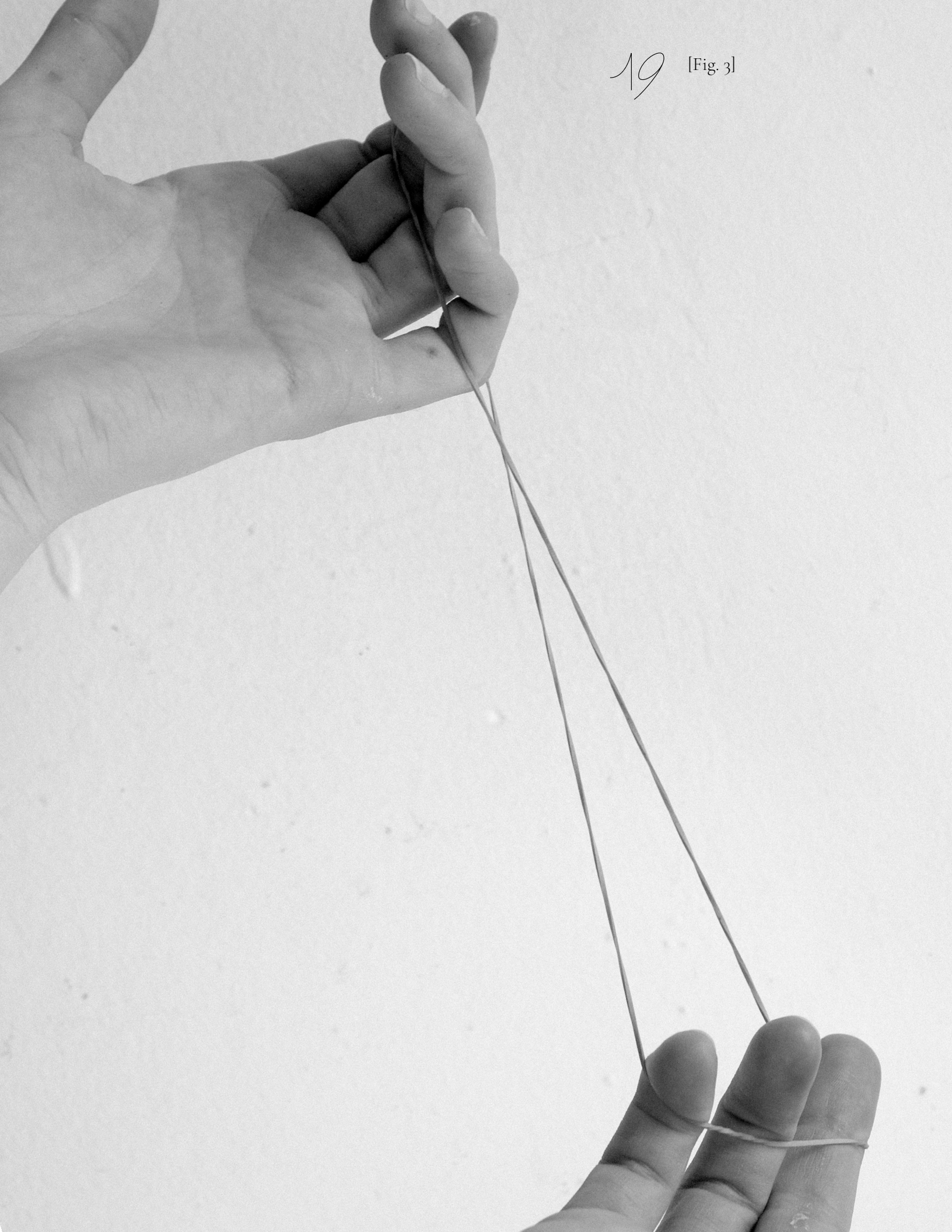
40 * 734

materials:
balls
elastics

**

actions:
to stretch
to bounce

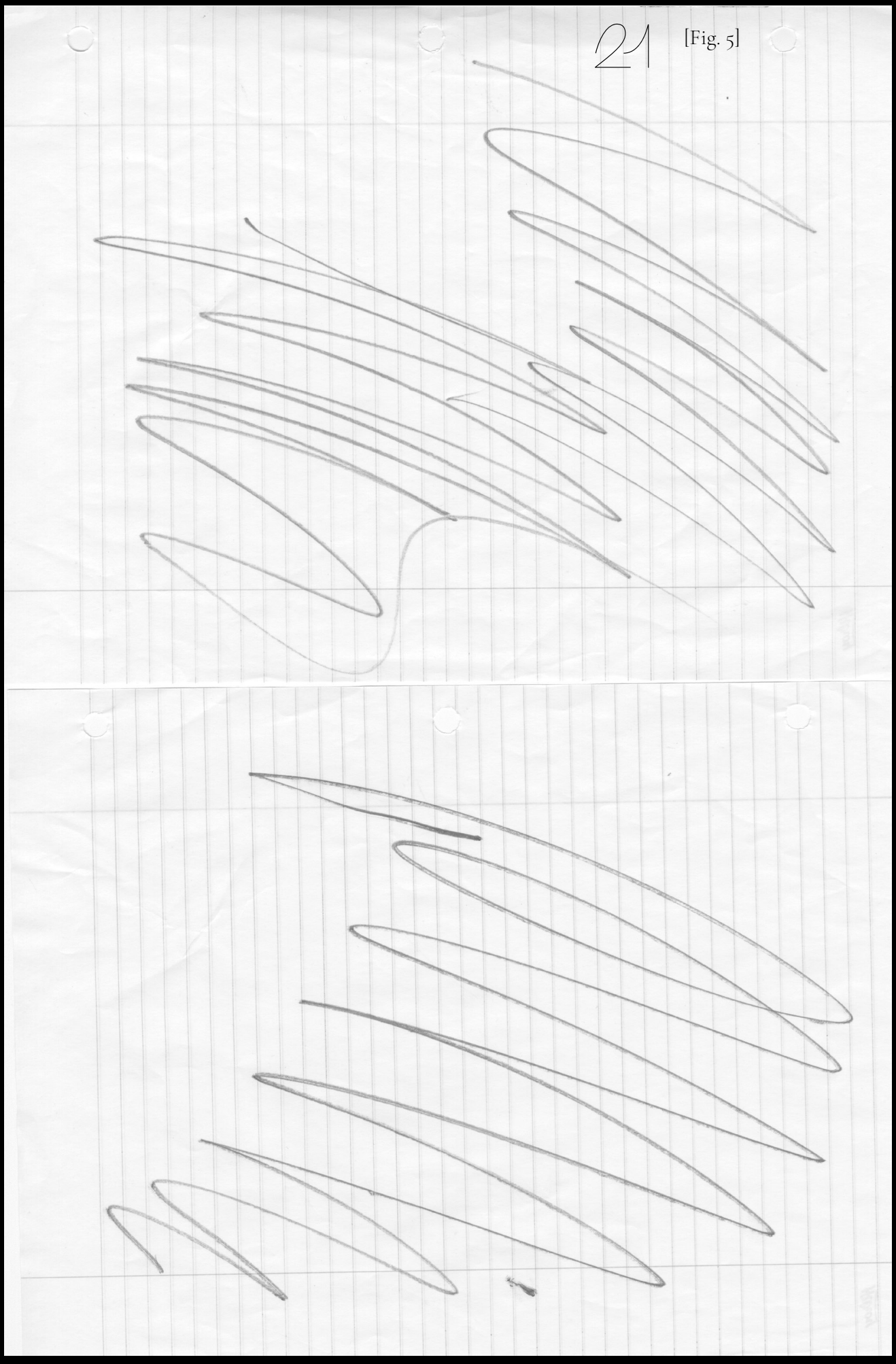
[Fig. 3]



[Fig. 4]



[Fig. 5]

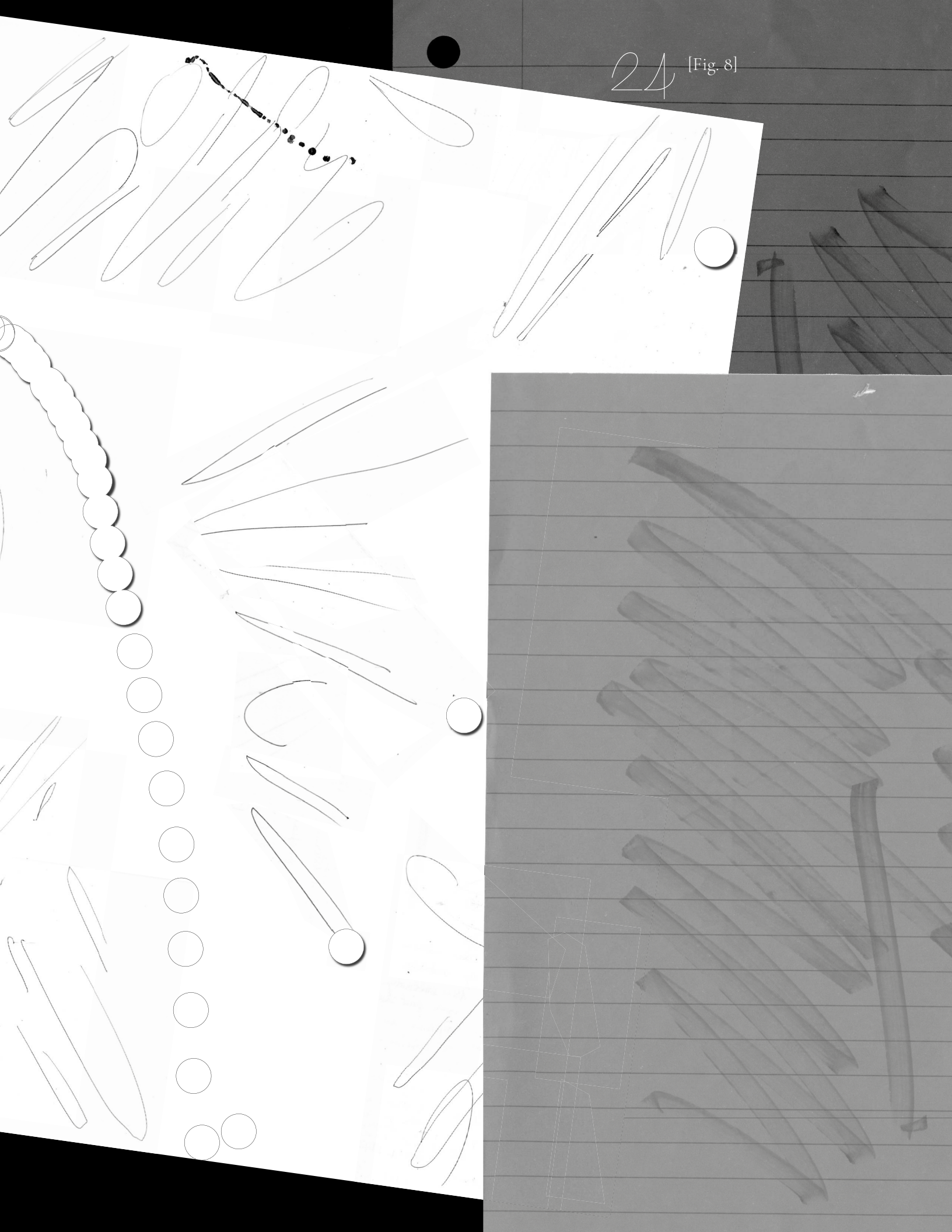


[Fig. 6]



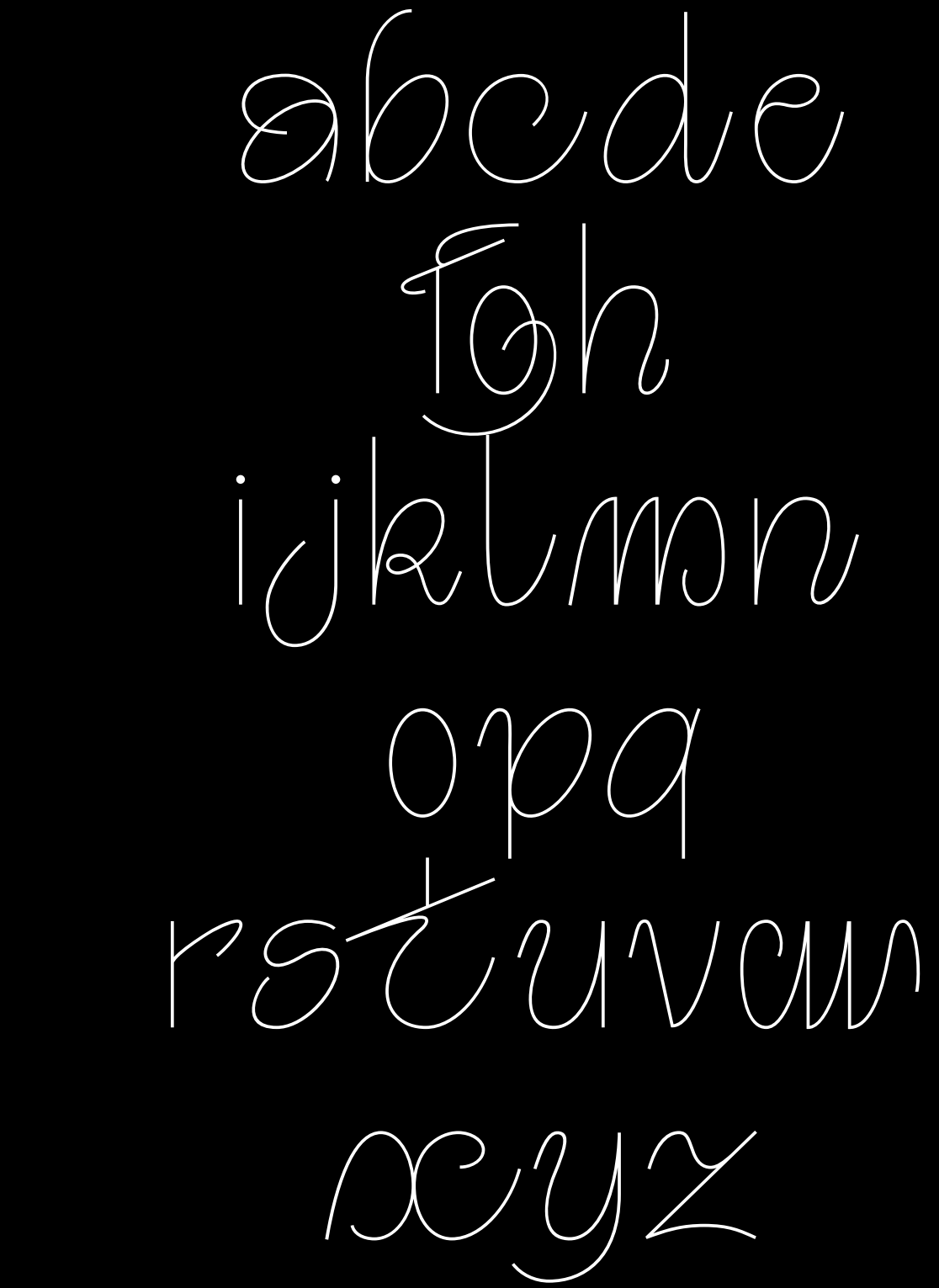


[Fig. 7]

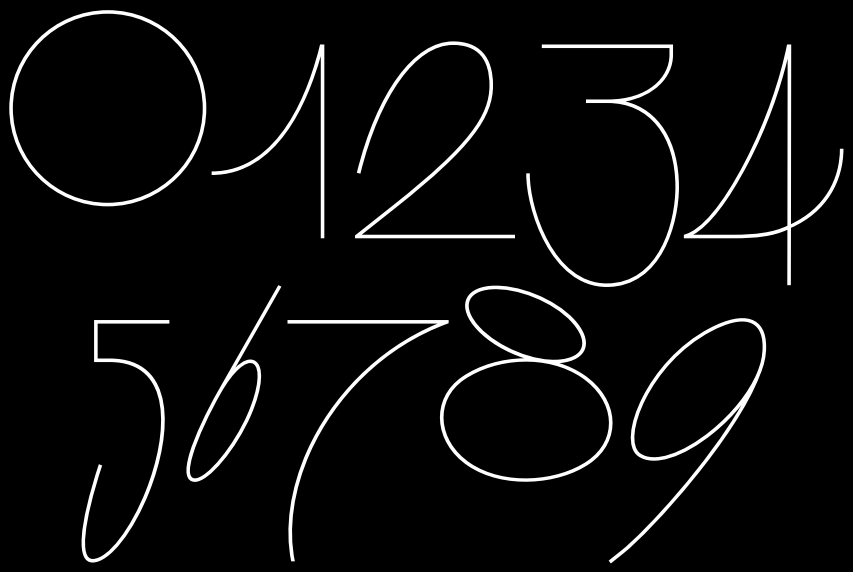


[Fig. 8]

[Fig. 9]



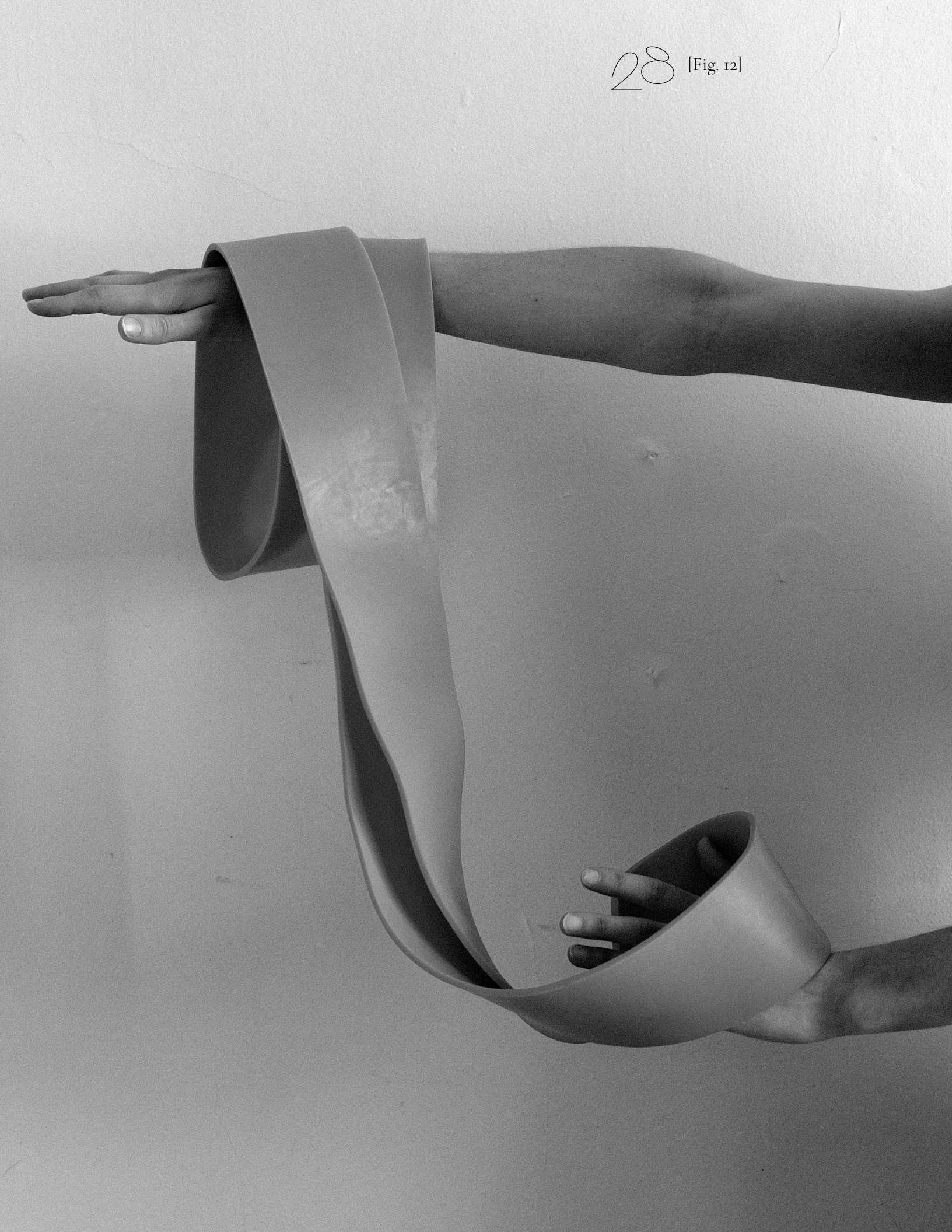
[Fig. 10]



[Fig. 11]



[Fig. 12]



[Fig. 13]



30 [Fig. 14]



[Fig. 15]





[Fig. 16]

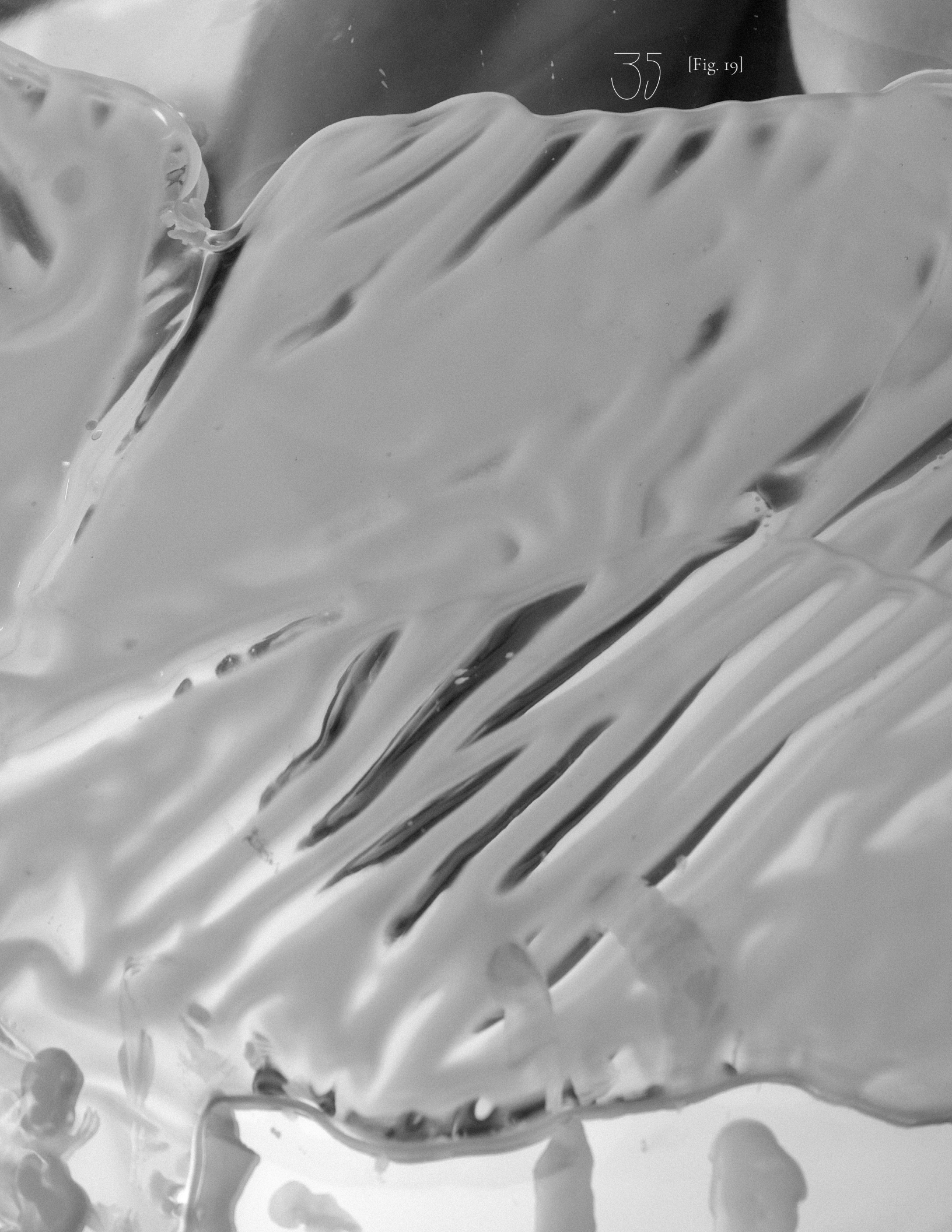
[Fig. 17]



 [Fig. 18]

60i

material:
wax
**
actions:
to spill
to droop

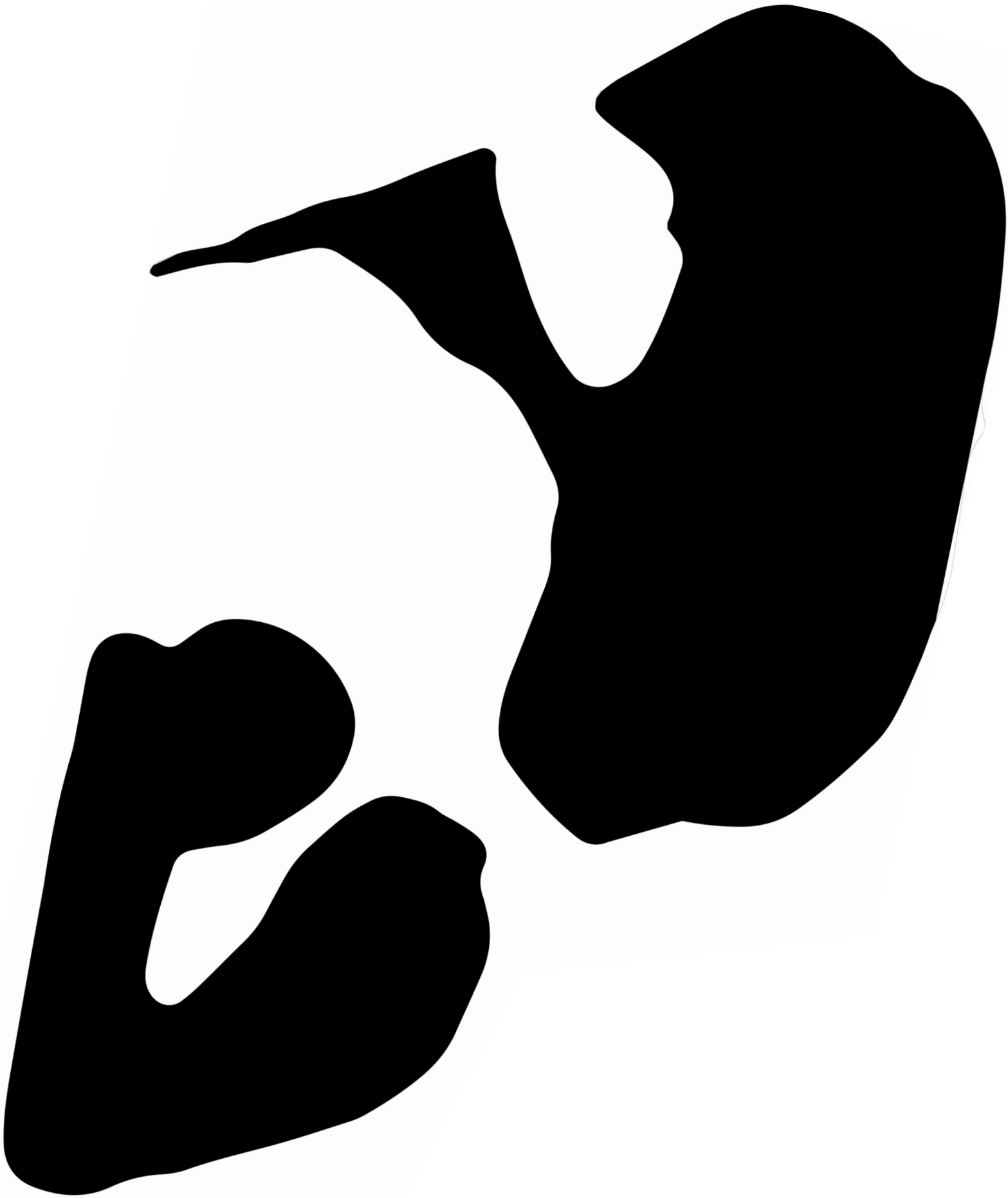


[Fig. 19]



[Fig. 20]

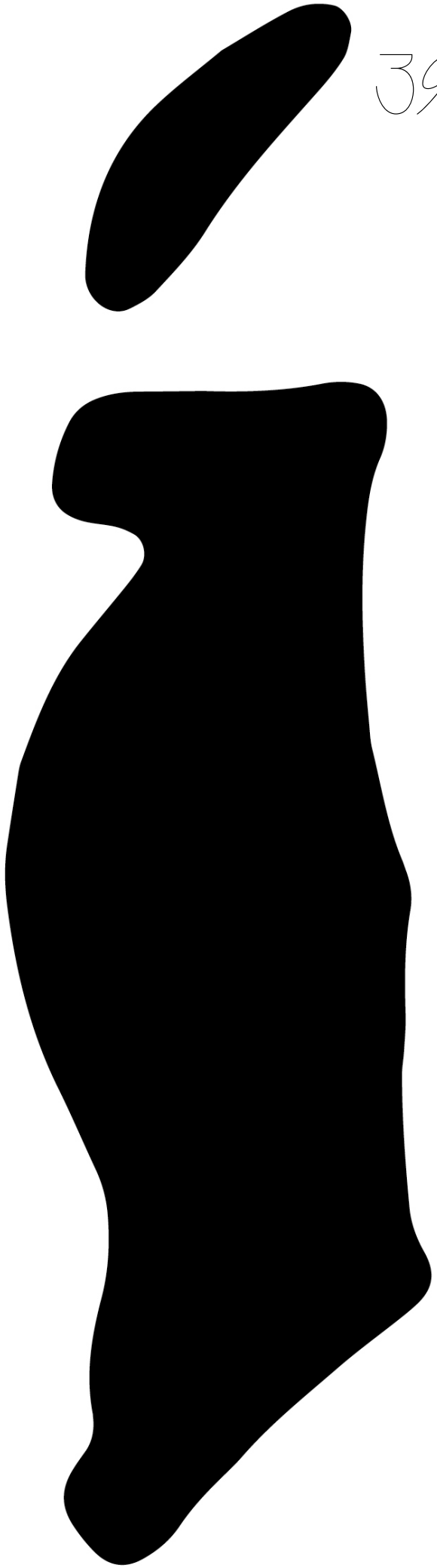
[Fig. 21]





[Fig. 22]

39 [Fig. 23]



[Fig. 24]



[Fig. 25]



125 pt



[Fig. 26]

43 [Fig. 27]


DARLING BROTHERS LIMITED
ELEVATORS AND DUMB-WAITERS
STANDARD WOODEN ELEVATOR CAR WITH WAINSCOTING AND WIRE ENCLOSURE
Page 5
PASSENGER ELEVATOR CAR
Page 4

de cire, de balles, d'élastiques et d'actions page 44

Improviser la géométrie

Les polices de caractère créées au sein de cette recherche ont été définies selon deux critères : des actions et des matériaux. Les actions sont empruntées à la *Verblist*[12], une compilation de 107 verbes destinés à être utilisés comme structure de travail pour les sculpteurs. Quant aux matériaux, ils proviennent de mon environnement quotidien et plus précisément, de ma boîte à outils. Leur nature ne nécessite pas l'intermédiaire d'un instrument pour être manipulée, ils peuvent être travaillés par un contact direct de la main. Les matériaux comme les actions, ont été sélectionnés avec un regard subjectif et personnel, tout en gardant à l'esprit mon expertise typographique.

Par ce contexte de création, l'écran de l'ordinateur se transforme en un laboratoire de cire, de balles, d'élastiques et d'actions. La lettre évolue dans une logique organique, dans un contexte de travail où elle bénéficie d'une texture, d'un point de fusion et d'une masse. Ses contours obéissent aux propriétés physiques de mon corps et aux objets de mon environnement immédiat pour laisser place à des figures complexes, dont les tracés déjouent les efforts économiques de l'ordinateur. Je collecte des formes, j'organise des lignes, j'harmonise des espaces pour figurer et dire. Je donne corps et voix à mon silence intérieur en libérant le satanisme[13] de ma main. Chacune des lettres tracées devient une incarnation de mon esprit, transformant ainsi la norme en une expérience subjective. Je forge des comportements, des attitudes, des réflexions et des scripts d'actions. Elles deviennent l'expression de ma sensibilité et mettent en place un langage qui touche plus qu'il ne signifie.

Le contexte de création a produit des réponses originales et sophistiquées, sans pour autant prendre une forme typographique instantanée. Dans la plupart des cas, les expérimentations menaient à des formes abstraites. Elles généraient des tracés discontinus, des proportions dissonantes et des orientations déséquilibrées. Cette étape a permis de développer un vocabulaire graphique spécifique au processus de travail, qui présente des propriétés sensibles et physiques. J'ai prélevé des surfaces obtenues à la cire, dessiné des contours d'élastiques et scanné des empreintes de rebonds de balles. Ces archives ont permis d'appréhender la lettre à travers une écriture non sémantique, expressive et brute, à générer un langage visuel propre au processus de travail. La matérialisation de la lettre intervient ainsi comme une construction primaire de la forme, comme une étape de travail qui déconstruit sa géométrie. Le caractère se libère de sa camisole de force (Chancogne, 2023), il se devine dans l'abstraction plutôt que d'imiter une forme déjà définie. Ses lignes sont ensuite affinées et harmonisées, pour devenir une police de caractère. J'interprète ses contours et j'intègre des particularités du processus dans son esthétique. Mon expertise de typographe refait surface pour réorganiser la lettre et lui rendre son origine.

12 **Serra, R. (1967-1968). *Verblist*. MoMA (The Museum of Modern Art). https://www.moma.org/collection/works/152793**

13 **Terme développé par Thierry Chancogne (2023) pour symboliser « le génie, bon ou mauvais » de la main. Il observe cette dernière dans sa capacité à être inventive, lorsqu'elle libère une écriture cursive.**

60º
Matériau : cire. Actions : déverser, affaisser

À 60º, la cire atteint son point de fusion. Le geste entre en action, il déverse la matière sur une surface plane. La cire, guidée par la main en mouvement, déploie sa propre trajectoire. À premier abord, sa nature liquide la présente comme un matériau idéal pour établir des lignes fluides. Les tracés des lettres s'inclinent selon l'angle avec lequel le geste a déposé la cire chaude sur le sol. Le style sera Italic, un choix de création peu commun puisqu'il est initialement utilisé en complément du Roman, bien plus que comme un style autonome en soi. Sa nature crée un registre de formes gestuelles et incontrôlées, avec des terminaisons alambiquées sur le n, le m, le x, le z et le c. Quant au r, sa lisibilité est menacée dans un corps de texte réduit, en raison de la proximité de sa terminaison avec son fût typographique. Enfin, le glyhpe du degré présente une forme obstruée. Le j et le l dévoilent des lignes éloquentes dotées d'une torsion au centre de leur fût typographique ; une variante d'épaisseur provoquée par le dépôt d'une goutte de cire. Le t et le f présentent des traverses distinctives et asymétriques, répondant à des variantes de gestuelle propres au contexte de création. Enfin, le point du i laisse percevoir un mouvement d'exécution rapide et nerveux, un détail qui vient ponctuer le rythme de lecture au niveau de la hauteur des capitales. Le matériau qui semblait vif et fluide récupère finalement une forme solide, mais fragile ; une ambivalence qui s'exprime jusque dans les lettres. La nature délicate et cassante de la cire taille chaque caractère horizontalement, de part et d'autre de la hauteur d'x. La ligne de base se montre statique, un choix typographique qui contraste fortement avec la nature presque calligraphique des courbes. Enfin, les ascendantes du k, du h, le fût du t, ainsi que les jambages du u et du y présentent des fentes incisives, un détail qui vient rompre avec la souplesse des tracés. Par ses lignes fluides et ses variations abruptes, la police de caractère 60º informe sur la température et l'état physique de la cire. Elle rassemble dans un même corps deux temporalités différentes, dont les registres formels s'opposent. Ses lignes synthétisent et matérialisent le processus dans une ligne éloquente.

874 grammes
Matériaux : balles, élastiques. Actions : étirer, rebondir

874 grammes correspond à la somme de deux poids : celui d'une petite balle rebondissante accompagnée d'un élastique fin de cuisine (140 grammes), additionné à celui d'un large élastique extensible et d'un ballon surdimensionné (734 grammes). Ensemble, 734 grammes et 140 grammes forment une famille de caractère, à l'image d'un style Bold et Light, dont les mesures correspondent au poids des objets d'après lesquels les caractères ont été imaginés. 874 grammes repense le concept de police en déclinant des styles selon des masses, plutôt que de penser la variation par un élargissement de la chasse comme suggérées par les logiciels de typographie.

734 grammes
734 présente de larges surfaces obstruées et complexes, un registre formel qui répond à certaines limites physiques du contexte de création. Les objets utilisés étant relativement grands, j'éprouvais de la difficulté à couvrir leur surface avec mes bras. La balle m'encombrait, elle tombait constamment de mes mains pour dessiner une trajectoire dans sa chute, tandis que l'élastique se montrait presque impossible à étendre dans sa totalité et esquissait des formes lâches. Ces conditions ont généré un vocabulaire riche et varié qui formule de multiples exceptions, tout d'abord avec une grande

diversité de terminaisons qui se veulent rectangulaires sur le 7, carrées sur le 2, triangulaires sur le 8 ou encore circulaires sur le 3, le 6 et le 9 avec leurs larges gouttes aplaties. Le 6 et le 9 présentent des contrepoiçons légèrement basculés à 30° pour inspirer un sentiment de déséquilibre, tandis que leurs ascendantes et descendantes, démesurément grandes, rebalancent la gravité. Leur traverse dessine des lignes brisées et enroulées, qui n'est pas sans rappeler la complexité des tracés du 5 et du 3 et leurs multiples recoins. Les formes sont incrustées de pincements, de saccades et de balancements, des lettres donc, qui témoignent d'un processus particulièrement ardu.

140 grammes

140 grammes donne corps à un tracé fin et monolinéaire. J'étire l'élastique, je teste sa résistance. Je lance la balle, elle s'agite et rebondis dans toutes les directions. Son principe semi-cursif et ses nombreuses ligatures rythment la lecture, à l'image d'un rebond qui ponctue la trajectoire de la balle. Le c et le t s'achèvent par des lignes élancées tandis que les contrepoiçons du p et du q, légèrement basculés, donnent une impression de vitesse. Le x, le r, le w, ainsi que le a, détaillent des terminaisons enroulées pour ralentir la cadence de lecture et apporter des variations de rythme au sein de la hauteur d'x. Le x et le w quant à eux, semblent davantage attirés par la gravité. Le gris typographique précise des mouvements multidirectionnels, accentué par l'usage des chiffres elzéviriens qui déplacent la ligne de base et jouent de la proportion des chasses sur le 6 et le 9.

874 grammes propose deux styles aux expressivités foncièrement différentes où chacun obéit à sa propre logique et existe comme un caractère autonome. 734 et 140 grammes évoluent selon leurs propres structures ; avec des fûts monolinéaires et des chiffres elzéviriens pour l'un, ainsi que de larges surfaces irrégulières et une représentation numérale standard pour l'autre. Malgré ces différences, ces styles cultivent tous deux un certain niveau de détail, un trait organique et gestuel, en raison de leur contexte de création commun et de ma propre interprétation. En tant que duo, leur contraste visuel se révèle particulièrement utile pour établir une hiérarchie solide entre deux types de texte.

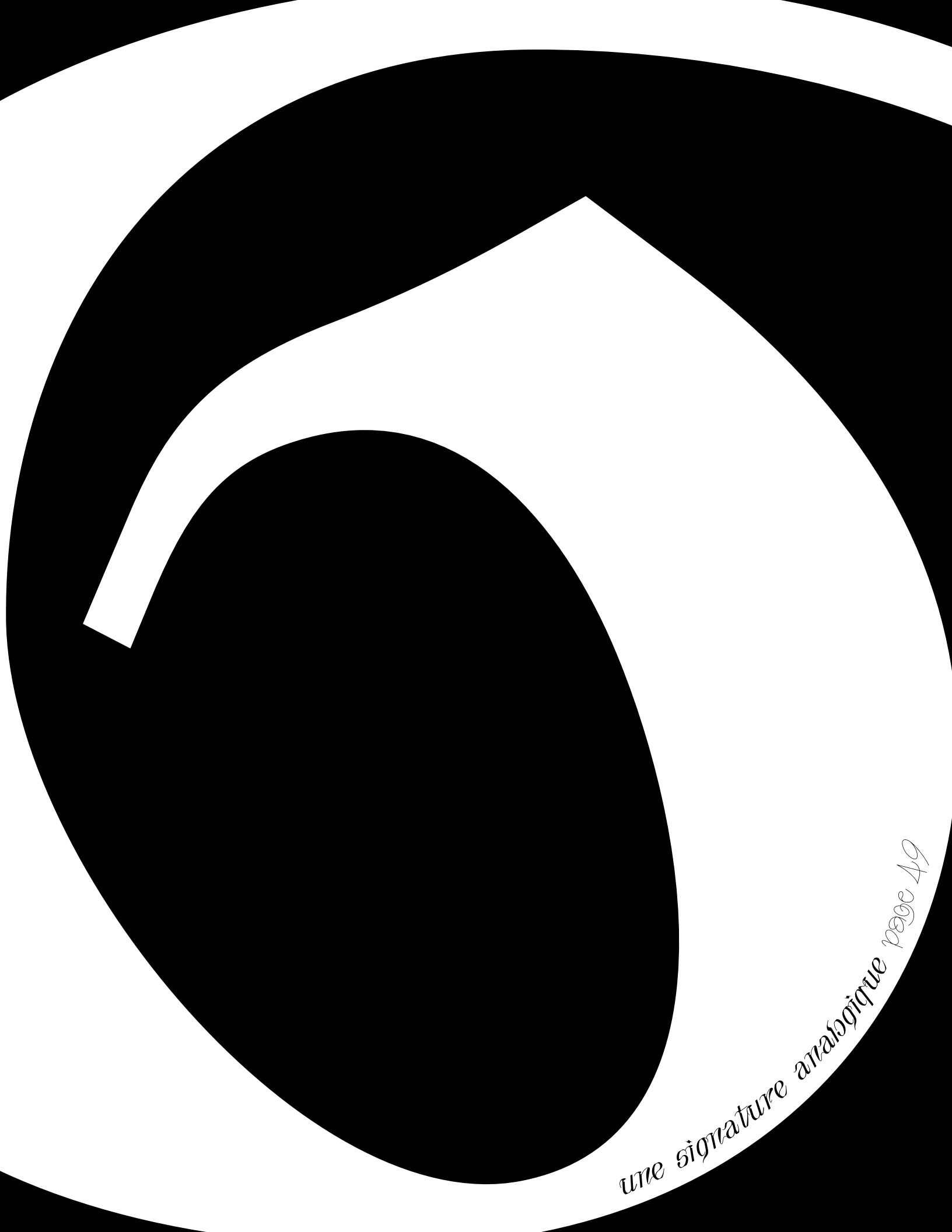
Afin de donner davantage de flexibilité dans leur usage, j'ai choisi de créer une version outline de 734 grammes. Ses contours s'adaptent à la largeur des fûts de 140 grammes et garantissent ainsi une hiérarchie harmonieuse sur des formats réduits. Non seulement les deux caractères présentent des forts contrastes de graisse, mais ils se distinguent aussi de manière significative par leurs esthétiques. Cette hiérarchie particulièrement contrastée peut devenir un enjeu sur des petits formats qui laissent peu de flexibilité dans la mise en page. En gardant uniquement les contours de 740 grammes, la hiérarchie se trouve atténuée, tout en se distinguant facilement de 140 grammes. Ainsi, les deux styles peuvent être utilisés dans des corps de texte similaires et composer un gris typographique harmonieux. Cette variation donne une perception plus délicate de la famille, tout en préservant des spécificités propres à chaque style. Les versions originales de 140 grammes et 734 grammes seront préférées pour établir une hiérarchie solide entre deux types de texte.

En répondant à un contexte de création commun, les caractères incitent à être employés ensemble. Leur utilisation en famille donne plus de visibilité au processus et apporte une certaine logique harmonieuse. Néanmoins, chaque style détient son autonomie et peut être perçu de manière indépendante. Les caractères typographiques 874 grammes et 60° incarnent des voix expressives et singulières dont l'usage serait particulièrement approprié dans des contextes purement textuels. Ils pourraient être utilisés comme des images, comme des métaphores visuelles qui invoquent

des pensées, au-delà de leur portée sémantique. Leurs qualités figuratives seraient ainsi sublimées et pourraient bénéficier de toute l'attention de leur audience plutôt que d'être accompagnées d'une image photographique qui risquerait de saturer leur complexité visuelle. Les polices de caractère seraient idéalement utilisées dans un corps de 20 points minimum, et ce sur des textes courts pour rendre justice au travail du détail et rester lisibles. Par la même occasion, maintenir une grande échelle de texte encouragerait des types de formats, voire même des supports tels que des affiches, des enseignes ou des signalétiques. Les polices de caractère seraient particulièrement adaptées pour des titrages et des logos, ou tout simplement de manière isolée à l'image d'une lettrine. Enfin, l'utilisation de 874 grammes et 60° semblerait particulièrement appropriée dans des scènes expérimentales et indépendantes plutôt que des campagnes publicitaires qui se voudraient efficaces et bruyantes. De par leur nature expressive, organique et expérimentale, 874 grammes et 60° influencent et suggèrent des usages.

Fonderie Darling

À l'occasion de leur 20e anniversaire, la Fonderie Darling m'a chargé de créer une œuvre typographique originale pour leur exposition patrimoniale intitulée *20 ans + 1 siècle*. Mon intention consistait à réimaginer le logo original de l'institution à travers une série d'expériences avec de l'étain en fusion. Contrairement à mes autres créations, le choix du matériau pour ce projet était moins personnel puisqu'il devait refléter l'essence du lieu. Les formes obtenues adoptent un langage plus anguleux et abrupt que celles développées précédemment et la création se limite aux deux glyphes F et D, sans donner suite à un alphabet complet. En saisissant cette opportunité au cours de ma recherche, j'ai eu la chance d'explorer et de légitimer mon approche dans un contexte professionnel dans une forme artistique et décorative.



Sculptures de gestes

Les objets de mon environnement immédiat revisitent les standards de la création de caractère pour créer un cadre de travail conceptuel inventif et inspirant. Les combinaisons de matériaux et d'actions, ainsi que leurs interprétations personnelles sont presque infinies. La diversité des registres formels témoigne de la générosité de cette méthode itérative, un processus qui peut devenir une réelle signature personnelle. En plaçant le contact tangible et le faire comme générateur d'esthétiques, la lettre devient une lecture du processus et adopte une marque de fabrique analogique[14]. Sa structure est revisitée, fabriquée d'imprévus et bricolée de raffinements. Elle cristallise des mouvements dans une ligne éloquente et idiosyncrasique, pour définir de nouveaux principes. Par ces qualités non conventionnelles, nous pouvons ainsi nous questionner sur la manière dont les caractères créés pourraient cohabiter avec d'autres polices, une fois qu'elles quittent leur contexte de création.

874 grammes et 60º mettent tous deux en place un registre organique qui entre rapidement en tension avec des caractères dits typewriters par exemple ; des caractères dont la chasse constante répond à la largueur des touches de métal des machines à écrire. Cette esthétique mécanographique entre en conflit avec les contours souples et irréguliers des caractères du Salon. En revanche, les deux polices semblent relativement compatibles avec des caractères qui présentent des qualités gestuelles et organiques. C'est le cas par exemple d'edwardian script[15] avec ses détails complexes et ses larges spirales détaillées, ou encore de notre ami[16] dont les qualités calligraphiques donnent au E et C une impression de mouvement. La celtic cursive[17] quant à elle, semble également compatible, en présentant des proportions inhabituelles et de multiples variantes contextuelles. Elle dévoile un A étriqué avec une traverse relativement haute, tandis que celle du R se situe bien plus basse, dans un corps particulièrement large. Elle est également faite de nombreuses exceptions grâce à ses multiples variantes : 2 pour la majorité des lettres et allant jusqu'à 4 pour le a. Enfin, une écriture spontanée et authentique, réalisée à la main pourrait tout aussi bien faire office d'accompagnement pour 874 grammes et 60º. Pour les qualités organiques, la période art nouveau comprend également de nombreuses ressources. La police de caractère harrington[18] constitue particulièrement un bon exemple avec ses nombreux détails et exceptions. Les lettres C, E, F, et G sortent de la hauteur d'x, tandis que le B, le R, le J, le K et le A dépassent la ligne de base. Quant aux bas de casse, le g et et le s présentent un niveau de détail qui semble quasiment

14 **Dans ce contexte, j'utilise le terme analogique pour décrire la nature physique des lettres. Le processus a laissé une empreinte des matériaux et des actions sur les caractères typographiques, il en devient une signature graphique. En d'autres termes, analogique souligne la dimension matérielle et tangible des lettres.**

15 **Benguiat, E. (1994).** ***Edwardian Script.*** **ITC. https://fontsinuse.com/typefaces/1740/itc-edwardian-script**

16 **Sloane, J. (1929).** ***Notre ami.*** **https://fontsinuse.com/typefaces/191310/notre-ami**

17 **Coles. S,(2023).** ***Celtic TypeSmiths*** **[Documentation photographique de la typographie]. https://www.flickr.com/photos/stewf/53109884532/in/pool-phototypesetting/**

18 **Inconnu. (1899).** ***Harrington.*** **John Haddon & Co. https://fontsinuse.com/typefaces/38333/harrington**

imperceptible à une échelle réduite. Le caractère curfeew initial[19] propose à son tour, un niveau de finesse encore plus poussé, avec des formes ornementales et complexes.

Ces analogies restent des suggestions et les possibilités de combinaisons sont multiples. Néanmoins, cette sélection de polices de caractères témoigne de la cohérence graphique formelle des polices du Salon, puisqu'elle puise ses ressources dans l'art nouveau, les scripts et les écritures calligraphiques, des registres formels organiques et gestuels.

Rejouer la rareté

874 grammes et 60° sont référencées par des expérimentations, des lettrages, des écritures non sémantiques ou bien même encore des illustrations ; des ressources authentiques donc, puisqu'aucune d'entre elles ne sont destinées à être reproduites ou distribuées. Ces caractères ont été conçus pour répondre à un contexte d'utilisation spécifique. Quant aux polices qui existent en tant que fichier OpenType Font, elles créent finalement une tension dans l'industrie, en présentant d'une part, une marque de fabrication manuelle et d'autre part, un fichier reproductible à l'infini. Cette contradiction se manifeste parfois par un dépouillement des formes comme c'est le cas pour Celtic qui présente de nombreux détails organiques dans sa première version, pour finalement être simplifiée dans un revival numérique. Dans d'autres cas, un juste équilibre s'établit entre une simplification des tracés et une justice au travail manuel, comme c'est le cas avec la police de caractère boogie brut et son style Wild (Priez, 2022). Quoi qu'il en soit, ces cas de figure restent relativement rares, notamment à l'échelle d'un alphabet complet puisqu'ils présentent un véritable travail de patience dû à la complexité des tracés. Pour cette recherche par exemple, 734 grammes demande une journée minimum de travail par caractère. Ses multiples détails et variations cultivent un intérêt pour l'exception et le raffinement, un processus donc qui déjoue l'effort économique des logiciels contemporains pour devenir un hymne à la lenteur. Si finalement rendre la lettre reproductible après un tel travail artisanal devient presque contre nature, nous pourrions nous questionner sur sa capacité à exister de manière plus unique et en dehors de sa fonction.

Ready-Made

À l'occasion de ses 20 ans, la Fonderie Darling m'a commandé une création originale typographique dans le cadre de son exposition patrimoniale 20 ans + 1 siècle[20]. L'œuvre proposait une représentation d'un F et d'un D sur le thème du métal et de la fonte. Tout comme 874 grammes et 60°, les formes ont été pensées dans un contexte de création défini par le geste et la matière. Les lettres obtenues étaient sculptées par de l'étain, un métal gris, léger et résistant. Les deux caractères typographiques dévoilent des lignes irrégulières rongées par la chaleur, des surfaces sinueuses aux angles affûtés. Les pleins et des déliés esquissent des fûts asymétriques et présentent des ruptures abruptes, un semblant d'irrégularité qui se retrouve jusque dans les pointes incisives.

La lettre était ainsi libérée de sa fonction linguistique pour exister comme un sujet autonome et trouver sa place dans un musée. Elle pouvait exister comme une œuvre, ou finalement comme

19 **Inconnu. (s.d.).** ***Curfew Initials*****. https://fontsinuse.com/typefaces/202248/curfew-initials**
20 **Pour plus d'informations, consultez le lien: https://fonderiedarling.org/20-ans-1-siecle**

un ready-made. Son usage a franchi celui de la feuille et de l'écran pour exister dans une forme plus artistique, pour une lecture sensible de l'image. Que la lettre existe dans un contexte réel à l'état d'une expérimentation, comme une œuvre unique et originale dans un musée, ou encore dans un tracé numérique et reproductible, le contexte de création génère des ambiguïtés dans l'industrie. En déplaçant mon expertise de son contexte d'origine, j'exerce une tension entre l'usage de la lettre et sa capacité à être une pratique personnelle et artistique, libérée de sa fonction linguistique. D'une part, je développe un caractère autonome qui détient sa place dans un centre d'art, d'autre part, je fabrique un outil fonctionnel et commercialisable. Je développe une pratique ambiguë qui ouvre des impasses pour la discipline.

La première présentation
des projets s'est déroulée
à l'occasion de *Dot Dot Dot,*
l'exposition officielle de la maîtrise
universitaire. Néanmoins,
mon travail nécessitait
un cadre d'exposition plus
intime, avec des murs et un sol
adapté à la vision que j'avais
pour la diffusion du projet.

En fin de compte, cette expérience
a ouvert la voie à la création d'un
deuxième Salon pour présenter le
projet dans son intégralité.
En exposant à Anteism le 30 juin,
j'ai pu réaliser une autre
itération, qui incluait de la poésie
et des performances. Ce site
a ouvert ses portes
à des graphistes et des artistes
qui ont pu comprendre
le travail en profondeur,
fournir des commentaires
critiques et engager
des collaborations potentielles
pour des projets futurs.



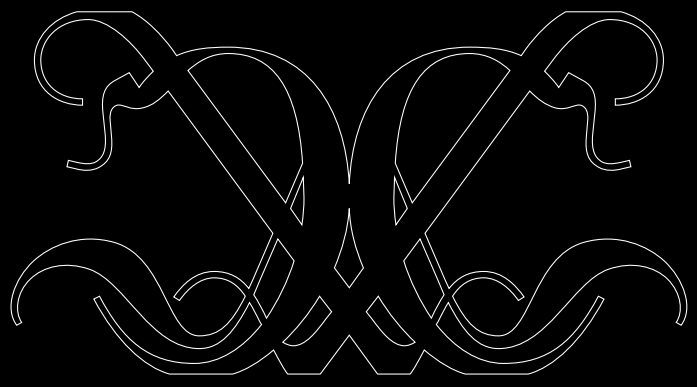
[Fig. 28]



[Fig. 29]

 [Fig. 30]

le salon de la
refusée :
a resilience from a to z
a type design
exchibition
by juliette duhé



06.30.2023
18h-00h

435 beaubien street ouest
anteism books
guests: iva celebic (poetry)
sarah gutknecht (poetry)
surprise performer (dance)
bénédicte (music)



[Fig. 31]

[Fig. 32]



[Fig. 33]



[Fig. 34]



[Fig. 35]

62 [Fig. 36]

Affiches (2), 35 × 74 pouces, impression numérique noir et blanc
Textes explicatifs en français et en anglais

Ces deux formats étaient présentés à l'entrée du Salon pour contextualiser l'exposition

le salon de la refusée : une résilience de a à z

dans le salon, les lettres quittent l'écran pour habiter l'espace-temps. leurs silhouettes sont imaginées à partir d'élastiques, de balles et de cire.

le geste et la matière délimitent un nouveau terrain de jeu, celui d'un contexte qui répond aux lois de la gravité, aux principes d'inertie et à des points de fusion. les formes se mesurent en surfaces, les styles typographiques se pèsent en grammes et l'espace de travail se calcule en degrés.

dans ce laboratoire de recherche, l'ordinateur n'est plus qu'un simple outil de reproduction. les caractères typographiques désobéissent aux attentes technologiques et transcendent leur usage pour engager un langage énigmatique, une voix investigative qui conjugue avec ambiguïté les registres fonctionnels, didactiques et expérimentaux.

textes :
iva celebic (en.)
sarah gutknecht (fr.)
typographies :
juliette duhé
(874 grammes et 10°c)

à toute·s les refusé·e·s

le salon de la refusée: a resilience from a to z

in the salon, the letters leave the screen to inhabit space-time. their shapes are made from elastic bands, balls and melted wax.

the gesture and the material define a new playground, one that follows the laws of gravity, the principles of inertia, and the boundaries of melting points. shapes are measured in surfaces, typographic styles are weighed in grams, and the working space is calculated in degrees.

in this research laboratory, the computer is solely used as a reproduction tool. typographic characters subvert technological expectations and go beyond their use to engage an enigmatic language—an ambiguous voice that encompasses functional, didactic and experimental realms.

texts:
iva celebic (en.)
sarah gutknecht (fr.)
typefaces:
juliette duhé
(874 grams and 10°c)

to all the refusé·e·s

[Fig. 37]

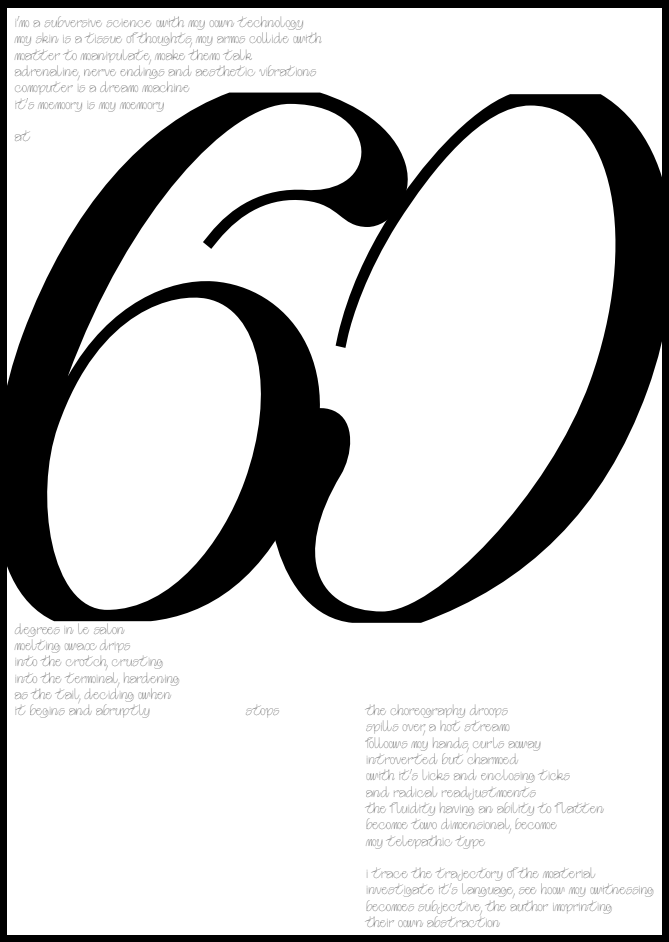
a. n abyss of systems
b. odies of metal
c. ommands shifting control
d. irective attitudes
e. xecutive language
f. orced inertia
g. rowing demands
h. ierarchies of frameworks
i. mposed rules
j. ust a narrow outlook
k. eeping secrets
l. evelheaded inside the software
m. isanthropic figures
n. aming everything we know / n. eutral digressions
o. rganized grids
p. iles of sharp lines
q. uit the square angles
r. un for the escape
s. adist strokes becoming sadist jokes
t. eflon structures
u. nbreakable blocks
v. ectors fortifications
w. alls of piecelation
x. tracting an inner movement
y. earning for the gestural, to oppose a to
z. with resistance, with grace.

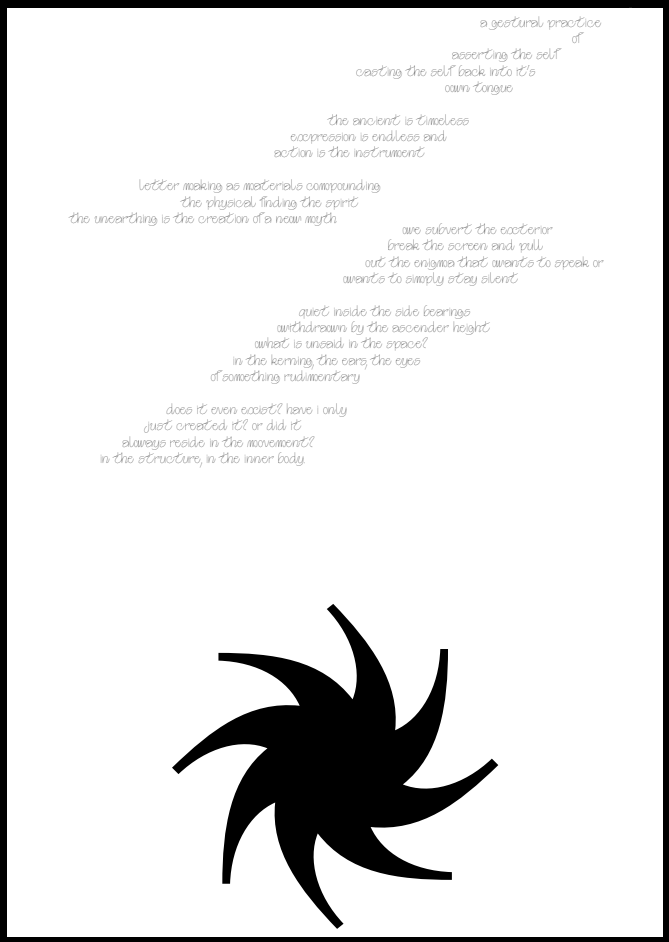


Affiche (1), 25 × 98 pouces, impression numérique noir et blanc
Poème en anglais, Juliette Duhé

Le visiteur était ensuite introduit à ce format. Chaque ligne présente un alignement décalé à droite qui symbolise une tentative de fuite, mais le texte se rabat rapidement sur la gauche, comme s'il était rappelé à l'ordre par l'autorité de l'ordinateur.

[Fig. 38]





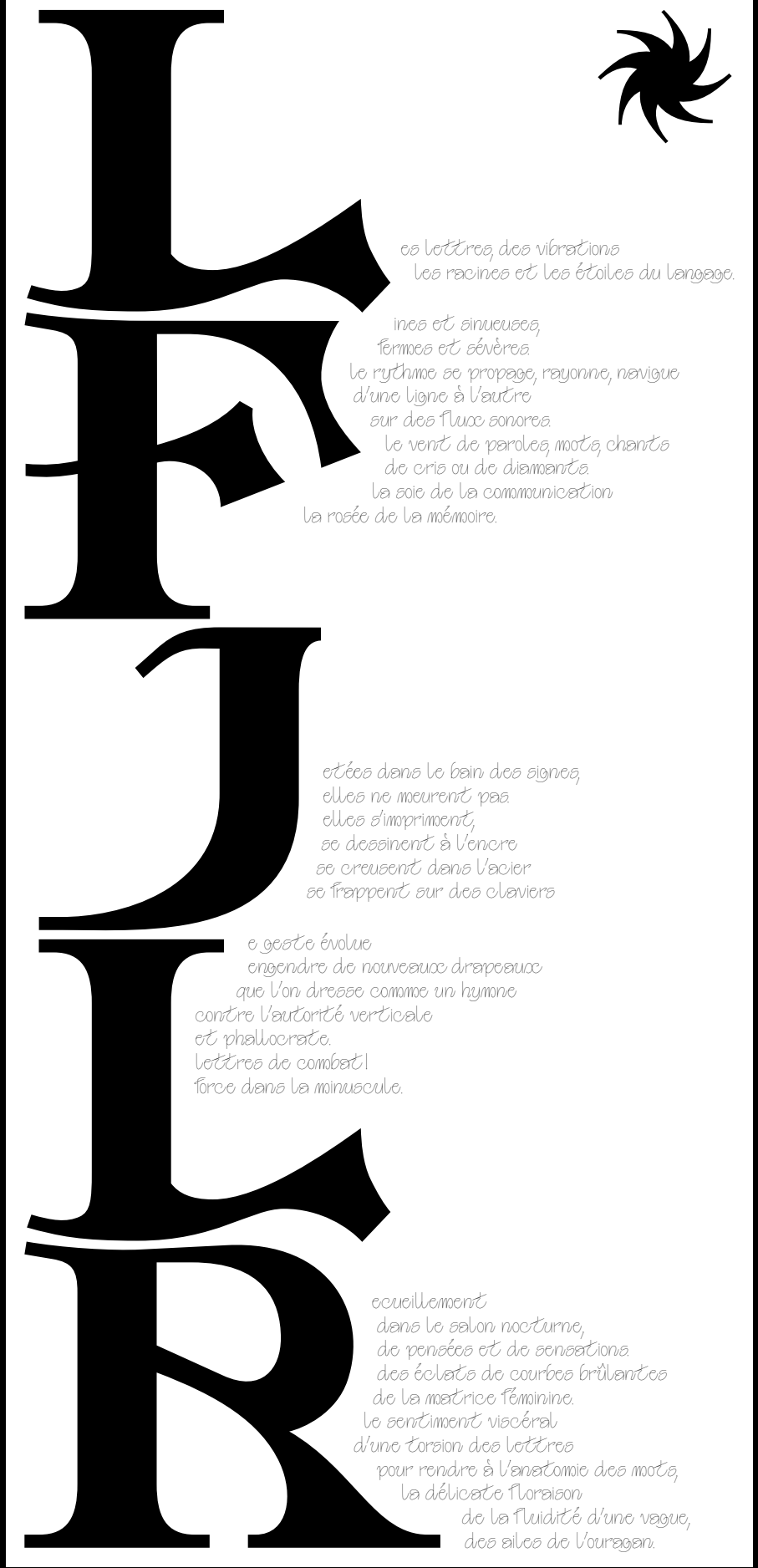


Affiches (3), 23 × 33 pouces, impression numérique noir et blanc
Poème en anglais, Iva Celebic

Le second texte en anglais était réparti sur trois formats différents afin d'identifier plus facilement les passages qui se réfèrent à chaque police de caractère. Au-dessous de chaque affiche se trouvaient des pages du livre qui documente le processus, permettant ainsi de faire un lien avec leur explication poétique. En répartissant le texte sur trois formats, cette approche visait également à maintenir un confort optimal. Le texte étant relativement long, cette décision permettait d'optimiser l'expérience de lecture avec la police de caractère 140 grammes qui s'utilise principalement pour des textes courts.

L'astérisque fait son apparition sur le dernier format pour renvoyer subtilement aux crédits de l'auteur qui se situent à l'entrée, sur le format explicatif.

[Fig. 39]



Affiche (1), 35 × 74 po.
Poème en français, Sarah Gutknecht

L'exposition se terminait sur ce format qui retrace l'histoire du Salon avec un regard général et énigmatique.
Chaque paragraphe commence par une lettrine qui vient rythmer la lecture. Enfin, l'astérisque fait son apparition dans le coin supérieur droit cette fois-ci pour renvoyer aux crédits de l'auteur qui se situe à l'entrée, sur le format explicatif.

Les lettres, des vibrations
Les racines et les étoiles du langage.

Fines et sinueuses,
Fermes et sévères.
Le rythme se propage, rayonne, navigue
D'une ligne à l'autre
Sur des flux sonores.
Le vent de paroles, mots, chants
De cris ou de diamants.
La soie de la communication
La rosée de la mémoire.

Jetées dans le bain des signes,
Elles ne meurent pas.
Elles s'impriment,
Se dessinent à l'encre
Se creusent dans l'acier
Se frappent sur des claviers

Le geste évolue
Engendre de nouveaux drapeaux
Que l'on dresse comme un hymne
Contre l'autorité verticale
Et phallocrate.
Lettres de combat !
Force dans la minuscule.

Recueillement
Dans le Salon nocturne,
De pensées et de sensations.
Des éclats de courbes brûlantes
De la matrice féminine.
Le sentiment viscéral
D'une torsion des lettres
Pour rendre à l'anatomie des mots,
La délicate floraison
De la fluidité d'une vague,
Des ailes de l'ouragan.

Sarah Gutknecht

le salon page 52

Déployer la page

Le 30 juin 2023, le *Salon de la Refusée* s'est installé à Anteism, une maison d'édition et galerie indépendante située au 453, rue Beaubien Est à Montréal. Cet espace alternatif, qui se distingue de l'incontournable white cube institutionnel par ses murs de briques, ses planchers de bois, ses sols en béton et ses poutres apparentes, semblait particulièrement adapté pour présenter des caractères fabriqués de matériaux. Par ailleurs, en tant que maison d'édition, le lien qu'Anteism entretient avec l'imprimé établissait par nature un contexte où l'écran n'est pas considéré comme un médium de prédilection ; un espace d'exposition qui donc encouragerait à la lecture, à l'appréciation du texte et des lettres dans toute leur dimension.

Après la création des caractères typographiques, l'exposition s'est avérée essentielle pour donner vie au projet dans toute son entièreté. Le Salon était un moment pour donner à la lettre un espace à habiter au complet. Un temps dans lequel les dimensions typographiques, poétiques et conceptuelles de la recherche pouvaient exister dans un même lieu. Dans cet espace silencieux, exempté d'images et d'écrans, les visiteurs étaient invités à se plonger pleinement dans la lecture. De grands formats de papiers comblaient l'espace, abritant des lettres monumentales. L'exposition s'achevait sur un salon domestique, mon propre salon entièrement restitué dans la galerie d'Anteism. Ce clin d'œil au titre de l'exposition clôturait ainsi l'événement sur un lieu intime, sur un espace personnel et convivial invoquant la lecture, la discussion et le partage.

Lecture du processus

Pour documenter la méthode de travail, j'ai choisi de privilégier l'écriture à la photographie. Dans un monde saturé d'images où notre regard est constamment sollicité par des publicités divertissantes aux slogans accrocheurs et des photographies retouchées, le parti pris de communiquer uniquement par du texte revalorise la pratique de la typographie et affirme d'autant plus une démarche non conventionnelle et novatrice. En plaçant le texte au centre de la documentation, je propose une double lecture : une première de l'ordre typographique, qui donne à voir les lettres ; et une seconde de l'ordre poétique, qui documente le projet par l'écriture avec une voix imagée et intime.

Par la même occasion, éviter les images permet à mon corps d'exister uniquement dans toute sa dimension introspective. Au lieu d'être ramené à sa surface, il devient un lieu de réflexion et de sensations. Il est intellectualisé et considéré pour sa capacité à penser en mouvement.

L'écriture comprend deux pièces distinctes : un poème en anglais scindé en deux parties, dont la deuxième séquence est écrite par Iva Celebic et un poème en français, rédigé par Sarah Gutknecht.

Le premier poème en anglais contextualise le sous-titre de l'exposition : une résilience de A à Z. Il dresse un portrait autoritaire de l'ordinateur présenté sous la forme d'une liste alphabétique qui dénonce des restrictions créatives propres à l'utilisation d'un écran dans le contexte de travail.

La deuxième partie du poème quant à elle, répond à la succession de contraintes présentées dans la première partie, par un discours émancipateur. Elle instaure un contexte de travail en dehors de l'écran qui défie les normes du logiciel de création typographique. L'action et la matière sont au cœur du sujet avec les mots qui nous dévoilent des informations sur le processus de travail.

En guise de complément, un objet éditorial documente les différentes étapes de la recherche : la manipulation de la matière, l'abstraction des formes et la création des lettres. Il complète la lecture des poèmes en renseignant la méthode de travail dans une perspective davantage chronologique et figurative.

Quant au poème français, son contenu ne traduit pas la narration anglaise. Il détient sa propre voix et présente un regard global sur le Salon. Il raconte son histoire sous une forme poétique et abstraite, un langage dans lequel les mots possèdent une texture, une échelle et des mouvements.

Collaborer avec des poètes fut l'occasion de projeter de nouveaux regards sur mon travail et d'intégrer différentes voix en un même corps. En travaillant avec des amies proches et sensibles à ma pratique, j'ai pu accentuer la dimension subjective et personnelle de ma recherche, tout en les laissant s'exprimer dans leurs propres mots et dans leur langue natale avec leur regard poétique.

L'intrigue du texte

La poésie a donné au projet une voix énigmatique, un langage ambigu qui répond au caractère crypté et expérimental des typographies. Le visiteur peut se limiter à un degré de lecture visuel et typographique ou poursuivre son investigation dans la lecture pour découvrir les multiples anecdotes dissimulées derrière les lettres. Ce registre intriguant est investi jusque dans la communication de l'événement. Les affiches dévoilent 140 grammes dans un corps fin et torsadé de 57 points, accompagné de 734 grammes dans une version contourée. 60º apparaît dans une version customisée de la lettre x pour imiter un emblème symbolisant le refus. Mystérieux, menaçant ou élégant, ce symbole de résilience devient un système d'identification déployé sur tous les supports. Les informations sont dissimulées derrière l'expressivité des lettres, il faut chercher les renseignements pour accéder au contenu dans sa totalité. La lecture constitue un travail d'investigation qui devient un jeu pour certains et un effort pour d'autres.

D'une certaine manière, ces choix graphiques filtrent les lecteurs. Seules les personnes sensibles à ce registre esthétique prendront le temps de déchiffrer l'information. À l'image des affiches de soirées underground, les supports de communication du Salon établissent des codes propres au projet pour s'adresser à une audience bien spécifique. En communiquant avec un langage crypté, un lien plus intime est ainsi établi entre l'auteur et la communauté à laquelle il s'adresse, il devient une forme de complicité. Des visuels donc, qui en disent peu à premier abord, ou peut-être suffisamment juste assez pour intriguer.

Place à l'action !

Le jour de l'exposition, le danseur Kevin Delanay a réalisé une performance de danse avec les objets. Celle-ci était accompagnée par la lecture des poèmes en anglais suivi du français, à laquelle s'ajoutait le bruit des balancements du corps, des froissements de papier, des chutes de balle et des glissements de cire. Le corps entrait en action avec la matière pour incarner une voix supplémentaire, celle du mouvement et de l'action en direct. En s'appropriant les objets, il proposait une nouvelle lecture du processus et des poèmes par la performance.

À la sortie de l'exposition, les visiteurs pouvaient repartir avec le signe x en tatouage éphémère ou en décalcomanie. À leur tour, ils pouvaient ainsi réactiver le processus de travail en engageant leur corps et les objets de leur environnement immédiat. Jusque dans leur distribution, 60ºC et 874 grammes évoluent selon leurs propres conventions.

Le Salon a permis d'interroger de nouveaux paradigmes de la discipline en faisant circuler la lettre dans l'espace, mais plus particulièrement par la poésie et la performance dansée. La lettre se trouve décontextualisée jusque dans sa diffusion pour répondre à son contexte de création.

La vidéo qui restitue la performance peut être visionnée en cliquant ici.


déviter les structures page 70

Ouvrir des impasses

Dans le *Salon de la Refusée*, les lettres questionnent la discipline par une approche sensible, expérimentale et alternative. Elles convoquent des registres typographiques, mais surtout philosophiques, artisanaux, performatifs et poétiques. Ensemble, ces références éclectiques mettent en perspective un regard alternatif sur la discipline.

En déviant l'occulocentrisme et la logique mathématique des outils numériques, la lettre devient une forme modulable. Elle évolue dans un contexte concret et improvisé, un environnement de travail qui remplace la perception visuelle par l'action manuelle. Les polices de caractères 874 grammes et 60° dévoilent des formes organiques, complexes et irrégulières, des spécificités singulières qui contestent l'économie de moyen et la rationalité des logiciels standards de création typographique. En fin de compte, le processus engage des collaborations avec des poètes et des danseurs, pour mettre en place une pratique artistique et faire exister la lettre jusque dans des espaces d'exposition. Dans cet environnement de travail, la fonction typographique du caractère est dépassée, permettant à la lettre de s'exprimer au-delà de son rôle sémantique. Le Salon propose finalement une manière de faire qui déconstruit le caractère et crée des ambiguïtés là ou certaines lignes sont bien définies.

Penser par le caractère

En créant des caractères, je déplace mon rôle de designer graphique dans la typographie. J'abandonne la vente de services et la relation client prestataire au profit de la création d'un outil et d'une pratique auto-initiée. Je cède ma place de facilitatrice pour me positionner dans l'industrie avec une pratique indépendante et personnelle. Dans le Salon, je développe une pratique artistique, artisanale et interdisciplinaire, où la lettre devient le fil conducteur entre tous ces terrains d'expérimentation. En fin de compte, en quoi consiste le rôle d'un créateur de caractères ? Karl Nawrot (2019) l'envisage comme une promenade de l'esprit, Jannis Maroscheck (2020) comme un dictionnaire de formes, et Alex Balgiu (2023) le traduit comme une écriture des frontières. Dans le Salon, je développe une manière de penser qui se manifeste par la lettre. Je pense le graphisme par la typographie, l'image par le texte et les formes abstraites par l'alphabet. La création de caractère ne se limite pas aux contours de la lettre, elle devient une manière de percevoir le monde, de diriger mon imagination pour m'approprier mon quotidien. La lettre n'est plus une finalité en soi, elle s'établit comme une pratique — ou plutôt comme un prétexte pour engager mon corps et mon environnement immédiat.

Donner corps au contexte

En plus de cultiver un mode de pensée, la lettre donne corps au processus. En présentant une marque de fabrique analogique, 874 grammes et 60° renseignent sur le contexte de création. Les caractères incarnent mon geste précipité qui renverse de la cire et immortalise mes tensions nerveuses dans mon jeu d'élastique. Dans la scène contemporaine typographique, ma démarche pourrait s'étendre à d'autres pratiques et se rapprocher de la culture du « faire avec », un principe défendu par la revue *Back Office* (Donnot, Gay & Masure, 2017) ou encore *Le design des programmes* (Masure, 2014) pour inciter les designers à s'approprier leurs outils numériques (modification du code d'un programme, détournement d'une fonction, etc.) et se libérer de tout déterminisme technologique.

Les designers mccann (2019) et Maroscheck (2020) par exemple, développent ce concept du faire avec en modifiant le code du logiciel. Ils façonnent un outil sur mesure qui leur permet de générer des lettres et créent une esthétique qui porte l'empreinte du pixel et du vecteur.

En s'appropriant leurs contextes de création, ces designers développent une marque de fabrique personnelle. Ils affirment l'influence de leurs outils dans le processus de réflexion jusque dans le façonnement des lettres, pour produire des esthétiques distinctives et singulières. Ils proposent des manières de faire qui déjouent les standards et génèrent des contextes de création inspirants. Cette idéologie prend ses racines dans la publication *Computer LiB/Dream Machine* (Nelson, 1974), un guide contre-culturel publié bien avant l'arrivée du premier ordinateur personnel. Dans cet ouvrage, Nelson présente cette nouvelle technologie comme une source d'émancipation et d'autonomie, afin de maîtriser le pouvoir potentiel de standardisation et de contrôle qu'elle représente. Inspiré par la culture beatnik, son livre prône la pratique du « do it yourself » et de la collaboration. Les articles proposent des modes d'emploi permettant de fabriquer toute une gamme d'objets et de comprendre leurs structures, ainsi que des références littéraires et des adresses pour se procurer du matériel.

En poursuivant cette approche subversive, l'ordinateur pourrait alors continuer à incarner la machine à rêves que Ted Nelson s'imagine, plutôt que de se transformer en une simple plateforme technique (Bruet, 2017). Néanmoins, la technologie se développe à une vitesse qui dépasse de plus en plus notre capacité d'apprentissage et qui s'adresse finalement à des individus qui disposent d'une certaine facilité à comprendre et maîtriser ces enjeux technologiques rapidement. Nous pourrions ainsi nous interroger sur la capacité des designers à entretenir cette culture du piratage à long terme, notamment à l'ère de l'intelligence artificielle. Finalement, est-ce que les logiciels de création ne pourraient-ils pas cultiver naturellement une diversité des manières de penser ?

La machine à rêves

En 2019, Sina Fakour crée l'outil *seawad*, une plateforme expérimentale typographique qui se base sur la morphologie des scriptes arabes et s'utilise avec un calame simulé sur un écran tactile. Elle retranscrit non seulement la trajectoire, mais aussi les rotations dans toute leur complexité ; une qualité rarement adressée par les logiciels de typographie, qui se limitent pour la plupart à définir les lettres par des points de contact. Cette initiative répond avant tout à un enjeu culturel et à un phénomène de globalisation où l'alphabet latin et le modèle occidental sont dominants. Osamu Torinoumi et Reiko Hirai mettent en perspective cet enjeu en 2016 dans une conférence ATypI, en expliquant les difficultés posées par les outils contemporains pour les cultures calligraphiques. Les logiciels de création de caractère principaux[21] étant occidentaux, ils sont donc développés avec un regard influencé par l'héritage de l'alphabet latin, un système d'écriture aux fûts rectilignes et aux angles saillants, gravé dans la pierre depuis l'Antiquité.

Dans un registre différent, Donald Knuth développe en 1979, le système de programmation MetaFont[22]. Contrairement aux logiciels contemporains qui proposent une construction de la lettre par ses tracés intérieurs et extérieurs, ce langage envisage le caractère typographique comme un squelette. Il peut varier selon les paramètres prédéfinis suivants : « Pen, Weight, Slant, Superness, Curlyness ». Ces cinq variables sont certes réductrices pour créer des caractères, mais participent malgré tout à envisager la structure de la lettre différemment des logiciels traditionnels.

21 **FontLab, Glyphs et RoboFont.**

22 **Pour plus d'informations, vous pouvez consulter cet article : Dexter Sinister. (2011). A Note on the Type. *The Serving Library*, (1). https://www.servinglibrary.org/journal/1/a-note-on-the-type.**

Pour faire résonner cette pensée avec le Salon, on pourrait imaginer que les conditions de création de 874 grammes et 60º puissent être directement adaptées à l'écran. Elles existeraient par exemple sous la forme d'un plug-in qui viendrait parasiter le logiciel du typographe. À l'ouverture du document, les dimensions ne seraient ni en pixels, ni en points, ni en pouces ou en centimètres, mais en degrés ou en grammes, tandis que les outils traditionnels seraient substitués par des actions et des matériaux à combiner. L'intention ne serait pas nécessairement de créer des caractères avec ces paramètres, mais plutôt de générer des idées inspirantes en renouvelant notre regard. Le typographe quitterait sa zone de confort pour entrer dans un univers poétique et sensible. Afin de ne pas rejouer l'occulocentrisme, nous pourrions aussi imaginer un espace de travail numérique, connecté à des valeurs réelles qui engagent nos sens. Par exemple, la musique que nous écoutons, la température ambiante de la pièce, l'éclairage des lampes, ou encore notre posture pourraient tous être reliés à des paramètres typographiques. Le contexte nous encouragerait ainsi à prendre conscience de nos conditions de travail en dehors de l'écran et à engager des comportements différents.

Avec SAWAD et MetaFont, Fakour et Knuth proposent une appréhension de la lettre hors des standards. Ils apportent des solutions créatives, techniques, politiques et culturelles pour créer autrement. Certes, ces outils alternatifs libèrent la lettre des normes créatives, mais ils ne sont pas exemptés pour autant de tout déterminisme technologique. Finalement, chaque contexte de travail semble influencer la conception d'une lettre et s'immiscer jusque dans les pratiques.

Cultiver l'exception

« Les menus et les paramètres par défaut des outils de design proviennent de choix faits par les producteurs du logiciel et reflètent inévitablement une conception particulière du design. Cette gestion des fonctions de conception dans un outil dominant réduit l'éventail d'options disponibles pour les designers, et donc aussi les résultats imaginables. Le contrôle des tâches incorporées dans un logiciel de design peut améliorer la fonctionnalité de l'outil et optimiser la qualité minimale d'un résultat, mais c'est aussi au prix de la diversité de l'expression visuelle. » (Grootens, 2022)

Alors finalement, faut-il continuer de faire avec ou de faire sans ? Peut-être qu'il est simplement préférable de cultiver l'exception et de faire différemment. En multipliant les manières de faire, en mettant en place des contextes de travail alternatifs et en gardant un regard subversif sur sa pratique, le créateur peut dessiner des caractères selon ses propres aspirations et développer une pratique singulière. En déviant les structures, il participe à diversifier la scène, ou peut-être finalement qu'il en inspire une nouvelle.

Le salon : un projet de fonderie typographique

À l'avenir, j'envisage de distribuer 874 grammes et 60° de manière indépendante, en créant ma propre fonderie typographique. Par la même occasion, je souhaite que cette plateforme de diffusion de caractères typographiques soit un espace public et collaboratif au sein duquel je pourrais poursuivre ma recherche sur les contextes de création alternatifs.

Dans un premier temps, j'ai l'intention de diffuser 874 grammes et 60°. Par la suite, je souhaite ouvrir la plateforme à d'autres typographes qui questionnent le contexte de création dans leur pratique. La fonderie proposerait ainsi une sélection de polices de caractères créées de manière non conventionnelle. Elle pourrait également regrouper des expérimentations, à l'image de la plateforme Future Fonts qui met en vente des licences pour des caractères non achevés. Chaque étape de travail se retrouve ainsi documentée par les différentes versions publiées, incitant l'utilisateur à prendre conscience du processus créatif et de sa temporalité.

Par ailleurs, à l'image de la fonderie colophon qui établit un système d'édition limitée en vendant un maximum de 500 licences, je pourrais imaginer une distribution restreinte. Ce principe qui rejoue la notion de rareté pourrait attribuer à chaque caractère typographique un statut d'objet de collection. Il redonnerait une valeur matérielle à un objet reproductible et par convention inépuisable. Ce principe pourrait être d'autant plus accentué par la présentation des polices sur le site, à l'image de typelab par exemple qui montre une lettre en 3D pour sélectionner la typographie de notre choix. Cette fétichisation du caractère joue des codes et lui donne un statut ambigu. Une autre possibilité pourrait consister à assumer pleinement la double vie de la lettre. D'une part, elle existerait dans le monde réel dans une galerie sous la forme d'affiches, de tatouages éphémères et d'autres supports, d'autre part, elle existerait de manière complètement dématérialisée sur l'écran en mettant en place une plateforme de distribution avec un abonnement, à l'image de Spotify. Les fichiers WOFF pourraient être archivés sur un serveur, de la même manière que Google Fonts héberge ses caractères en ligne, tandis que les formats OTF pourraient être remplacés par une librairie synchronisée à l'image du système de location fontstand ou des polices Adobe. Ainsi, aucun fichier ne serait envoyé, les caractères s'activeraient directement sur le logiciel de mise en page. Par la même occasion, ce système automatisé participerait à prévenir du vol et de la reproduction illégale des fonts, en régulant automatiquement les droits d'utilisation. Il épargnerait ainsi l'utilisateur des détails juridiques, un langage légal complexe particulièrement difficile à saisir pour les néophytes. En parallèle, les caractères pourraient continuer d'exister dans le monde réel à travers les tatouages, les objets et les expositions, être performés et mener leur double vie.

Concernant les conditions d'utilisation, j'envisage de mettre en place des modalités non conventionnelles. À l'image de la fonderie 2OSTF qui établit des exigences politiques dans ses licences, je souhaite avoir un droit de regard sur les projets à portée politique et interdire l'usage des typographies pour des contenus discriminatoires, des industries liées à l'armement et au nucléaire.

Quant au tarif, j'imagine un système qui pourrait éventuellement encourager une consommation plus locale, par exemple en mettant en place un tarif préférentiel ou encore en adaptant le prix selon la monnaie avec laquelle l'achat est réalisé. J'envisage aussi de faire un prix plus réduit pour les OBNL, à l'image de la fonderie dinamo typefaces qui ajuste son tarif selon la taille de la compagnie de son client. Enfin, sur le modèle de solitype qui propose des sélections ponctuelles de caractères pour récupérer des fonds pour des causes humanitaires, je souhaite mettre en place des ventes éphémères pour soutenir des causes de genre. La présence d'initiatives telles que

Badass libre fonts by cwomxn et Flint type dont je fais partie avec mes caractères compagnon et taganga montrent encore aujourd'hui, le besoin de rééquilibrer l'industrie encore trop genrée.

Enfin, j'envisage de créer des terminaisons inclusives pour faciliter l'écriture de la langue française qui pose aujourd'hui encore de nombreux enjeux de genre. Quelques créateurs de caractères proposent des solutions pour répondre à cette situation, sans pour autant définir une nouvelle manière de designer ces combinaisons de lettres. Le groupe de recherche belge bye bye binary encourage et diffuse activement ces initiatives pour proposer de nouveaux principes et peut-être définir progressivement l'écriture typographique inclusive comme une norme, plutôt qu'une possibilité.

Une librairie d'outils

En plus de distribuer des polices de caractères, je souhaiterais également avoir un espace de recherche qui questionne l'outil de manière immédiate. Ainsi, la fonderie ne ferait pas uniquement la promotion de caractères, elle proposerait des solutions concrètes à ses utilisateurs pour créer autrement.

À titre d'exemple, nous pourrions imaginer dans cette librairie d'outils, les pièces confectionnées par Nawrot et le normographe de Hunor Vári mentionnés précédemment. En reprenant mon propre contexte de création, je pourrai suggérer la liste de verbes d'action de Richard Serra. Par ailleurs, je souhaite également que chaque police de caractère soit accompagnée d'un spécimen informatif. Ce dernier documenterait le processus, proposerait des recommandations d'usage telles que des combinaisons typographiques, de hiérarchie, ou encore des tailles de corps de texte optimales. Ce guide permettrait de maintenir une bonne compréhension typographique des caractères auprès d'une audience néophyte, sans pour autant mettre en place de quelconques obligations.

Enfin, cette plateforme pourrait engager des collaborations. Je pense par exemple à un projet collectif de création typographique qui documenterait l'influence des techniques de production dans l'histoire de la typographie. À l'image de la famille Compagnon qui retrace l'évolution des caractères dits typewriters en présentant une époque par style, le projet suivrait ce principe en s'intéressant à des outils et des époques différentes. Il observerait des polices de caractères qui portent une marque de fabrication du processus de création et proposerait une relecture visuelle de l'histoire de la typographie. La police awhyte inktrap de la fonderie Dinamo représente particulièrement bien cette intention. Les détails incisifs et incurvés dans les lettres font référence aux pièges à encre, de subtiles encoches qui étaient insérées dans les angles intérieurs des caractères pour éviter de faire déborder l'encre lors de l'impression. En plus de documenter la typographie, ce projet aurait le potentiel d'intégrer des designers issus de minorités qui ont été largement sous-représentés dans l'industrie pendant de nombreuses années, et réinterpréter ainsi l'histoire par de nouvelles voix.

La lettre et son ombre : un projet d'exposition typographique

Travailler la lettre par l'action et la matière pour l'exposer à une grande échelle m'a interrogé sur sa capacité à exister en volume. D'un point de vue théorique, la lettre et sa troisième dimension a été un sujet d'étude à plusieurs reprises. La typographie a souvent été rapprochée à l'architecture pour les ressemblances avec sa structure, mais rarement pour sa dimension matérielle et artistique.

À l'avenir, j'envisage de considérer la lettre pour ses propriétés sculpturales par un projet d'exposition collectif et interdisciplinaire qui rassemblerait des typographes, des sculpteurs, des architectes, des danseurs, et bien d'autres domaines d'expertise. La lettre ne sera plus une lecture du processus, mais de la matière. Elle sera volume, couleur et texture. Au-delà de déserter l'écran, elle abandonnera le support papier. Elle sera décontextualisée de manière plus radicale, pour être observée à 360° dans des échelles inhabituelles. Sa capacité à exister en tant que médium autonome et artistique sera davantage affirmée. La nature interdisciplinaire du projet encouragera à étendre le milieu niché de la typographie à d'autres domaines, tandis que sa dimension sculpturale ouvrira un nouveau registre poétique, celui d'une lettre monumentale en trois dimensions. Jusqu'à présent, le projet consiste en une archive de sculptures typographiques et sert de base pour le futur projet d'exposition. Elle a été réalisée avec Awista Montagne, un typographe français avec qui nous partageons cet intérêt mutuel pour la lettre en trois dimensions. Nos discussions ont naturellement mené à cette archive qui, à ce jour, regroupe uniquement des typographes. L'aperçu du projet est encore restreint, mais nous avons l'intention de poursuivre la sélection jusqu'à constituer un abécédaire éclectique.

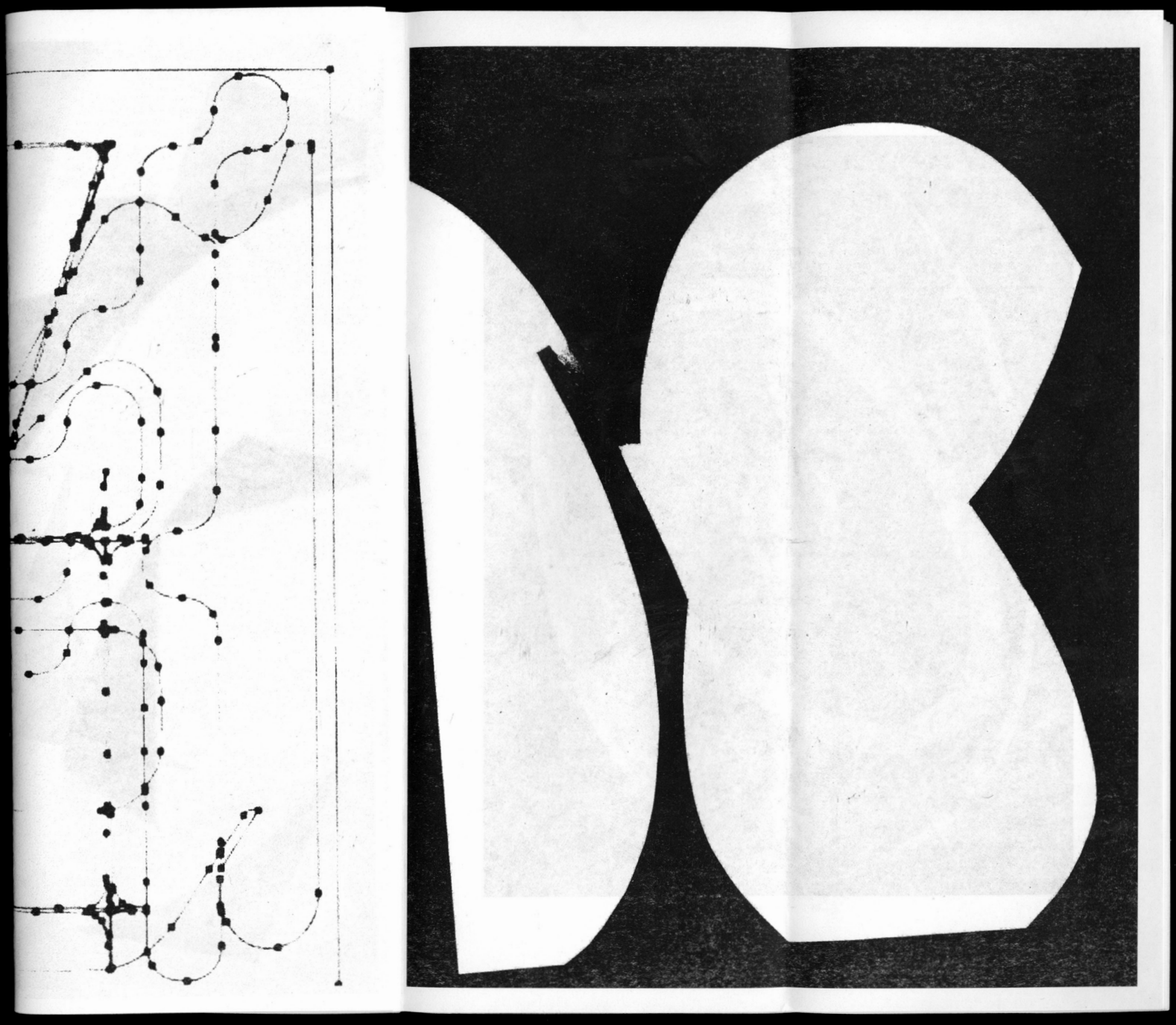
78 [Fig. 40]

Musée sans murs
Publication, 8.5x5.5 (fermée), 8.5x11 (ouvert),
impression risographie noir
Réalisé en collaboration avec Maxime Pigeon

Cette édition a été réalisée en collaboration avec Maxime Pigeon et mise en page sans l'utilisation de l'ordinateur. Les images ont été photocopiées à partir de ressources diverses, sélectionnées dans des ouvrages sur la sculpture, sur la création de caractère, ou encore trouvées en ligne dans des portfolios de typographes. Elles ont ensuite été imprimées, découpées et pliées. Les correspondances ont été travaillées à la main pour finalement être directement scannées sur l'imprimante risographe.

Ces analogies mettent en perspective des similarités visuelles, structurelles et conceptuelles entre la sculpture et la typographie. Les images montrent des recadrages, des formes découpées, des registres abstraits qui jouent sur l'ambiguïté entre les deux disciplines. La lettre est observée par son ombre, ses échelles, ses matériaux et ses orientations. Les deux pratiques s'inspirent l'une et l'autre pour créer un vocabulaire graphique spécifique.

Cette publication a été envisagée comme un outil de recherche pour examiner les correspondances entre ces deux disciplines, à l'image d'un essai visuel. En manipulant ces ressources, j'ai établi des similarités qui ont mené par la suite à un travail d'archivage de sculptures créées par des typographes. Ce projet existe à présent comme une étape de recherche, mais son contenu pourrait par la suite, être utilisé pour un éventuel catalogue d'exposition sur la sculpture et la typographie.



bibliographie

• Acker, C. P. (2013). *Flip the Script*. Gingko Press.
• Balgiu, A. (2023). Designing Writing. http://designingwriting.com/
• Barba,G. (2021). *Ánima*. Gold Rain.
• Bruet, M. (2017). Photoshop un synthétiseur visuel. *Back Office,* (1). http://www.revue-backoffice.com/numeros/01-faire-avec/manon-bruet-photoshop-synthetiseur-visuel
• Chancogne, T. (2023). Un caractère : L'« écriture typographiée ». *Faire,* (43). Empire Books.
• Coles, S., & Sherman, I. (2010). *Fonts In Use*. https://fontsinuse.com/
• Cox, I. [@ines_cox]. (2020). [Instagram]. https://www.instagram.com/p/B78P89iBavt/
• Csocsán, L. [@cs__laura]. (2021). [Instagram]. https://www.instagram.com/p/CNNb-B8phzFL/?hl=en&img_index=3 - Csocsán, L. [@cs__laura]. (2021). [Instagram]. https://www.instagram.com/p/CNNbB8phzFL/?hl=en&img_index=3
• Didi-Huberman, G. (2000). *Être crâne*. Les Éditions de Minuit.
• Donnot, K. (2011). *Code = design.* Basé sur le mémoire de fin d'études «Outils numériques et design graphique » suivi par Catherine de Smet et Isabelle Jégo et soutenu en mars 2011 à l'École européenne supérieure d'art de Bretagne - site de Rennes. https://www.cnap.fr/code-design
• Donnot, K., Gay, E., & Masure, A. (2017). Faire avec. *Back Office,* (1). B42.
• Grootens, J. (2022). Tools R Us. *Graphisme en France*, (28), pp. 59-87. https://www.cnap.fr/actualites/graphismeen-france/revues/ndeg28-graphisme-en-france-creation-outils-recherche-2022
• He, J. (2020). Affiche de l'exposition Li Bin Yuan. *Slanted*, (2022), p. 1. https://issuu.com/slanted/docs/slanted_experimentsl_issuuu
• Hoffmann, V. [@vivien_offmann]. (2020). [Instagram]. https://www.instagram.com/p/CGkB9JmhO-oj/?hl=en
• Hunor Vari, J. [@thispopshitpop]. (2022). [Instagram]. https://www.instagram.com/p/CYZO-zauMHqX/?hl=en&img_index=1
• Ingold T., (2017). *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture.* Éditions dehors.
• Kisman M., Licko Z., Keedy J., Jacobs K., (1990). Do you read me? *Emigre,* (15). Rudy VanderLans.
• Lange-Berndt, P. (2015). *Materiality*. The MIT Press.
• McCann, B. (2019). *Obsolete*, an AI Generated Typeface. Barney McCann. https://www.barneymccann.com/obsolete
• Maroscheck, J. (2020). Shape Grammars. Slanted Publishers.
• Masure, A. (2014). Thèse en Esthétique spécialité Design (n° de thèse) [Thèse de doctorat, dirigée par Pierre-Damien Huyghe, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR Arts plastiques et Sciences de l'art]. https://www.anthonymasure.com/these
• Muller L. (1980). *U&lc*, 7(1), New-York : International Typeface Corporation. p. 8. https://fast.fonts.net/FontsCom/Live/ulc-scans/Volume%207-1.pdf.
• Nawrot, K. (2019). *Mind Walks*. Rollo Press
• Nelson, T. (1974). *Computer LiB/Dream Machine*. Self-published.
• Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of The Skin*. Academy Press.
• Priez, J. (2022). *Boogie Brut*. Bureau Brut. https://bureaubrut.com/product/boogy-brut/
• Qyll, N., Volker, S., Kunst, A., Hill, W., DiLallo, N., Lynam, I., Forte, R., Keum, B.-W., & Jelena, D. (2022). Experimental Type. *Slanted, (40).* Slanted Publishers.
• Renaud, S. (s.d.). *Languages As Symbols.* https://writing-system.tumblr.com/
• Schon, D. (2001). *The Crisis of Professional Knowledge and the Pursuit of an Epistemology of Practice.* In J. Raven & J. Stephenson (Eds.), Competence in the Learning Society (pp. 185-207). Peter Lang.
• Sai Bellier & Sbalchiero. (2018). Legibility. *Diorama,* (1). Self-published.

• Schnatmann, J. [@jot_undes]. (2023). [Instagram]. https://www.instagram.com/p/Cu7XBltsxy7/?hl=en&img_index=1
• Sirot, V. [@victor.sirot]. (2022). [Instagram]. https://www.instagram.com/p/Ccx7BcmsaMY/?img_index=2
• Sorrentino, V. [@virtualviv_]. (2023). [Instagram]. https://www.instagram.com/p/Cv6UX80IQBO/?hl=en&img_index=3
• TéléGrenoble. (2023). *Reportage - Boogy Paper redessine l'alphabet.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DCLuufRpozo&ab_channel=T%C3%A9l%C3%A9grenoble
• Torinoumi, O., & Hirai, R. (2016). *Hiragana & Katakana: The Voice of Japanese Typefaces.* Présentation vidéo, ATypI 2016, Warsaw, Poland, Academy of Fine Arts in Warsaw ASP. https://www.youtube.com/watch?v=fEIUS1V-fDc&ab_channel=ATypI
• Trajcevski, J.-A. (s.d.). Lalga. *Languages As Symbols.* https://writing-system.tumblr.com/post/42927351032/lalga-jo-ana-trajcevski-source

glossaire

Ascendante
Terme qui désigne la partie verticale d'une lettre minuscule
qui dépasse au-dessus de la hauteur d'x.

*

Descendante
Terme qui désigne la partie verticale d'une lettre minuscule
qui dépasse au-dessous de la hauteur d'x.

*

Approche
Espace de part et d'autre d'une lettre.

*

Caractère
Terme qui désigne une lettre.

*

Chasse
Largeur d'un caractère incluant ses approches.

*

Elzévirien
Plutôt que d'être alignés sur la ligne de base comme tous les autres glyphes,
les chiffres elzéviriens dépassent de part et d'autre de la hauteur d'x.

*

Famille de caractère
Ensemble de caractères qui présentent généralement des similitudes de graisses, d'inclinaisons,
d'empattements, etc. Dans le cas de cette recherche, la famille de caractère
peut se définir par un ensemble de caractères qui répondent à un contexte de création similaire.

*

Fût
Terme qui désigne la partie verticale de la lettre.

*

Glyphe
Autre terme pour désigner un caractère.

*

Goutte
Terme qui désigne l'extrémité de la lettre lorsqu'elle s'achève dans une forme relativement arrondie.
Elle est notamment présente sur le r, le c et le a dans les cas les plus courants.

*

Graisse
Terme qui désigne l'épaisseur des traits d'un caractère (gras, maigre, etc.).

*

Gris typographique
Terme qui désigne l'impression visuelle de la perception générale d'un texte.

Hauteur d'x
Distance entre le haut et le bas d'une lettre, sans prendre en compte les ascendantes ni les descendantes.

*

Jambage
Autre terme pour désigner les ascendantes et les descendantes.

*

Lettrine
Première lettre d'un texte présentée dans un corps supérieur et généralement ornée. Ce procédé est particulièrement représenté dans les ouvrages médiévaux.

*

Licence typographique
Les polices de caractères sont, comme toute ressource créative, protégées par la propriété intellectuelle. La licence permet de donner le droit de les utiliser légalement a police tout en précisant ses conditions.

*

Ligature
Procédé typographique qui consiste à hybrider deux caractères qui entrent en collision. À titre d'exemple, un ajustement est souvent nécessaire pour la combinaison du f et du t. La majorité des polices de caractères proposent alors un glyphe unique qui fusionne ces deux lettres pour qu'ils existent en un tracé.

*

Ligature discrétionnaire
Contrairement à la ligature standard qui est la conséquence d'un problème de lisibilité, celle-ci est purement esthétique.

*

Ligne de base
Ligne horizontale imaginaire sur laquelle la partie inférieure de chaque lettre est alignée.

*

Monolinéaire
Désigne les caractères dont la graisse des fûts typographiques, des traverses et des jambages sont constants, comme c'est le cas du caractère 140 grammes.

*

OpenType Font (OTF)
Format de fichier d'une police de caractère, destiné à être installé et utilisé sur Mac et PC.

*

Point
Le point est l'unité qui permet de mesurer la taille d'un caractère typographique.

*

Point d'ancrage
Terme qui désigne des points de référence qui composent des formes vectorielles. Non seulement ils définissent le début et la fin d'une forme, mais ils déterminent aussi des points de rotation, de rupture et de déviation.

Police de caractères
Ensemble complet de glyphes d'un même style. Dans cette recherche 734 grammes, 140 grammes et 60° sont toutes les trois des polices de caractères.

*

Style
Terme qui désigne les variations d'une police de caractère (gras, italique, léger, etc.).

*

Traverse
Terme qui désigne la partie oblique d'une lettre.

*

Web Open Font Format (WOFF)
Format de fichier compressé d'une police de caractère, destiné à être intégré sur le Web.