

Mário Gonçalves

# Honorata

---

revival et anthropophagie  
dans la création d'un caractère

École supérieure d'art des Pyrénées – site de Pau  
DNSEP – Grade MASTER  
Mention Design Graphique Multimédia  
2013

**INTRODUCTION** 5

**I DESCRIPTIONS ET RÉFLÉXIONS  
TECHNOLOGIQUES ET HISTORIQUES** 9

- 1.1 La création de caractères et leur composition en métal :  
savoir-faire et technique, vertus et limitations 9
- 1.2 La création et la composition numérique de caractères 13
- 1.3 Les caractères sans-sérief et le Modernisme 17

**II IDÉE ET IDÉAL, OUTILS ET MISE EN PRATIQUE** 36

- 11.1 Modernisme brésilien : revival et anthropophagie 36
- 11.2 Le point de départ : les caractères imprimés de la première  
édition de *Cobra Norato* et leur numérisation 51
- 11.3 L'étude du contraste des caractères partant  
de la plume de pointe flexible : l'expansion 55
- 11.4 La création de certains  
caractères inexistant dans la source 61
- 11.5 Réflexion sur certains  
changements sur le dessin original 63

**CONCLUSION** 90

**BIBLIOGRAPHIE** 93

## INTRODUCTION

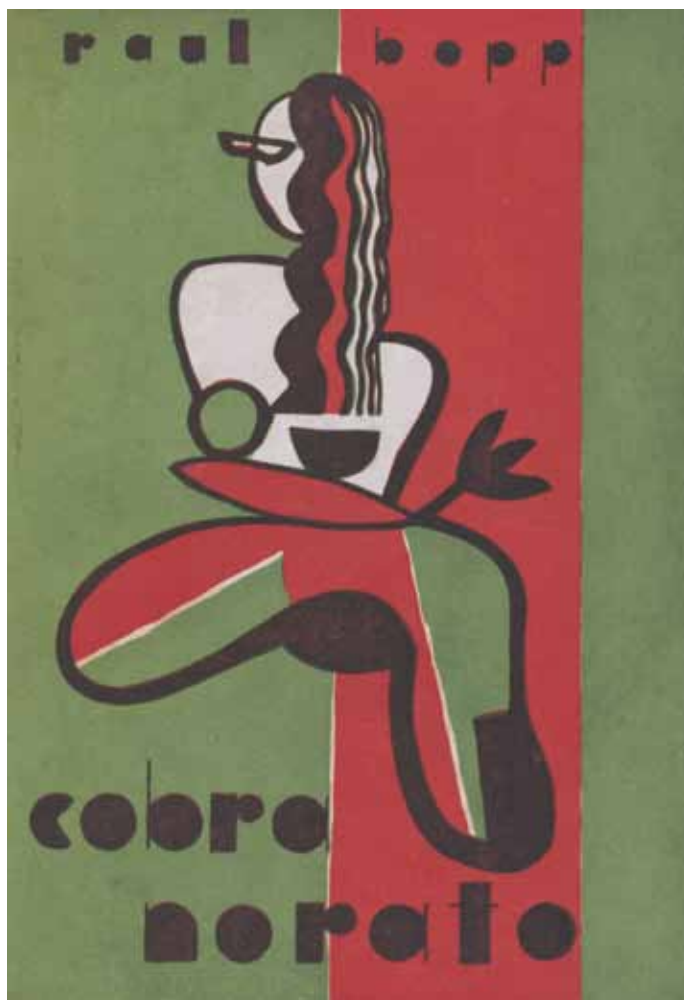
---

Le Mouvement Anthropophage fut une importante branche du Modernisme brésilien dans les années 1920 et 1930. Fondée par les écrivains Oswald de Andrade, Alcântara de Machado et Raul Bopp, ce mouvement était soutenu et diffusé par la *Revista de antropofagia (Revue de l'anthropophagie)*, dont la première édition date de 1928. Sa proclamation : la culture venue de l'étranger doit être « digérée » en même temps que notre culture interne et nationale, se transformant, à partir de ce processus, en une manifestation culturelle toute neuve – bien que les éléments de départ puissent être identifiés.

En 1931, Raul Bopp publie *Cobra Norato*, un poème à la fois épique, issu de la culture populaire et extrêmement moderne. Le livre est considéré comme un chef d'œuvre du Modernisme brésilien dans sa phase anthropophage. En effet, dans *Cobra Norato*, partant de la légende amazonienne du serpent Honorato, qui au clair de lune devenait homme, l'auteur a réussi à incorporer le langage oral, des éléments de la culture régionale et le rythme accéléré de l'industrialisation dévorante, qui en Amazonie – comme ailleurs – connaît un fort développement au 20<sup>e</sup> siècle suite aux innovations technologiques et à l'intérêt économique.

Au-delà du texte poétique, le livre compte une couverture – conçue par l'artiste Flávio de Carvalho – et une maquette ayant l'esthétique et utilisant la technologie de l'époque. La couverture est construite autour d'un jeu texte/image à la fois romantique et constructiviste, et la page de titre est composée en caractères sans sérif, en consonance avec, par exemple, le manuel / manifeste moderniste de Jan Tschichold, *Die neue Typographie (La nouvelle typographie)*, publié en 1928.

(1)



(1) Couverture de la première édition de Cobra Norato, conçue par l'artiste et ingénieur Flávio de Carvalho, 14×19 cm, 1931.

Honorata : revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Introduction

Ayant comme point de départ les caractères utilisés pour la composition de la page de titre de la première édition du poème de Raul Bopp, je travaille sur le dessin d'une police de caractères destinée aux textes de labeur, plus spécifiquement de littérature. Il faut souligner que ma source est le livre imprimé, et non les matrices ou les caractères en plomb eux-mêmes. À première vue, il s'agirait d'un revival typographique au sens strict, c'est-à-dire, comme l'écrit John Downer, une reprise «prochainement basée sur les modèles historiques (caractères en métal, ponctions manuels, etc.) destinée à des fins commerciales ou non commerciales, sans perdre de vue la juste quantité de préservation historique et la sensibilité aux vertus de l'original [1]». Pourtant en considérant une série de variables technologiques, il est évident qu'une quantité considérable d'altérations sur le dessin de départ sera faite. En effet, je crée un nouveau caractère numériquement à partir d'une base en plomb et j'ambitionne de l'utiliser pour la composition numérique. Se pose ici la question de la lisibilité dans le texte de long et de la pertinence de la conservation de certaines formes aux vues des améliorations liées aux techniques de création d'alphabet et d'impression. Naturellement, on ne peut pas ignorer qu'il y aura aussi des changements d'ordre subjectif, fruit de la synthèse de mes études théoriques et de ma pratique comme dessinateur de caractères et typographe. Ces processus d'analyse et de synthèse sur la question de comment je me positionne par rapport à mon point de départ et quelle liberté je me donne dans la modification des lettres me permettront de placer ce caractère à la frontière du revival et du concept moderniste brésilien d'anthropophagie. Il ne s'agit pas d'une simple imitation, mais d'une création nouvelle qui prend en compte les qualités et défauts de l'original

[1] DOWNER, John. «Call it what it Is», en ligne, 2003. [www.emigre.com/Editorial.php?sect=2&id=1](http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=2&id=1) (2 juin 2012, traduction personnelle).

en les adaptant parfois librement au contexte culturel actuel et à ses demandes. Le nom choisi pour la police de caractères est *Honorata*, un hommage au protagoniste du poème de Raul Bopp et aussi de la légende amazonienne sur laquelle le poète s'est basé d'une façon « anthropophagique ».

Mon ambition dans ce mémoire est de permettre au lecteur de suivre le processus anthropophage derrière la « résurrection » des caractères de départ, depuis ses premières dimensions réflexives et critiques jusqu'à sa mise en pratique. Nous pourrions accompagner le développement d'une famille typographique : les considérations historiques, matérielles et technologiques qui l'entourent ainsi que la réponse aux exigences de la composition contemporaine dans le livre de littérature. Nous verrons également de près la réalisation graphique de ce projet par la présentation de croquis et des outils utilisés. Il sera également proposé une discussion sur les idées et les idéals derrière ce projet et sur leur bonne application.

Méthodologiquement, ce mémoire est divisé en deux parties. La première, qui permet de situer historiquement le lecteur, nous amènera à nous pencher sur le développement des techniques de création de caractères et de la composition typographique, ainsi que sur la riche trajectoire des caractères sans sérif. Dans la seconde partie, le Modernisme brésilien – et son graphisme – sont mis en perspective par rapport au contexte national et international où il s'inscrit. Ensuite, nous aborderons la question des enjeux de ce projet dans sa fonction et sa mise en forme. La conclusion présente une réflexion critique sur comment notre proposition s'inscrit dans l'actualité.

Quel est le rapport entre l'anthropophagie et le revival ? Dans notre cas, réussir à préciser où l'un finit et où l'autre commence nous semble un défi – qui nous fait revenir à Ouroboros, un autre notable serpent mythologique qui, en se dévorant soi-même, représente le cycle éternel de renouveau. L'exploration et l'expérimentation critiques de ces frontières sinueuses nous guideront pendant la réalisation de ce travail.

Honorata : revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Descriptions et réflexions technologiques et historiques

## I DESCRIPTIONS ET RÉFLÉXIONS TECHNOLOGIQUES ET HISTORIQUES

---

### 1.1 La création de caractères et leur composition en métal : savoir-faire et technique, vertus et limitations

Bien que depuis l'apparition en Occident de la typographie au 15<sup>e</sup> siècle, on puisse tracer un parallèle entre son évolution formelle par rapport aux courants esthétiques et philosophiques de chaque époque et lieu, le savoir-faire concernant la fabrication et la composition de caractères n'a quant à lui subi des changements réellement signifiants qu'au 19<sup>e</sup> siècle. Dès lors jusqu'à nos jours, ce savoir-faire a progressé beaucoup plus rapidement, chaque nouvelle technologie se succédant, ainsi lorsque nous envisagions dans les années 1980 de nouvelles possibilités d'utilisation pour la photocomposition, la publication assistée par ordinateur l'a remplacée.

Avant l'ère industrielle, les fonctions de créateur de caractères, typographe, éditeur et même de libraire étaient souvent réalisées par la même personne ou par des petites entreprises, le plus souvent familiales. Bien que cette situation soit condamnée à disparaître – comme l'histoire l'atteste –, nous pouvons néanmoins y trouver un point positif : ayant une participation directe à son produit, de sa conception à sa diffusion, ce typographe polyvalent a pu développer une approche systémique et une identification avec ce qu'il produit. La séparation des métiers a souvent été critiquée par des théories politiques et esthétiques. Si Marx la considère comme aliénant, l'artiste Eric Gill parle même de la condition « sainte » de l'artisan à l'ancienne – bien que sous une perspective que

n'ignore jamais l'affirmation de plus en plus croissante de l'industrialisation [1].

Certes, si l'on ne se penche que sur l'œuvre des grands typographes du 15<sup>e</sup> jusqu'à la fin du 18<sup>e</sup> siècle [2], la qualité formelle et fonctionnelle de leur production confirme la valeur de leur savoir-faire holistique et justifie le pourquoi le métier de typographe et ses techniques sont restés presque inaltérés pendant trois siècles et demi. Pour notre propos, de toutes les fonctions exercées par ces typographes-éditeurs, nous nous concentrerons sur la création de caractères en plomb et leur composition. En comprenant les étapes de ces différents processus il est possible de mieux évaluer les qualités de ces artisans et de leur production.

Quant à la création de caractères, la tâche ultérieurement attribuée au dessinateur de caractères était réalisée par le graveur de poinçons. C'est lui qui gravait les caractères, très souvent selon sa propre conception – des exemples de graveurs de poinçons que ne font que suivre les dessins et instructions de tiers sont rares jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Comme résumé par Fred Smeijers, la gravure de poinçons était réalisée de la façon suivante :

- a. un poinçon était gravé
- b. une matrice était frappée par ce poinçon
- c. cette matrice était justifiée et mise dans un moule
- d. il était versé du plomb fondu dans ce moule
- e. le caractère était enlevé
- f. on retirait les résidus de matière qui n'était pas nécessaire
- g. la hauteur du caractère était uniformisée
- h. les caractères étaient composés
- i. les caractères étaient encrés et imprimés
- (2) j. l'image du caractère (la police) pouvait être vue [3]

[1] GILL Eric, *Un essai sur la typographie*, Ypsilon Éditeur, Paris, 2011 [2] Comme Nicolas Jenson et Alde Manuce en Italie à la fin du 15<sup>e</sup> siècle et Claude

Garamond en France au 16<sup>e</sup> siècle. [3] SMEIJERS Fred, *Counterpunch*, Hyphen Press, Londres, 2011, p. 59 (traduction personnelle).

Au cours de cette période, la création de caractères restait une activité artisanale, bien que toujours guidée vers la reproduction en série. En pleine révolution industrielle, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle l'usage du pantographe pour graver des poinçons a été diffusé. Créé en 1885 par l'américain Linn Boyd Benton, le Benton-pantographe – pantographe spécifiquement créé pour découper des lettres mécaniques – marque deux importantes étapes dans le développement de la typographie et le dessin de caractères.

La première est la création de la composition typographique mécanique, qui se servait de la technologie pantographique pour la création des matrices de caractères, stockées dans une machine. La composition était réalisée avec l'aide d'un clavier mécanique, la machine fondait et imprimait ensuite les caractères – soit individuellement (comme dans le cas de la Monotype), soit en lignes entières de texte (la Linotype) [4]. (3)

L'autre étape est la séparation prononcée entre le dessinateur de caractères et celui qui traduit les dessins en tant que caractères mobiles [5]. Néanmoins, en ce qui concerne la composition manuelle en plomb – qui a continué à être pratiquée malgré l'apparition de la composition mécanique – l'utilisation du pantographe n'a pas détaché entièrement la gravure de poinçons du travail manuel : après la gravure, des réglages dans le poinçons devaient toujours être faits au burin [6]. (4)

La grande différence qui existe entre la création et la composition de caractères en plomb et leur contrepartie numérique, est l'aspect tridimensionnel de la technique analogique. En effet, le graveur de poinçons était aussi un sculpteur, et en tant que tel, son métier lui demandait de penser et développer les caractères en trois dimensions. Naturellement,

[4] POHLEN Joep, *La fontaine aux lettres*, Köln, Taschen, 2011, pp. 26–27.

[5] SMEIJERS Fred, *Counterpunch*, Hyphen Press, Londres, 2011, p. 76.

[6] FRUTIGER Adrian, *Caractères: l'œuvre complète*, Fondation Suisse Caractères et Typographie, Bâle, 2009, pp. 24–25.

(5) une fois que la presse typographique frappait le papier avec les caractères déjà fondus et composés, on obtenait du foulage, c'est-à-dire une impression légèrement en bas-relief. On peut argumenter que le travail avec une dimension de plus enrichit sans doute le savoir-faire typographique, et que l'aspect tridimensionnel de la typographie ancienne peut souvent être considéré comme une valeur ajoutée. Cependant, nous devons avoir un regard critique et ne pas célébrer aveuglément cet aspect, au risque de devenir un fétichiste ou un nostalgique. La bidimensionnalité ou tridimensionnalité typographique doivent être pensées dans dans un ensemble de décisions qui guident la finition d'un tel projet. Comme exemple emblématique, nous pouvons citer le typographe et dessinateur de caractères britannique John Baskerville, qui dans le milieu du 18<sup>e</sup> siècle repassait au fer les pages qu'il imprimait dans le but d'augmenter la précision de l'image de ses caractères [7].

La typographie en plomb présente deux désavantages majeurs aujourd'hui : économique et technique. Le premier est le coût relativement élevé d'un atelier typographique et d'une fonderie, avec l'espace et les équipements dont ils ont besoin, comme des presses à imprimer et des fourneaux pour les moules. Le second est la possibilité limitée de crénage (*kerning* [8]) offerte par la typographie en plomb. Pour créer une paire de caractères mobiles, il fallait graver d'autres caractères dont les extrémités devaient être projetées au-delà de leur bloc – ce qui rendait la tâche plus coûteuse et laborieuse. En plus, les caractères crénés étaient plus faibles, une fois que les parties projetées des lettres n'avaient pas le support du bloc.

En revanche, dans la typographie en plomb chaque corps demandait la création d'un poinçon et de matrices

[7] LUPTON Ellen, *Pensar com tipos*, Cosac Naify, São Paulo, 2006, p. 17.

[8] La partie d'un caractère qui envahit l'espace d'un autre. Pour obtenir

une composition de texte espacée de façon optimale, il est nécessaire l'interlettrage spécifique de certaines paires de caractères, comme To ou Va.

différents. Ainsi, les graveurs pouvaient traiter individuellement l'espacement et les proportions de chaque corps du caractère [9]. Dans le cas de polices numériques, les designers attribuent un corps optimal. La question des réglages proportionnels des espaces nécessaire à l'utilisation de différents corps/taille de caractères est aujourd'hui traité automatiquement par la programmation informatique, comme faite par l'outil de crénage optique (mathématique) du logiciel de mise en page Adobe InDesign. Néanmoins dans certains cas cette possibilité ne peut pas prétendre se substituer à l'intervention du designer [10].

## 1.2 La création et la composition numérique de caractères

À la fin des années 1950, l'introduction de la photocomposition a ouvert diverses possibilités de mise en page : les caractères étant manipulés en deux dimensions pour la première fois. Si le procédé photographique était déjà utilisé dans la création de caractères pour que les dessins de chaque glyphe soient réduits afin d'être gravés au pantographe [11], la photocomposition marque la période où ce procédé intervient dans la composition de textes de labeur [12]. En plus d'être moins coûteuse, la photocomposition libérait le typographe en plusieurs aspects : l'espacement pouvait être plus personnalisé qu'en métal, les

(6)

[9] À ce propos, Jost Hochuli fait le remarque : « Au même titre que les lettres deviennent proportionnellement plus étroites au fur et à mesure que leur taille augmente – ce qui devrait être le cas également pour les caractères numérisés –, leur espacement s'amenuise lorsque le corps d'un caractère augmente. » *Le détail en typographie*, Paris, Éditions B42, 2010, p. 26. [10] *Ibid.*, p. 26.

[11] FRUTIGER Adrian, *Caractères : l'œuvre complète*, Fondation Suisse Caractères et Typographie, Bâle, 2009, pp. 24–25., pp. 24–25.

[12] Par opposition à la composition typographique expérimentale qui se servait de la photographie, déjà pratiquée au premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle et ayant comme exemple les photomontages avant-gardistes ou les typophotos de László Moholy-Nagy.

lettres pouvaient se chevaucher facilement et la taille du texte pouvait être réduite ou agrandie de façon simple [13]. Pourtant, l'utilisation diffusée de cette technologie n'a duré que deux décennies, de 1960 à 1984 (date du lancement du premier Macintosh d'Apple), après quoi la composition numérique s'est popularisée et la Publication Assistée par Ordinateur (PAO, *Desktop Publishing* en anglais) s'est imposée. Celle-ci profite de toutes les libertés offertes par la photocomposition, en y ajoutant d'innombrables autres possibilités.

(7) Quant à l'aspect technique du dessin numérique de caractères, celui-ci est réalisé par le positionnement et le contrôle de courbes de Bézier [14]. Naturellement, un caractère peut toujours être dessiné sur papier, mais à un moment donné il faudra que ce dessin soit vectorisé. Il existe aujourd'hui plusieurs logiciels de création de caractères partant de ce principe, tels que Fontlab, Robofont ou encore Glyphs. Et bien que chacun d'entre-eux offre un degré très élevé de précision dans le dessin, il n'atteint pas tout à fait celui du dessin au plomb. En effet, Fred Smeijers dans son livre *Counterpunch* a démontré que le graveur de poinçons arrivait à une précision de 0,01 à 0,001 mm – ce qui, transposé au langage numérique, résulte en plus de 2540 dpi (*dots per inch*) : au minimum la même précision des flasheuses et des périphériques CTP (*computer to plate* [15]) de haute résolution [16].

D'autre part, l'espace de blanc entre les lettres et les mots est aussi important que les formes et contreformes de chaque caractère – l'ensemble devant s'harmoniser. La création de caractères et la Publication Assistées par Ordinateur profitent,

[13] POHLEN Joep, *La fontaine aux lettres*, Köln, Taschen, 2011, p. 28.

[14] Technologie sur laquelle est basé le dessin vectoriel. À partir du placement de points de contrôle à partir desquels les courbes seront tracés, il est possible de créer des dessins

qui peuvent être redimensionnés sans perte de qualité. [15] Procédé où la plaque d'impression est directement exposée à partir d'un fichier numérique. [16] SMEIJERS Fred, *Counterpunch*, Hyphen Press, Londres, 2011, p. 90.

comme mentionné dans la section précédente, d'une facilité de réglage du crénage. Une fois que les caractères sont digitalisés, on peut attribuer aux différentes paires de caractères des espacements personnalisés de façon très simple, sans le recours à un autre caractère mobile. Si la vitesse de production est toujours une valeur, la possibilité de crénage par classe [17] accélère donc beaucoup le travail du dessinateur de caractères – sans le libérer d'être le plus soigneux possible dans sa prise de décisions.

Actuellement, l'OpenType est le format de fonte numérique le plus avancé. En plus d'être multiplateforme, compatible avec les systèmes d'exploitation Windows et Mac [18], une seule fonte OpenType peut comprendre 65.536 glyphes. Cette grande capacité est susceptible d'être explorée de plusieurs façons : un seul fichier peut comporter à la fois différents alphabets et systèmes d'écriture, ainsi que nombreux glyphes contextuels et variantes stylistiques (ligatures, dessins alternatifs des lettres, petites capitales, formes différenciées de chiffres etc.). Avec l'aide d'un logiciel et d'une police de caractères qui permettent la pleine exploration des fonctions OpenType, il est possible d'aborder la composition typographique de façon très personnalisée, en prenant compte des besoins particuliers de chaque composition.

Bien que la PAO et le dessin numérique de caractères présentent de nombreux avantages techniques, la vraie tient dans la démocratisation des outils. À ses débuts, la typographie

[17] Au lieu d'attribuer une valeur d'espacement à chaque pair de lettres qui en ont besoin, l'avènement du format de fonte numérique OpenType a diffusé la possibilité d'attribuer la même valeur à des groupes (ou classes) de caractères qui ont des formes similaires – comme, par exemple, EFNKILMPR, qui partagent

l'extrémité gauche composée par un trait vertical. Naturellement, on peut toujours réaliser des interventions personnalisés dans l'espacement entre les lettres. [18] Contrairement à l'OpenType, le Type 1, premier format de fonte numérique, nécessitait des fichiers différents selon la plateforme d'utilisation.



était une activité pour « initiés », développée dans les guildes, puis dans des ensembles de production décentralisés avec des ateliers mécaniques et des équipements coûteux. La création de caractères et la mise en page sont aujourd'hui se font sur le bureau, souvent par la relative simplicité d'une interface WYSIWYG (*what you see is what you get*). Ce travail de composition fait, le fichier numérique est envoyé à un dispositif graphique de sortie, comme un périphérique CTP ou une imprimante laser. Certes, si l'accessibilité en soi aux moyens de production ne garantit pas nécessairement la qualité acquise après plusieurs années d'apprentissage pratique, c'est néanmoins une opportunité inédite pour les productions typographiques indépendantes de qualité élevée. C'est dans ce contexte que sont nées les « fonderies numériques » : ne comportant parfois qu'une personne, ces studios de création divulguent et vendent des polices de caractères, principalement sur internet. L'avènement de sites de commerciaux tels que entre autres MyFonts.com ou FontFont.com, auxquels les dessinateurs de caractères peuvent soumettre leur travail (chacun de ces sites a sa propre politique de sélection), permet une plus grande accessibilité aux consommateurs potentiels. De plus, les sites mentionnés ci-dessus adoptent une politique de paiement de droits d'auteur qui est véritablement intéressant pour les designers [19].

[19] ESTEVES Ricardo, *O design brasileiro de tipos digitais*, São Paulo, Blucher, 2010, p. 48.

### 1.3 Les caractères sans-sérif et le Modernisme

Malgré leur connotation moderniste, les lettres sans sérif existent depuis plus de deux millénaires, comme en témoignent les inscriptions grecques, romaines et étrusques de l'Antiquité. En revanche, le premier caractère bâton destiné à l'impression typographique est apparu beaucoup plus tardivement, en 1816. Création du typographe anglais William Caslon IV, ce caractère, nommé *Two Lines English Egyptian*, était unicaméral, ne contenant que des capitales. La structure des lettres était assez géométrique, voire constructiviste. Malgré l'audace de son créateur, le *Two Lines English Egyptian* n'a pas été très populaire à son époque – pour le goût européen du début du 19<sup>e</sup> siècle, l'absence d'empattements dans les lettres était choquante, *grotesque* [20]. C'est pourquoi, dans certains pays (surtout germaniques), ce mot est devenu synonyme de n'importe quel type de caractère sans sérif. Pourtant, dans la classification de Maximilien Vox, les grotesques et leur réapparition au 20<sup>e</sup> siècle en tant que « néogrotesques » sont considérés des sous-groupes spécifiques dans le groupe majeur des caractères sans sérif (linéales [21]).

Lentement, les caractères sans sérif ont été de plus en plus utilisés, plus particulièrement pour le titrage. Dans les années 1830 les premières linéales comportant des majuscules et minuscules ont été créées, ce qui a augmenté leur possibilité d'usage. Un exemple de cette période est le *Seven Line Pica Grotesque* de William Thorowgood, datant de 1835. Pourtant,

[20] CHENG Karen, *Designing Type*, Yale University Press, New Haven, 2005, p. 15. [21] La classification de Maximilien Vox a été différemment adaptée selon le lieu où elle a été adoptée et dans la littérature. Ici, on a suivi la nomenclature utilisée par Karen Cheng dans son livre *Designing*

*Type* (2005), où les linéales comme l'Helvetica et l'Univers sont classifiées comme « néogrotesques ». D'autres ouvrages présentent des légères divergences, comme *La fontaine aux lettres*, de Joep Pohlen (2011), qui classe ces mêmes caractères comme des « linéales néoclassiques ».

formellement ces caractères n'étaient pas encore bien finis, donnant souvent l'impression d'être des versions de caractères avec empattements dont ceux-ci avaient été brusquement coupés. Il a fallu attendre la fin du 19e siècle pour témoigner d'un développement remarquable des linéales, marqué par une pensée éclairée sur leur structure autonome en tant que genre de caractère.

### Les raffinements à la fin du 19e siècle et l'*Akzidenz-Grotesk*

(10) L'apparition des premières linéales bicamérales a suscité son perfectionnement afin qu'elles puissent être aussi utilisés dans les textes de labeur. À la fin du 19e siècle, surtout en Allemagne, on remarque déjà bon nombre de caractères bâtons de qualité, tels que le *Schlanke Grotesk* de la fonderie Schelter & Giesecke et le *Breite Grotesk* et le *Royal Grotesk*, de Ferdinand Theinhardt. À cette époque-là, l'usage des linéales pour la composition de texte scientifique était relativement courant dans les pays de langue germanique – comme l'atteste le fait qu'autour de 1880 le *Royal Grotesk* a été adopté pour les publications de l'Académie Royale des Sciences de Prusse (Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften), à Berlin [22]. Cela est un des premiers indices de l'association des linéales aux valeurs rationalistes et progressistes – analogie qui aura son sommet au 20e siècle.

(11) Le *Breite Grotesk* et le *Royal Grotesk*, parmi d'autres caractères de l'époque, ont influencé de façon déterminante l'un des caractères les plus importants : l'*Akzidenz-Grotesk*, créé en 1898 par la fonderie berlinoise Berthold. Le dessin de ce caractère présente déjà une systématisation formelle de son ensemble, ce qui aura un fort impact sur les néogrotesques

[22] BEINER Wolfgang, « Grotesk », [En ligne], 2012. [<http://www.typolexikon.de/g/grotesk.html>] (12 novembre 2012).

suisse du 20e siècle, comme l'*Univers* et l'*Helvetica*. Le fait que l'*Akzidenz-Grotesk* ait été appelée *Standard* dans les pays anglophones [23] suggère sa connotation « neutre » et « universelle » – aspects très liés aux idéaux de la typographie moderniste du 20e siècle.

### Les « gothiques » américaines

Au début du 20e siècle les États-Unis ont joué un rôle important dans le développement des caractères bâton. Ce rôle était centré sur l'activité prolifique du designer Morris Fuller Benton (fils de Linn Boyd Benton), créateur du *Franklin Gothic* (dessiné entre 1903 et 1912) et du *News Gothic* (1908) : caractères toujours répandus. Ses polices, appelés « gothiques » (bien que sans aucune liaison avec les écritures gothiques comme la *textura* ou la *fraktur*, celles-ci comportant des empattements [24]), présentent un contraste plein-déliés plus marqué que celui des grotesques allemandes de l'époque. Elles contiennent également moins d'unité globale dans l'ensemble du dessin. L'importante hauteur de « x » de ces caractères rend le texte lisible même en petits corps et sur du papier de mauvaise qualité, ce qui explique en partie leur utilisation répandue dans le domaine de la presse [25].

(12)

(13)

[23] JUBERT Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Éditions Flammarion, Paris, 2005, p. 146.

[24] Pour les anglophones cette confusion est moins marquante,

une fois qu'ils appellent les écritures gothiques anciennes de *blackletter*.

[25] POHLEN Joep, *La fontaine aux lettres*, Köln, Taschen, 2011, p. 66.

## Le premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle et la Nouvelle Typographie

À partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, divers courants artistiques holistiques sont apparus et se sont rapidement propagés en Europe. Considérant les domaines de l'art, l'artisanat, l'architecture et du design comme une totalité, ces mouvements envisageaient l'intégration de ces activités à la réalité de la société industrielle moderne. Si chaque courant a eu ses particularités et nuances locales, tous partageaient, plus ou moins, une vision éclairée du rôle du design en tant qu'élément actif de transformation sociale.

Dans ce contexte, on remarque que les designers recherchent une typographie cohérente entre la forme et la fonction et en relation avec l'époque. Pour plusieurs, ce renouveau de la typographie présupposait qu'elle soit rationnellement simplifiée – leur attention s'est donc plus spécifiquement penchée sur les linéales. C'est le cas de l'anglais Edward Johnston – lié au mouvement Arts & Crafts – et de l'allemand Peter Behrens – associé au Werkbund. Le premier, avec son écriture «fondatrice», proposait un modèle pédagogique de calligraphie basé sur le squelette de l'écriture latine, condensant une vaste connaissance de l'histoire des lettres latines et leur développement. De plus, il a conçu un des premiers caractères bâton humaniste: le *Johnston Sans*. Créé en 1916 pour la signalisation du métro londonien, dans ce caractère les proportions canoniques de l'Antiquité Classique et le geste provenant de la plume large coexistent avec la rigueur du compas. Cette attitude dialectique par rapport à l'étude du passé et les besoins du présent caractérise les propositions les plus lucides du mouvement Arts & Crafts et ses branches.

La simplification faite par Johnston en ce qui concerne les caractères romains a été réalisée de façon similaire par Peter Behrens quant aux écritures gothiques. Son caractère *Behrens-Schrift*, 1902, est une étude de la forme élémentaire sous-jacente aux écritures germaniques. Si le placement de l'écriture

fondatrice d'Edward Johnston et le *Behrens-Schrift* dans le groupe des sans sérifs n'est pas entièrement précis (les deux caractères ont des empâtements), ces caractères sont sans doute «linéales»: leur contraste plein-déliés est réduit et les deux dessins émanent d'une recherche sur l'architecture des lettres.

L'obstination partagée par les avant-gardes de reconstruire la société – surtout en considérant la complexe situation politique européenne dans les années 1910 et 1920 – a motivé les designers et artistes à radicaliser les recherches antérieures vers la simplification rationnelle et pragmatique du design. Ce débat esthétique, pluridisciplinaire et polyphonique, se nourrissait de la pratique (documentée et théorisée par les praticiens eux-mêmes) des créateurs d'origine et de formation diverses – comme par exemple Jan Tschichold, Lászlo Moholy-Nagy, El Lissitzky, Kurt Schwitters et Paul Renner. La confluence de toutes ces voix a façonné la Nouvelle Typographie – expression utilisée pour la première fois par Moholy-Nagy dans un essai de 1923 et ensuite promue au grade de manifeste par Jan Tschichold dans l'ouvrage emblématique *La nouvelle typographie*, paru en 1928. (16)

Malgré leur pratique propre de la Nouvelle Typographie, ce mouvement a une caractéristique commune: la recherche de la communication la plus claire et efficace. Pour atteindre cet objectif, les typographes valorisaient l'utilisation de la photographie, la hiérarchisation de corps et de graisses des caractères, la disposition dynamique de la mise en page et le minimalisme des caractères sans sérif. Si Tschichold, pour des questions de disponibilité chez l'imprimeur, a choisi l'*Akzidenz-Grotesk* – un caractère qui à l'époque avait 30 ans – pour composer la première édition de la *Nouvelle Typographie* [26],

[26] Cf. l'introduction de Robin Kinross à l'édition américaine de 1998 de *La nouvelle typographie (The New Typography)*, University of California Press, Berkeley, 1998, p. xxx).

- (17) le lancement du *Futura*, en 1927, a déterminé une importante réussite dans le dessin des linéales géométriques qui correspondaient aux buts de la Nouvelle Typographie.

*Futura* est un caractère du designer Paul Renner, directeur de la Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker (L'École des Maîtres Imprimeurs Allemands) de Munich. Il adapte l'enjeu de la géométrie élémentaire aux contraintes humaines concernant le processus de lecture de textes de labeur. Pour répondre à cette problématique, Renner a réalisé des corrections optiques dans le dessin des lettres, de sorte qu'elles apparaissent élémentaires aux yeux du lecteur même si en réalité la géométrie pure a du être transgressée. De plus, il s'agit d'un des premiers caractères géométriques qui s'éloignent de l'expressivité patente de ces prédécesseurs (comme le *Kabel* de Rudolph Koch et l'*Erbar* de Jakob Erbar), ce qui lui permettait d'être plus universellement utilisé.

L'ascension des nazis a beaucoup nui au développement des avant-gardes en Allemagne – cet art étant considéré comme « dégénéré ». Beaucoup d'artistes, designers et intellectuels ont été persécutés et emprisonnés. L'exil fut la seule solution trouvée pour bon nombre de ces créateurs. Suite aux turbulences de la Seconde Guerre Mondiale et ses effets, les linéales ont connu un renouveau au milieu des années 1950.

### Le Style Suisse

Avec l'avènement du Style Suisse (« International »), au début de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, des caractères conçus dans le but de satisfaire les idéaux d'unité, de rationalisme, de simplification et d'internationalisme sont apparus – notamment l'*Helvetica*, de Max Miedinger et Edouard Hoffmann, et l'*Univers*, d'Adrian Frutiger. Les deux, inspirés en partie de l'*Akzidenz-Grotesk*, ont été lancés en 1957. Célébrés par les principaux théoriciens et praticiens du Style International, comme Emil

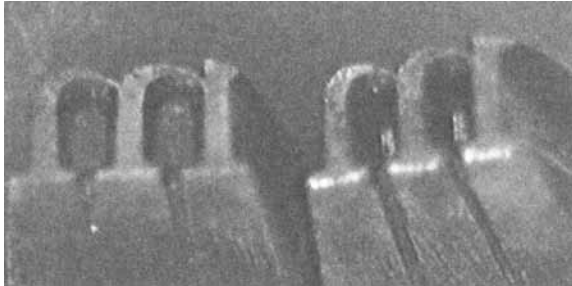
Ruder et Josef Müller-Brockmann, le Style International et ses caractères se sont rapidement propagés hors de Suisse. (21)

Formellement, les linéales néogrotesques présentent peu de contraste plein-déliés (dont l'axe est vertical), ainsi qu'une systématisation plus marquée de l'ensemble de caractères. La hauteur des capitales et des ascendantes est souvent égale, et la hauteur d'x est importante. Cela confère à la composition un gris de texte plutôt homogène, et ce dans différentes langues.

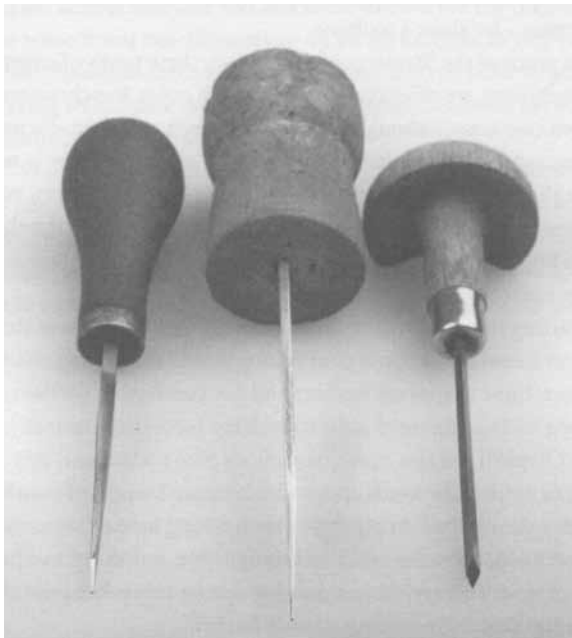
Quant à la systématisation des néogrotesques, celle-ci s'étend aussi sur leur création en tant que une « famille typographique », contenant différentes chasses, graisses et inclinaisons pour un même caractère. C'est le cas célèbre de l'*Univers*, qui a été conçu en 21 styles, auxquels Frutiger a attribué une logique de numération inédite à l'époque.

Pour clore ce chapitre, il est important de mentionner le caractère *Syntax*, du designer suisse Hans Eduard Meier. Dessiné en 1955, ce caractère n'a été commercialisé qu'en 1968 comme une des dernières polices conçues pour la composition manuelle [27]. À la manière de son prédécesseur Edward Johnston, Meier est un grand connaisseur de l'histoire de l'écriture. Il a appliqué cette connaissance pour concevoir une linéale qui, contrairement à la rigueur statique des néogrotesques, présente des formes dynamiques nettement dérivées des écritures humanistes de la Renaissance. Meier a commencé le renouveau des linéales humanistes, un genre qui sera très exploré à partir de l'ère numérique. (22)

[27] POHLEN Joep, *La fontaine aux lettres*, Köln, Taschen, 2011, p. 439.



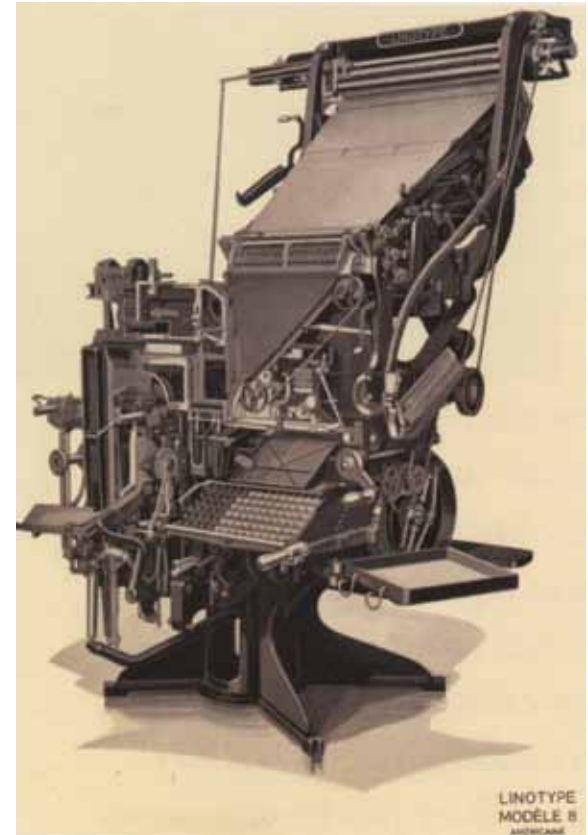
(2) Ponction de Claude Garamond (à gauche) et de Henrik van der Keerte (à droite).



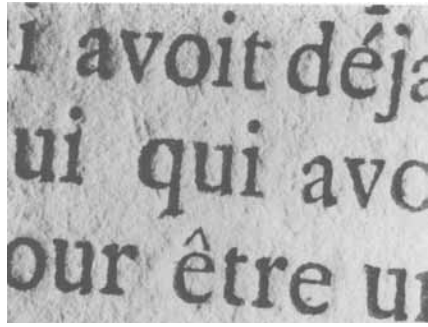
(4) Outils pour la gravure de ponctions.

Honorata : revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Descriptions et réflexions technologiques et historiques



(3) Composeuse mécanique Linotype.



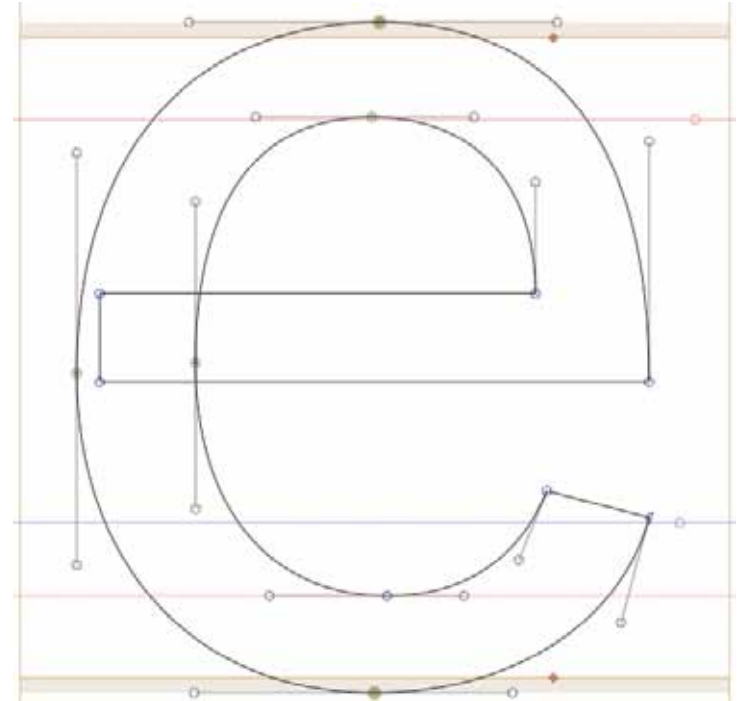
(5) L'effet de foulage.



(6) Disque porte-matrices de la photocomposeuse Lumitype-Photon.

Honorata : revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Descriptions et réflexions technologiques et historiques



(7) Points et leviers de contrôle des courbes de Bézier dans le dessin vectoriel de la lettre e du Honorata.

TWO LINES ENGLISH EGYPTIAN.  
W CASLON JUNR LETTERFOUNDER

(8) *William Caslon IV, Two Lines English Egyptian, 1816.*

**MENINCURNE**  
**mountainous**

(9) *William Thorowgood, Seven Line Pica Grotesque, 1835.*

Mikado Bierhalle  
Reich Gastein  
Mainz Hand  
Kiew Metz

(10) *Ferdinand Theinhardt, Breite Grotesk, années 1880.*

Honorata : revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Descriptions et réflexions technologiques et historiques

Berthold's quick brown  
fox jumps over a lazy dog.  
BERTHOLD'S QUICK BROWN  
FOX JUMPS OVER A LAZY  
DOG. 1234567890

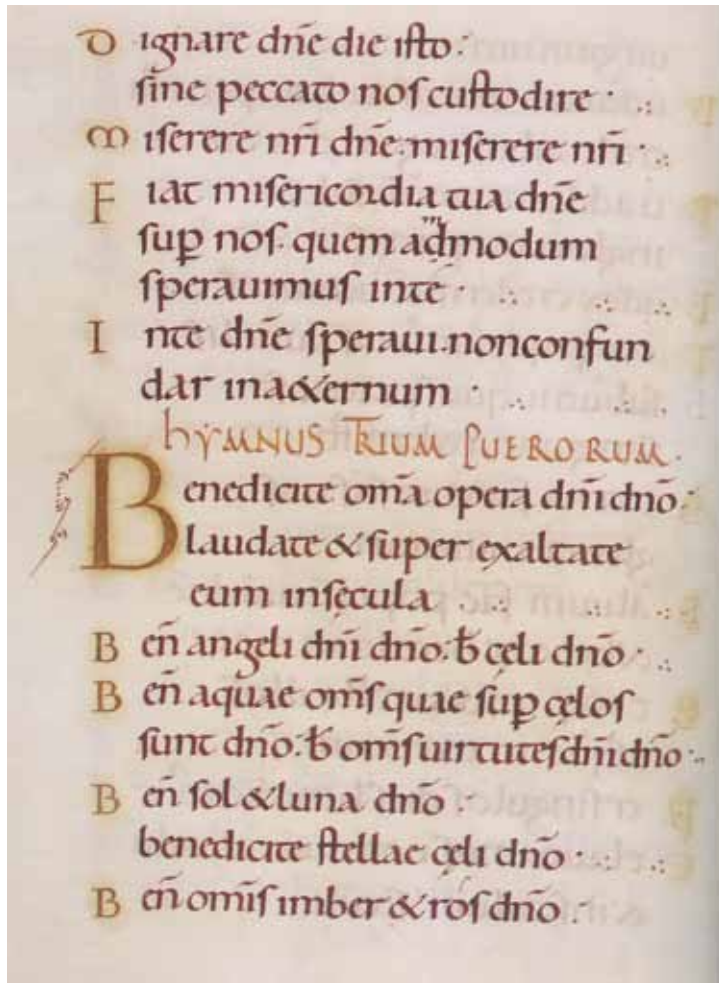
(11) *Bernd Möllenstädt & Dieter Hofrichter, Akzidenz-Grotesk Next, version numérique de 2006.*

Portez ce vieux whisky  
au juge blond qui fume.  
PORTEZ CE VIEUX WHISKY  
AU JUGE BLOND QUI FUME.  
1234567890

(12) *Morris Fuller Benton, Franklin Gothic, 1903–1912 (version numérique ITC).*

Juiz faz com que whisky de  
malte baixa logo preço de  
venda. JUIZ FAZ COM QUE  
WHISKY DE MALTE BAIXE  
LOGO PREÇO DE VENDA.  
1234567890

(13) *Morris Fuller Benton, News Gothic, 1908 (version numérique Monotype).*



(14) Psautier de Ramsey, *manuscrit anglais du 10e siècle dont Edward Johnston s'est inspiré pour développer l'écriture fondatrice*

Honorata: revival et anthropopagie dans la création d'un caractère

Descriptions et réflexions technologiques et historiques



(15) Peter Behrens, Behrens-Schrift, 1902.





(16) Jan Tschichold, page de titre de Die Neue Typographie, 1928.

Honorata: revival et anthropologie dans la création d'un caractère

Descriptions et réflexions technologiques et historiques



(17) Paul Renner, montage d'épreuves du caractère Futura, 1927.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 (&\$1234567890¢£.,:;'"'""-·-·-·\*%/?![]«»)

(18) Rudolph Koch, Kabel, 1927.



(19) *Atelier Müller-Brockmann, spécimen du Neue Haas Grotesk, premier nom de l'Helvetica, 1958.*

Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume. PORTEZ CE VIEUX WHISKY AU JUGE BLOND QUI FUME. 1234567890

(22) *Hans Eduard Meier, Syntax, 1968 (dessin de 1955).*

Honorata : revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Descriptions et réflexions technologiques et historiques



(20) *Bruno Pfäffli, Schéma des 21 styles originaux de l'Univers, de Adrian Frutiger, 1957.*



(21) *Projet pour couverture de livre présent dans l'ouvrage Typographie, d'Emil Ruder, 1967.*

## II IDÉE ET IDÉAL, OUTILS ET MISE EN PRATIQUE

### II.1 Modernisme brésilien : revival et anthropophagie

Si en Europe l'utilisation du terme « modernisme » est devenue courante après la Seconde Guerre Mondiale pour englober de façon rétrospective les divers mouvements d'avant-garde du premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle [1] (et leur continuation après 1945), au Brésil cette appellation fut hâtivement adoptée par les artistes qui partageaient cette recherche de nouvelles formes d'expression – après leur engouement temporaire pour la désignation de « futuristes ».

(22) En 1922, la Semana de Arte Moderna (Semaine d'Art Moderne) à São Paulo marque l'entrée « officielle » du Brésil dans le panorama international des avant-gardes. Bien qu'on puisse relever une série d'événements et œuvres artistiques qui ont directement précédé le Modernisme brésilien, la Semaine d'Art Moderne reste la rencontre et la culmination de toutes ces voix, parmi lesquelles celles des plasticiens, de poètes, de musiciens et d'architectes. Malgré le bouleversement esthétique provoqué, à court et à long terme, par la Semaine d'Art Moderne, les artistes qu'y ont participés ont été intensivement hués par une grande partie du public.

Le Modernisme brésilien est remarquablement caractérisé

[1] KINROSS Robin, *La typographie moderne*, Paris, Éditions B42, 2012, p. 156.

par son éclecticisme, voire syncrétisme – ce dernier aspect notamment « totémisé », pour utiliser le terme du poète Oswald de Andrade, auteur du « Manifeste Anthropophage [2] » de 1928, dans sa phase de concept anthropophage. Certes, le considérer comme un mouvement dépourvu de la « confidentialité » intrinsèque aux avant-gardes émane d'une critique naïve : le groupe s'est rapidement divisé en branches en raison de désaccords entre les partisans. Néanmoins, l'adoption elle-même d'une appellation plus généraliste (contrairement au dadaïsme, par exemple) est un premier indice de la versatilité du Modernisme brésilien, qui confronté aux divers facteurs socioculturels qui caractérisent le Brésil au début du 20<sup>e</sup> siècle, tels l'industrialisation, l'urbanisation et l'immigration, aident à expliquer l'adhésion dans le même groupe d'artistes de sensibilités aussi diverses : de l'expressionnisme intimiste de Anita Malfatti, du néocubisme « volontairement naïf [3] » de Tarsila do Amaral au dynamisme à multiples facettes de Di Cavalcanti, celui-ci, en plus d'être peintre, étant un important et active graphiste de cette période.

À ce moment, la recherche d'une nouvelle forme pour exprimer un Brésil nouveau est manifeste. Outre les innovations proposées et mises en pratique par des plasticiens et des poètes, cette période a vu la parution d'importants ouvrages sociologiques où la pensée sur la notion de « Brésil » était mise en perspective – notamment *Casa-grande e senzala (Maîtres et esclaves)*, de Gilberto Freyre (1933) et *Raízes do Brasil (Racines du Brésil)*, de Sérgio Buarque de Hollanda (1936). Dans le contexte artistique, le Mouvement Anthropophage, proclamé en 1928, est le sommet de ces préoccupations, et un point de référence à

(23)  
(24)

[2] ANDRADE Oswald de, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, vol. 1, n. 1, 1928, pp. 3 ; 7. [3] CAMPOS Haroldo de, « Arte construtiva no Brasil », *Revista USP*, 30, p. 251.

partir duquel se suivront nombres de réflexions à ce propos, en dedans et en dehors de la sphère esthétique.

### Cobra Norato et l'anthropophagie

Dans le « Manifeste Anthropophage », son auteur Oswald de Andrade, déjà cité, fait l'éloge de la capacité d'étendre le concept d'anthropophagie dans son sens littéral vers la « transformation permanente du Tabou en totem [4] ». Pour ce mouvement qui refusait ouvertement la catéchisation, le cannibale est élevé au degré d'allégorie de celui qui nie l'imposition de la culture dominante en même temps qu'il s'alimente de celle-ci. L'attention est conséquemment focalisée dans l'assimilation digestive réalisée de façon critique. Dans le cas de *Cobra Norato*, l'épopée, genre canonique, est revisitée d'une façon transgressive qu'y ajoute des éléments jusqu'alors étrangers : la langue et la culture des peuples natifs du Brésil, ainsi que celles des africains. Malgré l'audace de son auteur, dans *Cobra Norato*, à l'instar des épopées classiques, une mythologie toute neuve est créée.

Le poème comptait une première version déjà en 1921, après laquelle se sont suivis plusieurs autres, modifiées et corrigées, qui circulaient dans le cercle d'amis de Raul Bopp – dont faisaient partie Sérgio Buarque de Hollanda et Tarsila do Amaral (à qui Raul Bopp a dédié le poème), ainsi que le poète Mário de Andrade, un des plus actifs défenseurs du Mouvement Anthropophage. Le livre, sous l'initiative des amis de R. Bopp, n'a été publié qu'en 1931, une fois que l'auteur, poète et diplomate, se trouvait fréquemment à l'étranger.

À ce propos, les nombreux voyages à travers le monde

[4] ANDRADE Oswald de, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, vol. 1, n. 1, 1928, pp. 3 ; 7..

font partie de la formation artistique de Raul Bopp et de la syntaxe et mythologie qu'il développera dans son œuvre. Artiste effectivement cosmopolite, il explorait délibérément cette caractéristique à partir de la perspective « anthropophage ». Celle-ci, mise en pratique dans *Cobra Norato*, se manifeste notamment par la « digestion » dialectique de la forêt et de la métropole, dont la synthèse est illustrée par des vers où les ruisseaux sont personnalisés en tant qu'ouvriers de la forêt et les arbres vont à l'école étudier la géométrie – syncrétisme entre la nature et le savoir –, deux aspects pris en compte par le poète de façon non hiérarchisante.

Poursuivant l'exécution du projet anthropophage, Bopp s'approprie des « mots en liberté », comme proposés par Marinetti, pour leur donner une version particulièrement brésilienne : certains vers mélangent le portugais, le tupi – importante famille des langues natives de l'Amérique du Sud, notamment au Brésil, célébrée par Oswald de Andrade comme la « langue surréaliste [5] » – et des mots d'origine africaine, ainsi que la pure transcription onomatopéique des bruits des machines, souvent dramatisée typographiquement par les ressources typographiques du soulignement et de l'utilisation du blanc en tant qu'élément actif de la composition. Le résultat reste une œuvre unique, singulièrement brésilienne, de part son intégration dans le mouvement dont Raul Bopp était lui-même partisan.

Comme mentionné, le Modernisme brésilien est pluridisciplinaire depuis son début, traversant les divers arts. Son influence n'a pas épargné le graphisme, bien qu'il ne soit réellement remis en question dans sa période revival, postérieure à la Seconde Guerre Mondiale, avec l'avènement de l'art constructif brésilien. Lequel à son tour fait partie

(25)

[5] ANDRADE Oswald de, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, vol. 1, n. 1, 1928, p. 3.

du contexte qui a stimulé la création des premières écoles brésiliennes de design, au début des années 1960.

### Étapes du graphisme moderniste brésilien

(26) L'imprimerie est arrivée extraordinairement en retard au Brésil, en 1808 [6]. Avant cette date, c'était une pratique interdite par la couronne portugaise [7]. Avec le transfert de la cour portugaise au Brésil, en raison de l'invasion du Portugal par Napoléon Bonaparte, la nouvelle métropole avait besoin d'un organe officiel pour assurer la communication interne et externe, dont la création de l'Impressão Régia (Imprimerie Royale).

(27) Si au début l'Imprimerie Royale était le seul organe brésilien autorisé à imprimer, les bouleversements techno-économiques du 19e siècle se sont fait sentir aussi au Brésil, et ce monopole s'est peu à peu libéralisé. En 1821 les premières imprimeries autonomes apparaissent, un phénomène qui s'est vite multiplié à la suite de la Déclaration d'Indépendance du Brésil, en 1822. Dans le contexte de la Révolution Industrielle, où se trouve la jeune culture d'imprimerie et typographie brésilienne, il a fallu que la production s'adapte d'un coup aux nouvelles techniques et demandes. Préoccupée de rattraper le temps perdu, l'industrie graphique brésilienne dès ce moment a suivi de près le développement technologique, intégrant progressivement la lithographie, la photographie, la composition mécanique etc.

[6] Contrairement aux autres colonies en Amérique, où l'imprimerie est présente déjà au 16e siècle. [7] Avant 1808, le seul atelier typographique clandestin dont on a connaissance était celui du portugais Antonio Isidoro da Fonseca, qui opérait au Rio de Janeiro. Installé en 1746, cet atelier fut interdit l'année suivante,

dès que le gouvernement portugais en a pris connaissance. Poursuivi en justice, Antonio Isidoro da Fonseca fut déporté à Lisbonne, et ses biens furent confisqués et brûlés. Cf. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, *História da tipografia no Brasil*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1979, p. 6.

À partir de l'éclatement du modernisme en 1922, exactement un siècle après l'Indépendance, le panorama du graphisme brésilien, de même que l'art en général et les sciences humaines, a dû se confronter avec cette nouvelle syntaxe. Passionnément embrassée par certains, d'autres artistes, et des graphistes spécifiquement, ne l'ont considérée que comme un des plusieurs langages possibles pour atteindre l'objectif visé.

Le graphisme moderniste brésilien a deux importantes périodes. La première, située dans l'entre-deux-guerres, est intrinsèquement liée à la production des artistes modernistes eux-mêmes : l'édition d'œuvres littéraires et de revues liées au mouvement, la conception d'affiches et catalogues d'expositions etc. Dans ce premier moment, l'institutionnalisation du design en tant que discipline n'est pas encore manifeste au Brésil, et en dehors et même dans la sphère moderniste les objets imprimés de cette période sont caractérisés par l'absence de filiation globale à un courant esthétique comme le constructivisme, le néoplasticisme etc [8]. C'est un corpus richement diversifié, où plusieurs tendances discernables – l'art nouveau, l'art déco, le futurisme, le constructivisme – coexistent avec des éléments locaux. En regardant cette production éclectique, la phrase d'ouverture du « Manifeste Anthropophage » paraît pertinente: « Seule l'anthropophagie nous unit [9]. »

Bien qu'au premier regard on puisse considérer cette diversité comme inconsistante, elle était néanmoins bien située dans le débat esthétique d'alors. À la base, très séduits par la liberté futuriste, le graphisme et la typographie du modernisme brésilien sont marqués par la recherche poétique autour de la matérialité typographique elle-même. À ce moment, l'iconoclasme et la déhiérarchisation étaient plus séducteurs que la systématisation rationnelle. Comme le proclamait le Manifeste

[8] CARDOSO Rafael, *O design brasileiro antes do design*, Cosac Naify, São Paulo, 2005, p. 11. [9] ANDRADE

Oswald de, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, vol. 1, n. 1, 1928, p. 3.

(28)

(29)

(30-32)

(33)

(34, 35)

Anthropophage : « nous n'avons jamais admis la naissance de la logique parmi nous [10] ». On en trouve un remarquable exemple dans *Pathé-Baby*, roman de 1926 de Antônio de Alcântara Machado, l'un des fondateurs du Mouvement Anthropophage, où les relations intersémiotiques entre chronique et cinéma sont explorées dans un format éditorial : la mise en page du livre est expressive et dynamique, employant diverses polices et solutions typographiques jusqu'alors inusitées ainsi que l'utilisation des dessins du graphiste Antonio Paim Vieira en tant qu'élément actif non seulement illustratif, mais élément actif de la narration.

La deuxième étape du graphisme moderniste brésilien commence dans les années 1950. C'est la période de l'inauguration de l'Institut d'Art Contemporain à São Paulo – endroit qui a accueilli d'importants artistes et conférenciers étrangers, notamment Max Bill – et de la construction de Brasília, nouvelle capitale brésilienne, projetée par l'architecte Oscar Niemeyer et l'urbaniste Lúcio Costa. La construction de Brasília fait partie d'un moment de relative stabilité politique et économique, où le gouvernement, dont le président était Juscelino Kubitschek, établi comme objectif le développement industriel et culturel, en vue de renforcer la présence du Brésil dans le panorama économique international. Le modernisme commençait à être adopté par l'état, une relation qui portera aussi ses fruits dans le graphisme.

À ce moment, le futurisme est toujours une référence, mais cette fois c'est sa contrepartie russe qui résonne fortement et particulièrement parmi la nouvelle génération d'artistes, de poètes et de graphistes. Se nourrissant des accomplissements plastiques et poétiques de Maiakowski, El Lissitzky et Malevich, ainsi que du Bauhaus et de l'École d'Ulm et du Mouvement Anthropophage, l'approche brésilienne du constructivisme est née : l'art concret (ou constructif).

[10] ANDRADE Oswald de, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, vol. 1, n. 1, 1928, p. 3.

Honorata : revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Ideia et idéal, outils et mise en pratique

L'art concret signale aussi le moment où les artistes anthropophages commencent à être, à leur tour, « digérées » par une nouvelle génération d'artistes brésiliens. À ce sujet, Haroldo de Campos, important poète et théoricien du mouvement concret, fait une très éclairante remarque :

« L'art constructif brésilien est un magnifique exemple de < l'anthropophagie > culturelle préconisée par Oswald de Andrade : dévoration critique de l'héritage universel sous la perspective de la < différence > brésilienne. < Nous sommes concrétistes >, écrit, en effet, Oswald de Andrade dans son fondamental < Manifeste Anthropophage > de 1928, mentionnant l'exemple < sonoriste > (*záum*, diraient les futuristes russes) extrait d'une chanson indigène brésilienne (en langue tupi-guarani) : *catiti catiti/imará notiá/notiá imara/ipeju* [11]. »

L'art concret brésilien, suivant l'exemple du modernisme de l'entre-deux-guerres, est pluridisciplinaire. Soit dans les arts plastiques et l'architecture, soit dans le domaine de la création littéraire et du graphisme, ces deux étant alors en pleine symbiose, la recherche visant l'œuvre qui « communique sa propre structure [12] ». Pour ces artistes, la concrétisation des signifiants, modulée par l'intervention (typo)graphique, est aussi important que l'abstraction des signifiées – dont leur idéalisation des idéogrammes en tant que structures où le caractère graphique et sémantique sont symbiotiquement liés.

(36)

Impulsée par la production et la conséquente théorisation des artistes concrets, ainsi que les conférences de designers étrangers comme Max Bill, Tomás Maldonado et Otl Aicher – tous enseignants à l'École d'Ulm –, les premières initiatives concernant l'enseignement du design au sein d'une école spécialisée apparaissent au Brésil : en 1962 la Faculté

[11] CAMPOS Haroldo de, « Arte construtiva no Brasil », *Revista USP*, 30, p. 255 (traduction personnelle). [12] Cf. CAMPOS Haroldo de *et alli.*, « Plano-

piloto para poesia concreta », dans TELLES Gilberto Mendonça, *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*, Vozes, Petrópolis, 1985, p. 404.

(37)  
(38)  
(39, 40) d'Architecture et Urbanisme de l'Université de São Paulo intègre à la formation la programmation visuelle et le dessin industriel; l'année suivante l'École Supérieure de Dessin Industriel (Esdi) est créée au Rio de Janeiro. Cette période a vu aussi la création d'un des premiers studios brésiliens de design, le Forminform, dirigé par les designers Alexandre Wollner (ancien étudiant de l'École d'Ulm), Geraldo de Barros et Rubens Martins. Ces designers et d'autres contemporains ont aidé à renouveler l'identité visuelle corporative et gouvernementale brésiliennes.

(41, 42) Après le coup d'état militaire en 1964, un autre mouvement multimédia a bouleversé les arts brésiliens. La Tropicalia a amené le projet anthropophage à un nouveau niveau. En plus de la lecture et assimilation directes des propositions des anthropophages et des artistes concrétistes, les musiciens, artistes visuels, poètes et graphistes du Tropicalisme ont ajouté au « repas » la culture pop et le kitsch : des éléments étrangers comme le rock psychédélique et des phénomènes de masse comme les émissions locales de télévision (une invention de plus en plus diffusée au Brésil) faisaient partie de leur synthèse intentionnellement critique et universalisante. Malheureusement, en 1968, à la suite de l'A15 (Ato Institucional n° 5), décret qui permettait au président de gouverner sans les limitations prévues par la Constitution, la censure est instaurée. La Tropicalia, vue comme « subversive », fut gravement mutilée : des importants membres du mouvement, comme le designer Rogério Duarte et les musiciens Gilberto Gil et Caetano Veloso, furent emprisonnés. À la suite de leur arrestation, l'exil à Londres fut l'option pour Gil et Veloso.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique

### Le dessin de caractères et l'utilisation des linéales au Brésil

Les fruits subséquents du Modernisme brésilien, surtout dans le design graphique, seront discutés et mis en perspective dans la conclusion de ce mémoire. Pour l'instant, il est important de clore ce panorama du graphisme moderniste brésilien en nous penchant sur deux aspects qui nous intéressent de près : le dessin de caractères et l'utilisation des caractères sans-sérif au Brésil.

Dans la réalisation de cette recherche, un grand effort est fait pour identifier les premiers dessinateurs de caractères brésiliens. Dans une culture déjà retardataire en ce qui concerne la typographie, la préoccupation majeure était l'installation d'ateliers typographiques immédiatement opérationnels. En cela, l'achat de caractères mobiles déjà disponibles fut une solution logique. Les premiers équipements typographiques – y compris les caractères mobiles – arrivés au Brésil furent fabriqués en Angleterre [13]. Avec la prolifération de l'imprimerie au Brésil, d'autres caractères importés, venant surtout de l'Angleterre, France, Portugal et Espagne, commencent à être utilisés. Si l'équipement typographique était importé, c'est aussi le cas d'une bonne partie de la main-d'œuvre : le début de l'imprimerie brésilienne doit beaucoup aux typographes et imprimeurs étrangers qui sont venus au pays pour exercer leur métier.

Dans la hâte d'être à jour en face des nombreux développements technologiques de l'industrie graphique du 19<sup>e</sup> siècle, ainsi que le besoin d'accompagner la demande toujours croissante pour les objets imprimés, livres, journaux, affiches et brochure, la production typographique brésilienne s'est attachée par pragmatisme à utiliser des caractères déjà existants. De 1808, date de l'arrivée de la typographie au Brésil, jusqu'aux années 1980, début de la PAO, il ne fait état que d'un graveur

[13] MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, *História da tipografia no Brasil*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1979, p. 8.

de caractères brésilien : João Francisco Madureira. Travaillant à la ville de Belém, à 1820 cet activiste – dans une période de bouleversements politiques dans l’actuel état du Pará, dont Belém est la capitale – il monta un atelier typographique et grava ses propres caractères, afin d’imprimer et de distribuer des brochures et pamphlets d’exaltation démocratique. Son activité typographique n’a pas duré longtemps : déjà en 1823, l’engagement de Madureira dans les luttes politiques devint sa préoccupation principale [14]. Il est bien possible que, à l’instar de Madureira, il y ait eu d’autres graveurs de caractères autonomes au Brésil pendant l’ère de la typographie en plomb, pourtant nous n’en avons trouvé aucun autre. Malheureusement, il en va de même pour les reproductions des caractères et impressions de João Francisco Madureira.

L’absence de dessinateurs de caractères typographiques pendant l’ère de la composition en plomb ne signifie pas que des lettres n’étaient pas dessinées au Brésil. Dans le champ du lettrage (*lettering* [15]) – c’est-à-dire le dessin manuel de lettres spécifiques pour la composition d’un objet imprimé donné –, pratique florissante dès l’apparition de la lithographie, le Brésil présente pourtant une riche production. C’est un recours courant aux 19e et 20e siècles, et plusieurs jaquettes et couvertures de livres et revues, affiches, annonces publicitaires, emballages de produits, comme la philatélie témoignent de la présence de diverses esthétiques de lettrage : art nouveau, art déco, modernisme et constructivisme, ainsi que le kitsch.

[14] MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, *op cit.*, p. 15. [15] En parlant des trois façons de créer des lettres – l’écriture, le lettrage et la typographie –, Fred Smeijers définit le lettrage comme le procédé où « les lettres sont toujours dessinées. Celles-ci sont des lettres dont les parties significatives sont faites par plus d’un trait.

L’expression *lettres dessinées* nous fait penser au papier et au stylo. La portée du lettrage est bien sûr beaucoup plus vaste que les formes de lettres qu’on peut dessiner sur papier. Les grandes lettres en néon dans les bâtiments font aussi partie du lettrage. » SMEIJERS Fred, *op cit.*, p. 19 (traduction personnelle).

Quant à l’usage des linéales au Brésil, c’est n’est qu’à partir des années 1950 que l’on commence à les trouver, bien que timidement, dans la composition de textes de labeur. Disponibles au Brésil depuis le 19e siècle, leur utilisation était alors limitée au titrage et aux textes courts – des exemples de grotesques dans les titres et gros titres des journaux, ainsi que dans les pages de titre de livres et magazines, sont abondants. Il en va de même pour la production éditoriale du Modernisme brésilien de l’entre-deux-guerres : si l’on remarque l’usage des linéales dans la composition de la couverture et des pages de titre des œuvres, le texte de labeur est composée en caractères à empattements. Cela témoigne de deux intéressantes variables du graphisme brésilien de cette période : les couvertures et pages de titre étaient très fréquemment pensées comme des entités autonomes du reste du livre [16]. Du fait qu’il s’agit d’éléments les plus « visuellement attirants » de l’œuvre, tout au moins au premier regard, ils étaient les parties les plus affectées par l’expérimentation graphique selon un raisonnement qui n’ignorait jamais le potentiel vendeur d’un produit qui saute aux yeux [17].

L’autre variable, également matérielle, est la disponibilité en soi d’un ensemble de caractères sans sérif suffisamment grand pour la composition d’un livre entier chez l’imprimeur. Si, en 1928 Jan Tschichold, comme mentionné, n’avait pas beaucoup d’options de caractères sans sérif pour la composition de *La nouvelle typographie*, ce problème était naturellement plus

[16] Au Brésil, le graphiste Tomás Santa Rosa fut un des premiers à rendre cohérent le dialogue entre le langage graphique de la couverture et le corps de l’ouvrage – notamment lorsqu’il fut chargé, dans les années 1930, de concevoir l’identité visuelle de la collection d’œuvres littéraires brésiliennes de la maison d’édition

José Olympio. Cf. MELO Chico Homem de et RAMOS Elaine, *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, Cosac Naify, São Paulo, 2012, p. 177. [17] Voir la discussion de Rafael Cardoso sur le privilège des couvertures en face du corps d’ouvrage dans la période de l’entre-deux-guerres au Brésil. CARDOSO Rafael, *op cit.*, p. 177.



évident au Brésil, pays très loin du statut de l'Allemagne en tant qu'important foyer mondial de la typographie.

Avec l'avènement de l'art concret, contemporain du début de l'activité des premiers designers brésiliens de formation spécialisée, l'attention se penche sur les linéales. Les poètes concrets ont élevé le *Futura*, qui, à leur avis était en accord avec leur vision d'un art/poésie qui communique sa propre structure, au degré de caractère officiel du concrétisme. Curieusement, dans nombre d'œuvres édités par les poètes concrets, l'usage des linéales est, après le *Futura* et le très apprécié *Univers*, restreint aux textes poétiques. Lorsque le même ouvrage contient également des textes en prose, ces derniers sont souvent composés en caractères à empattements.

Dans la prochaine sous-section une interprétation du revival en tant que processus anthropophage est proposée. Ensuite, nous commencerons l'analyse des forces derrière le « revival anthropophage » des caractères de *Cobra Norato*.

### Le revival en tant qu'une pratique anthropophage

Bien que ce soit un anglicisme, on s'aperçoit facilement la racine latine du mot « revival » : littéralement, l'action de revivre. En anglais, la première occurrence de cette expression appartient déjà au monde des arts : au 17<sup>e</sup> siècle, un « revival » était la « remise en scène d'une pièce ancienne ». Postérieurement, ce terme a acquis des connotations religieuses, liées aux activités et mouvements fondés sur le réveil de la foi. Les deux acceptions sont toujours courantes, surtout dans les pays anglophones.

À partir du 20<sup>e</sup> siècle, l'usage du mot « revival » pour désigner la renaissance d'un art, d'un courant de pensée ou d'un état d'esprit s'est diffusée en dehors des pays de langue anglaise. Si en français – comme en portugais – ce mot peut être facilement traduit d'après le sens souhaité (résurrection,

réveil, renaissance ou reviviscence font partie des possibilités), cet emprunt reste aujourd'hui employé dans le champ artistique. En typographie et dans le dessin de caractères, il s'agit d'une notion très spécifique et, en même temps, problématique, qu'il faut nuancer.

La connexion avec le passé est intrinsèque au dessin de caractères. Or, les modèles de nos lettres majuscules et minuscules remontent, respectivement, à l'Antiquité romaine et au Haut Moyen Âge. Il s'agit de modèles, ou squelettes de lettres, fortement établis par l'histoire, et si ces formes conventionnelles sont transgressées, la lisibilité en est menacée. L'observation de cette contrainte est encore plus marquée en ce qui concerne le dessin de caractères de texte de labeur, où l'équilibre entre l'expérimentation du créateur et la communication la plus effective du contenu textuel est une préoccupation fondamentale.

Cet aspect historique inhérent au dessin de caractères explique en partie pourquoi il s'agit d'un champ particulièrement fertile aux revivals. L'œuvre des grands créateurs de caractères du passé, esthétiquement, fonctionnellement et commercialement établie, a toujours été une source d'étude, d'inspiration et d'intérêt de la part des dessinateurs de caractères et du marché typographique. Ces forces ont motivé le premier cas célèbre de revival en typographie : dans les années 1840, l'éditeur William Pickering et l'imprimeur Charles Wittingham, de la maison d'édition anglaise Chiswick Press, ont commandé un revival du *Caslon*, important caractère du siècle précédent, pour leurs éditions littéraires [18]. Dans un siècle marqué par la prolifération de nouveaux caractères de titrage destinés à « attirer l'œil » et par la pensée scientifique positiviste, ce retour vers un caractère de texte établi révélait une attitude

[18] LO CELSO Alejandro, « A discussion on Type Design Revivalism », [En ligne], 2000. [www.typeculture.com/academic\_resource/articles\_essays/] (2 juin 2012).

romantique par rapport au passé, cohérente avec l'objet des publications de la collection: la littérature romantique.

À la fin du 19e siècle, ce romantisme sera exacerbé par William Morris et la Kelmscott Press, sa maison d'édition. Ayant les guildes du Moyen Âge et de la Renaissance comme source majeure d'inspiration, William Morris est le responsable pour le revival de l'esthétique des incunables, qu'il idéalisait. Son *Golden Type*, basé sur le caractère créé dans les années 1470 par Nicolas Jenson, est un remarquable exemple d'un revival typographique où la marque de son réalisateur et de l'esprit de son temps se fait ressentir autant que celles de la source. En produisant des éditions destinées à un public bibliophile spécifique, la Kelmscott Press a lancé le modèle moderne de « presse privée », qui à son tour sera adopté et adapté par les grandes maisons d'édition et ses collections « de luxe ».

(45)  
(46)

À partir de l'apparition de la composition typographique mécanique, puis de la photocomposition et finalement de la PAO, l'adaptation de caractères originaires d'une technologie ancienne vers la technologie la plus récente demeure une pratique courante. Cela est motivé à la fois par l'admiration des modèles anciens et par le succès commercial établi depuis longtemps de ces caractères, tels que le *Garamond*, objet de nombreux revivals dont l'approche est très variable selon chaque version. De la tentative de fidélité maximale à la source jusqu'à l'enjeu de rendre subjectif un dessin déjà existant, il existe plusieurs nuances en ce qui concerne la façon d'aborder un revival. Les possibilités sont telles qu'on se demande s'il est approprié d'utiliser le même mot pour les désigner.

(47)

En reconnaissant le manque de précision autour du concept de revival, le dessinateur de caractères américain John Downer propose des définitions spécifiques des diverses façons d'aborder la création d'un caractère d'après un modèle existant. Sa classification est divisée en deux grands groupes, le premier concernant les dessins plus étroitement attachés à la source, le second concernant les dessins qui la suivent plus librement [19].

Ce dernier est le groupe duquel *Honorata*, notre proposition, fait partie. La liberté par rapport à la source, dans notre cas, est pensée sous la perspective de l'anthropophagie, telle que soutenue par le modernisme brésilien.

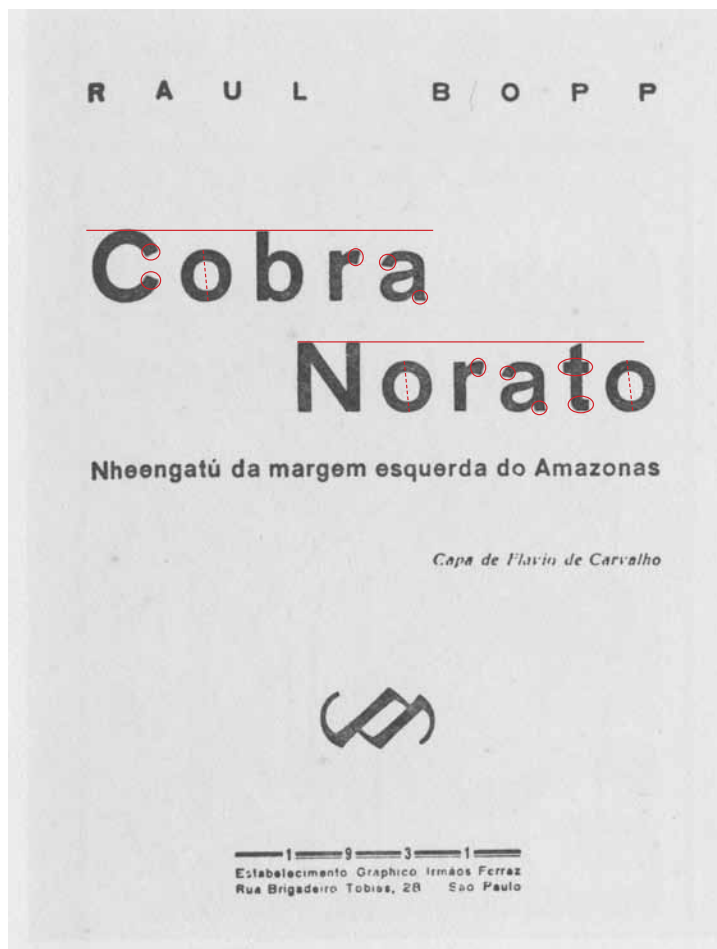
État d'esprit ouvert par nature au dialogue critique entre présent et passé, afin de les synchroniser de façon originale, l'anthropophagie, confrontant toujours les extrêmes [20], offre ses propres termes d'équilibre du rapport analyse-synthèse dans le processus de création. Dans notre cas, l'étude formelle du petit échantillon du caractère de départ et de son contexte technologique, historique et esthétique est contrebalancée par l'enjeu de, pour citer la maxime moderniste d'Ezra Pound: « make it new ». Dès maintenant, il est fondamental d'ajouter à la réflexion théorique certains aspects importants de la mise en pratique de ce *work in progress*, afin d'illustrer le processus en train de se faire.

## II.2 Le point de départ: les caractères imprimés de la première édition de *Cobra Norato* et leur numérisation

Pour la mise en page de la première édition de *Cobra Norato*, deux caractères sont utilisés: une linéale pour le titrage et un caractère à empattements pour la composition du texte de labeur. Ce dernier peut être classé dans la catégorie des Réales [21]. (48)

[19] DOWNER, John *op cit*. [20] Cette préoccupation est effectivement synthétisée par la « digestion » shakespearienne faite par Oswald de Andrade dans le « Manifeste Anthropophage »: « Tupy or not tupy, that is the question. » [21] Selon la classification Vox, les Réales sont des caractères apparus au milieu du 18e siècle, marquant la transition entre l'esthétique typographique de la

Renaissance et celle du néoclassicisme (d'ailleurs ils sont appelés *Transitionals* en anglais). Leur contraste plein-déliés est prononcé, ayant l'axe droit ou légèrement penché vers l'arrière. Les sérifs de ces caractères peuvent avoir des terminaisons arrondies, angulaires ou même horizontales. Deux exemples connus: le *Baskerville*, de John Baskerville (1757) et le *Times New Roman*, de Stanley Morrison (1932).



(48) Page de titre de la première édition de *Cobra Norato*. Les principales caractéristiques de la linéale sont marquées.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique

Malgré l'effort fait pour trouver le nom de la linéale et de son créateur, nous n'y avons pas réussi. Il s'agit le plus probablement d'une « grotesque anonyme », c'est-à-dire des caractères bâton, spécialement courants au 19<sup>e</sup> siècle, dont on ne connaît pas le créateur. En effet, la plupart du temps, les projets n'étaient pas signés par ceux qui les réalisaient mais par la fonderie qui commercialisait la police. La désignation de « grotesque » a trouvé une autre connotation au 20<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition de linéales plus systématisées sur le plan formel, dont les vendeurs utilisaient cette appellation comme le nom de marque [22].

En observant de près ce caractère, ses particularités apparaissent aux yeux, comme les suivantes :

- a. la hauteur des capitales est égale à la hauteur des ascendantes
- b. le contraste plein-déliés est minimal, les traits horizontaux ayant presque la même épaisseur que les traits verticaux (voir la barre horizontale du *t*)
- c. la terminaison des lettres *a c e g r t s* est oblique, à l'instar de bon nombre de grotesques allemandes et « gothiques » américaines
- d. dans l'ensemble, les contreformes de certaines lettres ne présentent pas une valeur de blanc cohérente
- e. la hauteur de l'ascendante du *t* est la même que la hauteur des capitales
- f. l'espacement entre les lettres est généreux, ce qui peut être une propriété du caractère ou une conséquence de l'intervention du typographe

De plus, nous avons constaté que ce caractère avait une graisse élevée lorsqu'elle était comparée aux styles « normal » ou « de texte » d'autres caractères formellement similaires. D'après cette comparaison, la graisse de cette linéale est plus proche

[22] À ce sujet, voir KINROSS Robin, *La typographie moderne*, Paris, Éditions B42, 2012, p. 35.

des styles «moyen» ou «demi-gras», ce qui la rend impropre pour la composition de textes de labeur, une fois que le gris typographique obtenu serait trop noir. La première étape est donc de numériser les caractères de départ en réduisant leur graisse, afin d'atteindre un gris typographique moins chargé, conséquemment plus agréable à la lecture de textes longs.

Lorsqu'on réalise la vectorisation d'un caractère en plomb, l'interprétation et l'intuition personnelle du designer sont à un moment donné inévitables. À cause du foulage, conséquence de la nature tridimensionnelle de la typographie en plomb, il y a un degré de «bruit» dans l'impression de chaque lettre qui ne peut pas être entièrement prévu par le dessinateur de caractères [23]. L'approche concernant la vectorisation est variable. Le designer peut essayer de conserver le bruit provenant des caractères en plomb, sachant que la correspondance ne sera jamais totale, une fois que la nature de ces caractères varie de celle des caractères numériques. Ce bruit peut également être réduit, pour que le nouveau caractère soit en consonance avec les technologies d'impression bidimensionnelle actuelles. C'est le cas de *Honorata*. Bien qu'inspiré par un modèle en plomb, notre objectif est de produire un caractère adapté et réactif aux techniques d'impression de l'actualité. De plus, autant que nous admirons la typographie en plomb, la reproduction artificielle des effets d'une technologie d'antan n'est pas un parti pris de ce projet.

[23] LO CELSO Alejandro, «A discussion on Type Design Revivalism», [En ligne], 2000. [www.typeculture.com/academic\_resource/articles\_essays/] (2 juin 2012).





Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique

### 11.3 L'étude du contraste des caractères partant de la plume de pointe flexible: l'expansion

Dans son ouvrage *De Streek: Theorie van het schrift (Le trait: une théorie de l'écriture)*, de 1985, le dessinateur de caractères néerlandais Gerrit Noordzij propose une classification des caractères de texte en fonction de comment leur origine calligraphique détermine leur contraste plein-déliés et leur construction. Ainsi, le contraste correspondant à celui produit par l'écriture avec une plume large tenue sous un angle constant est désigné de *translation*. D'autre part, lorsque le contraste correspond à celui obtenue par l'écriture avec une plume de pointe flexible, il est désigné d'*expansion* [24].

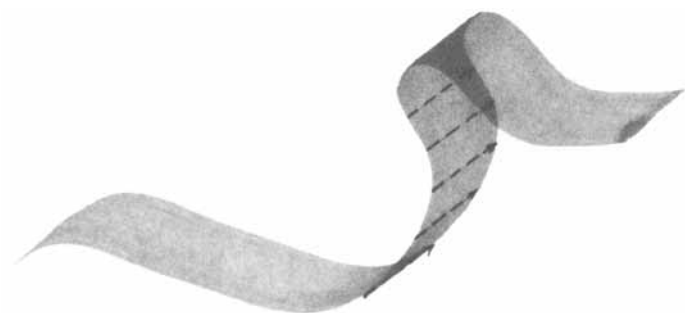
(49)

	courante	interrompue
translation		
expansion		

(49) Classification quaternaire de Gerrit Noordzij par rapport au type de contraste et de construction des lettres.

[24] Voir NOORDZIJ Gerrit, *The stroke: theory of writing*, Hyphen Press, Londres, 2005, p. 23-27.

La classification de Noordzij quant à la construction des lettres est aussi binaire. Dans la construction *interrompue*, la plume quitte le support pour que chaque composant de la lettre soit dessiné séparément – conséquemment les traits descendants prédominent. À son tour, dans la construction *courante (running)* les composants de chaque lettre sont dessinés par un seul geste, ce qui présuppose l'occurrence à la fois de traits ascendants et descendants [25].



(50) Exemple de Noordzij du contraste de translation. Le contrepoint est hachuré.

Pour expliquer la façon dont les deux types de contraste se produisent, Noordzij décompose les composantes du trait. En divisant une ligne en points, chaque côté de son contour aura, dans l'autre côté, un point correspondant à l'angle (*orientation*) de la plume. « Cette paire de points est le *contrepoint* du trait. La distance entre les points est la *taille du contrepoint* [26]. » Au milieu des contrepoints qui avancent pour former le trait on

[25] Voir NOORDZIJ Gerrit, *The stroke: theory of writing*, Hyphen Press, Londres, 2005, p. 7. [26] *Ibid*, p. 20.

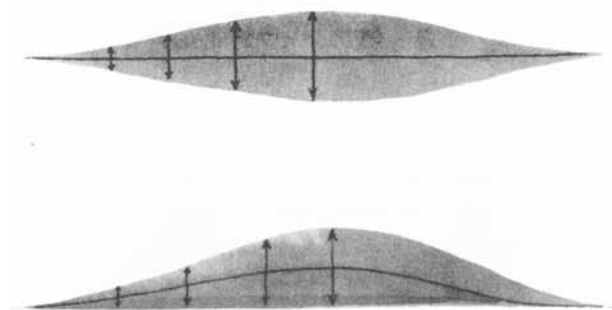
trouve la ligne (*heartline*) de *direction du trait* [27]. Noordzij définit les contrastes de la façon suivante:

« *Translation*: le contraste est causé seulement par la direction du trait, une fois que la taille du contrepoint est constante et l'orientation du contrepoint est constante

(50)

*Expansion*: le contraste du trait est le résultat de changements dans la taille du contrepoint. L'orientation du contrepoint est constante [28]. »

(51)



(51) Exemple de Noordzij du contraste d'expansion. La ligne horizontale représente la direction du trait. Les lignes verticales, le contrepoint et sa taille variante, déterminée par la pression de la plume flexible.

Noordzij souligne que ces classifications ne sont précises que dans un modèle théorique. Dans la pratique, un même

[27] NOORDZIJ Gerrit, *The stroke: theory of writing*, Hyphen Press, Londres, 2005, p. 27. [28] *Ibid*, p. 26 (traduction personnelle). Noordzij présente aussi une troisième façon de créer un contraste, la *rotation*, obtenue par le changement de l'angle de la plume large pendant l'écriture,

afin de moduler les traits des lettres. Une fois que ce contraste est produit notamment dans le contexte majeur de la translation, notre attention portera sur les deux principaux types de contraste. C'est également le parti pris de Noordzij dans son ouvrage.

manuscrit peut présenter des exemples de lettres construites soit de façon courante, soit de façon interrompue. De plus, « quand une personne est incapable de maintenir la position de la plume ou d'exercer une pression de la main, les types de contrastes souhaités ne sont pas dissociés [29] ».

La pensée de Noordzij selon laquelle l'écriture manuscrite est à la base de tous les caractères typographiques (du moins ceux destinés aux textes de labeur) n'est pas acceptée à l'unanimité. Pour bon nombre de typographes et dessinateurs de caractères, l'aspect gravé des caractères y joue le rôle le plus important. C'est notamment le cas du typographe et dessinateur de caractères anglais Stanley Morrison [30], ainsi que celui de Fred Smeijers [31], confrère de Noordzij – bien que la vision de Smeijers soit nettement moins dogmatique que celle de Morrison.

Certes, à l'époque des incunables les graveurs de poinçons essayaient effectivement de créer des caractères simulant fidèlement l'écriture manuscrite, afin que les lettres soient familières au lecteur. En plus, en ce qui concerne le prestige, le livre imprimé n'était pas encore établi vis-à-vis des codex. On remarque donc que, derrière cette tentative de simuler l'écriture manuscrite, il y avait des partis pris pragmatiques et économiques.

Néanmoins, il n'a pas fallu attendre longtemps pour voir apparaître les premiers caractères pensés par leur créateur comme une entité distincte de l'écriture manuscrite et ayant ses propres caractéristiques. C'est le cas des graveurs de poinçons Francesco Griffo, qui travaillait pour Alde Manuce à la fin du 15<sup>e</sup> siècle; et de Claude Garamond, actif au milieu

[29] NOORDZIJ Gerrit, *The stroke: theory of writing*, Hyphen Press, Londres, 2005, p. 26 (traduction personnelle). [30] Voir KINROSS Robin, *La typographie moderne*, Paris, Éditions

B42, 2012, p. 161. [31] SMEIJERS Fred, *Counterpunch: Making Type in the Sixteenth Century, Designing Typefaces Now*, Hyphen Press, Londres, 2011.

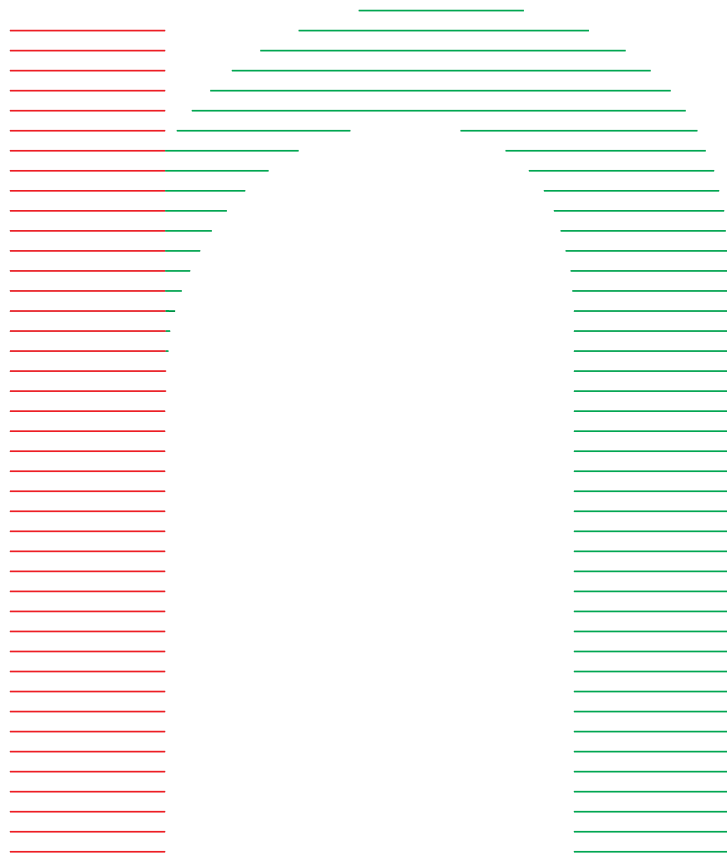
du 16<sup>e</sup> siècle. À partir de ces pionniers, l'abstraction des caractères typographiques par rapport à l'écriture manuscrite fut progressivement intensifiée au cours des siècles.

Malgré cette abstraction progressive, il est vrai que le dessin de caractères de texte garde encore des fondements issus de l'écriture manuscrite, notamment en ce qui concerne le contraste plein-déliés: la plupart des polices de texte ont les traits verticaux plus épais que les horizontaux. Ce principe est basé sur la compensation optique, une fois que notre œil tend à voir les traits horizontaux plus épais que les traits verticaux. Il est également lié à la calligraphie: soit en tenant la plume large dans un angle proche de 30° (une des orientations les plus utilisées par les calligraphes d'antan), soit en utilisant la plume flexible selon un angle de 90°, on obtient cette logique de contraste. Il nous semble naturel que le dessinateur de caractères, bien que profitant des possibilités propres de la typographie, revienne sur l'étude des modèles établis du passé et déjà validés depuis longtemps [32].

Bien que reconnaissant la nature indéniablement typographique de *Honorata* (notre proposition), il est souvent nécessaire de la penser en des termes autres que calligraphiques. Pourtant notre pratique ne prétend pas abstraire l'histoire – comme déjà mentionné, la « digestion » critique du passé est une particularité de la pratique anthropophage. En effet, le type de contraste de *Honorata* s'inscrit dans l'expansion. Il n'est pas possible de reproduire aisément ses lettres en utilisant une plume flexible. En effet, cet outil rend les traits ascendants et horizontaux trop fins – le *Honorata*, en revanche, a un très faible

[32] Cela ne veut pas dire que cette logique de contraste est une règle incontestable. Un exemple célèbre de caractère de texte qui transgresse ce fondement est l'*Antique Olive*, dessiné par Roger Excoffon en 1962. Il s'agit d'une police dont l'arrondi supérieure

des lettres *o* et *e* est trop lourd par rapport aux autres parties des lettres. La traverse du *T* aussi a la même épaisseur que son fût. Bien qu'il défie plusieurs règles de correction optique, l'*Antique Olive* est un caractère répandu.



(52) Décomposition du n du Honorata. À chacun des deux traits de cette construction interrompue, une couleur est attribuée. Les lignes horizontales représentent les contrepoints en expansion.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique

contraste plein-déliés. Pourtant, en décomposant chaque trait de ses lettres, on remarque que le contraste est, effectivement, causé par le changement de la taille des contrepoints.

(52)

#### 11.4 La création de certains caractères inexistant dans la source

Dans la première édition de *Cobra Norato*, il n'y a qu'un échantillon de la linéale utilisée dans sa mise en page. D'abord, l'utilisation de ce caractère fut limitée à la page de titre, la dédicace et l'indication de la fin du poème. De plus, certaines lettres, notamment le *k*, le *y* et le *w*, sont très rares dans la langue portugaise, n'étant utilisées que dans les mots étrangers (y compris les noms propres) et les abréviations scientifiques.

Les capitales inexistantes dans la source sont les suivantes: *D, H, J, K, M, Q, V, W, X, Y* et *Z*. Quant aux minuscules, les lettres suivantes ne sont pas disponibles: *j, k, q, v, w, x, y* et *z*. Si la forme de certaines lettres manquantes peut être déduite de façon relativement simple d'après les autres lettres qui présentent un lien de parenté entre elles (comme le *q* par rapport au *b, d* et *p*), il nous manque deux groupes entiers de lettres minuscules: le groupe du *v, w* et *y* et le groupe du *k, x* et *z* [33].

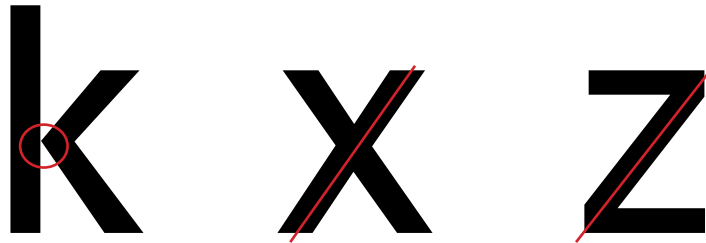
Pour la création des lettres du premier groupe mentionné, nous avons d'abord dessiné le *v* en suivant le degré de contraste déjà établi, ainsi qu'en recherchant la cohérence de la valeur de blanc de sa contreforme avec les autres lettres. Le dessin du *v* a servi de base pour le *w* et le *y*. Pour cette dernière lettre, il a fallu que la courbe de sa descendante soit conforme avec celle des autres lettres qui ont une courbe similaire. À cette fin, l'étude des

(53)

[33] En ce qui concerne la séparation des lettres en groupes correspondants à leur lien de parenté, nous avons adopté la division proposée par Karen Cheng dans *Designing Type*, Yale University Press, New Haven, 2005.



(53) Relation entre les lettres v, w et y du Honorata.



(54) Lettres k, x et z du Honorata. En rouge, la jonction articulée du k, ainsi que l'angle des diagonaux du x et du z.

courbes du *t* et du *f* a été fondamentale. C'est la même approche utilisée pour la création du *j* et du *l* (celui-ci sera abordé dans la prochaine partie).

Pour les lettres *k*, *x* et *z*, en plus de garder une chasse cohérente par rapport au reste de l'alphabet, il a fallu que l'angle de leurs diagonaux soit en harmonie. À cette fin, le choix pour un *k* dont la jonction des branches est articulée est bienvenu, car cette forme permet une cohérence plus forte entre les diagonaux des lettres de ce groupe [34]. De plus, les diagonaux du *k* et du *x* ont été dûment rétrécies vers leur jonction. Cette correction optique est faite pour que le noir des lettres ne soit pas trop chargé dans les jonctions, surtout lorsque le texte est imprimé en petit corps.

La discussion sur les importants partis pris de la conception de *Honorata* continue dans la partie suivante, où les changements sur le dessin original seront contextualisés.

### 11.5 Réflexion sur certains changements sur le dessin original

Comme mentionné précédemment, la première altération faite sur le caractère de départ concerne sa graisse. En la réduisant afin d'arriver au style « normal », nous rendons le nouveau caractère plus adéquat à la composition de textes de labeur, une fois que le gris typographique obtenu sera moins foncé. Naturellement, nous n'excluons pas la possibilité ultérieurement de décliner le *Honorata* en d'autres graisses, étant donné qu'il s'agit d'une ressource valable pour la mise en page, notamment pour l'hierarchisation des divers éléments textuels.

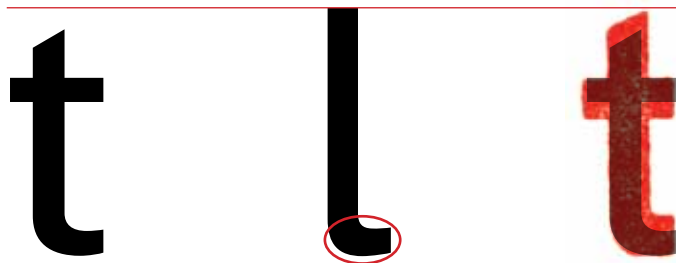
Une fois établie la graisse du caractère, la chasse de la lettre *n* a été ajustée par rapport aux autres lettres, notamment le *a*. Le *n* étant serré dans la source, son réglage a conféré au

[34] CHENG Karen, *Designing Type*, Yale University Press, New Haven, 2005, p. 152.





(55) En haut, caractère de départ. L'axe des contreformes des lettres u et n est presque symétrique. Le n (superposition rouge) est trop étroit par rapport à la lettre a. En bas, Honorata. Les contreformes sont plus asymétriques et la largeur du n a été ajustée.



(56) À gauche, le t du Honorata. Au milieu, le l du Honorata avec sa terminaison courbée. À droite, le t du caractère de départ (rouge) est superposée au t du Honorata (gris). On remarque les différences par rapport à la hauteur de l'ascendante, le contraste, la courbe inférieure et la largeur de la barre horizontale.

Honorata: revival et anthropopagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique

caractère un rythme visuel plus constant. De plus, de façon exceptionnelle, le u du dessin original est plus large que le n. Or, bien qu'il s'agisse de deux lettres très similaires, en général le u est légèrement plus étroit que le n. Cette correction est due au fait que la contreforme du u est ouverte en haut, permettant la lumière de rentrer de façon descendante dans cet espace, ce qui rend cette lettre visuellement plus large que le n lorsque cette correction optique n'est pas réalisée.

Puisque le caractère original était en plomb, son impression présente un degré de « bruit » (comme discuté dans la section 11.2) qui doit être abstrait lorsqu'on le retravaille numériquement, ce qui donne lieu à des interprétations subjectives. Dans le caractère de départ on remarque des contreformes légèrement asymétriques. Cette asymétrie a été doucement intensifiée chez Honorata, notamment dans les lettres m, n, h et u. Lorsque leur axe tend vers l'asymétrie, le caractère devient plus dynamique. Une fois que l'axe asymétrique de ces lettres met l'accent sur la direction horizontale, ce parti pris en rend la lecture plus aisée [35].

(55)

La lettre t est une des plus altérées. Dans le caractère de départ, cette lettre n'a aucun contraste plein-déliés : l'épaisseur de sa barre horizontale, sa courbe et de son jambage sont égaux. Sa courbe est trop courte, menaçant le support de la lettre. La courbe est également très anguleuse, ce qui, ajouté aux autres problèmes constatés, confère à cette lettre un aspect mal fini. Afin de solutionner ces défauts, le contraste de la lettre a été entièrement retravaillé. Sa courbe inférieure a été étendue, ainsi que nous l'avons rendue plus souple par rapport à la rigidité de la lettre de départ. Cette nouvelle courbe a été fondamentale pour la dérivation des courbes de certaines lettres, telles que le j, le f, le l et le y. Finalement, la hauteur de l'ascendante trouvée dans le t original, égale à la hauteur de capitales, a été diminuée.

(56)

[35] CHENG Karen, *Designing Type*, Yale University Press, New Haven, 2005, p. 146.

Bien qu'il y ait des caractères dont la hauteur de l'ascendante du *t* est généreuse (comme le *News Gothic*, par exemple), nous avons constaté après plusieurs tests que l'ascendante plus courte s'harmonisait mieux avec l'ensemble de lettres.

Le *l* (*L* minuscule) a subi une importante altération. La hauteur des capitales est égale à la hauteur des ascendantes dans le dessin de départ, ce qui a été gardé pour *Honorata*. Pourtant, dans ces conditions et surtout en considérant qu'il s'agit d'une linéale, le *l* minuscule est trop similaire à la capitale *l*, leur seule différence étant la graisse, plus prononcée chez la capitale *l*. En recherchant une façon de mieux distinguer ces deux lettres, le dessin de départ a été détourné : nous avons ajouté un demi-empattement en bas du *l*, sorte de vestige calligraphique. Cette solution fut envisagée d'après l'étude et « digestion » de caractères anciens et actuels. S'il s'agit d'une ressource plus courante chez les linéales humanistes, tel que le *Meta* (Erik Spiekermann, 1991), c'est la solution également trouvée chez certaines linéales plus rationalistes, comme le *DIN* (Ludwig Goller, 1926) et l'*Akkurat* (Laurenz Brunner, 2004).

Finalement, étant donné que notre caractère est destiné aux textes de labeur, nous envisageons d'y ajouter des ressources entièrement absentes du caractère de départ : un italique comportant certaines lettres vraiment cursives, par opposition à une version oblique du romain ; des petites capitales et différents types de chiffres, comme les elzéviens. Ces additions, auparavant rares chez les linéales (surtout les grotesques) mais de plus en plus diffusées aujourd'hui, ouvriront de riches possibilités de mise en page, répondant aux besoins individuels de chaque designer qui se servira de notre caractère.



(22) Di Cavalcanti, catalogue de la Semaine d'Art Moderne, 12×16 cm, 1922.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère



Idée et idéal, outils et mise en pratique

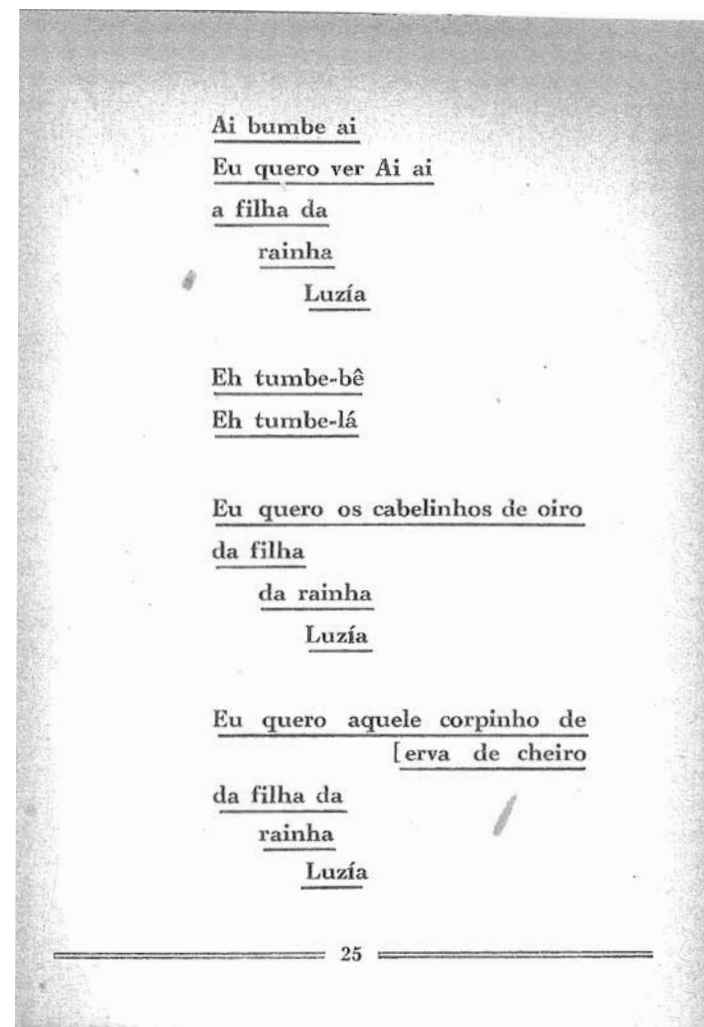
(23) Anita Malfatti, A estudante, huile sur toile, 76×61 cm, 1915–1916. Museu de Arte de São Paulo.



(24) Tarsila do Amaral, Abaporu, huile sur toile, 85×73cm, 1928. Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires. « Abaporu » en tupi veut dire « anthropophage ».

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique



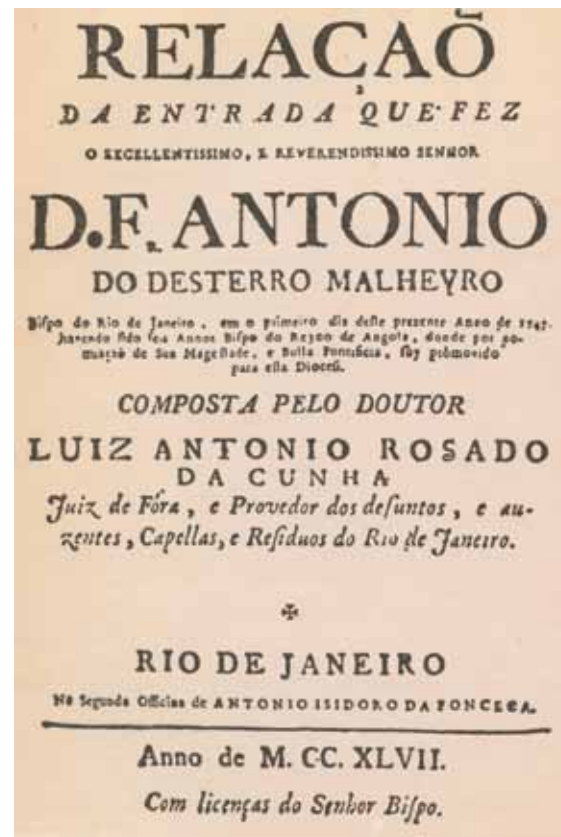
(25) Page de Cobra Norato où la typographie est activement explorée en tant qu'élément poétique.



(26) Document médical imprimé par l'Impressão Régia (Imprimerie Royale), 19×12 cm, 1808.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique



(27) Poème épique imprimé au Brésil par le typographe clandestin Antonio Isidoro da Fonseca, 19×12 cm, 1747.



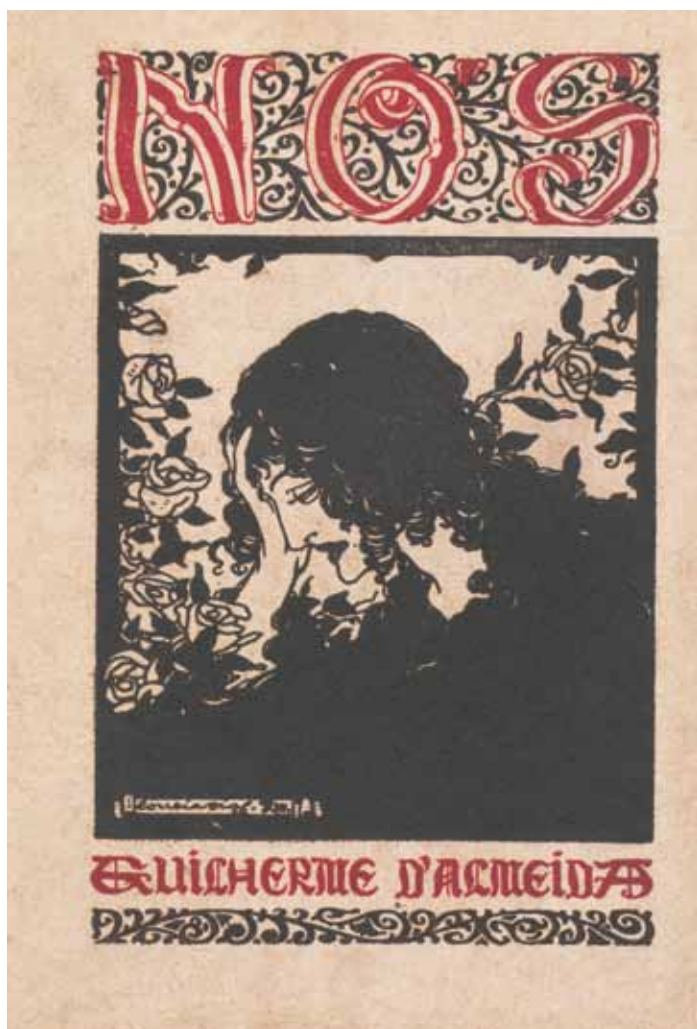
(28) Primeiro caderno do aluno de poesia, de Oswald de Andrade. Design de Tarsila do Amaral, 20,5 x 26 cm, 1927.

Honorata: revival et anthropopagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique



(29) Revue moderniste Klaxon, n. 1, 19,2 x 28,5, 1922. Graphiste inconnu.



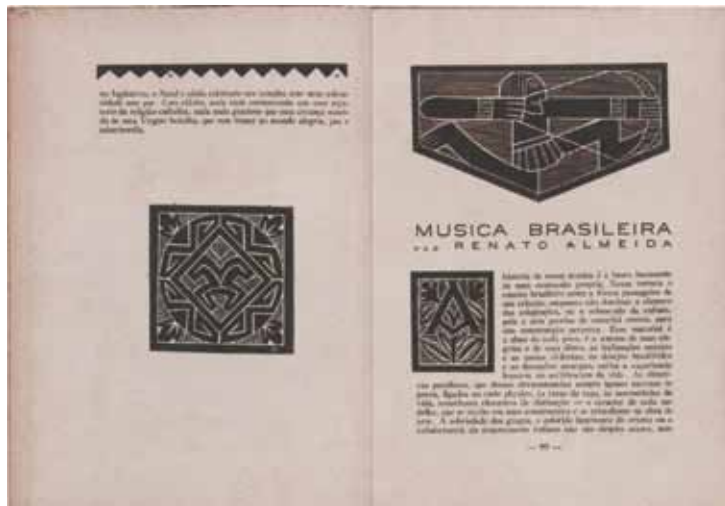
(30) Nós, de Guilherme de Almeida. Couverture de Correia Dias, 14,5 × 21 cm, 1917.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Ideia et ideal, outils et mise en pratique



(31) Page de l'intérieur du magazine culturel A maça, 17,8 × 26,8 cm, 1924. Graphiste inconnu.



(32) Intérieur du magazine culturel Ariel, n. 3, 19x24,6cm, 1924. Mise en page par Paim.

Honorata : revival et anthropophage dans la création d'un caractère



Idée et idéal, outils et mise en pratique

(33) A conduta sexual, de A. Austregesilo. Format inconnu, 1934. Couverture par Di Cavalcanti.

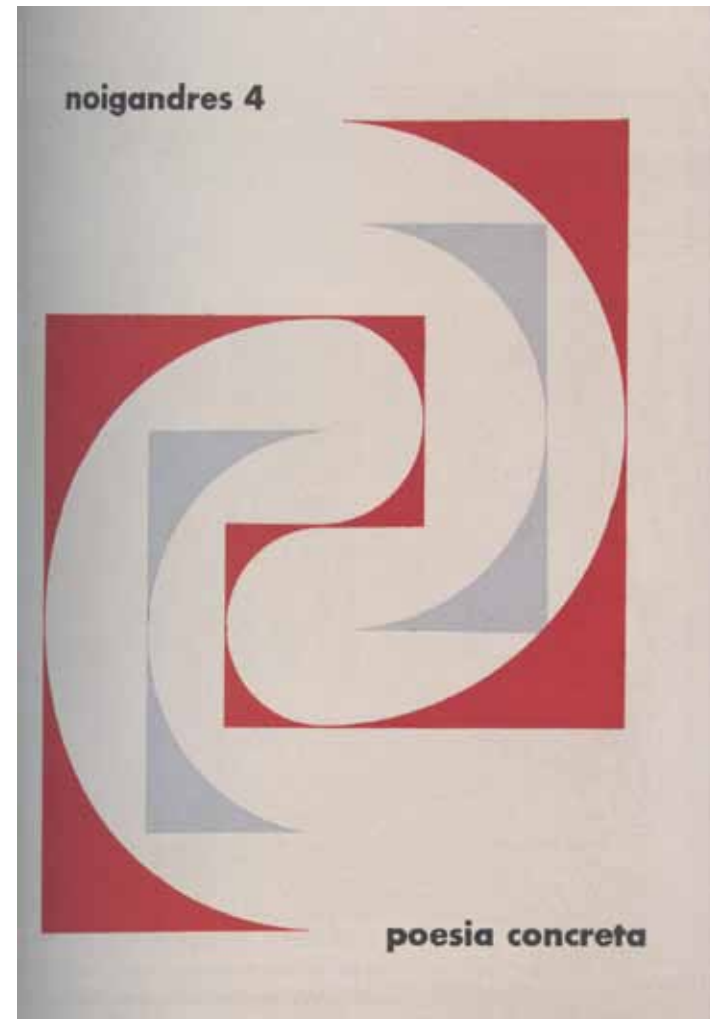




(34, 35) Pathé-baby, de Antonio de Alcântara Machado. Dessins par Paim, 14,5 x 19 cm, 1926.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique



(36) Revue concrétiste Noigandres, n. 4, 28,6 x 40 cm, 1958. Design par H. Fiaminghi.



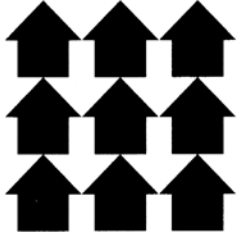
(37) Affiche de la 3e Biennale à São Paulo, 66,2×96 cm, 1955. Design par Alexandre Wolner.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère



(38) Affiche du 4e centenaire de São Paulo, 73×104 cm, 1954. Design par Geraldo de Barros.

Idée et idéal, outils et mise en pratique



(39) Logotype du Banco Nacional da Habitação (Caisse Nationale de Logement), 1964. Designer inconnu.



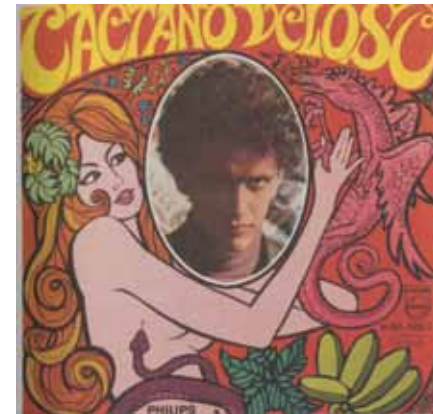
(40) Timbres de l'inauguration de Brasília, 4,4x2,6cm, 1960. Dessins par Oscar Niemayer.

Honorata : revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

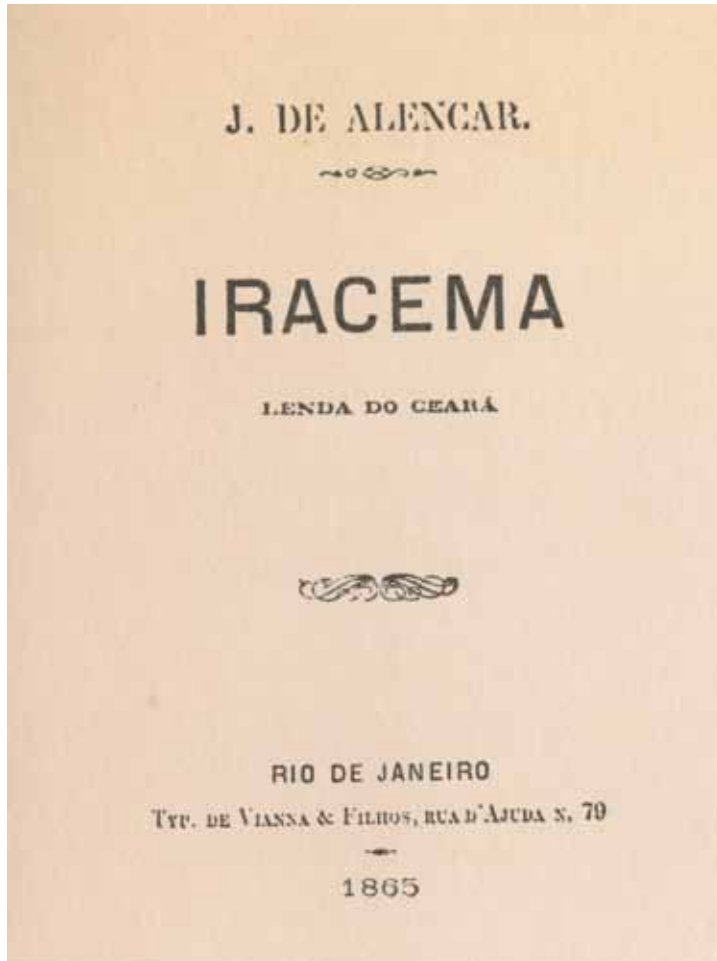
Idee et idéal, outils et mise en pratique



(41) Couverture de l'album de 1968 de Gilberto Gil, 31x31 cm. Design par Rogério Duarte, Antônio Dias et David Drew Zingg.



(42) Couverture de l'album de 1968 de Caetano Veloso, 31x31 cm. Design par Rogério Duarte, photographie par David Drez Zingg.



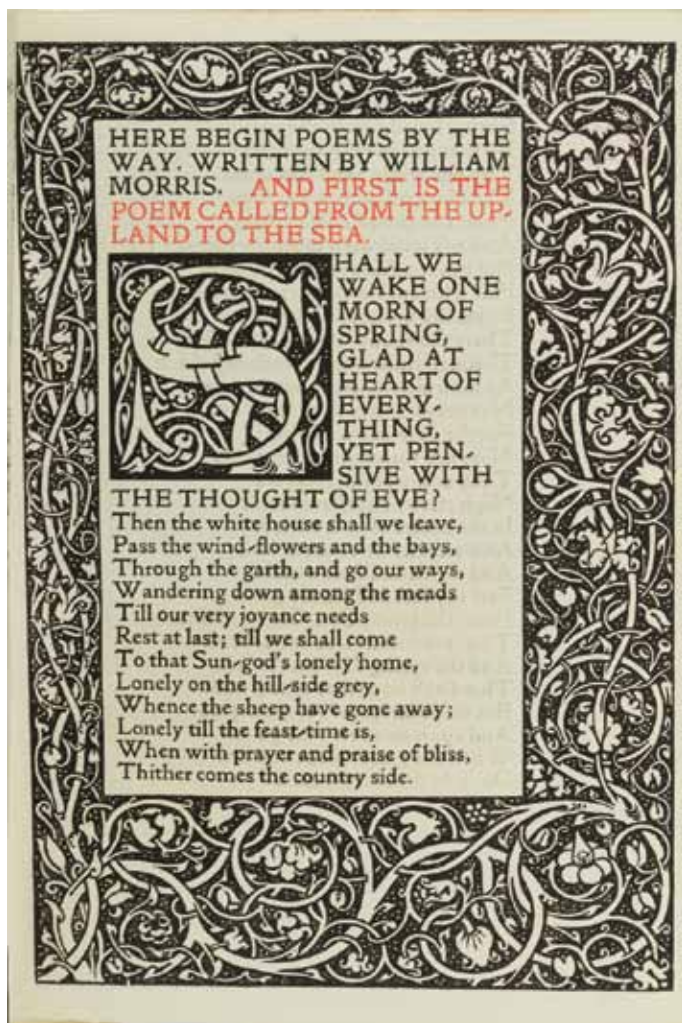
(43) Couverture de l'édition de 1965 du roman Iracema, de José de Alencar, 19x13,5cm.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

Idée et idéal, outils et mise en pratique



(44) Journal O Estado de São Paulo, 45x63,5cm, 1939.



(45) Poems by the Way, de William Morris.  
Composé en Golden Type, 20,5 x 14,5 cm, 1891.

Honorata: revival et anthropopagie dans la création d'un caractère

Ideé et idéal, outils et mise en pratique

Quidam eius libros non ipsius esse sed Dionysii & Zophiri colophoniorum tradunt: qui iocandi causa conscribentes ei ut disponere idoneo dederunt. Fuerunt autem Menippi sex. Præius qui de Lydis scripsit: Xanthumque breuiavit. Secundus hic ipse. Tertius Stratonicus sophista. Quartus sculptor. Quintus & sextus pictores: utrosque memorat Apollodorus. Cynici autem uolumina tredecim sunt. Neniæ: testamenta: epistolæ compositæ ex deorum persona ad physicos & mathematicos grammaticosque: & Epicuri foetus: & eas quæ ab ipsis religiose coluntur imagines: & alia.

(46) Caractère romain gravé par Nicolas Jenson  
utilisé dans le livre Diogène Laërce, 1475.

J'ai vu un punk afghan et deux clowns aux zygomatiques incroyables. J'AI VU UN PUNK AFGHAN ET DEUX CLOWNS AUX ZYGOMATIQUES INCROYABLES. 1234567890

J'ai vu un punk afghan et deux clowns aux zygomatiques incroyables. J'AI VU UN PUNK AFGHAN ET DEUX CLOWNS AUX ZYGOMATIQUES INCROYABLES. 1234567890

(47) Deux versions du caractère Garamond. En haut: version Adobe, de Robert Slimbach, 1988. En bas: version de la fonderie Stempel, 1924 (à son tour montrée dans la version numérique Linotype). Exemples composés en 12/14 pt.

## CONCLUSION

---

### Modernisme, anthropophagie et l'actualité: heureuse rencontre

Les années 1960 ont subi des bouleversements politiques et culturels qui se sont ressentis jusqu'au Brésil et ailleurs. Cette décennie témoigne des dernières manifestations du modernisme, état d'esprit mis en pratique de façon militante. Après cette période, plusieurs réalisations sont déjà bien digérées, soit de façon toujours critique, soit par leur adoption en tant que zone de confort.

Les barrières esthétiques et philosophiques brisées par les avant-gardes sont souvent interprétées comme une contrainte: si l'art et la pensée ont déjà été poussés vers leurs extrêmes, qu'y a-t-il encore à faire? De l'autre côté, la technologie continue à se développer de façon exponentielle, poussée par un capitalisme avide des nouveautés et prêt à dévorer ce qui peut le menacer.

À ce sujet, l'anthropophagie est un phénomène de plus en plus constatable, bien que souvent de façon superficielle, voire opportuniste. Ainsi, par exemple, la figure de Che Guevara, en théorie antoginiste à cette idée, peut être digérée et régurgitée à fin d'être exploitée commercialement: soit sous la forme de t-shirts vendus dans les grands magasins de mode où même comme le nom et le logotype d'une marque de tabac. C'est le même destin qui est affligé à d'autres mouvements à la base transgressifs qui sont apparus à dans les années 1970, comme le punk et le grunge. Après leur éclatement, il n'a pas fallu attendre longtemps pour qu'ils soient réduits à des simples objets de désir.

Le modernisme et les avant-gardes, déjà présents depuis un siècle, sont aujourd'hui beaucoup plus assimilés qu'à

l'époque de leur explosion, dans la mesure où ils sont devenus des stéréotypes. C'est dans ce contexte qu'une expression comme «classique moderne», apparemment paradoxale, est actuellement utilisée pour promouvoir un produit à qui on a ajouté une valeur vintage, fétichiste. La rentrée du modernisme dans la tradition était peut-être inévitable. La problématique ne concerne pas cette assimilation en soi, mais plutôt comment cette assimilation est faite.

Le fait que la technologie, les moyens de production et l'information soient relativement plus accessibles aujourd'hui, ce phénomène est rendu possible par la logique capitaliste elle-même, bien qu'on ne doive pas le célébrer aveuglement. Si nous vivons dans la période où en théorie toutes les voix ont la possibilité d'être écoutées, comme discuté précédemment, l'excès d'information peut être déroutant. D'abord, c'est l'éducation qui détermine en grande partie la qualité et la critique avec laquelle nous nous servons des outils et des informations disponibles. Cela est un vrai problème dans un pays comme le Brésil, où la qualité de l'éducation est en grande partie déterminée par la condition sociale et économique.

Malgré ces contradictions, nous croyons qu'il existe, en effet, un monde d'engagement et d'action. Le modernisme, entendu comme une façon militante de recherche de nouvelles formes pour une nouvelle réalité, ne peut pas être réduit à des «recettes». On remarque qu'il existe toujours des créateurs ayant appris ses valeurs importantes: «doute, critique, raison, espoir», comme le synthétise Robin Kinross dans son ouvrage *La typographie moderne* [1]. Or, ces nécessités demeurent inchangées.

Dans notre cas, il a été clair dès le début que pour réaliser la bonne anthropophagie, il fallait connaître ce qu'on allait manger. C'est ce qui nous a amené à nous pencher sur les nombreuses conditions techniques, historiques et critiques sous-jacentes

[1] KINROSS Robin, *Op cit.*, p. 181.

à l'activité de création de caractères. En comprenant l'action de cet ensemble de variables, il est possible de garder ce que nous considérons comme restant valable et de repenser ce qui demande un changement d'attitude.

Une grande partie du savoir construit depuis des siècles de civilisation est aujourd'hui disponible de façon non discriminatoire sur internet. Ce contexte motive sans doute notre tendance à revisiter et à transformer le passé. Les premières manifestations avant-gardistes, chargées de l'impétuosité de la jeunesse, ont eu tendance à célébrer le nouveau en dépit du passé, celui-ci regardé avec méfiance. Le passé aujourd'hui n'est plus un tabou – au contraire, il est souvent célébré.

Préférant une approche éclairée au lieu d'une approche fétichiste de cette période, l'objectif de notre pratique de design graphique, décrite ici, est de rendre justice aux accomplissements du passé, mais sans les sacrifier. Nous croyons que c'est cet équilibre qui nous permet de ne pas *revivre* le passé, mais de le garder toujours vivant, en mutation : en d'autres termes, de le garder dans sa meilleure acception, *moderne*.

Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère

## BIBLIOGRAPHIE

---

### Bibliographie

BEINER Wolfgang, «Grotesk», [En ligne], 2012. [www.typolexikon.de/g/grotesk.html] (12 novembre 2012).

BOPP Raul, *Cobra Norato: Nheengatú da margem esquerda do Amazonas*, E. Graphico Irmãos Ferraz, São Paulo, 1931.

CARDOSO Rafael, *O design brasileiro antes do design*, Cosac Naify, São Paulo, 2005.

CHENG Karen, *Designing Type*, Yale University Press, New Haven, 2005.

DOWNER John, «Call it what it is», [En ligne], 2003. [www.emigre.com/Editorial.php?sect=2&id=1] (2 juin 2012).

ESTEVES Ricardo, *O design brasileiro de tipos digitais*, São Paulo, Blucher, 2010.

FRUTIGER Adrian, *Caractères: l'œuvre complète*, Fondation Suisse Caractères et Typographie, Bâle, 2009.

GILL Eric, *Un essai sur la typographie*, Ypsilon Éditeur, Paris, 2011.

HOCHULI Jost, *Le détail en typographie*, Paris, Éditions B42, 2010.

JUBERT Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Éditions Flammarion, Paris, 2005.

KINROSS Robin, *La typographie moderne*, Paris, Éditions B42, 2012.

LUPTON Ellen, *Pensar com tipos*, Cosac Naify, São Paulo, 2006.

LO CELSO Alejandro, «A discussion on Type Design Revivalism», [En ligne], 2000. [[www.typeculture.com/academic\\_resource/articles\\_essays/](http://www.typeculture.com/academic_resource/articles_essays/)] (2 juin 2012).

MELO Chico Homem de: RAMOS Elaine, *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, Cosac Naify, São Paulo, 2012.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, *História da tipografia no Brasil*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1979.

NOORDZIJ Gerrit, *The stroke: theory of writing*, Hyphen Press, Londres, 2005.

POHLEN Joep, *La fontaine aux lettres*, Köln, Taschen, 2011.

Revista de Antropofagia, vol. 1, no 1, 1928. Oswald de Andrade, «Manifesto Antropófago», pp. 3 ; 7.

Revista USP, vol. 30, 1996. Haroldo de Campos, «Arte construtiva no Brasil», 30, pp. 251–261.

SMEIJERS Fred, *Counterpunch: Making Type in the Sixteenth Century, Designing Typefaces Now*, Hyphen Press, Londres, 2011.

TSCHICHOLD Jan, *The New Typography*, University of California Press, Berkeley, 1998.

TELLES Gilberto Mendonça, *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*, Vozes, Petrópolis, 1985.



¶ Je remercie d'abord mon épouse Mariana pour son amour et soutien. Que soient également ici remerciés toute ma famille et amis au Brésil et l'équipe de professeurs et amis à l'École supérieure d'art des Pyrénées, qui ont tous à leur manière enrichis cette démarche à partir de l'échange d'idées, conseils, orientation et dialogue.

¶ Ce mémoire a été mis en page par Mário Gonçalves à Pau, 2013. Le caractère utilisé est le Scala Sans, dessiné par Martin Majoor en 1993 à Utrecht. Le papier de la couverture est le Trophée Gris Perle 160 g/m<sup>2</sup> et celui du corps de l'ouvrage est le Trophée Ivoire 80 g/m<sup>2</sup>. La couverture a été imprimée en sérigraphie et le corps de l'ouvrage au laser à l'École supérieure d'art des Pyrénées – site de Pau.