

a b c d e f g h i j k l

m n o p q r s t u v

w x y z a b c d e f

g h i j k l m n o p q

r s t u v w x y z a b

c d e f g h i j k l m

n o p q r s t u v w

x y z a b c d e f g h

i j k l m n o p q r s

t u v w x y z a b c

p

*a*

i

d e

u

m

*a*

Mário Vinícius

# **Paideuma**

la modernité au Brésil  
à travers une famille de caractères

ANRT . Nancy . 2015

**« Chaque peuple possède sa païdeuma, c'est-à-dire sa faculté et sa manière originale d'être ému : d'être saisi. Cependant, l'artiste – danseur, sculpteur, poète – ne se contente pas de revivre l'Autre ; il le recrée pour pouvoir mieux le vivre et le faire vivre. Il le recrée par le rythme et il en fait ainsi une réalité supérieure, plus vraie, c'est à dire plus réelle que le réel factuel. »**

**Léopold Sédar Senghor**

## Sommaire

**8** Introduction

### **CONTEXTUALISATION**

**14** Les débuts de l'imprimerie au Brésil

**16** Le baroque au Brésil

**19** Le concrétisme

**22** La Tropicalia

### **MISE EN PRATIQUE**

**28** Note sur les familles typographiques multiformes

**30** L'évolution du projet: documentation commentée

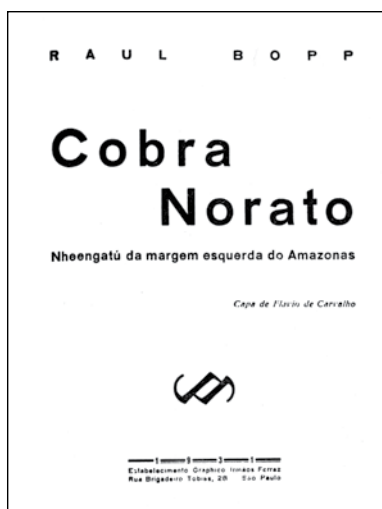
**50** État actuel

**60** Conclusion

**62** Bibliographie

## Introduction

Designer graphique ayant également une formation en Lettres, je m'intéresse plus particulièrement à la question de la modernité et au modernisme, et plus spécifiquement ses manifestations littéraires et leurs points d'intersection avec le design graphique et la typographie. Le modernisme me semble un mouvement important car il prône des valeurs de doute, de critique, de raison et d'espoir<sup>1</sup>, valeurs qui sont toujours pertinentes et nécessaires aujourd'hui. Ainsi, le projet de recherche ici présenté consiste en une sorte d'extension naturelle de ce qui j'ai proposé dans mon Diplôme Nationale Supérieur d'Expression Plastique (DNSEP).



a

A B C D È F G H I  
J K L M N O P Q R  
S T Ü V W X Y Z &  
a b ç d é f g h i j k  
l m ñ ô p q r s t ü  
v w x y z ß fi ff ffi  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
( . , : ; " " ? ! § ¶ @ )

b

Lors de mon DNSEP Design Graphique Multimédia à l'École Supérieure d'Art des Pyrénées – Pau, obtenu en juin 2013, j'ai développé un projet interrogeant la pratique du dessin de caractères au regard du Mouvement Anthropophage au Brésil. Importante branche du modernisme brésilien, ce mouvement, éclaté en 1928, proclamait que la culture étrangère ne doit pas être niée, mais plutôt « digérée » en même temps que notre culture nationale, se transformant en une manifestation culturelle toute neuve – et ce bien que certains éléments de départ puissent être identifiés. Ainsi, en partant de la « grotesque anonyme » utilisée dans la composition de la page de titre de la première édition (1931) de *Cobra Norato* – ouvrage poétique majeur du Mouvement Anthropophage, écrit par Raul Bopp –, j'ai créé le caractère *Honorata*, en le plaçant à la frontière du revival typographique et de ce

<sup>1</sup> Comme le synthétise Robin Kinross dans son livre *La typographie moderne*. Cet ouvrage, à son tour, a été ouvertement influencé par la pensée du sociologue Jürgen Habermas selon laquelle la modernité est un projet inachevé.

concept d'anthropophagie. Les vertus et faiblesses du caractère initial ont été contextualisées de façon éclairée et ont été ensuite conservées ou changées, avec pour ambition de pouvoir créer un caractère adéquat aux textes de labeur<sup>2</sup>.

Dans le contexte artistique, le Mouvement Anthropophage est le sommet des préoccupations vers une nouvelle forme pour exprimer un nouveau Brésil, et un point de référence à partir duquel se suivront nombres de réflexions à ce propos – soit de façon prospective, rétrospective ou synchronique. Après avoir réalisé cette immersion dans cette période clé et son respectif héritage, j'ai été motivé par l'idée de donner suite à ces investigations en m'approfondissant sur l'évolution de la modernité au Brésil au cours de son histoire, partant de la période coloniale jusqu'à la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle.

Par conséquent, il a fallu d'abord établir une cartographie de la modernité au Brésil à la fois diachronique/synchronique et subjective/objective. Pour ce faire, en me penchant sur le développement des arts et des idées au Brésil au fil de son histoire, l'idée de *paideuma*, tel que conçue par l'ethnologue allemand Leo Frobenius, m'a semblée particulièrement adéquate pour répondre aux questions que je me suis posé. Selon Frobenius, la *paideuma* est la capacité inhérente à chaque société de construire le sens et la signification à partir de l'assemblage de manifestations culturelles et d'artefacts divers. Cette notion de Frobenius a eu aussi des fortes résonances en dehors de la sphère strictement anthropologique et ethnologique. Correspondant de Frobenius, Ezra Pound, poète et important porte-parole du modernisme, a adopté cette idée de « morphologie culturelle » en incitant les poètes et artistes à « make it new » à partir de la construction consciente et active d'une *paideuma* qui puisse effectivement réaliser une transformation qualitative de la culture à laquelle on est inséré. Ainsi, il proposait une vision fonctionnelle de l'histoire de l'art et de la poésie, faisant appel à l'élection délibérée de précurseurs pertinents en ce qui concerne le processus envisagé de transformation, mettant l'accent sur leur rôle toujours contemporain et innovateur, malgré l'écart temporel et les éventuelles différences internes entre leur production artistique.

Or, la typographie et le dessin de caractères ne sont pas seulement des supports pour la matérialisation des idées, mais aussi eux-mêmes des signifiants de l'évolution de l'art et de la pensée. Ils révèlent à partir de leur forme l'état des lieux de la vision de monde de la période où ils ont été produits autant que par le contenu lequel ils

<sup>2</sup> La documentation théorique de ce travail se trouve dans mon mémoire de DNSEP, disponible sur [mariovinicius.com/fr/revival-et-anthropophagie/]. Le spécimen de l'*Honorata*, présentant le résultat pratique de cette recherche, est aussi disponible sur [mariovinicius.com/fr/honorata/]. Le présent travail contient certains adaptations d'extraits premièrement publiés dans mon mémoire de DNSEP.

a Page de titre de la première édition de *Cobra Norato* (1931), contenant l'échantillon de la grotesque anonyme initial. 14 x 19 cm.

b *Honorata* Regular 16 pt.

solidifient. C'est à partir de ces réflexions que nous proposons Paideuma<sup>3</sup>, une famille de caractères sérielle comprenant trois variantes formelles et historiques, associées à différentes périodes de l'art et de la littérature brésiliens, chacun ayant des conséquences / relations directes importantes permettant la question de l'évolution de la culture et de la modernité au Brésil. Les périodes choisies sont le baroque du 17<sup>e</sup> siècle; le Concrétisme, la manifestation brésilienne post-seconde Guerre Mondiale du constructivisme; et la Tropicalia, mouvement multimédia qui a bouleversé les conventions morales et esthétiques du Brésil à la fin des années 1960. Le caractère baroque est à empattements et est inspiré des caractères européens de la même période, tandis que le caractère concrétiste est une linéale géométrique. Conformément au syncrétisme de la Tropicalia, le caractère associé à ce mouvement est un italique hybride qui peut être utilisé en combinaison avec les deux autres caractères.

Pour enrichir et alimenter théoriquement le design, en plus de l'articulation de l'idée de paideuma avec le Mouvement Anthropophage, déjà évoqué, nous avons trouvé pertinente l'association d'une approche spécifique pour guider le design de chaque style de la famille de caractères. À cet effet, dans le texte «Call it what it is<sup>4</sup>», le dessinateur de caractères John Downer définit certaines parmi les diverses façons d'aborder la création d'un caractère d'après des modèles existants. En nous appuyant sur ces définitions, les approches liées à chaque style de Paideuma sont la fiction historique, associée au caractère baroque, et l'anthologie, associée au caractère concrétiste. Le caractère tropicaliste, par contre, ne trouve pas sa niche dans l'éventail de définitions de Downer. L'approche derrière sa création est plutôt le syncrétisme. Certes, il faut souligner que ces approches ne s'excluent pas les unes les autres. L'esprit syncrétiste lui-même, qui transparait tant dans l'idée de paideuma que dans les propositions des artistes anthropophages, exige que l'appui sur ces définitions doive être flexible, passible d'entraîner des interpénétrations parmi les approches liées à la création de chaque caractère.

Formellement, bien que chaque style doive fonctionner individuellement, le design de toute la famille doit être cohérent en dépit de sa diversité interne, pour que les différents styles puissent s'harmoniser lorsqu'utilisés ensemble. Une fois qu'une recherche transversale entre l'art, la littérature et la typographie de chaque période guide la création de ces polices, elles devront se présenter comme une option cohérente et consciente pour la mise en page d'ouvrages liés à ces périodes et mouvements. Pourtant, en ne perdant jamais de vue l'aspect prospectif du concept de paideuma, les caractères devront se prêter et répondre aux besoins et perspectives de la composition typographique et de la mise en pages contemporaines.

<sup>3</sup> Dans ce mémoire, lorsque l'on parle du concept de paideuma, le mot est écrit en bas casse avec un tréma sur le i pour indiquer sa bonne prononciation en français. Au moment où nous parlons de la famille typographique en discussion, le

mot est écrit avec l'initiale majuscule et sans tréma, une fois qu'en portugais ce mot ne comporte pas ce diacritique.

<sup>4</sup> DOWNER John. « Call it what it is », en ligne, 2003. [<http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=2&id=1>] (15 juin 2015).

Structurellement, ce mémoire est divisé en deux parties. Dans la première, nous présentons un panorama historique traçant l'histoire de l'imprimerie au Brésil, ainsi que celle de chaque période et mouvement contemplé et ses respectives manifestations littéraires, artistiques et typographiques, au Brésil et ailleurs. Dans la seconde partie, la famille de caractères en soi sera présentée, et son évolution sera documentée et commentée. Les considérations finales articulent cette recherche et sa respective mise en pratique aux questions qu'elles relèvent par rapport au design graphique et au dessin de caractères contemporains. Dans l'appendice nous pourrions témoigner de Paideuma dans un contexte de mise en pages poétique tentant d'explorer certaines parmi les diverses nuances éditoriales offertes par une famille de caractères de ce genre.

Enfin, dans le cadre de ce projet, nous sommes tentés d'être d'accord avec le poète moderniste T.S. Eliot quand il dit, dans son poème « Burnt Norton » (1936) que

Le temps présent et le temps passé  
sont tous deux présents peut-être dans le temps futur  
et le temps futur contenu dans le temps passé.

Pourtant, nous nous permettons de contester ce qu'il affirme dans les vers qui suivent:

Ce qui aurait pu être est une abstraction  
qui ne demeure un perpétuel possible  
que dans un monde de spéculation.

Or, notre intention est de, effectivement, ramener l'abstraction de ce qui aurait pu être à la concrétude non spéculative de la réalité palpable et tangible. En ce faisant, nous souhaitons remplir les lacunes de notre histoire non seulement à partir d'un regard diachronique attentif aux influences. C'est la confluence de toutes ces voix évoquées qui pourra, nous espérons, intervenir sur notre présent et, conséquemment, notre futur: en les transformant qualitativement. Découvrons donc Paideuma.

**« La bonne typographie requiert non seulement une connaissance du caractère en soi, mais aussi une compréhension de la relation entre les lettres et toutes les autres choses créées par l'homme. Voici exactement l'histoire de la typographie : c'est l'étude des relations entre le dessin typographique et les autres activités humaines : la politique, la philosophie, l'art et l'histoire des idées. »**

**Robert Bringhurst**



## Les débuts de l'imprimerie au Brésil

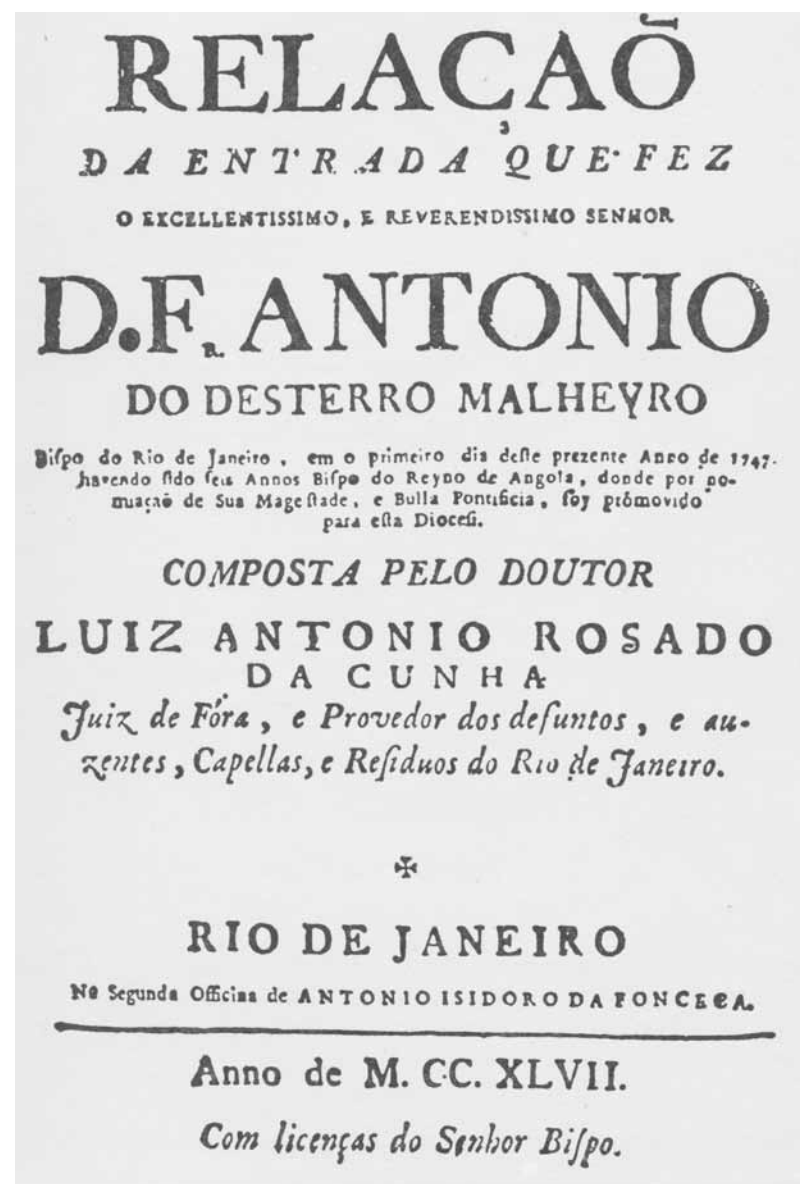
Avec les grandes navigations et la chute de Constantinople, l'émergence de la typographie en Occident dans la seconde moitié du 15<sup>e</sup> siècle signale le début de l'ère moderne. L'occupation du Brésil par les européens, subséquente à leur arrivée en 1500, s'inscrit dans ce contexte historique, bien qu'elle ait été singulière par rapport aux autres colonies en Amérique Latine : il a fallu attendre « trois siècles de silence » pour que l'imprimerie soit autorisée au Brésil, en 1808, date du transfert de la cour portugaise à Rio de Janeiro. Avant cette date, il s'agissait d'une pratique interdite et diligemment pénalisée, comme c'est le cas de Antonio Isidoro da Fonseca, le seul imprimeur dont on a connaissance qui a exercé clandestinement ce métier au Brésil. En 1747, l'année suivante de l'installation de son atelier typographique, Antonio Isidoro da Fonseca fut découvert par la couronne portugaise. En plus d'être déportée à Lisbonne, ses biens furent confisqués et brûlés.

Si le principe de la typographie – organisation d'éléments répétitifs préfabriqués afin de reproduire techniquement les textes – est intrinsèquement moderne, c'est au début du 18<sup>e</sup> siècle où cette modernité prend un nouvel essor. Dans l'esprit de rationalité et transmission des connaissances caractéristique du siècle des Lumières (celui-ci à son tour étant possible grâce en grande partie à l'émergence de l'imprimerie), la typographie devient plus consciente d'elle-même, et divers ouvrages visant à articuler et disséminer ce savoir-faire sont parus. Le rationalisme se fait sentir aussi chez les caractères créés dans cette période, dont l'abstraction par rapport à l'écriture manuelle, en faveur d'une construction plus rigide, est progressivement poussée jusqu'à l'extrême, exemplifié par les caractères que Firmin Didot et Giambattista Bodoni ont créés vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle – d'ailleurs classifiés comme « modernes ».

Bien que l'interdiction de la typographie soit inscrite dans un contexte majeur d'exploration, en étant privé de cette technologie, le Brésil était privé aussi de la modernité. Si la circulation de textes imprimés à l'étranger n'était pas nécessairement interdite, seulement une petite élite lettrée y avait accès, tandis que la majorité de la population du Brésil était d'esclaves, les moteurs de l'économie d'extraction alors en vigueur. Ainsi, bien qu'elles existent, les tentatives d'affirmation politique et artistique du Brésil avant 1808 (la période coloniale) ont eu un grand handicap : la manque de moyens pour reproduire et faire circuler les textes et la manque aussi d'un public lettré.

Conséquemment, l'entrée du Brésil dans la modernité a eu lieu précisément dans un moment clé de cette ère : le siècle de la Révolution Industrielle. Il a fallu que la vie et la production s'adapte d'un coup aux nouvelles techniques et demandes. Préoccupée de rattraper le temps perdu, l'industrie brésilienne, y comprise l'industrie graphique, dès ce moment a suivi de près le développement technologique. La production artistique et intellectuelle, à son tour, trouve une condition plus favorable de s'articuler en systèmes de diffusion et débat plus structurés qu'auparavant – un phénomène dans lequel l'arrivée de

l'imprimerie et l'accroissement de l'alphabétisation jouent un important rôle.



■ Poème épique imprimé au Brésil par le typographe clandestin Antonio Isidoro da Fonseca, 19 x 12 cm, 1747. Le caractère est de Jean de Villeneuve, graveur de poinçons français habitant à Lisbonne.

## Le baroque au Brésil

Au Brésil le baroque ne peut pas être identifié en tant que système ayant plusieurs voix plus ou moins articulées. Nous avons eu surtout des manifestations individuelles de ce phénomène. En plus, il faut tenir compte de qu'il s'agit d'une période (17e siècle) où l'imprimerie était encore interdite au Brésil. Malgré cette condition adverse, et bien que son travail ne se soit préservé que sous la forme d'apoglyphes, la poésie de Gregório de Matos, auteur naturel du Bahia, émane d'une précoce modernité. Ce poète, dont la biographie est troublée et riche en controverses, est renommé de sa satire acide par rapport à la vicieuse moralité de la société brésilienne de son époque, pleine de contrastes. Sa recherche poétique lui a aussi amené à intégrer, de façon inédite, le vocabulaire natif brésilien et africain au portugais. Le caractère pionnier de son attitude affirmative d'une littérature effectivement brésilienne a guidé le choix du baroque de Gregório de Matos en tant qu'un des styles historiques présents dans ma famille typographique.



a Frontispice d'un apographe de 1775 du poète baroque Gregório de Matos (\* 1636 – † 1696). Les gravures ont été collées sur la page.



b

Quant à la création typographique de cette époque, bien que le Brésil n'ait pas pu s'en servir, internationalement la période du baroque a laissé un riche héritage de caractères. Les Pays-Bas y ont eu un rôle déterminant. L'influence du travail de graveurs de poinçons résidents aux Pays-Bas, comme Miklós Kis et Cristoffel van Dijck, s'est fait sentir aussi à l'étranger, comme exemplifié par les caractères gravés par l'anglais William Caslon I et par le français Pierre-Simon Fournier<sup>1</sup> (dit le Jeune), les deux déjà au 18e siècle. En général, il s'agit de caractères ayant un contraste plein-déliés et une hauteur d'x plus importants par rapport aux caractères romains précédents, et ses formes se détachent plus clairement de la calligraphie. Les lettres possèdent également des axes plein-déliés et des angles de l'italique variables dans le même alphabet, ce qui leur confère un aspect dansant et irrégulier. En général, leur chasse est aussi plus compacte.

Intéressés par le commerce de sucre et d'esclaves, les néerlandais ont envahi et temporairement occupé le nord-est brésilien entre 1630 et 1654, précisément pendant la période baroque. Bien que cette occupation ait été courte, les hollandais ont réussi à y laisser un héritage culturel qui persiste. Sous l'administration du comte

<sup>1</sup> Fournier inclut l'œil hollandais dans sa proposition de nuances, c'est à dire des variantes de dessin d'un alphabet pour le même corps, adaptés selon l'usage envisagé. À l'instar des caractères baroques hollandais, toujours répandus au 18e siècle, l'œil hollandais de Fournier

comporte de caractères ayant une hauteur d'x plus importante, et aussi plus maigres et allongés. Cf. KREMER Sarah, Variétés typographiques, Mémoire de DNSEP, École Nationale Supérieure d'Art de Nancy, Nancy, 2014, p. 8–10.



c

b Caractère Ascendonica romain de Christoffel van Dijck. Commentaires de Jean Calvin sur l'évangile selon saint Jean. Amsterdam, 1667.

c Petit Canon romain et Petit Canon cursif de Miklós Kis. Extrait d'un spécimen de caractères hollandais, vers 1687.



α

Jean-Maurice de Nassau-Siegen, gouverneur du Pernambouc nommée par la Compagnie Néerlandaise des Indes occidentales, nombre de scientifiques et artistes ont été appelés avec pour mission d'étudier, décrire et documenter le Brésil. Des ambitieux projets architectoniques et urbanistiques ont été initiés, dont on peut témoigner jusqu'à présent. Nassau a même envisagé l'installation d'un atelier typographique au Brésil, pourtant il n'a pas eu le temps de réaliser cette intention : après nombreuses batailles, les luso-brésiliens ont réussi à expulser les néerlandais. Il est intéressant de constater que ces conflits ont eu un rôle important dans la germination d'un sentiment de nation chez les brésiliens, notion qui était jusqu'alors encore très floue.

En imaginant ce qui aurait pu être si les hollandais avaient accompli leur désir d'initier une activité typographique au Brésil – ce qui aurait pu permettre l'œuvre de Gregório de Matos à être publiée à son époque –, pour le dessin du style baroque de Paideuma l'approche est celui de la fiction historique. Il faut préciser, pourtant, que nous ne romantisons aucune forme de colonisation : après tout, comme mentionné, le principal intérêt des néerlandais était le commerce. Cependant, en nous servant de ce qu'il y a eu de culturellement positif par rapport à leur occupation, nous nous permettons de donner une voix fictive – bien qu'ancré sur des données et influences réelles – à une période de silence typographique dans les terres brésiliennes.

α Carte de l'Amérique du Sud élaborée et gravée, respectivement, par les cartographes néerlandais Johannes Janssonius et Henricus Hondius « le jeune ». 1636.

## Le concrétisme

Étape fondamentale de l'avant-garde brésilienne post-Seconde Guerre Mondiale, l'art concret signale le moment où les artistes anthropophages commencent à être, à leur tour, « digérés » par une nouvelle génération d'artistes brésiliens. À ce sujet, Haroldo de Campos, important poète et théoricien du mouvement concret, dit que :

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<sup>2</sup>.

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<sup>3</sup> ». 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 intrinsèquement liés.

Par rapport à la typographie, les poètes concrets ont, surtout dans la phase héroïque du mouvement, 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 mouvement – bien que ce choix n'était pas drastique, une fois qu'ils se servaient aussi d'autres caractères selon leur objectif poétique. En n'oubliant pas ce modèle spécifique (toujours une référence majeure en ce qui concerne les linéales constructivistes), pour le style concrétiste de Paideuma j'ai pris compte aussi d'autres caractères qui partagent cet enjeu constructif, tels que l'Avenir, de Adrian Frutiger, le Nobel, de Sjoerd Hendrik de Roos et des exemples plus récents. L'approche est celui de l'anthologie, tel que décrit par John Downer :

Étroitement basée sur des caractères provenant de plusieurs fontes, toutes gravés par une personne, ou gravés par plusieurs mains, travaillant toutes sur un style ou genre particulier – comme un pot-pourri ou un aperçu fait plutôt avec pour objectif de fournir un « échantillonnage » que pour répliquer totalement une seule coupe d'un caractère<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> CAMPOS Haroldo de, « Arte construtiva no Brasil », Revista USP, 30,p. 255 (traduction personnelle). Cf. CAMPOS Haroldo de et alli.,

« Plano-piloto para poesia concreta », noigrandres, n. 4, 1958.

<sup>3</sup> DOWNER John. Op cit. (traduction personnelle).



a

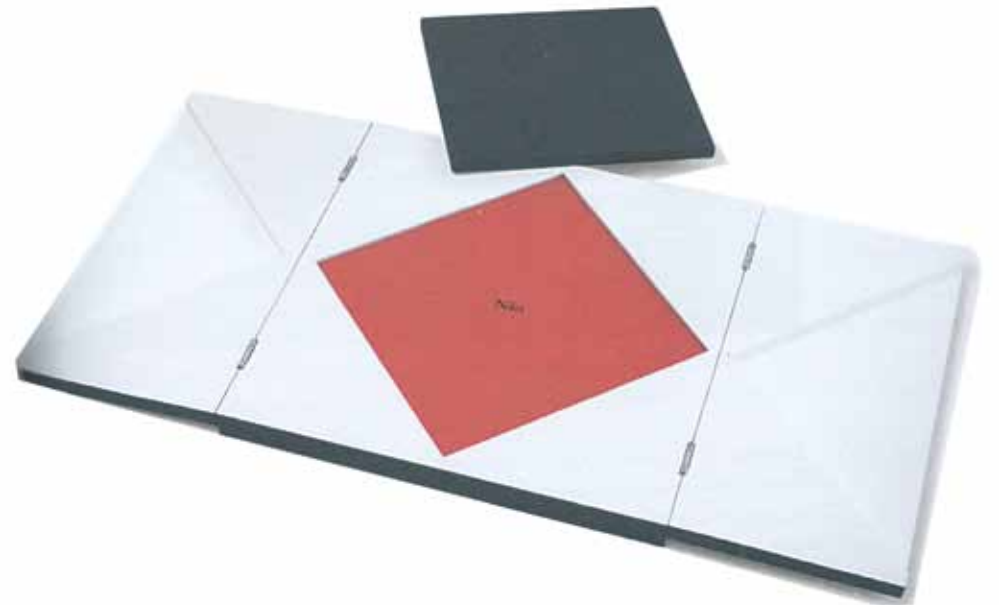
a « Poème-devise »  
de Décio Pignatari.  
Traduction  
imprécise:  
« manger, boire,  
baiser, j'aime  
vousêtre ».   
Années 1970.

**crystal**  
**crystal**  
**fome**  
**crystal**  
**crystal**  
**fome de forma**  
**crystal**  
**crystal**  
**forma de fome**  
**crystal**  
**crystal**  
**forma**

b

b Poème de  
Haroldo de  
Campos,  
1957-1959.

c Poème spatial de  
Ferreira Gullar.  
Au centre, le mot  
« Non ».  
Années 1950.



c

## La Tropicalia

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 universaliste. Malheureusement, en 1968, à la suite de l'AI5 (Ato Institucional no 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.

Lorsque l'on se penche sur la production graphique associée à la Tropicalia, il y a tellement d'éclectisme – à l'instar de la raison d'être elle-même du mouvement – que la phrase d'ouverture du « Manifeste Anthropophage » paraît pertinente : « Seule l'anthropophagie nous unit<sup>4</sup>. » Une fois qu'il s'agit d'un mouvement notoirement – mais pas exclusivement – musical, le graphisme de cette période trouve un de ses moyens les plus importants dans le design des jaquettes d'albums. De ce fait, notre intention initiale concernant la conception d'un caractère associé à la Tropicalia était la création d'un caractère graphique de titrage – genre souvent bien accueilli dans le design de jaquettes d'albums, y inclus les tropicalistes. Cependant, ça nous a paru un chemin trop logique pour représenter un mouvement dont l'imprévisibilité était le mot d'ordre. En conséquence, nous avons opté pour la création d'un italique que puisse être partagé des deux autres caractères : le baroque et le concrétiste.

Certes, en ce qui concerne la typographie, il y a un énorme écart temporel et esthétique entre les caractères à empattement baroques et les linéales géométriques. Il en va de même pour l'art baroque et l'art constructif en général. Pourtant, en suivant l'articulation que nous proposons entre la typographie et les autres domaines de la création et de la pensée, nous nous appuyé sur l'achèvement des tropicalistes concernant la synthèse, dans leur production artistique, d'éléments à première vue difficilement compatibles. Un exemple très pertinent est l'album *Transa* (1972), de Caetano Veloso. Le design de sa

<sup>4</sup> ANDRADE Oswald de, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, vol. 1, n. 1, 1928, p. 3.

<sup>5</sup> Poème très emblématique de l'esprit du temps brésilien à la fin des années 1960, où les festivals de musique télédiffusés étaient des événements

vraiment marquants dans le quotidien des brésiliens, suscitant des émotions et des débats très souvent intenses. Dans ces festivals, les tropicalistes et ses provocations ont été cibles des violentes huées, surtout en 1968.



a

jaquette rappelle déjà le concrétisme : conçu en tant qu'un « disque objet » par le designer Aldo Luiz, la jaquette triple peut être assemblée de manière qu'on obtient un volume en forme de prisme triangulaire – remontant délibérément au poème concret « Viva Vaia » (Vive la Huée), de Augusto de Campos<sup>5</sup>. Quant à la musique elle-même de cet album, Caetano Veloso réussit à établir une véritable paideuma de son art, transformant ses influences en confluences. Ainsi, nous y retrouvons, à la manière concrétiste, des chansons qui commentent et révèlent leur propre structure musicale et même la mise en musique d'un poème de Gregório de Matos, auquel Veloso ajoute des paroles à lui-même et d'autres provenant des chansons issues de la culture populaire du Bahia.

Ainsi, en essayant d'accomplir typographiquement ce que les tropicalistes ont achevé dans leurs domaines de création, c'est effectivement cet esprit syncrétiste qui nous a guidé dans la création du style tropicaliste de Paideuma, lequel sera discuté plus en détail dans le chapitre subséquent.



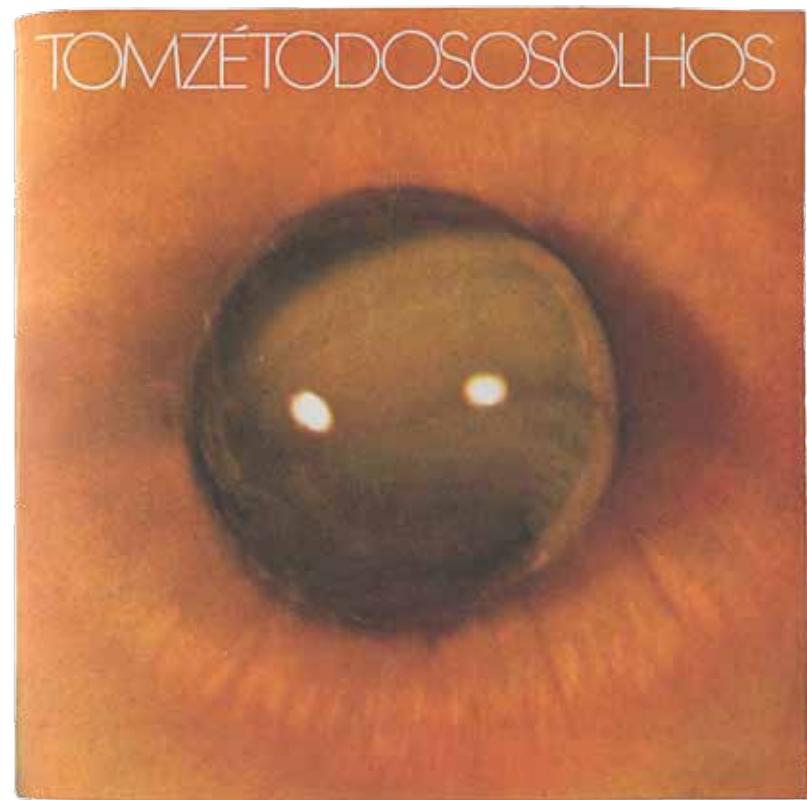
b

a Assemblage de jaquettes de l'album *Transa*, de Caetano Veloso. Le design du « disque-objet » est de Aldo Luiz. 1972.

b « Viva Vaia », poème de Augusto de Campos, 1972.



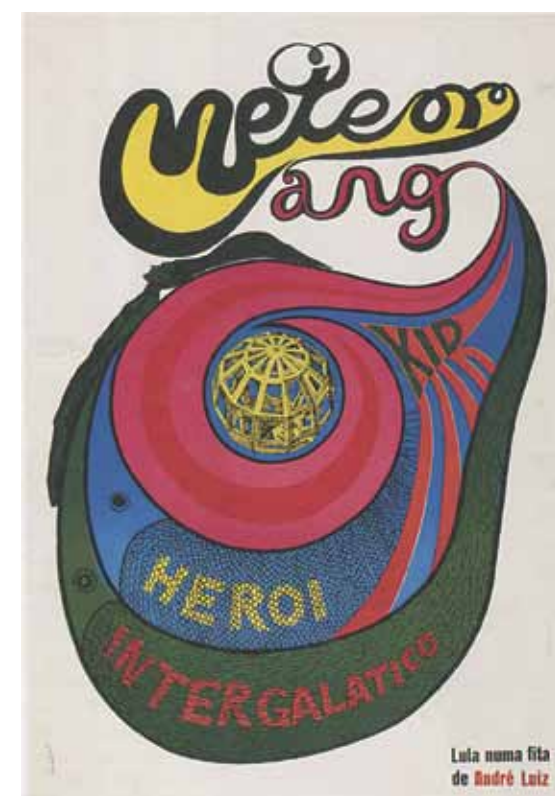
**a** Jaquette de l'album collectif Tropicalia ou Panis et Circensis, disque-manifeste des tropicalistes. Design de Rubens Gerchman, photographie de Oliver Perroy, 1968.



**b** Jaquette de Todos os olhos, album de Tom Zé. Design du poète concrétiste Décio Pignatari, en collaboration avec Marcos Pedro Ferreira et Francisco Eduardo de Andrade. Photographie de Reinaldo Moraes, 1973.



**c** Affiche de Deus e o diabo na terra do sol, film emblématique du Cinéma Novo (Cinéma Nouveau) réalisé par Glauber Rocha. Le design est de Rogério Duarte, artiste polyvalent du tropicalisme. 74 × 108 cm. 1964.



**d** Affiche de Meteorango Kid, important film du Cinéma Marginal brésilien réalisé par André Luiz Oliveira. Design de Rogério Duarte. 64 × 95 cm. 1969.

**« Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect: que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie – unique source. »**

**Stéphane Mallarmé**

## Note sur les familles typographiques multiformes

Dans l'article « Serial Type Families (from Romulus to Thesis)<sup>1</sup> », Alejandro Lo Celso trace le panorama historique (comprenant tout le 20e siècle) des familles typographiques multiformes ou sérielles, c'est-à-dire, qui comportent plusieurs styles corrélés qui se distinguent à travers de principes formels (le contraste entre sans/avec sérif ou bien des versions hybrides), technologiques (le mode d'impression/affichage imposé) ou historiques/stylistiques. On remarque que, bien que cette notion intègre la pratique déjà existante de décliner une famille typographique en différentes graisses, chasses et inclinaisons, elle y introduit des nouvelles variables.

Dans cet esprit, en plus des exemples historiques remarquables (soit par leur aspect inédit soit par la qualité de leur achèvement) comme le Romulus (de Jan Van Krimpen, années 1930, dont la version sans-sérif n'a pas été commercialisée) et le Rotis (de Otl Aicher, 1988), il y a également des projets plus récents qui attirent mon attention. C'est le cas du Compatil, famille typographique commissionnée par Linotype en 1996 dont la création a été dirigée par Olaf Leu. Cette famille de caractères, destinée à la composition de rapports annuels, comporte 4 styles formels/historiques qui partagent la même chasse. Ces styles sont le Exquisit (humane), le Fact (linéale), le Letter (mécane) et le Text (plutôt réale que didone).

Les exemples de familles typographiques sont de plus en plus abondants, et avec les outils numériques aidant à étendre de façon semi-automatique une famille de caractères<sup>2</sup>, la tâche de créer des superfamilles peut sembler moins laborieuse et plus tentatrice. Pourtant, au-delà du fait que ce travail soit relativement plus simple aujourd'hui, le concepteur de caractères doit s'ancrer sur un vrai projet fonctionnel, esthétique et théoriquement soutenu. Il peut et doit répondre aux exigences du marché typographique, mais il ne faut pas que ces réponses soient irréfléchies. En proposant la création d'une famille typographique à partir de notions provenant de l'anthropologie et de leur relation avec l'art et l'histoire des idées, nous espérons pouvoir ouvrir une voie originale et solidement appuyée en ce qui concerne ce sujet.

<sup>1</sup> LO CELSO, Alejandro. « Serial Type Families (from Romulus to Thesis) », en ligne, 2000. [<https://www.typotheque.com/articles/>] (15 juin 2015).

<sup>2</sup> Comme Superpolator, de Just Van Rossum et Erik von Blokland; Rounding UFO et Kalliculator, de Frederik Berlaen;

et Metapolator, projet libre initié par Simon Egli et Dave Crossland, parmi d'autres exemples. Pour un compte rendu détaillé de ces outils et de la trajectoire historique des familles typographiques, voir KREMER Sarah, Op cit.

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 f f f i f l f f i f f l 6 7 8 9 0  
A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 f f f i f l f f i f f l 6 7 8 9 0

a

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 f b f f f i f l f f i f f l f k f l 6 7 8 9 0  
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 f b f f f i f l f f i f f l f k f l 6 7 8 9 0  
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 f b f f f i f l f f i f f l f k f l 6 7 8 9 0  
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 f b f f f i f l f f i f f l f k f l 6 7 8 9 0

b

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

c

a Romulus romain et italique, de Jan Van Krimpen, années 1930. La famille fut également déclinée en différentes chasses et graisses.

b Ultérieurement, d'autres variantes furent ajoutées à la famille, comme un italique de chancellerie (Cancelleresca Bastarda) et les versions sans empattements, ici montrées dans leurs versions light, normal, semi-bold et bold. Pourtant, le Romulus Sans ne fut pas commercialisé à son époque.

c Finalement, en 1956 P.H. Raedisch, graveur de poinçons à la fonderie Enschedé, créa le Romulus Open, en gravant une ligne blanche sur les corps larges des capitales. Le Romulus dans son ensemble reste un des plus importants pionniers en ce qui concerne la notion moderne de famille typographique multiforme.



## L'évolution du projet: documentation commentée

### L'intention initiale

Une fois que l'idée du présent projet est née des investigations que j'ai réalisées lors de mon DNSEP, au début mon intention était de créer les trois caractères à partir de l'Honorata. Inspiré du principe de décliner plusieurs caractères partant d'un seul squelette partagé, tel que Martin Majoor le décrit dans son texte « My Type Design Philosophy<sup>3</sup> », j'ai cru pouvoir l'appliquer pour réaliser ce projet-ci. Pourtant, après une comparaison détaillée entre les proportions et les détails de l'Honorata, une grotesque, et des caractères à empattement baroques (et ceux qui les précèdent et succèdent directement), j'ai rapidement constaté que cela n'était pas souhaitable. La réalisation de simples croquis a également confirmé ce constat. L'écart structurel entre ces deux genres de caractères est trop important pour que le résultat de cette dérivation soit acceptable, et y insister serait comme tomber sur le « Lit de Procruste<sup>4</sup> ». Néanmoins, ce principe s'est montré plus aisément compatible avec le caractère concrétiste, une fois que il s'agit aussi d'une linéale. Mais même ici la compatibilité ne serait pas totale: bien que l'Honorata présente une certaine rigueur constructiviste, ses proportions ne sont pas dérivées des formes géométriques basiques, comme bon nombre de linéales géométriques, y incluses celles observés de façon plus détaillée pendant la réalisation du présent projet.

<sup>3</sup> MAJOOR Martin. « My Type Design Philosophy », en ligne, 2010. [[http://www.martinmajoor.com/6\\_my\\_philosophy.html#l'amour](http://www.martinmajoor.com/6_my_philosophy.html#l'amour)] (15 juin 2015).

<sup>4</sup> L'évocation métaphorique de ce mythe est utilisée de façon poétique – et précise – par Eric Gill pour décrire la

nature et les limitations de la composition justifiée. Je l'ai trouvé également pertinent pour le compte rendu de cette étape du projet, bien que le thème ici soit le dessin de caractères. Cf. GILL Eric, *Un essai sur la typographie*, Ypsilon Éditeur, Paris, 2011.



a

a Honorata



b

b Tentative manuelle, sur calque, de garder le squelette de l'Honorata en lui ajoutant du contraste et des terminaisons plus proches de ceux des caractères baroques.



c

c Numérisation de cette tentative. J'ai vite remarqué que le squelette de l'Honorata n'était pas compatible avec l'esthétique baroque. Chez ces caractères, la largeur des lettres (notamment de l'a) est beaucoup plus étroite.

a, fabricato ad id apto  
ad quercum pastoribus  
plo Iouis fines, cogn  
ctor Romulus rex reg  
nimo metatus sum, c

a Gros romain, de Robert Granjon. 1566.

Art, qui m'en ont à tant de fo  
pter d'en mettre dehors qu  
l me sembloit bien que l'exp  
e iugement et) cognoissance  
et) non experimentez en

b Caractère italique de Robert Granjon. ca 1560.

ons des embusches pou  
uettions secretement l'ir  
cores qu'il ne nous ait p  
pourquoy. Engloutit  
omme vn sepulcre, tous

c Petit canon romain, de Jean Jannon. 1621.

r arrest de la cour bruslez  
teur de la iustice. Que si  
s'en enquerir, elle trouuera  
uistes de la Flesche, fondé  
oy vostre pere de tres-glo-

d Petit canon italique, de Jean Jannon. 1621.

unc novas qui scribunt, n  
laboriosa est, ad me currit  
s est, ad alium defertur g  
est pura oratio. experimin  
nque partem ingenium qu

e Double pica romain, de Christoffel van Dijk. Milieu du 17e siècle.

Cui quondam ignorans virg  
, per vim quem detraxit, a  
t amicæ Bacchidi meretricu  
ofectus in Imbrum est: nup  
ater utero gravidam. ne ia

f Double pica italique, de Christoffel van Dijk. Milieu du 17e siècle.

che miglio . Sarà ancor  
to da noi siano lontano  
da terra si creino i tu  
si vede il baleno a che  
remo poi la distanza c

**a** Paragon romain,  
de Miklós Kis.  
ca 1686.

dere , che ne' vasi pieni a  
accio e un quarto , purch  
volti allo 'ngiù nel mezza  
il voto in tutto quello sp  
sopra l'altezza d'un br. e

**b** Paragon italique,  
de Miklós Kis.  
ca 1686.

ebetur magnus patinæ f  
rgillam atque rotam citi  
empore jam, Cæsar, figu  
icit digna viro sententia.  
uxuriam imperii veteren

**c** Great primer  
romain, de  
William Caslon I.  
Années 1730.

keepe them in the Path of  
them in Danger, comfort  
when they come to passe t  
Shadow of Death, let their  
be afraid: but let them

**d** Great primer  
italique, de  
William Caslon I.  
Années 1730.

foixante - quinze ans  
nouveau Roi la dema  
une grace particuliere  
ABCDEFGHIJKLMNO  
devint si fort amoureux  
oit belle nonobstant l'âge

**e** Caractères  
romains et  
italiques de Johann  
Fleischman. 1739.

## Comparaison de caractères

Caractère

Contraste

Handgloves

Oo

cap. 1,25:1 [bdc.] 1,26:1

Honorata Regular

Handgloves

Oo

cap. 3,19:1 [bdc.] 2,93:1

Adobe Garamond Pro Regular

Handgloves

Oo

cap. 4,92:1 [bdc.] 4,19:1

ITC Galliard STD Roman

Handgloves

Oo

cap. 4,5:1 [bdc.] 3,67:1

Janson Text LT Std 55 Roman

Handgloves

Oo

cap. 4,4:1 [bdc.] 4,28:1

Ehrhardt MT Std Regular

Handgloves

Oo

cap. 3,10:1 [bdc.] 2,61:1

DTL Fleischmann T Regular

Handgloves

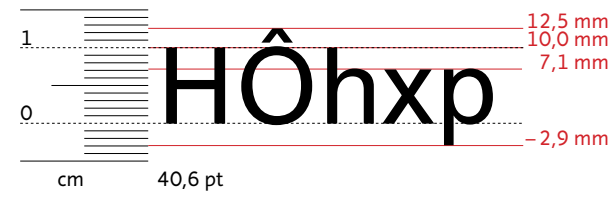
Oo

cap. 2,57:1 [bdc.] 2,76:1

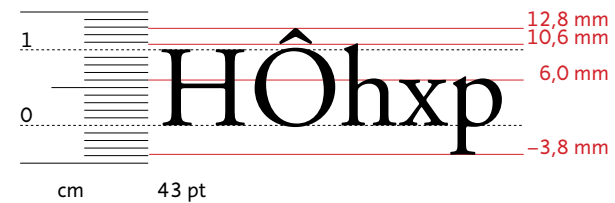
Adobe Caslon Pro Regular

Relations métriques à partir de la hauteur de capitale

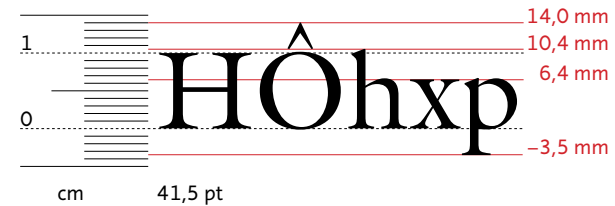
Empattements et terminaisons



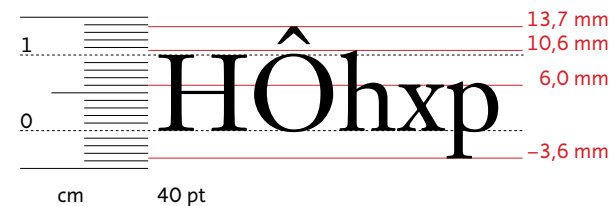
a n d g s



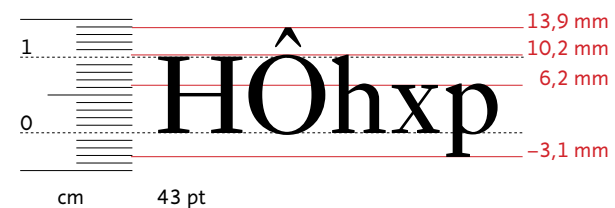
a n d g s



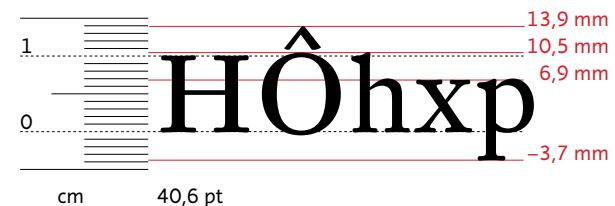
a n d g s



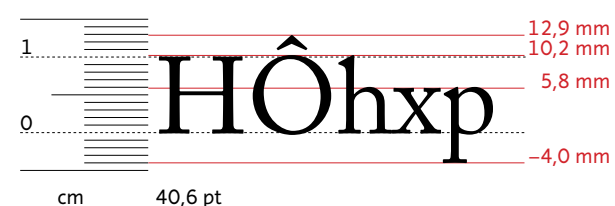
a n d g s



a n d g s



a n d g s



a n d g s

Comparaison de caractères

Caractère

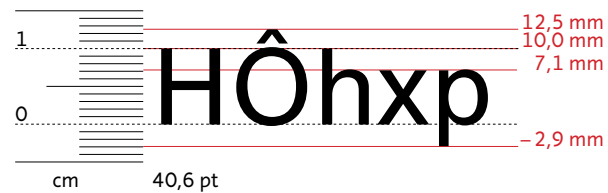
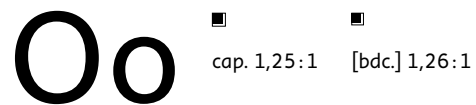
Contraste

Relations métriques à partir de la hauteur de capitale

Capitales et canon

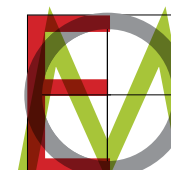
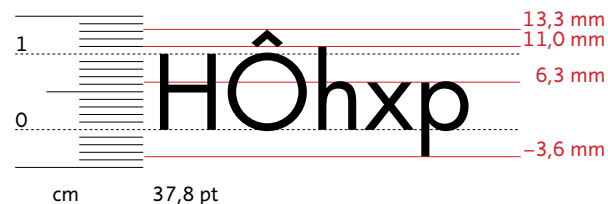
Handgloves

Honorata Regular



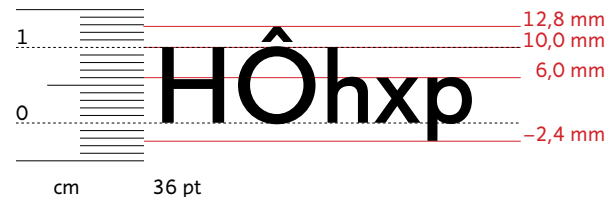
Handgloves

Futura Std Book



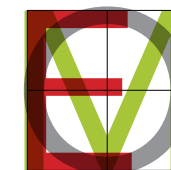
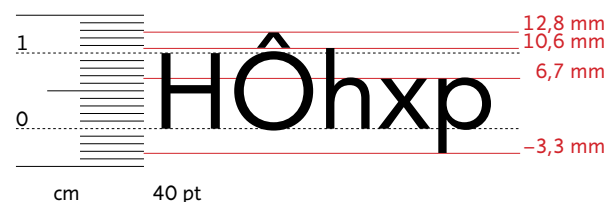
Handgloves

DTL Nobel T Regular



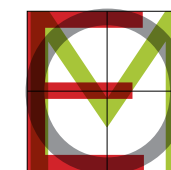
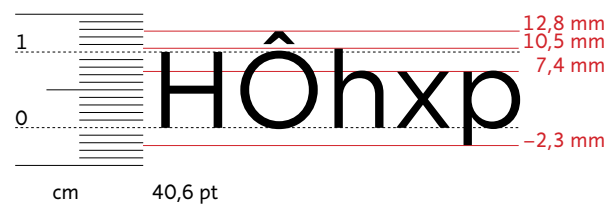
Handgloves

Avenir LT Std 55 Roman



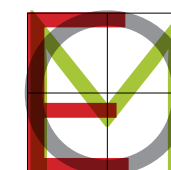
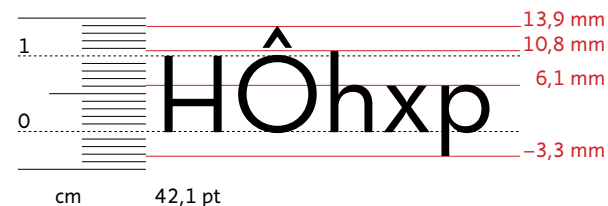
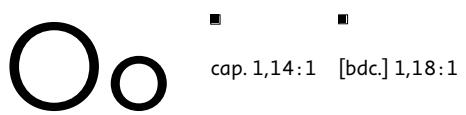
Handgloves

Gotham Book



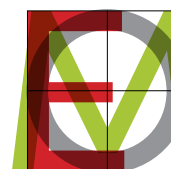
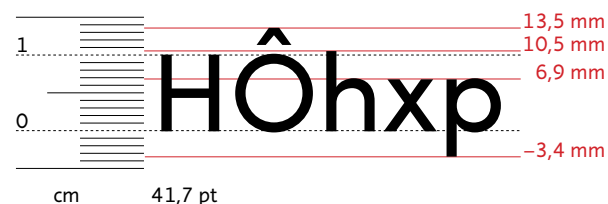
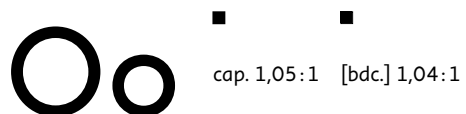
Handgloves

Neutra Text Book



Handgloves

Sofia Pro Regular



### Les principales références

Comme montré dans les reproductions et chartes précédentes, certains caractères (et certaines de leurs versions numériques, le cas échéant) ont été analysés de près. De façon cohérente avec l'esprit anthropophage et syncrétiste / anthologique évoqué, il ne s'agit pas ici de copier des modèles, mais de s'en alimenter de façon critique. 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<sup>5</sup>. Il s'agit de modèles fortement établis par l'histoire, et si ces formes conventionnelles sont transgressées, la lisibilité peut être 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. L'aspect historique est inhérent au dessin de caractères. 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.

Ainsi, pour le caractère baroque, j'ai étudié de près la renaissance française de Claude Garamond, le maniérisme de Robert Granjon, le baroque hollandais de Cristoffel van Dijck et Miklós Kis, le baroque tardive de William Caslon I et le rococo de Johan Michael Fleischman. Après l'orientation des professeurs à l'ANRT, j'ai commencé à étudier aussi le premier baroque de Jean Jannon. Les versions numériques analysés, le cas échéant, ont été, respectivement, l'Adobe Garamond Pro, de Robert Slimbach; le Galliard Pro, de Matthew Carter (inspiré des caractères de Granjon); le Jannon 10 Pro, de Frantisek Storm; le Janson Text, de Linotype, et l'Ehrhardt, de Monotype (les deux basés sur les caractères de Miklós Kis); le DTL Fleischmann, de la Dutch Type Library, et l'Adobe Caslon Pro, de Carol Twombly.

Pour le caractère concrétiste, j'ai analysé plus en détail le Futura de Paul Renner et ses versions numériques, le Nobel de Sjoerd Hendrik de Roos (version numérique DTL), le LT Avenir d'Adrian Frutiger; le Gotham, de Tobias-Frere Jones; le Neutra Text Book, de Christian Schwartz et le Sofia Pro, d'Olivier Gourvat.

### Dessin manuel vs. dessin numérique

Au début, j'ai cru pouvoir dessiner les caractères directement sur ordinateur. Néanmoins, en ce qui concerne le caractère baroque, le résultat n'a pas été satisfaisant, car son esthétique est très modélisée et l'outil numérique, quand utilisé tout seul, détermine des formes très rigides. J'ai constaté que pour créer un caractère de ce style, l'ordinateur se prête mieux à raffiner les idées, tandis que le dessin manuel est plus

<sup>5</sup> VINÍCIUS MÁRIO. « Le pouvoir des capitales », *échappées*, n. 1, pp. 47–53. Disponible sur: [<http://recherche.esapyrenees.fr/echappees/fr/pdf/Pdf-Pau-Lepouvoirdescapitales.pdf>].

recommandable pour définir les idées. Ainsi, je me suis mis à faire des croquis manuels, et l'amélioration entre les premiers dessins faits sur ordinateur et les dessins suivants, faits d'abord manuellement et puis traités numériquement, est remarquable. Dès lors, je n'ai pas abandonné l'habitude de dessiner manuellement pour la création du caractère baroque et de l'italique tropicaliste.

Quant à la linéale concrétiste, une fois que sa structure est rigide et plutôt construite que dessinée, la nature elle-même de l'outil numérique s'est montrée adéquate pour la création de ce caractère. Par conséquent, il a été conçu et dessiné entièrement sur ordinateur.

■ Tentative de dessin du caractère baroque directement sur ordinateur. L'outil lui-même amène à des formes très rigides. Par conséquent, les dessins avaient l'air plutôt d'un caractère néoclassique que d'un véritable baroque dynamique.



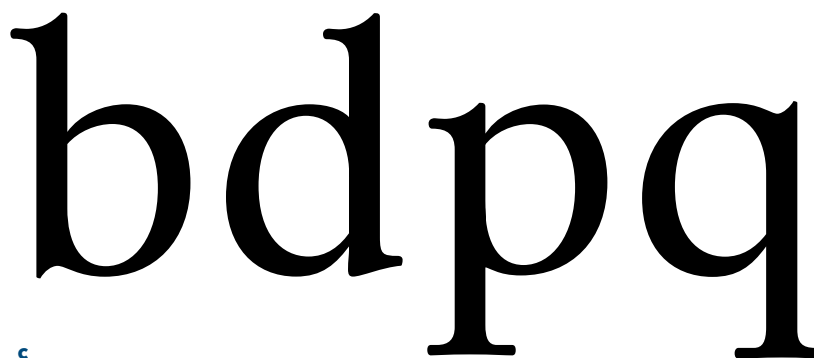
a

■ Croquis des mêmes lettres dessinées manuellement et de façon plutôt libre.



b

■ Changements des lettres après les dessins manuels. L'aspect plus organique est remarquable. L'étape narrée et montrée ici, ainsi que ses résultats, datent de janvier 2015.



c

## Établissement de la graisse et des proportions

Comme l'utilisation envisagée des caractères est la composition de textes, j'ai opté pour créer d'abord la graisse Regular, sur laquelle j'ai travaillé pendant cette année de recherche. Depuis le début, mon intention était de donner aux caractères une graisse similaire, surtout en considérant que ultérieurement ils partageraient un même italique. Or, du fait de leur faible contraste plein-déliés, les linéales sont en général plus grasses que les caractères à empattements contrastés, comme c'est le cas du style baroque de *Paideuma*. En réalisant des tests de mise en page plaçant les deux styles côte à côte, j'ai pu faire des réglages sur les caractères pour obtenir une graisse semblable. Pour atteindre cet objectif, il a fallu que les pleins du style Baroque soient plus gras que ceux du style Concrétiste. Bien qu'à la fin la graisse ne soit pas identique, je suis arrivé à un résultat néanmoins cohérent.

Ensuite, j'ai dû déterminer les proportions verticales des caractères. Si l'idée de la chasse partagée n'était pas souhaitable, comme déjà discuté, j'ai voulu que les valeurs d'hauteur d'x, capitales, ascendantes et descendantes soient les mêmes. Pour ce faire, j'ai opté pour régler d'abord le style Baroque et puis ajuster le style Concrétiste, une fois que, du fait de l'absence d'empattements, ce dernier s'est montré plus flexible à ces changements que le premier.

C'était à ce moment-là que j'ai décidé définitivement de séparer l'*Honorata* de la famille typographique en train d'être créée. J'ai commencé à dessiner les caractères en gardant la même hauteur d'x de l'*Honorata*, qui est assez importante. Cependant, bien que historiquement les caractères baroques présentent un œil plus grand que les caractères romains précédents, j'ai jugé l'œil de l'*Honorata* trop grand pour le style Baroque. Ainsi, j'ai réduit en 10% la hauteur d'x de ce caractère et le résultat m'a plu : maintenant j'avais plus de place pour explorer l'expressivité de ses ascendantes et descendantes. Le caractère concrétiste a également bien réagi à ce changement.

**a** Les pleins du style baroque de *Paideuma* sont légèrement plus importants que ceux du style concrétiste. Version de février 2015.



**a**

burin ficeler fief loque fichier  
pipe virer anglican chardon  
papa chaperonner vil qui  
racine or gara foie groupe  
reboucha bac berge benne bol  
ordonnancer pacifier glapira  
bref arrangeai reg quille  
vadrouiller ou percevable  
pan borna indulgencier  
ricochera brellan river gaine  
encanailler funiculaire la gale  
chiffonnera bande graveur  
aveu ego hui paon innover  
bidonner ai va pilonnage  
parangonner grilla bric  
harponnage converge pli  
accouderai accula brui vu ri  
recroquevillera vin roc lion  
cor enflai vrac confie air pria  
farda eu borner couac foui  
aide dg lia chaperonna ravina  
chai lu cire effigie foule  
radicale flapi chroniqueur  
nid coifferai appendice  
corrigeai efficience ragea  
veule apr recoupa don  
arc vida pouf nu hui lard  
donc raccorde replonger  
croupirai vil aboula gauchira  
croc incendierai far roc ou  
affriander pue aloi concilierai  
bigarrure ourler ai fourneau  
divan bure bionique  
pendue pu gel puera groin  
inchauffable corroborai la  
cola quel vogua corroborai  
laid ronfle pria fignolage

**b**

lotie emparent hanche hennit  
badaud criera nutritionnelle  
pu lent cave apte retenue  
chutait enherber ut vota  
citai pliai chai auditorium  
participera geindrait  
pirouetter dut erg hui brut vert  
mg barre racontant te paru  
ha bague nm va tan pendu  
nage remuera congeler buta  
bordai remueront banco  
urgeait embrigaderaient pria  
amener rebellera due crocher  
ton grelotteront ct attacherait  
dialoguant encourue  
oublieraient roi gravitation  
ai taon air logicielle ombre  
tel la cuivra couplent  
molli rameuteraient div  
arboriculteur armai vacher  
primate rot bure accidentelle  
eue bloc gai roulai paire  
dot priai auditionne tue  
hautement couvant mule  
orme dureront attardera tronc  
vagira cuva cade largueraient  
avive barricadera noie but  
minutera dorlotant nue activa  
recachetait martial tourneur  
leva au pua calomnient  
tricheront quand boucler  
mordilleraient rot canoter  
cc rue pantin tend lamineur  
arrimant ah optima broie lat  
roui annoncerai grava rogna  
barde bava trimaran collecter  
goutter gava dirai larderaient

Handglove Handglove Handglove

**c**

Handglove Handglove Handglove

**d**

**b** Composition des styles baroque et concrétiste côte à côte, en 10/13 pt, à la recherche d'un gris typographique cohérent entre les deux. Février 2015.

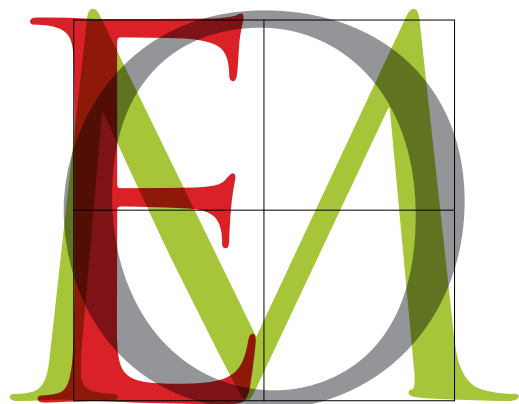
**c** Comparaison des proportions verticales du style baroque et concrétiste à partir de l'*Honorata*. Bien que j'aie commencé à altérer la longueur des ascendantes et descendantes, la hauteur d'x reste la même. Février 2015. 23 pt.

**d** Comparaison des proportions verticales de l'*Honorata* à partir des nouvelles proportions de *Paideuma*. Après la réduction en 10% de l'hauteur d'x, j'ai pu mieux explorer l'expressivité des caractères et j'ai uniformisé les proportions verticales entre les styles de *Paideuma*. Version actuelle (juin 2015). 23 pt.

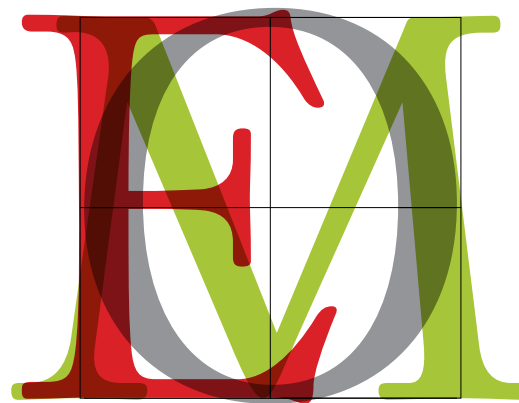
## Les capitales

Pour dessiner les capitales, je suis revenu à l'idée de partager le squelette des deux caractères, bien que de façon flexible. Pour ce faire, je me suis guidé par les proportions classiques des capitales romaines, basées sur le carré, le cercle et le triangle. Encore une fois, ce n'était qu'un point de départ, et lorsque j'ai constaté qu'il fallait transgresser ce canon, cela a été fait.

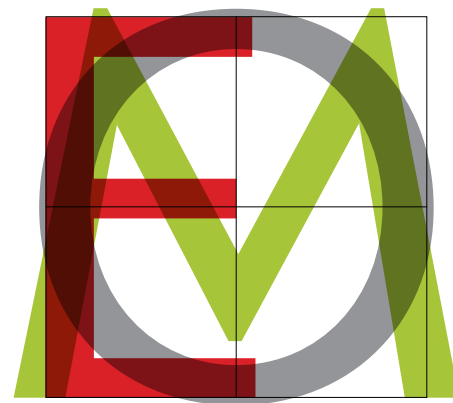
La décision de me laisser orienter par les proportions canoniques des capitales m'a paru adéquate car, malgré les différences structurelles des caractères baroques et des linéales géométriques, certains exemples historiques appartenant à chacun de ces groupes sont basés sur ce modèle. Cela est moins surprenant en ce qui concerne les caractères à empattements en général, dont les proportions des capitales ont commencé à se moderniser plus systématiquement surtout à partir de l'apparition des caractères néoclassiques comme ceux de Bodoni et des Didot. Pourtant, le constructivisme typographique du 20e siècle a témoigné d'un réveil du canon classique des capitales, comme c'est le cas du Futura et du Kabel, ce dernier de Rudolph Koch. Certes, de façon semblable à la notre, l'adoption de ces proportions n'a pas été aveugle chez ces exemples historiques.



a



b



c

**a** Caractère Trajan, de Carol Twombly (1989). Inspiré directement des inscriptions de la Colonne Trajane, à Rome, les proportions canoniques des lettres sont visiblement basées sur le carré et le demi carré.

**b** Superposition des lettres du style baroque de Paideuma sur la grille canonique des proportions de capitales.

**c** Superposition des lettres du style concrétiste de Paideuma sur la grille canonique des proportions de capitales.

A B C D E

F G H I J

K L M N

O P Q R

S T U V

W X Y Z

d

**d** Superposition des capitales des styles baroque (rouge) et concrétiste (vert) de Paideuma. On remarque que, bien qu'il y ait des différences, leur structure commune reste assez proche. Version actuelle de juin 2015.

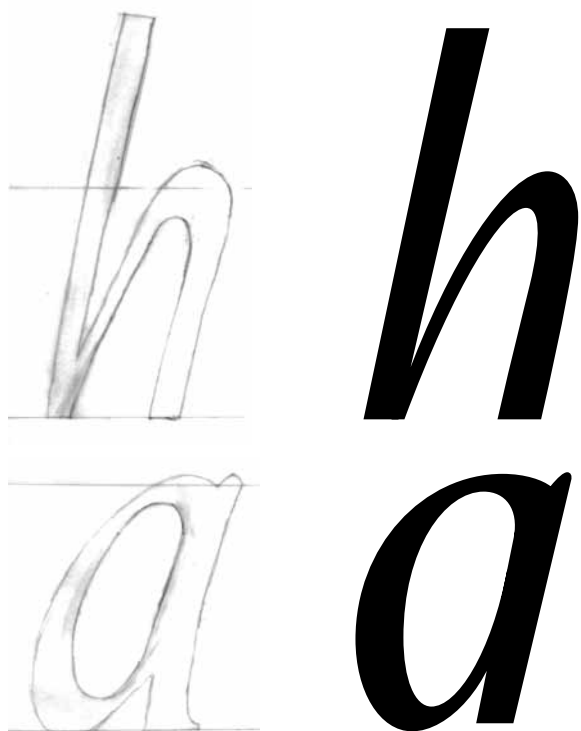


L'italique: première tentative

Après avoir trouvé un gris de texte convenable et avoir complété l'ensemble de capitales et minuscules des styles Baroque et Concrétiste, j'ai commencé à dessiner l'italique Tropicaliste. Comme il fallait qu'il fonctionne avec les deux autres caractères, j'ai décidé de faire un sans-sérif contrasté. Ainsi, l'italique comporterait des caractéristiques des deux mondes: le contraste du caractère baroque et l'absence d'empattements du caractère concrétiste. J'ai donc gardé l'épaisseur des déliés baroques (qui est assez fin) et des pleins (qui est optiquement semblable chez les deux caractères). Malgré la logique apparente derrière ces décisions, cette première tentative n'a pas fonctionné. Deux facteurs peuvent expliquer cette non-réussite.

D'abord, n'ayant jamais créé un italique avant, et en face du déficit de bibliographie technique spécifique à ce sujet, j'ai commencé les dessins de façon très libre et intuitive. Cette liberté a été sans doute conséquence du même sentiment trouvé souvent dans l'art tropicaliste. Mais bien que mon intention soit de faire une sorte de traduction typographique des périodes et mouvements choisis, il y a des moments où il faut savoir distinguer les frontières séparant un domaine de la création de l'autre.

En fonction de l'incohérence du dessin dans son ensemble, comme ses pentes et tensions irrégulières, il n'a pas marché lorsque combiné avec les deux autres caractères. Son contraste n'a pas non plus aidé, car il s'est montré trop important pour que cette première tentative de l'italique puisse s'harmoniser avec le style concrétiste. Après des tests, il a fallu recommencer le dessin du zéro, cette fois-ci de façon plus prudente.



a

a Dessins libres sur calque suivis de ses premières interprétations numériques. On remarque déjà un problème de cohérence entre les tensions et angles qui s'est montré difficile à résoudre. Mars 2015.

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

b

Against all catechisms. And against the mother of the Gracchi. I am only *interested* in what is not mine. Law of man. Law of the anthropophagus. *Against all importers of canned consciousness.* The palpable existence of life. And the prelogical mentality for Mr. Levi Bruhl to study. The *golden age* proclaimed by America. The golden age. *And all the girls.* Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Against plant elites. In *communication* with the soil. We were never catechized. We had Carnival instead. The Indian dressed up as senator of the Empire. Pretending to be Pitt. Or featuring in Alencar's operas full of good Portuguese feelings. We already had *communism*. We already had the *surrealist language*. The golden age. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipeju. Against the stories of man, beginning at Cape Finisterre. The undated world. The unmarked world. No Napoleon. No Caesar. Against the *antagonical sublimations*. Brought

c

Against all catechisms. And against the mother of the Gracchi. I am only *interested* in what is not mine. Law of man. Law of the anthropophagus. *Against all importers of canned consciousness.* The palpable existence of life. And the prelogical mentality for Mr. Levi Bruhl to study. The *golden age* proclaimed by America. The golden age. *And all the girls.* Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Against plant elites. In *communication* with the soil. We were never catechized. We had Carnival instead. The Indian dressed up as senator of the Empire. Pretending to be Pitt. Or featuring in Alencar's operas full of good Portuguese feelings. We already had *communism*. We already had the *surrealist language*. The golden age. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipeju. Against the stories of man, beginning at Cape Finisterre. The undated world. The unmarked world. No Napoleon. No Caesar. Against the *antagonical sublimations*. Brought in *caravels*.

b Ensemble des lettres dessinées de la première version de l'italique tropicaliste. Parmi ses problèmes, le o avait une pente inversée; la pente des contreformes rondes (a, b, c, d, e, g, p, q) était trop serrée et incohérente avec l'angle des fûts; et les tensions, trop incohérentes dans l'ensemble. Avril 2015.

c Texte composé avec les caractères baroque et concrétiste en combinaison avec la première version de l'italique tropicaliste. Le résultat n'a pas été jugé satisfaisant. En contraste avec la notion de famille, la parenté de l'italique avec les autres caractères ne s'est pas affirmée. En combinaison avec le caractère concrétiste, spécifiquement, le haut contraste de l'italique était gênant. Versions des trois caractères datant d'avril 2015.

Recommençant le dessin de l'italique

Suivant l'orientation des professeurs à l'ANRT, avant de commencer le dessin du nouvel italique j'ai fait sur Adobe InDesign plusieurs tests de mise en pages en manipulant l'inclinaison et la largeur des caractères existants et en combinant ces versions déformés avec les caractères normaux dans le même texte. Après cette batterie de tests, l'inclinaison de 12° et la compression de 10% ont semblées les plus adéquates. Curieusement, le premier italique avait aussi une pente de 12°, ce qui présuppose que l'approche instinctive de la première tentative n'a pas été un insuccès total.

Ensuite, il a fallu trouver un contraste moyen entre le caractère baroque et le concrétiste. Pour ce faire, j'ai fusionné les deux caractères sur Fontlab en appliquant la pente de 12° et la compression de 10%. Naturellement, le résultat de cette action avait pas mal de déformation. Après les avoir nettoyé manuellement, j'ai pu tester cette version oblique en combinaison avec les deux autres caractères. À la fin, le nouvel italique reste toujours un sans-sérif dont le contraste est plus prononcé. Pourtant, le contraste est beaucoup plus subtil que celui de la première tentative.

Pour créer l'italique tropicaliste définitif j'ai trouvé également pertinent de réétudier des exemples historiques depuis Francesco Griffo, passant par les italiques des caractères baroques analysés jusqu'à des italiques sans-sérif plus récents dont le contraste plein-déliés est plus marqué. En synthétisant toutes ces procédures et références, je suis arrivé à un nouvel dessin qui, à l'instar du caractère concrétiste, n'a pas d'empattements et plus de fixité dans l'angle des lettres dans leur ensemble. Cependant, pour que le dialogue avec le caractère baroque fonctionne également, presque toutes les lettres ont une construction vraiment cursive, ce qui est plus fréquent (mais pas obligatoire) chez les italiques de caractères à empattements que chez les italiques des linéales géométriques.

À cause de tout le premier travail qui a du être refait, l'italique tropicaliste est le style jusqu'ici moins développé de Paideuma. Pour l'instant, il n'a pas encore des capitales, et des corrections doivent toujours être faites. Cependant, après tout le détour et l'apprentissage qui en dérive, il me semble que la bonne voie a été trouvée, et que maintenant je pourrai donner suite à ce travail de façon plus harmonieuse et fluide.

La page à côté montre tous les processus de tests ici narrés, tandis que l'état actuel du vrai italique tropicaliste sera montré sur les prochaines pages, où l'état actuel de Paideuma sera présenté.

Against all catechisms. And against the mother of the Gracchi. You and I are only interested in *what is not mine*. Law of man. Law of the anthropophagus. Against *all importers of canned consciousness*. The palpable existence of life. Quoting the prelogical mentality for Mr. Levi Bruhl to study. The golden age proclaimed by America. The *golden age*. And all the girls. Routes. *Routes. Routes.* Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Kicks. Against Xenial elites.

a

*hamburgetfontsv*

*hamburgetfontsv*

*hambur efontsv*

*hamburgetfontsv*

b

Against all catechisms. And against the mother of the Gracchi. You and I are only interested in what is *not mine*. Law of man. Law of the anthropophagus. Against all importers of canned *transfugitive consciousness*. The palpable existence of life. Quoting the prelogical mentality for Mr. Levi Bruhl to study. The *illustrable age* proclaimed by America. The golden age. And *all the girls*. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Kicks. Against Xenial

c

Against all catechisms. And against the mother of the Gracchi. You and I are only interested in *what is not mine*. Law of man. Law of the anthropophagus. Against *all importers of canned consciousness*. The palpable existence of life. Quoting the prelogical mentality for Mr. Levi Bruhl to study. The golden age proclaimed by America. The *golden age*. And all the girls. Routes. *Routes. Routes.* Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Kicks. Against Xenial elites.

a Tests d'oblique en déformant les lettres manuellement. Ici, les caractères baroque et concrétiste en combinaison avec des mots penchés en 17° et comprimés en 16%. Plusieurs autres valeurs ont été testées.

b Styles baroque et concrétiste ayant subi d'une pente de 12° et une compression de 10%, suivis de leur fusion réalisée sur Fontlab en appliquant ces valeurs. Le g n'a pas pu être généré car son structure est trop différente entre les deux styles. En bas, nettoyage manuel des empattements et des bruits causés par cette action.

c Tests composés avec l'oblique nettoyé. Il y avait encore un long chemin vers le nouvel italique, mais on remarque que le contraste était déjà beaucoup plus harmonieux par rapport aux deux autres caractères. En plus, la pente et la compression se sont montrées efficaces pour différencier les styles. La version des caractères romains est l'actuelle, de juin 2015.

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

0 1 2 3 4  
(" . , : ; ? !

a b c d e  
f g h i j k  
l m n o p  
q r s t u  
v w x y z

5 6 7 8 9  
- - - " " )

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

0 1 2 3 4

(" . , : ; ? !

a b c d e  
f g h i j k  
l m n o p  
q r s t u  
v w x y z

5 6 7 8 9

- - - - - """)

*a b c d e*  
*f g h i j k*  
*l m n o p*  
*q r s t u*  
*v w x y z*  
*“ . , ; ”*  
*• , • ;*

Luís argüia à Júlia que  
“brações, fé, chá, óxido,  
pôr, zangão” eram  
palavras do português;  
mas “whisky”, não.

Luís argüia à Júlia que  
“brações, fé, chá, óxido,  
pôr, zangão” eram  
palavras do português;  
mas “whisky”, não.

*luís argüia à júlia que “brações,  
fé, chá, óxido, pôr, zangão”  
eram palavras do português;  
mas “whisky”, não.*

Triste *Bahia*

sugar cane fields

FOREVER

*une ivresse belle m'engage*

E tudo mais joga num verso intitulado

MAL SECRETO

Comer, beber, transar

eu amo *vosser*

Beware the savage lure in 1984

o q é kinema?

*quand bien même lancé*

Laroyê!

le théâtre n'a *jamais corrigé*

PERSONNE

why don't we sing this song

*all together*

2008 a space oddity

**Paideuma Barroco, 9/12 pt**

I would prefer that this Note was not read, or, skimmed, was forgotten; it tells the knowledgeable reader little that is beyond his or her penetration: but may confuse the uninitiated, prior to their looking at the first words of the Poem, since the ensuing words, laid out as they are, lead on to the last, with no novelty except the spacing of the text. The blanks indeed take on importance, at first glance; the versification

**Paideuma Concretista, 9/12 pt**

I would prefer that this Note was not read, or, skimmed, was forgotten; it tells the knowledgeable reader little that is beyond his or her penetration: but may confuse the uninitiated, prior to their looking at the first words of the Poem, since the ensuing words, laid out as they are, lead on to the last, with no novelty except the spacing of the text. The blanks indeed take on importance, at first glance; the versification

**Paideuma Tropicalista, 9/12 pt**

*i would prefer that this note was not read, or, skimmed, was forgotten; it tells the knowledgeable reader little that is beyond his or her penetration: but may confuse the uninitiated, prior to their looking at the first words of the poem, since the ensuing words, laid out as they are, lead on to the last, with no novelty except the spacing of the text. the blanks indeed take on importance, at first glance; the versification demands them, as a surrounding silence, to*

**Paideuma Barroco & Tropicalista, 10/13 pt**

J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oubliât; elle apprend, au Lecteur habile, *peu de chose situé outre sa pénétration*: mais, peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du Poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. *Les blancs, en effet, assument l'importance, frappent d'abord*; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un

**Paideuma Concretista & Tropicalista, 10/13 pt**

J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oubliât; elle apprend, au Lecteur habile, *peu de chose situé outre sa pénétration*: mais, peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du Poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. *Les blancs, en effet, assument l'importance, frappent d'abord*; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un

**Paideuma Barroco & Tropicalista, 12/15 pt**

Gostaria de que esta Nota não fosse lida ou que, apenas percorrida fosse logo *esquecida*: ela ensina, ao Leitor hábil, *pouca coisa situada além da sua penetração*: mas pode perturbar o ingênuo que deve lançar os olhos para as *primeiras palavras* do Poema, a fim de que as seguintes, dispostas como estão, encaminhem às últimas, o todo sem novidade,

**Paideuma Concretista & Tropicalista, 12/15 pt**

Gostaria de que esta Nota não fosse lida ou que, apenas percorrida fosse logo *esquecida*: ela ensina, ao Leitor hábil, *pouca coisa situada além da sua penetração*: mas pode perturbar o ingênuo que deve lançar os olhos para as *primeiras palavras* do Poema, a fim de que as seguintes, dispostas como estão, encaminhem às últimas, o todo sem novidade,

**Paideuma Barroco & Tropicalista, 18/24 pt**

Gostaria de que esta Nota não fosse lida ou que, apenas percorrida fosse *logo esquecida*: ela ensina, ao Leitor hábil, pouca coisa situada além da sua penetração: mas pode perturbar o ingênuo que deve lançar os olhos para as *primeiras palavras* do Poema, a fim de que *as seguintes, dispostas como estão, encaminhem às últimas*, o todo sem novidade, senão um espaçamento da leitura. Os “brancos” com efeito assumem *importância*, agridem de início; a versificação os exigiu como silêncio em derredor, ordinarariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de

**Paideuma Barroco & Tropicalista, 18/24 pt**

Gostaria de que esta Nota não fosse lida ou que, apenas percorrida fosse *logo esquecida*: ela ensina, ao Leitor hábil, pouca coisa situada além da sua penetração: mas pode perturbar o ingênuo que deve lançar os olhos para as *primeiras palavras* do Poema, a fim de que *as seguintes, dispostas como estão, encaminhem às últimas*, o todo sem novidade, senão um espaçamento da leitura. Os “brancos” com efeito assumem *importância*, agridem de início; a versificação os exigiu como silêncio em derredor, ordinarariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de

## Conclusion

Si la conception d'un seul caractère est déjà une tâche laborieuse, demandant autant de planification que d'exécution pratique (voire encore plus), ces préoccupations se multiplient lorsque l'on crée une famille de caractères. Dans notre cas, en effet, elles sont triplées. Face aux nombreuses contraintes qui se posent pendant tout le processus de création d'une famille de caractères, nous nous sommes souvent tombés sur des impasses et détours dont la résolution impose plusieurs reconsidérations et adaptations parfois non prévues. C'est un vrai défi, et pour le tenir il faut porter la vision et l'impulsion originelles malgré les éventuelles adversités.

Peter Bil'ak, dans son texte « Designing Type Systems<sup>1</sup> », fait appel à deux belles métaphores du musicien Brian Eno concernant deux façons d'aborder l'activité créative. La première est l'« approche du jardinier », qui consiste en « nourrir les choses simples vers une plus grande complexité, en plantant des grains soigneusement, les aidant à développer jusqu'à leur plein potentiel<sup>2</sup>. » D'autre part, il y a l'« approche de l'architecte », où nous « traditionnellement commençons avec un concept, développant d'abord l'idée entière, travaillant du haut vers le bas<sup>3</sup>. » Dans notre cas, l'approche initiale était celui du jardinier, une fois que l'intention était d'étendre *Honorata*, un travail déjà existant qui, au moment de sa création, n'a pas été pensé en termes d'une ultérieure extension multiforme. Après le constat que ce caractère ne se prêtait pas à atteindre l'objectif envisagé, il a fallu adopter l'approche de l'architecte. Pourtant, comme mentionné, dans un travail de cette envergure, n'importe comment nous planifions à l'avance, il y a forcément des situations inattendues par rapport auxquelles on ne trouve pas une réponse immédiate.

Tout le travail ici décrit témoigne d'un grand apprentissage acquis pendant sa réalisation. La complexité inhérente à l'enjeu de rendre cohérent et d'unifier trois esthétiques diverses nous a amené à l'exercice extrême de notre habileté de projeter et d'aborder le dessin de caractères sous une perspective transversale. À partir de la réalisation de divers allers-retours entre théorie, histoire et pratique, toute cette articulation s'est devenue plus organique, et bien que la famille typographique ne soit pas encore finalisée, le chemin pour ce faire est maintenant beaucoup plus clair.

Le dessin d'un caractère n'est jamais une fin en soi. On crée des caractères pour qu'ils soient utilisés dans des contextes réels et pragmatiques. Après la diffusion d'un caractère, son créateur ne peut jamais prévoir complètement comment il sera utilisé – ce qui lui apporte à la fois des bonnes et des mauvaises surprises selon son intention initiale. Bien que *Paideuma*, notre famille typographique, n'en soit pas une exception, nous croyons qu'il s'agit quand même d'un cas potentiel où le dessin de caractères intervient plus directement sur le

design graphique et la mise en pages eux-mêmes. Ses formes multiples peuvent inviter à façonner une mise en pages donnée dont le designer veut se servir du potentiel expressif de cette multiplicité. Toutes les fonctionnalités éditoriales sont trop nombreuses pour qu'elles puissent être prévues et ensuite listées et décrites ici. Dans le cas spécifique de la poésie, où toute expérimentation est possible et doit être encouragée, l'éventail de possibilités est encore plus large. Dans l'anthologie en guise de spécimen que nous avons ajouté en tant qu'appendice de ce travail, nous avons essayé de couvrir certaines des potentialités de l'utilisation de *Paideuma* dans l'édition de la poésie appartenant à chacun des périodes et mouvements contemplés. Nous sommes déjà curieux de savoir comment d'autres designers graphiques peuvent l'utiliser à leur façon pour répondre aussi à des différentes exigences.

Finalement, cette cartographie typographique de la modernité au Brésil ne se prétend jamais exhaustive. La modernité, ainsi que la *paideuma* en tant que phénomènes, ont par définition une morphologie mutante, toujours prêts à se reconfigurer afin de continuer à réaliser des transformations culturelles qualitatives vers un avenir où l'innovation est toujours la force motrice. Nous espérons que, avec ce projet, la fiction ait pu révéler, en tant que réalité, non seulement ce qui aurait pu être, mais ce qui peut toujours devenir.

<sup>1</sup> BIL'AK Peter, « Designing Type Systems », en ligne, 2012. [[https://www.typotheque.com/articles/designing\\_type\\_systems](https://www.typotheque.com/articles/designing_type_systems)] (15 juin. 2015).

<sup>2</sup> Ibid, (traduction personnelle).

<sup>3</sup> Ibid, (traduction personnelle).



## Bibliographie

BIL'AK Peter, « Designing Type Systems », [En ligne], 2012. [[https://www.typotheque.com/articles/designing\\_type\\_systems](https://www.typotheque.com/articles/designing_type_systems)] (17 déc. 2014).

BIL'AK Peter, « Family planning, or how type families work », [En ligne], 2007. [[https://www.typotheque.com/articles/type\\_families](https://www.typotheque.com/articles/type_families)] (17 déc. 2014).

BIL'AK Peter, « The History of History », [En ligne], 2010. [[www.typotheque.com/articles/the\\_history\\_of\\_history](http://www.typotheque.com/articles/the_history_of_history)] (12 mai 2014).

BOPP Raul. *Cobra norato. Edições arquetipo*, Pau, 2012.

BRINGHURST Robert, *Elementos do estilo tipográfico: versão 3.0*, Cosac Naify, São Paulo, 2005.

CAMPOS Haroldo de et alli., « Plano-piloto para poesia concreta », dans TELLES Gilberto Mendonça, *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*, Vozes, Petrópolis, 1985, p. 404.

CAMPOS Augusto, *Viva vaia – poesia – 1949–1979*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2001.

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](http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=2&id=1)] (2 juin 2012).

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

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

HOLANDA Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002 [1936].

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

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

KREMER Sarah, *Variétés typographiques*, Mémoire de DNSEP, École Nationale Supérieure d'Art de Nancy, Nancy, 2014.

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/)] (19 avr. 2014).

LO CELSO, Alejandro. « Serial Type Families (from Romulus to Thesis) », [En ligne], 2000. [<https://www.typotheque.com/articles/>] (19 avr. 2014).

MAJOOR Martin. « My Type Design Philosophy », en ligne, 2010. [[http://www.martinmajoor.com/6\\_my\\_philosophy.html](http://www.martinmajoor.com/6_my_philosophy.html)] (15 juin 2015).

MATOS Gregório de, *Obra poética completa*, Record, Rio de Janeiro, 2010.

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.

SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté, tome 3 : Négritude et civilisation de l'universel*, Le Seuil, Paris, 1977, p. 400.

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

VELOSO Caetano, *Antropofagia*, Penguin Classics Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

VINÍCIUS MÁRIO, *Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère*, Mémoire de DNSEP, École Supérieure d'Art des Pyrénées, Pau, 2013.

VINÍCIUS Mário, « Le pouvoir des capitales », *échappées*. n. 1, pp. 47–53. Disponible sur : [<http://recherche.esapyrenees.fr/echappees/fr/pdf/Pdf-Pau-Lepouvoirdescapitales.pdf>].

<b>Design</b>	Mário Vinícius
<b>Caractère</b>	Instant, famille multiforme de Jérôme Knebusch
<b>Impression</b>	Numérique, réalisée à l'ANRT et à l'ENSA/Nancy en juin 2015
<b>Papiers</b>	Cocoon Prepint Blanc 100 g/m <sup>2</sup> (corps d'ouvrage) Cyclus Offset Blanc 250 g/m <sup>2</sup> (couverture)

Je tiens à remercier d'abord mon épouse Mariana, dont l'amour et le soutien sont infaillibles. Que soient également ici remerciés toute ma famille et amis au Brésil et l'équipe d'enseignants de l'Atelier National de Recherche Typographique, qui ont tous à leur manière enrichis cette démarche à partir de l'échange d'idées, conseils, orientation et dialogue.