

Tous les sentimens ont chacun un ton de voix, des gestes & des mines qui leur font propres : Ce rapport bon ou mauvais, agréable ou désagréable, est ce qui fait que les personnes plaisent ou déplaisent.

*P*resque tout le monde prend plaisir à s'acquiescer des petites obligations, beaucoup de gens ont de la reconnaissance pour les mémoires, mais il n'y a quasi personne qui n'ait de l'ingratitude pour les grandes.

L'homme aiant besoin de la société pour vivre commodément & agréablement, il doit contribuer au bien de cette société en se rendant utile à ceux qui la composent.

*L*y a dans le cœur & dans l'esprit humain une génération perpétuelle de passions en sorte que la ruine de l'une est presque toujours l'établissement d'une autre.

ON ne sauroit conserver les sentimens que l'on doit avoir pour ses amis si on se donne la liberté de parler souvent de leurs défauts.

*L*e désir de mériter les louanges qu'on nous donne fortifie notre vertu : & celles que l'on donne à la valeur, & à l'esprit, contribuent à les augmenter.

LA vanité, la honte, & sur-tout le tempérament, font en plusieurs la valeur des hommes & la vertu

*L'*orgueil contrepese toutes nos miseres. Car ou il les cache, ou s'il les montre, il se glorifie de les connoître.

Quelque bien que l'on nous dife de nous, on ne nous apprend rien de nouveau.

La Sagesse & la réputation ne sont pas moins à la mercy de la Fortune que le bien.

EN peu de tems nous passons de la vie à la mort.

L'honneur acquis est caution de celui qu'on acquérera.

Rien de durable dans ce monde.

Heureux celui qui ne s'y attache pas

Dieu foit aimé & Adoré.

Qu'il le foit éternellement.

ON donne liberalement des conseils.

Jean-Baptiste.

NOTE.

D E - us I - fræl e - re - xit
cor - nu fi - lu - tis no - bis in
do - mo Da - vid pu - e - ri fi - i,
• Ad faci - en - dam miseri - cor - diam

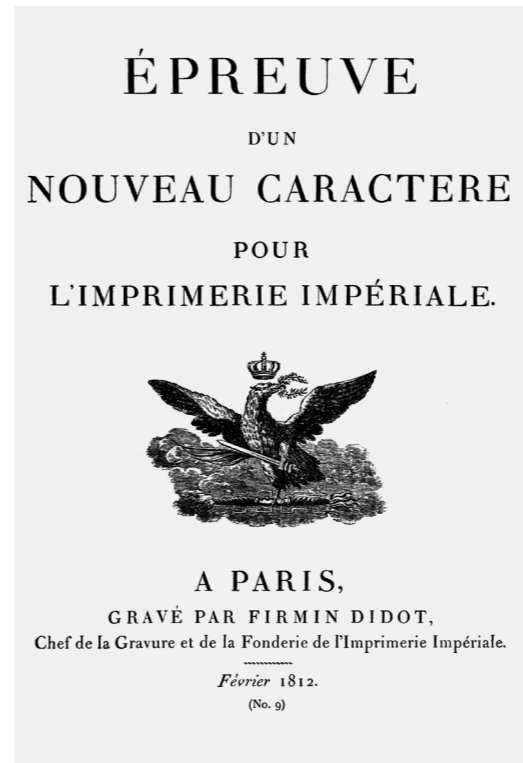
Nouveau Caractere de Finance,
POUR imiter de l'Impression de deux Différentes Écritures. La premiere est appelée Bataard & la seconde Bataard coullé.

Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, article « Caractère d'imprimerie », 1753. Bibliothèque de l'école Estienne. Diderot and d'Alembert, *Encyclopédie*, "Print Letter," 1753. École Estienne Library, Paris.

mais le Romain du roi, dont l'Imprimerie royale, dans le même temps, imprime un spécimen enfin complet. Par la suite, Fournier fait paraître son célèbre *Manuel typographique* en deux volumes (1764-1766), qui introduit le concept de « points typographiques ». Le second volume comprend un catalogue des fontes associé à un ensemble de vignettes qui permettent de composer des motifs ornementaux harmonisés à la taille des corps des lettres employés, leurs tracés géométriques et leur dispositif modulaire offrant d'infinies variations. Leur esthétique rocaille les fait tomber dans l'oubli, mais leur principe entre dans la mémoire collective du monde de la typographie et servira de modèle à bien des systèmes depuis.

Abondances ornementales

Les Didot, célèbre famille d'imprimeurs et de fondeurs, à la fin du xviii^e siècle et au-delà, sont peu friands de spécimens de caractères. Ils privilégient la preuve par l'exemple de leurs plus belles publications, où des pages entières peuvent être rédigées par Pierre ou Firmin à la gloire des caractères qui les composent. En tant que chef de la fonderie de l'Imprimerie impériale, Firmin fait réaliser une épreuve de son « Didot millimétrique »^{→ f}, qui devait accompagner le livre d'apparat consacré aux *Cérémonies du sacre de Napoléon*, manifeste de sa typographie fondée sur le système métrique et réponse révolutionnaire au Romain du roi, mais la chute de l'Empire fait avorter l'entreprise. Il est plutôt préoccupé de populariser son « anglaise »^{→ g}, écriture scripte particulièrement dynamique



Ornamental Abundances

The famed Didot family of printers and type founders, who have been active as of the end of the 18th century and beyond, had little fondness for type specimens. They chose to rely on their most beautiful publications as proof, where entire pages, created by Pierre or Firmin Didot, were dedicated to the glory of the type characters used. As head of the type foundry of the Imprimerie Impériale, Firmin created a proof of his Didot Millimétrique,^{→ f} which was intended to accompany the commemorative ceremonial book of Napoleon's coronation. It shows his typography, founded upon the metric system, a revolutionary response to the Romain du Roi; however, the fall of the empire put paid to the enterprise. Instead, he focused his efforts on popularizing his “English” type, a particularly dynamic script that was the subject of a type specimen.^{→ g} It is regularly featured in its applications, and was finally approved by teachers during the Third Republic, who used it as the model for common writing.

The Industrial Revolution saw a prodigious rise in type foundries. The impetus was towards creating type that transcended the usual boundaries of typography, all the more so because large point sizes intended for posters needed

g ↓

Firmin Didot, l'Anglaise et la Ronde, 1819. Firmin Didot, the Anglaise and the Ronde typefaces, 1819.



← f

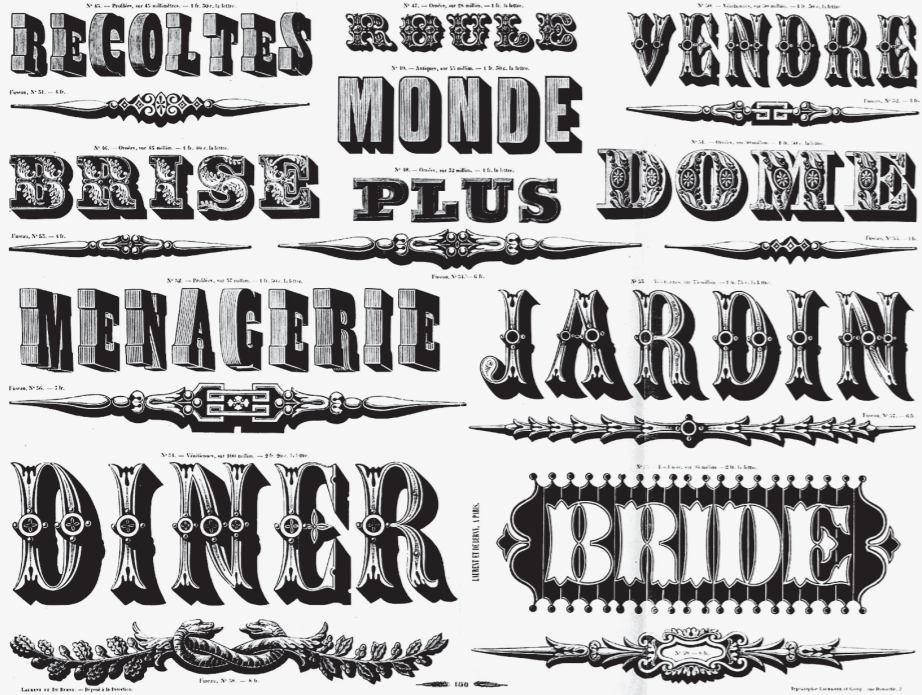
Firmin Didot, épreuve du « Didot millimétrique », Imprimerie impériale, 1812.

Firmin Didot, proof for Didot Millimétrique, Imprimerie Impériale, 1812.

jusqu'à un registre sans précédent de très petits corps, et une « perle » (corps 4) aux limites de la lisibilité. Ce document témoigne de la volonté des Hollandais d'imposer leur modèle d'édition en jouant précisément sur ce qui le distingue et le dynamise : l'impression en petits formats avec un confort de lecture renouvelé. Ce sont les presses hollandaises qui fabriqueront au xviii^e siècle les ouvrages des philosophes des Lumières qui inspireront la Révolution, dont l'entrée clandestine est facilitée par leur format et la qualité de leurs types.

Au siècle des Lumières, Pierre-Simon Fournier, imprimeur, graveur et fondeur de caractères à Paris, contribue à l'*Encyclopédie*^{→ d, e} de Diderot et d'Alembert, assurant une large part de sa mise en forme et rédigeant le copieux article « Caractères d'imprimerie », où il témoigne de sa connaissance de l'histoire de la typographie, de ses techniques, et de l'importance de la fonderie dont il vante les mérites, ne manquant pas de mettre en avant ses propres caractères. À la fin de l'article, il livre les « Exemples de tous les caractères romains et italiques en usage dans l'imprimerie » en trois pages, dont une belle double qui comprend les plus grands corps et se présente comme une épreuve résumée de ses productions. Comme ses homologues essayistes, savants et philosophes, Fournier défie dans son domaine l'autorité royale qui voudrait que ce ne soit pas son modèle typographique qui tienne lieu d'exemple,

contributed to the *Encyclopédia*^{→ d, e} of Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, overseeing much of its layout and authoring the extensive “Print Letter” entry. It attests to his comprehensive knowledge of the history of typography, its techniques, and the importance of the foundry, whose praises he sings, with of course a mention of his own letter creations. At the end of the entry, he provides a list of examples of all roman and italic characters in use in printing. It covers three pages, including a beautiful double page that includes the large point sizes, and is presented as a summary of his own type specimens. Like his essayist, scientist and philosopher counterparts, Fournier is defying royal authority: he chose to use the Paris foot as his type scale rather than the royal foot, used for the Romain du Roi (the King's Roman) font of the royal printers (Imprimerie Royale), who had finally published their own complete type specimen. Following this, Fournier published his renowned two-volume *Manuel Typographique* (1764–1766), which introduced the concept of typographic points. The second volume includes a catalogue of fonts associated with an ensemble of vignettes that enable one to compose ornamental motifs in proportion to the body size, geometrical lines, and modular layout of the letters used, allowing for infinite variations. His rocaille esthetic resulted in their falling into obsolescence, but the principles upon which they were based became part of the collective memory of the world of typography and would provide the basis for many systems since.



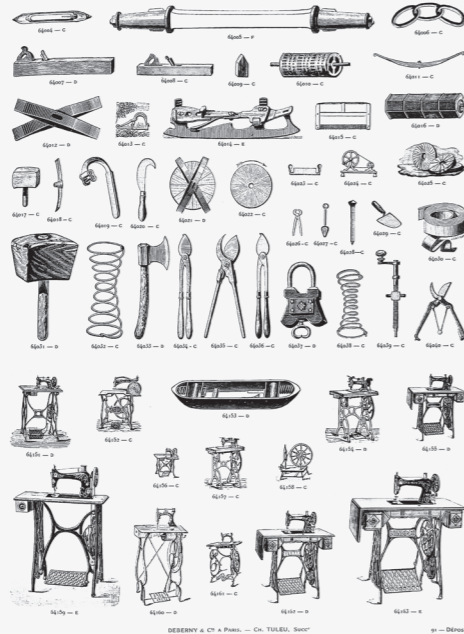
i ↓
Attributs de commerce, fonderie Deberny, vers 1870.
Attributs de Commerce (“Commercial Illustrations”), Deberny foundry, circa 1870.

ATTRIBUTS DE COMMERCE



DEBERNY & C^{ie} A. PARIS. — Ch. TOULEU, S^{ec}RET

ATTRIBUTS DE COMMERCE



DEBERNY & C^{ie} A. PARIS. — Ch. TOULEU, S^{ec}RET

← h
Lettres d’affiches de la fonderie Laurent et Deberny, vers 1850.
Poster fonts, Laurent and Deberny foundry, circa 1850.

i ↓
Épreuve des caractères de la fonderie Constantin, 1820.
Font proof, Constantin foundry, 1820.

ÉPREUVES DES CARACTÈRES DE LA FONDERIE DE V. CONSTANTIN ET CONSTANTIN J. ^{me}, à Nancy, (Meurthe).

LETTRES GRIMÉES SUR LE CORPS DE DEUX POINTS DE PETIT ROMAIN.

NOUS
DISON
A MESSIEURS
Les IMPRIMEURS
que notre établissement
renferme
CE QU’IL Y A DE PLUS
NOUVEAU.
VENTE
1234567890

k →
Album d’application des nouvelles créations françaises, fonderie Peignot, 1901.
Collection privée.
Album d’Application des Nouvelles Créations Françaises, Peignot foundry, 1901. Private collection.

1
Isidore Ducasse (dit Comte de Lautréamont), *Les Chants de Maldoror*, Bruxelles, Albert Lacroix, 1869.
Isidore Ducasse (known as Comte de Lautréamont), *Les Chants de Maldoror*, (Brussels: Albert Lacroix), 1869.

2
Adolphe Jean Marie Mouron (known as Cassandre), “Bifur, caractère de publicité dessiné par AM Cassandre,” *Arts et Métiers Graphiques*, 9, January 15, 1929.

qui fait l’objet d’un spécimen et est régulièrement montrée dans ses applications, enfin consacrée par les instituteurs de la Troisième République qui l’utilisent comme modèle d’écriture courante.

La révolution industrielle marque l’essor prodigieux des fonderies. Tout concourt à impulser une création de lettres en dehors des critères usuels de la typographie, d’autant que les grands corps destinés à l’affiche nécessitent d’être gravés sur bois → h, i. Cette création est encore imprégnée des fantaisies romantiques, mais le développement de toutes les séries possibles de « normandes » et d’« égyptiennes », et des premières « antiques » marque l’entrée des publicités dans l’ère industrielle, avec ses messages directs et ses adresses impératives.

Les fonderies déploient un matériel de promotion considérable qui concerne les caractères, mais aussi tous les « visuels » dont la typographie peut assurer la reproduction et l’emploi. Les albums et catalogues se présentent comme d’immenses bibliothèques de types, et de véritables encyclopédies des images de leur temps, recelant des emblèmes d’une culture (drapeaux, médailles, monnaies, etc.) aussi bien que des représentations des éléments du cadre de vie (outils, véhicules, instruments — médicaux ou de musique —, devantures de commerces, etc.) → i. Dans les « mises à jour » que proposent ces recueils, on découvre des séries entières de « gravures diverses », agencées sans ordre perceptible, qui semblent illustrer l’aphorisme du Comte de Lautréamont: « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie¹ ». Dada et les surréalistes s’en inspirent — voir les affiches d’Iliazd pour les *Soirées du cœur à barbe*, composées uniquement de motifs de fonderies.

Cette grande époque des fonderies s’accompagne de nombreux exemples d’applications, forgeant un style propre à une époque



GRASSET

to be engraved on wood. → h, i This creation was still permeated with Romantic fantasies, but the development of the plethora of “Normand” and “Egyptian” series, and the first “Antique” types, marks the passage into the advertisements of the Industrial era, with their direct messaging and urgent modes of address.

The foundries distributed a considerable amount of promotional materials concerning type, as well as all the “visuals,” whose typography can ensure reproduction and use. Albums and catalogues were presented as immense type libraries, veritable encyclopedias of the images of their times, containing the emblems of a culture (flags, medallions, money, etc.) as well as representations of the elements of a lifestyle (tools, vehicles, instruments—such as medical or musical, shop fronts, etc.) → i In the updates offered by these compendia, one can discover entire series of varied engravings, which do not seem to be organized in any perceptible order, and which seem to illustrate the Comte de Lautréamont’s aphorism: “As beautiful as the fortuitous encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissection table.”¹ It provided inspiration for Dada and the Surrealists, as seen by Iliazd’s posters for the *Soirées du Cœur à Barbe*, made up solely of motifs from foundries.

This great age of foundries yielded many examples of applications, leading to a style that defined a nation and an era: Georges Peignot’s publications, including the monumental *Album d’Application des Nouvelles Créations Françaises* in 1901, → k marks the zenith of works that promoted French Art Nouveau in typography.

Typographical Diversions

This profusion waned after the advent of the First World War. In the wake of the aftermath of the conflict, foundries were obliged to focus upon their craft and abandon their vast repertoires of vignettes, all the more so because the habits and tastes of the previous decades had been profoundly upended. In order to revamp their offers, they turned towards the propositions of the Moderns, implementing characters with audacious forms, such as Futura and Bifur. Regarding the latter, its designer, A. M. Cassandre, conceived a Modernist specimen manifesto possessed of novel kinetic qualities, published by Deberny & Peignot in 1928. Bifur is a modular font, made up solely of capital letters, each of which is “reduced to a schematic form, to its simplest expression.”² The result is a geometric typeface that Cassandre claimed would contribute to modern architecture, ornamenting the pediments of buildings, and even (why not?) illuminating the nights of Paris with its many variations. However, even though his specimen is on a par with the best creations of the avant-garde movement, the worlds of printing and advertising were less than enthusiastic.

et à une nation: les publications de Georges Peignot dont le monumental *Album d'application des nouvelles créations françaises*^{→ k}, en 1904, constitue l'apogée, sont ainsi mobilisées pour promouvoir l'Art nouveau français en typographie.

Divertissements typographiques

Cette profusion ne sera plus de mise au sortir de la Première Guerre mondiale. Les séquelles du conflit obligent les fonderies à se concentrer sur leur corps de métier et à abandonner leurs vastes répertoires de vignettes, d'autant que les habitudes et les goûts des décennies antérieures subissent une profonde remise en cause. Pour renouveler leurs offres, elles se tournent vers les propositions des « modernes » et mettent en œuvre des caractères aux formes audacieuses, comme le Futura ou le Bifur. Pour ce dernier, A. M. Cassandre, son concepteur, imagine un spécimen/manifeste moderniste qui possède des qualités cinétiques inédites, publié par Deberny & Peignot en 1928. Bifur est un caractère modulaire, constitué uniquement de capitales, dont chaque lettre est « réduite à une forme schématique, à sa plus simple expression »². Il en résulte un type géométrique dont Cassandre revendique qu'il puisse contribuer à l'architecture moderne et apparaître aux frontons des immeubles et, pourquoi pas, éclairer par ses variations les nuits de Paris. Mais si son spécimen est digne des meilleures réalisations des avant-gardés, le monde de l'imprimerie et de la réclame se montre peu enthousiaste.

En même temps que le Bifur, la fonderie Deberny & Peignot lance la publication des *Divertissements typographiques*, sous la direction de Maximilien Vox. L'éventail des caractères disponibles, épurés des types Art nouveau, est proposé sous une forme attrayante, dans une mise en page dynamique. Les *divertissements* comprennent de nombreux exemples d'applications permettant d'apprécier les productions de la plus grande fonderie française, qui entend ainsi affirmer sa place sur la scène mondiale face à la concurrence anglo-saxonne et l'émergence de la composition mécanique déployée par les firmes Linotype et Monotype.

Quoi qu'il en soit, le principe des « divertissements typographiques » entre dans les mœurs de la typographie. Toutes les fonderies redoublent d'efforts dans les décennies suivantes pour mettre en valeur, en faisant appel à des designers graphiques, un type nouveau offrant des modèles d'usage accompagnés d'éléments textuels ou visuels périphériques visant à incarner l'esprit du caractère, son univers référentiel, au-delà de sa simple reproduction.

In tandem with the release of Bifur, the foundry of Deberny & Peignot published the sample booklet *Divertissements Typographiques* (“Typographic Diversions”), edited by Maximilien Vox. The range of available characters with the clean lines of Art Nouveau type were offered up in an attractive package with a dynamic layout. The “diversions” included many examples of applications that showcased the production of the largest French foundry, which also sought to carve out a place on the global scene in the face of English competition and the emergence of machine compositions being distributed by the Linotype and Monotype firms.

Be that as it may, the principles of *Divertissements Typographiques* entered the annals of typography. Over the following decades, all the foundries called in graphic artists and redoubled their efforts to develop new type that provided models of use, along with peripheral textual and visual elements that aimed to bring to life the spirit of the type and its referential universe, transcending mere reproduction.

Technical Upheavals

In 1954, the Deberny & Peignot foundry commissioned Adrian Frutiger to create the Univers font in order to address the challenges of photocomposition. The type was also made to be set in metal and it is one of the links that bridges the old world of punches with the new one of photographic matrices.³ While Univers remains a classic printer’s font, its conception in twenty-one series, distributed according to a numerical nomenclature, makes it a distant ancestor of variable type. The specimens^{→ l} published upon its release played upon a union between fixity and animation, a set of traits highly regarded in Swiss styles. A constant layout grid creates a structure for the presentation of each series, making it appear as if each superimposed variation of Univers better reveals its overall coherence.

In 1967, Wim Crouwel published an astonishing type specimen^{→ m} in the form of an illustrated brochure to promote his New Alphabet, an experimental type intended for the first screens and photocomposition equipment. The principle of reproduction refers to the cathode-ray tubes of television, that allowed for only a very antiquated approach to the letters. While a large visual of an astronaut in space concluded the publication in order to emphasize its modernity, New Alphabet seemed to be fairly unworkable, even though Crouwel used it for a few posters for the Stedelijk Museum. At the same time, another screen font made its appearance, OCR-A, whose forms were shaped based upon the machine’s capacity for optical character recognition. New Alphabet is one of the twenty-three digital fonts acquired by the New York MoMA (Museum of Modern Art) in 2011, as part of their Architecture and Design collection.⁴

2 Adolphe Jean Marie Mouron (dit Cassandre), « Bifur, caractère de publicité dessiné par AM Cassandre », *Arts et Métiers graphiques*, n° 9, 15 janvier 1929.

3 Alice Savoie, *International Cross-Currents in Typeface Design: France, Britain and the USA in the Phototypesetting Era*, thèse de doctorat sous la direction de Paul Luna, Fiona Ross et Alan Marshal, université de Reading (UK), département de typographie et communication graphique, 2014. Alice Savoie, *International Cross-Currents in Typeface Design: France, Britain and the USA in the Phototypesetting Era*, directed by Paul Luna, Fiona Ross and Alan Marshal, Department of Typography and Graphics Communication, (PhD diss., University of Reading (UK), 2014.

4 New Alphabet a été numérisé en 1996 et, en 2015, Joshua Koomen a développé une application sur le Web (<http://witregel.nl/newalphabet/>), qui permet d'employer tous les paramètres possibles. Il existe en police variable sous l'appellation de Nu Alfabet, chez TipoTipos. New Alphabet was digitalized in 1996 and, in 2015, Joshua Koomen developed an application on the Web (<http://witregel.nl/newalphabet/>), that enables one to experiment with all the parameters possible for it. It exists as the variable font Nu Alfabet by TipoTipos.

Bouleversements techniques

En 1954, la fonderie Deberny & Peignot demande à Adrian Frutiger de créer l’Univers pour répondre aux défis de la photocomposition. Le type est également gravé pour le plomb et constitue un des traits d’union entre le monde ancien des poinçons et celui des matrices photographiques³. Si l’Univers demeure un caractère d’imprimerie classique, sa conception en vingt et une séries, distribuées selon une nomenclature numérique, le positionne comme un lointain précurseur des polices variables. Les spécimens^{→ l} qui accompagnent sa sortie jouent sur la conjugaison entre fixité et animation, couple de force cher au style suisse. Une grille de mise en page constante structure la présentation de chaque série de sorte que les variations de l’Univers semblent mieux révéler leur cohérence en se superposant.

En 1967, Wim Crouwel publie un étonnant spécimen^{→ m} sous forme d’une brochure illustrée pour promouvoir son New Alphabet, un caractère expérimental destiné aux premiers écrans et aux équipements de photocomposition. Le principe de reproduction se réfère aux tubes cathodiques de la télévision et ne permet qu’une approche très rustique de la lettre. Si un grand visuel d’un astronaute dans l’espace vient conclure la publication pour en souligner la modernité, le New Alphabet apparaît impraticable, bien que Crouwel l’emploie dans quelques affiches du Stedelijk Museum et que dans le même temps un autre caractère écranique fasse son apparition, l’OCR-A dont les formes sont modelées en fonction des capacités de reconnaissance optique par la machine. New Alphabet est l’une des vingt-trois polices de caractères numériques acquises par le MoMA (Museum of Modern Art) en 2011, au sein de sa collection « Architecture et design »⁴.

Photocomposition et revues imprimées

International Typeface Corporation (ITC) est la première « fonderie », lancée par Aaron Burns, Herb Lubalin et Edward Rondthaler à New York, en 1970, qui ne propose que des caractères destinés à la photocomposition. Une grande part de la production est consacrée à des *revivals*; tandis que des créateurs comme Ed Benguiat, Tom Carnase, Matthew Carter, José Mendoza ou Hermann Zapf y publient des types nouveaux. L’entreprise diffuse des spécimens de chaque création: couvertures en trois couleurs avec le nom du caractère et une lettre, comme un signe, composée en grand; une suite de pages contenant seulement les variations de corps, de graisses et de style; en tout près d’une soixantaine de livrets au même format vertical étroit, inhabituel dans ce registre^{→ n, o}.



l ↑ Adrian Frutiger, spécimen de l’Univers, Deberny & Peignot, 1957. Collection privée. Adrian Frutiger, Univers type specimen, Deberny & Peignot, 1957. Private collection.

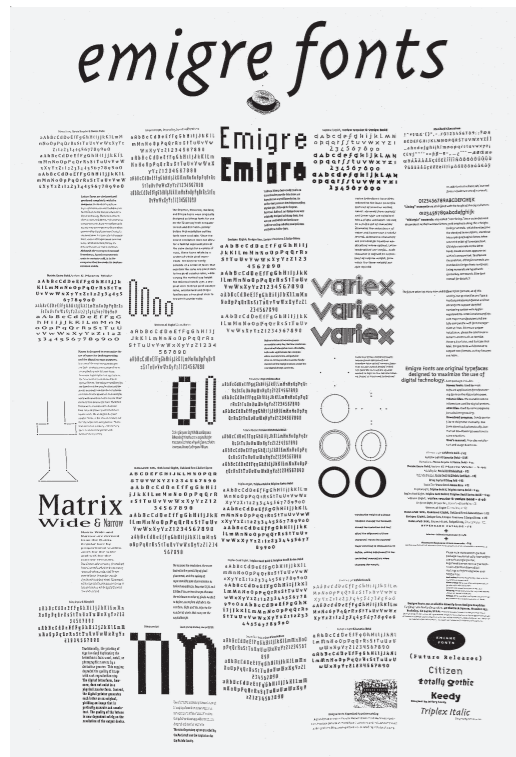


Photocomposition and Print Magazines

The International Typeface Corporation (ITC), launched by Aaron Burns, Herb Lubalin and Edward Rondthaler in New York in 1970, is the first “foundry” that only offers fonts destined for photocomposition. A major portion of their production was dedicated to revivals, even as designers like Ed Benguiat, Tom Carnase, Matthew Carter, José Mendoza or Hermann Zapf were creating new fonts. The company distributed specimens of each creation: covers in three colors with the name of the font and a letter, like a sign, composed in a large point. A set of pages followed that featured their variations in body, weight and style. In total, almost sixty booklets were made in the same narrow, vertical format, unusual in this genre.^{→ n, o} In order both to associate themselves with the traditions of the foundry and the process of transcending them, ITC began publishing the magazine *U&LC (Upper & Lower Case)*, destined to become a living catalogue of their productions, as well as providing a perspective on international graphic creations. *U&LC* enjoyed a wide circulation and remained a benchmark worldwide for two decades.

m ↑ Wim Crouwel, spécimen du New Alphabet, 1967. Collection privée. Wim Crouwel, New Alphabet type specimen, 1967. Private collection.

↓
Emigre fonts,
affiche pliée dans
la revue *Emigre*, n°15,
1990. Collection privée.



Emigre Fonts,
folded poster in *Emigre*
magazine, 15, 1990.
Private collection.



The principle of disseminating the production of a foundry through a periodical dedicated to graphic design and typography was also adopted in the 1980s by Emigre Graphics who published an eponymous fanzine that gained stature as an important magazine with a global audience. Experimentation with fonts distributed by the foundry was a dynamic aspect, to say the least, at the magazine. It became part of a New Wave tropism, where the layout underwent a level of deconstruction that often pushed the limits of readability. To wit, it is significant that the issue of *Emigre* entitled *Do You Read Me?* (1990) marked a return to a certain tradition. Within its center it had a folded insert, a poster that presented the Emigre Fonts according to the framework of a classic specimen.^{→ P}

The Emergence of Personal Computing

The profusion of fonts that emerged with the use of the first Macintosh computers (1984), and Fontographer (1986), DTP (Desktop Publishing) software and the possibilities presented by the PostScript programming language (1982) reflected the mania created by the democratization of the drawing of characters. Among the memorable experiments of this period one must mention the FontShop platform, along with the FontFont foundry, launched by Erik Spiekermann and Neville Brody.



↑ n, o
Herb Lubalin, spécimen
de l'Avant Garde Gothic,
fonderie ITC, 1974.
Herb Lubalin, Avant Garde
Gothic type specimen,
ITC foundry, 1974.

q ↓
Erik van Blokland
et Just van Rossum,
caractère Beowolf, 1989.
Collection privée.
Erik van Blokland
et Just van Rossum,
Beowolf typeface, 1989.
Private collection.

Pour à la fois s'inscrire dans la tradition des fonderies et la dépasser, ITC publie le magazine *U&LC (Upper & Lower Case)*, destiné à être un catalogue vivant de ses productions tout en offrant un regard sur la création graphique internationale. *U&LC* connaît une très large diffusion et apparaît comme une référence au plan mondial durant deux décennies.

Le principe de relayer la production d'une fonderie via un périodique consacré au design graphique et à la typographie est également adopté par Emigre Graphics qui, après avoir publié un fanzine éponyme, s'installe comme une importante revue à l'audience planétaire dans les années 1980. L'expérimentation des caractères diffusés par la fonderie connaît une dimension pour le moins dynamique au sein de la revue puisqu'elle s'inscrit dans un tropisme *new wave* où la mise en page subit une déconstruction souvent à la limite de la lisibilité. Il est significatif à cet égard que le numéro d'*Emigre* intitulé «*Do You Read Me?*» (1990) marque un retour à une certaine tradition et comporte, écartée et pliée en son sein, une affiche^{→ P} présentant les «*Emigre Fonts*» selon le canevas d'un spécimen classique.

Émergence de l'informatique personnelle

La profusion des caractères nés des usages des premiers Macintosh (1984), de Fontographer (1986), des logiciels

→
Fuse, n°11, 1992.
Collection privée.
Fuse, issue 11, 1992.
Private collection.

de publication assistée par ordinateur (PAO) et des possibilités du langage de programmation PostScript (1982) reflète l'engouement que la démocratisation du dessin de caractères génère. Parmi les expériences marquantes de cette période, on peut souligner celles qui ont émané de la plateforme FontShop doublée de la fonderie FontFont, mises en œuvre par Erik Spiekermann et Neville Brody.

La première police de caractères promue par FontShop était le Beowolf^{→ q} (1990), créé par les Néerlandais Erik van Blokland et Just van Rossum. Il s'agit d'une expérimentation particulièrement originale puisqu'elle utilise certaines instructions aléatoires du langage PostScript affectées aux positions de points de contrôle pour générer des formes de lettres différentes à chaque impression. Cette place singulière accordée au hasard, inédite en typographie, a valu au Beowolf de se voir attribuer le qualificatif de «*police vivante*», dès son apparition. Beowolf témoigne également de la nature des polices numériques: des données géométriques et des instructions (programmes)⁵.

Entre 1991 et 2000, FontShop International a publié sous la direction de Neville Brody et de Jon Wozencroft, le magazine typographique *Fuse*^{→ r}. Chaque livraison, dans un emballage en carton standard avec le nom de «*Fuse*» imprimé dans un coloris différent, contenait une disquette comportant au moins quatre polices de caractères expérimentales et quatre affiches-spécimens. De nombreuses polices de caractères étaient à la limite de l'illisibilité. Comme le souligne Wozencroft dans le premier numéro: «*l'abus fait partie du processus*». Les différents numéros interrogent des thématiques liées à la communication — de l'alphabet secret des runes à la typographie numérique, de la désinformation à l'exubérance. Au total, cent affiches et cent quatorze polices de caractères ont été produites.

Défis techniques des spécimens numériques

En parallèle, le Web fait émerger un nouvel espace de commercialisation et de valorisation des caractères qui nécessite de développer des systèmes techniques permettant d'afficher des polices dans les navigateurs Web, autrement que sous forme d'images

The first font promoted by FontShop was Beowolf (1990), created by Dutch designers Erik van Blokland and Just van Rossum.^{→ q} It was a particularly original experiment because it uses some random instructions from the PostScript language allocated to the positions of control points to generate different letter forms with each printing. This singular place accorded to chance, totally novel in typography, earned Beowolf the attribution of the term “living font” upon its appearance. Beowolf also demonstrated the nature of digital fonts: geometric data and instructions (programs).⁵



Between 1991 and 2000, FontShop International published the typographic magazine *Fuse*, edited by Neville Brody and Jon Wozencroft.^{→ r} Each magazine delivery arrived with a diskette

in a standard brown paper wrapper upon which the name *Fuse* was printed in a different color; it contained at least four experimental fonts and four specimen posters. Many of the *Fuse* fonts were almost illegible. As Wozencroft stressed in the first issue: “abuse is part of the process.” The various issues questioned thematics linked to communication —from the secret alphabet of runes to digital typography, from disinformation to exuberance. A total of 100 posters and 114 fonts were produced.

Technical Challenges of Digital Specimens

At the same time, the Web emerged as a new space for the commercialization and development of type that required the development of technical systems that would make it possible for fonts to display in Web browsers, besides merely as images from matrices (JPEG, GIF, etc.).⁶ Unlike printed specimens, it was now possible to compose text directly onscreen, to dynamically increase or reduce font size or change its color.

In September 2016, during the ATypI (Association Typographique Internationale) conference in Warsaw, Adobe, Apple, Google and Microsoft announced an extension of the OpenType format, under the appellation Variable Fonts. The growing use of web fonts and the need to work with smaller and fewer files were major factors that guided the research into this new format, which would enable a font with all its variants to be contained within only one folder, thus simplifying the installation of fonts on the Web, and increasing the speed at which pages could be loaded. This new format integrates a system of masters that could be

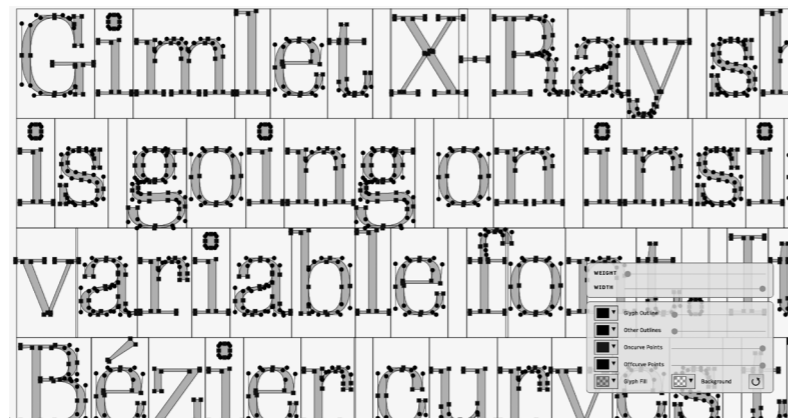
matricielles (JPEG, GIF, etc.)⁶. Contrairement aux spécimens imprimés, il devient possible de composer du texte en direct à l'écran, d'agrandir ou de réduire dynamiquement les caractères ou d'en changer la couleur.

En septembre 2016, lors de la conférence de l'ATypl (Association typographique internationale) à Varsovie, Adobe, Apple, Google et Microsoft annoncent une extension du format OpenType sous l'appellation « *Variable Fonts* » (polices variables). L'utilisation croissante des *web fonts* et le besoin de disposer de fichiers moins lourds et moins nombreux ont guidé la recherche de ce nouveau format qui permet à une police de caractères, avec toutes ses variantes, d'être contenue dans un fichier unique, simplifiant l'installation des polices sur le Web et accélérant le chargement des pages. Ce nouveau format intègre un système de formes de références (*masters*) pouvant être interpolées suivant différents « axes », à l'instar du système *Multiple Master* des années 1990.

Le paradigme de variabilité demande toutefois un travail didactique spécifique pour être compris. Le typographe et *webdesigner* Nick Sherman, qui participa notamment à la création du répertoire *Fonts In Use* (2012), a ainsi lancé *V-Fonts*⁷, un site Web qui inventorie un large panel de polices variables et invite à les éprouver. Une promenade dans cet univers permet d'expérimenter l'aspect dynamique des polices que le visiteur peut animer à l'aide de curseurs. Il peut faire varier jusqu'à vingt-sept paramètres en continu, qu'ils soient normalisés (graisse, chasse, corps, oblique, italique), conventionnels (ascendants/descendants, corps optiques, alternatives, etc.), ou plus exotiques et spécifiques à chaque projet (*darkmode*, *distorsion*, *wonk*, *weirdness*, *flair*, *volume*, *shatter*, *glow*, *stencil*, *chew*, *bite*, *rotation*, *displayness*, *gap*, *inktraps*, *chisel*, *casualness*, etc.). Certaines fonderies vont jusqu'à développer des outils spécifiques pour manier et générer des instances (versions figées) issues de fichiers variables. Font Gauntlet^{→ s} créé en 2019 par la fonderie suisse Dinamo permet ainsi aux dessinateurs de visualiser et d'expérimenter rapidement, de façon animée et colorée, différents paramétrages de leurs travaux en cours. D'autres, comme David Jonathan Ross, élaborent des appareillages techniques spécifiques pour des types expérimentaux complexes comme le Gimlet X-Ray^{→ t} (2020), dont une interface en ligne permet de paramétrer les modules et couleurs des glyphes.

Spécimens interactifs et animés

Le spécimen imprimé est affaire de consultation et demande donc à son futur utilisateur un effort de projection pour transposer, dans une autre situation, l'alphabet qu'il a sous les yeux. Certaines fonderies



consulted according to different “axes,” like the *Multiple Master* system of the 1990s.

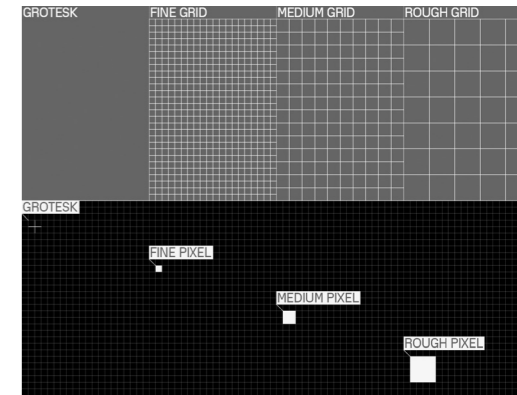
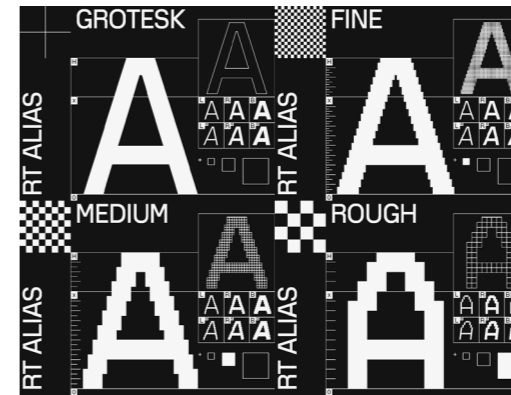
However, the paradigm of variability requires specific didactic work in order to be understood. The typographer and webdesigner Nick Sherman, who participated notably in the creation of the *Fonts in Use* directory (2012), went on to launch *V-Fonts*, a site that inventories a wide range of variable type, and invites people to test them.⁷ A stroll through this universe provides an opportunity to experiment with the dynamic aspect of fonts, which the user can activate with a cursor. One can create continuous variations with up to twenty-seven parameters, be they standardized (weight, set width, body, slant, italics), conventional (ascenders/descenders, optical size, alternates, etc.), or elements more exotic or specific to each project (*Darkmode*, *Distorsion*, *Wonk*, *Weirdness*, *Flair*, *Volume*, *Shatter*, *Glow*, *Stencil*, *Chew*, *Bite*, *Rotation*, *Displayness*, *Gap*, *Inktraps*, *Chisel*, *Casualness*, etc.). Some foundries went so far as to develop specific tools to manipulate and generate static instances out of variable font files. Created in 2019 by the Swiss foundry Dinamo, Font Gauntlet thus enables designers to visualize various parameters of their works in progress quickly and easily, in an animated colorful format.^{→ s} Others, like David Jonathan Ross, produced specially designed technical equipment for complex experimental typefaces such as Gimlet X-Ray (2020), where an online interface enables you to configure the units and colors of glyphs.^{→ t}

^t ↑
Spécimen du Gimlet X-Ray, David Jonathan Ross, 2020, <http://b-o.fr/gimlet>

⁶ Palliant aux limites techniques des langages Web HTML/CSS qui empêchaient de charger dynamiquement des polices non disponibles sur les systèmes d'exploitation (OS), des solutions techniques comme sIFR (JavaScript + Flash, 2005) ou Cufón (SVG + VML, 2008) ont anticipé le développement, vers 2007-2008, du standard CSS @FontFace. Voir également : Peter Biřak, « Brief History of Webfonts », *Typotheque.com*, octobre 2019, <http://b-o.fr/bilak>

⁷ <https://v-fonts.com>

← s
L'outil Font Gauntlet conçu par la fonderie Dinamo, 2019, <http://b-o.fr/gauntlet>
Font Gauntlet tool designed by the Dinamo foundry, 2019, <http://b-o.fr/gauntlet>



qui commercialisent des caractères en ligne, parfois même pour des polices destinées à l'écran, vont, pour autant, continuer de produire des spécimens imprimés sous forme de *goodies* à collectionner comme *Production Type* ou *Rosetta Type*. Le spécimen numérique, s'il s'inscrit bien dans la longue histoire des spécimens et de ses fondamentaux, en diffère toutefois par sa dimension immersive et exploratoire. L'utilisateur est mis en situation de contrôle, comme s'il avait déjà acquis le droit de se servir du caractère. Les caractéristiques du Web, interactivité et animation notamment, sont mises à profit non seulement pour valoriser les polices, mais aussi pour montrer des usages et des détails que ne permet pas le support imprimé.

Ces interfaces de monstration de plus en plus singulières et libres ont également tendance à être conçues comme des unités autonomes, dissociées du site Web principal de la fonderie dont les pages adoptent généralement une composition standardisée et des fonctions d'achat. Ces objets numériques spécifiques s'affranchissent alors des limites des systèmes de gestion de contenu (CMS) du site principal et deviennent les lieux d'expérimentations visuelles et interactives qui peuvent être aisément consultés et partagés.

À l'instar de la page Web du RT Alias^{→ u, v} (*Razzia Type*, 2016) la plupart de ces sites utilisent un simple *scroll* vertical qui déroule le contenu : jeux de graisse, ensemble des glyphes, exemples de compositions dans des corps variés, détails de dessin, construction, etc. D'une manière plus radicale, le mini site du Niko^{→ w} (*Ludwig Type*, 2019) détourne l'interaction du défilement en présentant le contenu en profondeur grâce à un effet de grossissement à la façon d'une interface zoomable (ZUI, *Zoomable User Interface*) — un principe graphique également utilisé dans certains longs articles du *New York Times* et qui prend sa source dans certaines interfaces graphiques historiques (comme *Information Landscapes*, 1994 ou le système de gestion de fichiers FSN, 1993).

D'autres spécimens Web utilisent l'animation comme élément iconographique.

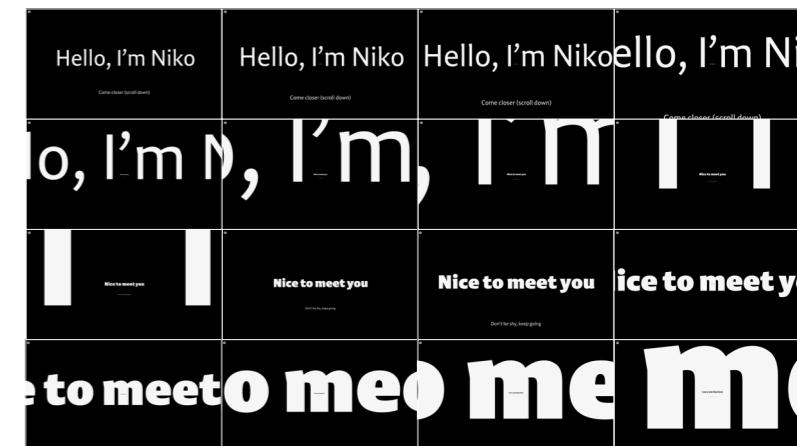
Interactive and Animated Specimens

The printed font specimen is a matter for consultation and thus requires that its future user exert a certain amount of effort to mentally transpose the alphabet before his eyes into another situation. Some foundries that promote the sale of type online, sometimes even for fonts made for onscreen use, such as *Production Type* or *Rosetta*, nevertheless continue to produce printed specimens as collectible “goodies.” While digital specimens definitely have their place in the long history of the genre, as well as its fundamentals, they nevertheless remain distinctive due to their immersive and exploratory aspects. The user is in control, almost as if they have already acquired the rights to use the type. The characteristics of the Web, notably its interactivity and animation, are brought to the fore, not only in highlighting the fonts, but also in showcasing its uses, providing details that are inaccessible with a print medium.

In addition, these increasingly distinctive and free interfaces tend to be regarded and conceived as autonomous units, dissociated from the main website of the foundry, whose pages generally adopt standardized norms of composition and e-commerce functionalities. These specific digital objects have thus liberated themselves from the limitations of the content management systems (CMS) on the main websites, becoming areas of interactive visual experimentation that can be easily consulted and shared.

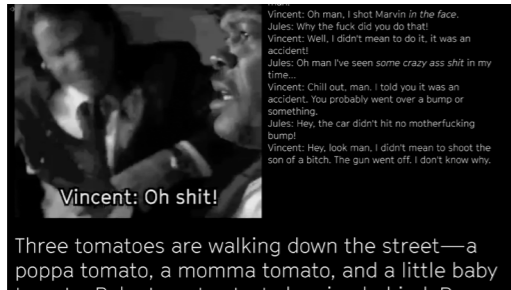
^{↑ u, v}
Spécimen du RT Alias, Razzia Type, 2016, <http://www.rt-alias.com/>
RT Alias type specimen, Razzia Type, 2016, <http://www.rt-alias.com/>

^w ↓
Spécimen du Niko, Ludwig Type, 2019, <http://b-o.fr/niko>
Niko type specimen, Ludwig Type, 2019, <http://b-o.fr/niko>

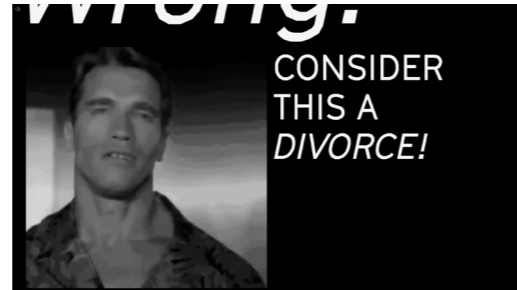
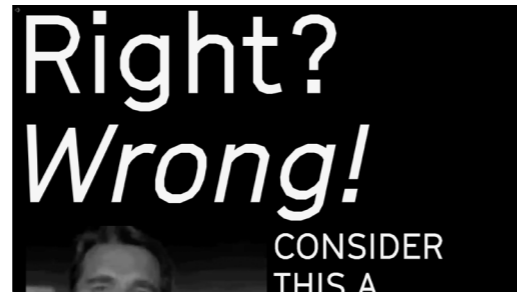




x, y, z, α ↑ →
Spécimen du GT Cinetype,
Grilli Type, 2015,
<http://gt-cinetype.com/>
GT Cinetype type specimen,
Grilli Type, 2015,
<http://gt-cinetype.com/>



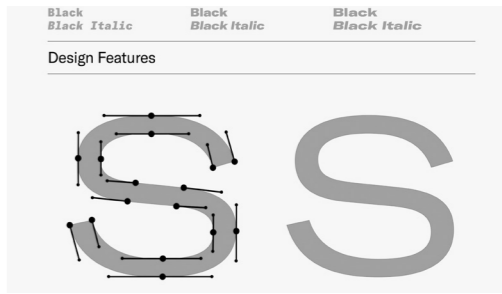
Three tomatoes are walking down the street—a poppa tomato, a momma tomato, and a little baby



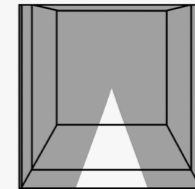
η, θ, ι, κ ↓ →
Spécimen du GT America,
Grilli Type, 2016,
<http://www.gt-america.com/>
GT America type specimen,
Grilli Type, 2016,
<http://www.gt-america.com/>

GT America

GT America builds a bridge between the American Gothic and European Grotesque typeface genres. It combines design features from both traditions and unites them in a contemporary family. The versatile system consists of eighty-four styles across six widths and seven weights. Exclusively available at Grilli Type.



in each style.

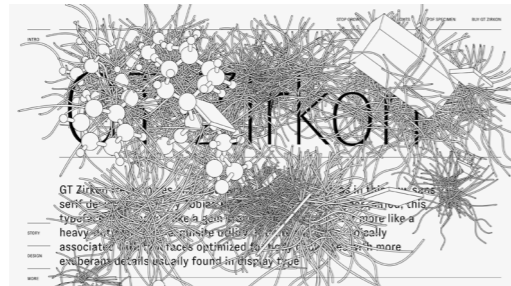


Tapered stems help to avoid dark spots in tight corners.

Like the webpage of RT Alias (Razzia Type, 2016) → u, v most of these sites use a simple vertical scroll with which the content unfolds: sets of weights, an ensemble of glyphs, examples of type composition in a variety of point sizes, details of drawings, construction, etc. On more radical lines, the Niko mini site (Ludwig Type, 2019) → w does a workaround the scrolling by presenting content in depth through a zoomable user interface (ZUI) that creates an enlarging effect. This graphic concept is also used in some long articles of the *New York Times* and originates in some historical graphic interfaces (like *Information Landscapes*, 1994 or the file management system FSN, 1993).

Other web font specimens use animation as an iconographic element. GT Cinetype (Grilli Type, 2015) is designed around short video loops in black and white, with a grainy analogical aspect reminiscent of film rolls, or excerpts of historical films where typography comes into play as subtitles. → x-a In the same manner, the Grilli Type foundry has developed mini-sites with original interfaces for almost all of its fonts, each one relegated to a specific team. The one in charge of GT Zircon (Grilli Type, 2018) → β-ζ makes use of vector animations in which generative shapes are superimposed; GT America (Grilli Type, 2016) → η-k presents details of a drawing in movement, and illustrations that are part of the font's mise en scène (sample posters and packaging, etc.).

In 2020, the Future Fonts platform, which distributes fonts in the process of development, pushed the illustrative mode towards a truly immersive perspective when they created an exhibition to commemorate the anniversary of the Fisk Gallery (Bergen) that was linked with three mini websites, pushing the boundaries of the font specimen sites in the sense that each one of them contained a large portion of the foundry's catalogue, and not merely one font.⁸

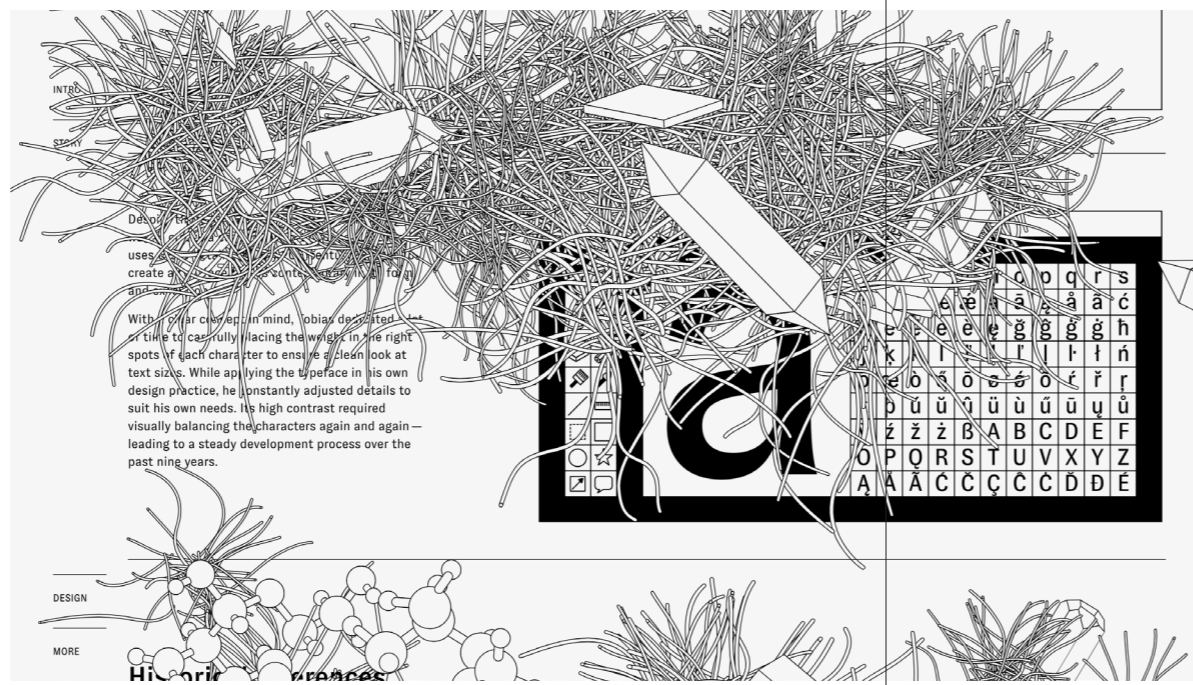
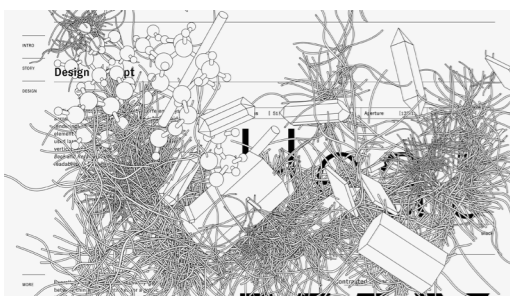


← ↓ β, γ, δ, ε, ζ
Spécimen du GT Zirkon,
Grilli Type, 2018,
<http://www.gt-zirkon.com/>
GT Zirkon type specimen,
Grilli Type, 2018,
<http://www.gt-zirkon.com/>

8
«HyperText: a Snapshot of the First Year of Future Fonts, with Visuals by FISK», *Future Fonts*, février 2020,
<http://b-o.fr/hypertext>
“HyperText: A Snapshot of the First Year of Future Fonts, with Visuals by FISK,” *Future Fonts*, February 2020,
<http://b-o.fr/hypertext>

Celui du GT Cinetype → x-a (Grilli Type, 2015) est construit autour de courtes boucles vidéo, en noir et blanc et au grain analogique caractéristique de la pellicule, extraites de films historiques et où la typographie joue comme sous-titre. De la même façon, Grilli Type a développé des mini-sites aux interfaces originales pour la quasi-totalité de ses caractères, chacun confié à une équipe dédiée. Celui du GT Zircon → β-ζ (Grilli Type, 2018) utilise des animations vectorielles sur lesquelles se superposent des formes génératives; celui du GT America → η-k (Grilli Type, 2016) présente des détails de dessin en mouvement et des illustrations qui participent de la mise en scène de la police (affiches et packagings fictifs, etc.).

Poussant le registre illustratif dans une optique réellement immersive, la plateforme Future Fonts qui distribue des caractères en cours de développement, a réalisé en 2020, une exposition-anniversaire à la galerie Fisk (Bergen), couplée à trois mini sites Web⁸ à la limite du spécimen — au sens où chacun d'entre eux contient une grande partie du catalogue de la fonderie et non pas une seule police. Conçus comme des expériences autonomes à la lisière du Net art, les interfaces de ce projet, intitulé HyperText, manipulent des codes graphiques issus des années 1990. Les animations évoquent, tour à tour, les enseignes populaires, les parcs d'attractions (HyperFood) → λ, le WordArt et autres cliparts (HyperWeb) → μ ou des incantations new age (HyperAge) → ν, ξ dans lesquelles les alphabets du catalogue de Future Fonts peuvent être déformés en plein écran. Toujours dans le registre



de l'absurde, le spécimen d'Action $\rightarrow \circ$ (Commercial Type, 2016) joue de méta-références en détournant les codes visuels des sites présentant des polices variables, sauf que de nombreux curseurs de la page n'ont pas d'effet.

Les nombreux réglages des polices variables invitent, en effet, au paramétrage en temps réel. Cette possibilité avait déjà été largement explorée par des plateformes comme Prototypo, qui permettait de modéliser un caractère personnalisé à partir d'une sélection de « squelettes » typographiques prédéfinis. Le spécimen d'un de ces squelettes, le Spectral $\rightarrow \pi$ (un alphabet initialement conçu par Production Type pour Google Fonts en 2017), utilise la trajectoire du pointeur qui, au survol, actionne dynamiquement les lettres, principe que l'on retrouve dans d'autres exemples (Scope, Jonas Pelzer, 2018; GT Alpina $\rightarrow \rho$, Grilli Type, 2020; Fit $\rightarrow \sigma$, David Jonathan Ross, 2017). Ces présentations des nombreuses déclinaisons d'une même famille dans un espace restreint (en écho à l'Univers d'Adrian Frutiger) rejoignent des initiatives plus anciennes telles que la page Web du Panorama $\rightarrow \tau$ (Production Type, 2014), où une roue interactive permet de comparer les différentes coupes du caractère. Ce type de principe interactif est aussi utilisé pour le spécimen de la police Recursive $\rightarrow \mu$ (Arrow Type, 2019), qui comprend de nombreux modules réagissant au mouvement

$\mu, \nu, \xi \downarrow$
HyperWeb et HyperAge, sites Web du projet HyperText, Future Fonts, 2020, <http://b-o.fr/hyperweb> <http://b-o.fr/hyperage>
HyperWeb and HyperAge, websites of HyperText project, Future Fonts, 2020, <http://b-o.fr/hyperweb> <http://b-o.fr/hyperage>

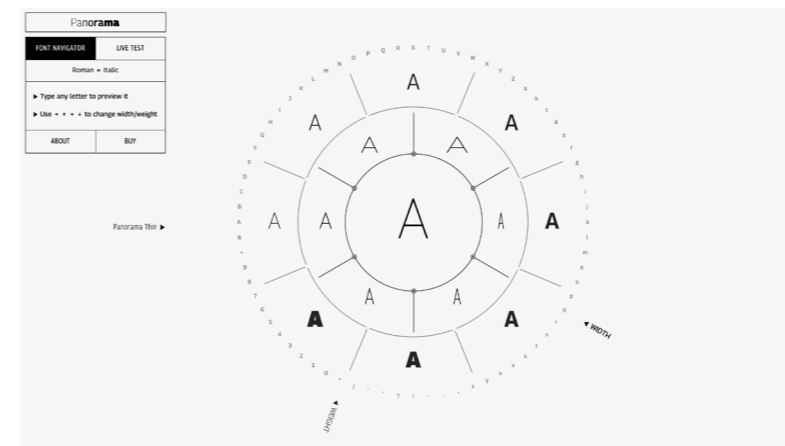


Conceived as autonomous experiments at the edge of Net Art, the interfaces for this project, entitled HyperText, work with graphic code from the 1990s. The animations successively evoke popular shop signs, amusement parks (HyperFood), $\rightarrow \lambda$ WordArt and other clip art (HyperWeb), $\rightarrow \mu$ or New Age incantations (HyperAge) $\rightarrow \nu, \xi$ in which the alphabets from the Future Fonts catalogue can be distorted on full screen. Also in the realm of the absurd, the font specimen for Action (Commercial Type, 2016) plays on meta-references by twisting the visual codes of the sites presenting variable fonts, except that several cursors on the page have no effect. $\rightarrow \circ$

In fact, the many adjustments required by variable fonts incite one to set parameters in real time. This possibility had already been extensively explored by platforms like Prototypo, that enabled one to model a personalized font from a selection of predefined typographical "skeletons." The font specimen of one of these skeletons, the Spectral, $\rightarrow \pi$ an alphabet initially conceived in 2017 by Production Type for Google Fonts, uses the trajectory of the pointer which, as it moves along, dynamically activates the letters. This principle can be seen in other examples: Scope (Jonas Pelzer, 2018); GT Alpina (Grilli Type, 2020); $\rightarrow \rho$ and Fit (David Jonathan Ross, 2017). $\rightarrow \sigma$ These presentations of the variety of forms

$\uparrow \lambda$
HyperFood, site Web du projet HyperText, Future Fonts, 2020, <http://b-o.fr/hyperfood>
HyperFood, website of HyperText project, Future Fonts, 2020, <http://b-o.fr/hyperfood>

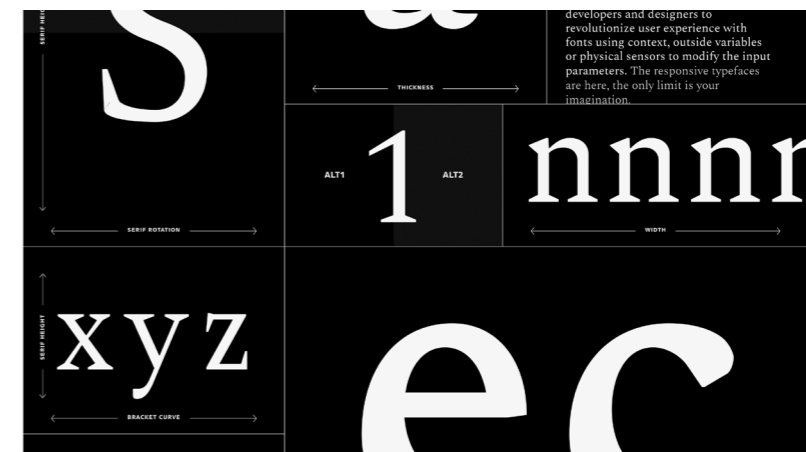
$\downarrow \sigma$
Spécimen du Fit, David Jonathan Ross, 2017, <https://djr.com/fit/>
Fit type specimen, David Jonathan Ross, 2017, <https://djr.com/fit/>



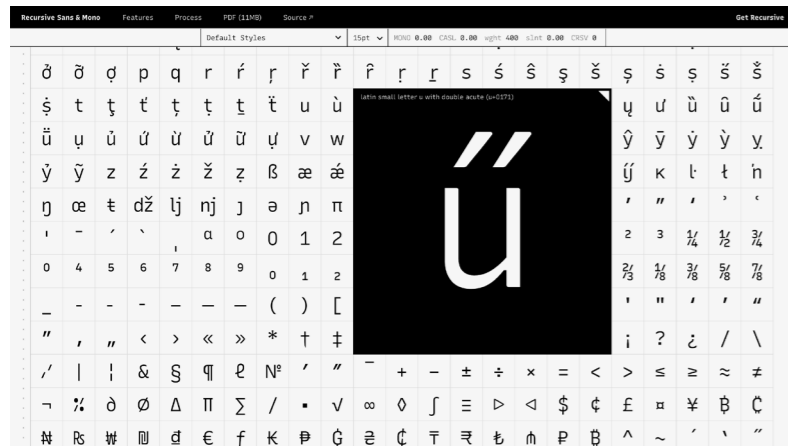
$\leftarrow \tau$
Spécimen du Panorama, Production Type, 2014, <http://b-o.fr/panorama>
Panorama type specimen, Production Type, 2014, <http://b-o.fr/panorama>

$\leftarrow \circ$
Spécimen du Action, Commercial Type, 2016, <http://b-o.fr/action>
Action type specimen, Commercial Type, 2016, <http://b-o.fr/action>

$\leftarrow \pi$
Spécimen du Spectral, Production Type, 2017, <http://b-o.fr/spectral>
Spectral type specimen, Production Type, 2017, <http://b-o.fr/spectral>



$\uparrow \rho$
Spécimen du GT Alpina, Grilli Type, 2020, <http://www.gt-alpina.com/>
GT Alpina type specimen, Grilli Type, 2020, <http://www.gt-alpina.com/>



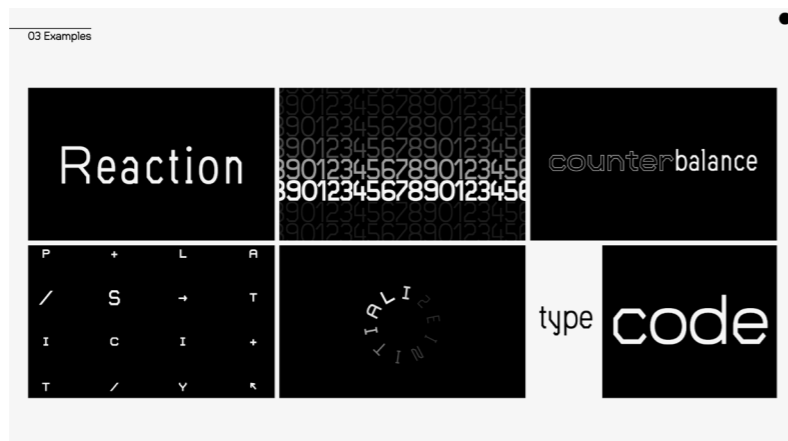
← U
Spécimen du Recursive, Arrow Type, 2019, <https://www.recursive.design>
Recursive type specimen, Arrow Type, 2019, <https://www.recursive.design>

↓ φ
Spécimen du Scope, Jonas Pelzer, 2018, <https://scope-typeface.com>
Scope type specimen, Jonas Pelzer, 2018, <https://scope-typeface.com>

du pointeur, aux touches du clavier ou à l'action de curseurs pour démontrer les multiples possibilités graphiques du caractère et en détailler l'implémentation (commandes CSS). Cet exemple montre bien la nature programmatique des polices de caractères numériques, qui, associée aux diverses transitions et interactions de la plateforme Web (CSS transitions, JavaScript), favorise la mise en mouvement du texte. Beaucoup de caractères variables font ainsi l'objet de spécimens mettant l'accent sur l'animation, à l'image de celui de la police Scope^{→ φ} (Jonas Pelzer, 2018), qui comprend une série de GIFs animés renvoyant vers des pages HTML interactives. Pionniers dans les polices variables avec le Zeitung (2016)⁹, la fonderie Underware va même jusqu'à dédier des axes de certaines de ses polices à des fonctions d'animation, et valorise ces fonctions sur Instagram sous le mot clef #underwareinmotion. Leurs expérimentations, regroupées sous le concept de «grammatographie» via un site Web dédié (2019)¹⁰, visent ainsi à associer le mouvement de l'écriture manuelle (script) et les technologies numériques. Une démonstration technique¹¹ propose ainsi un axe variable intitulé «Miles Davis» activant trois sous-axes «strokes» qui simulent le ductus d'une brosse de lettrage (lettering). Underware investit aussi le champ des wearables, comme avec le projet Grammatographer (2019) pour l'Apple Watch, où chaque chiffre s'affiche en fonction du temps qu'il représente (secondes, minutes, etc.). L'optimisme quant à l'avenir des polices variables doit cependant être tempéré par les handicaps qu'elles comportent. Un des risques soulignés par de nombreux designers réside dans l'uniformisation de la lettre par le biais d'un «lissage» généralisé de ses formes.

Diffractions typographiques

La fonderie Dinamo a, quant à elle, pris le parti de ne pas proposer de mini sites Web pour ses polices, mais de varier l'interface des pages de chaque caractère. Pour le Diatype^{→ x} (2018), des curseurs sont agencés à la façon d'un *player* vidéo et permettent de paramétrer



in a same family within a limited space (similar to Adrian Frutiger's Univers) are very similar to earlier initiatives such as the webpage of Panorama (Production Type, 2014), where an interactive wheel enables you to compare different cuts of the font.^{→ †} This type of interactive concept is also used for the font specimen of Recursive (Arrow Type, 2019), which includes many modules that react to the movement of the pointer, keystrokes, or cursor movement, revealing several graphic possibilities of the font and providing details of its use (CSS commands).^{→ u} This is a good example of the programmatic nature of digital fonts, which, associated with a variety of transitions and interactions of the web platform (CSS transitions, JavaScript), facilitates the animation of the text. Consequently, many specimens of variable fonts focused upon animation, such as the font Scope (Jonas Pelzer, 2018), which includes a series of animated GIFs that link to interactive HTML webpages.^{→ φ} Pioneers in variable fonts like Zeitung (2016), the Underware foundry went so far as to dedicate some of their font axes to animation functions, highlighting these functions on Instagram under the keyword #underwareinmotion.⁹ Their experiments, grouped under the concept "Grammatography" on a dedicated website (2019), set out to associate the movement of manual writing (script) and digital technologies.¹⁰ A technical demonstration proposes a variable axis type entitled Miles Davis, which activates three "sub-axes," dubbed Strokes, that simulate

9
<http://b-o.fr/zeitung>
10
<http://b-o.fr/grammato>
11
<http://b-o.fr/underwarefoundry>

des boucles d'animations, tandis que d'autres zones de la page Web surjoignent un mouvement exagéré. La page d'annonce du Maxi^{→ ψ} (2020), propose, quant à elle, une animation 3D, sorte de squelette augmenté de *glitters*. Les *making of* en ligne, sous forme de *long read* avec de nombreuses images et paragraphes, sont d'ailleurs parfois de meilleurs spécimens que les pages Web de vente.

Ces exemples incarnent tous une sorte de diffraction ou d'éclatement du spécimen numérique qui se retrouve ventilé sur différents canaux: site Web de fonderies, blogs rattachés, mini sites dédiés, fichiers PDF imprimables, objets promotionnels, sites Web agrégateurs (V-Fonts, Fonts in Use, etc.), plateformes de vidéos, médias sociaux (*posts* et *stories* Instagram, *threads* Twitter), applications¹², *plug-in* de navigateur¹³, etc. — avec des contenus qui ne se recoupent pas forcément. Tandis que les spécimens PDF de la fonderie Production Type se contentent de lister des blocs de texte à différentes tailles, son compte Instagram accueille des animations détournant des effets spéciaux 3D des années 1990: réflexions, transparences, matières procédurales, etc. (Cardinal, 2018; Tesseract, 2019). Instagram peut aussi être le support de «fragments» visuels issus d'une campagne de promotion globale. Le spécimen du Söhne (Klim Type, 2019)¹⁴, est ainsi construit autour de vidéos présentes à la fois sur le site Web de la fonderie, sur son compte Instagram et sur une plateforme de vidéo. Réalisées en prises de vue caméra, celles-ci évoquent un univers organique, mutant, viral, à l'image de sa communication.

Avec l'usage des technologies numériques, ce n'est pas seulement le «support» du spécimen qui change: il ne s'agit plus seulement de valoriser un alphabet en présentant son histoire, son jeu de glyphes, ses différentes coupes ou son univers référentiel, mais également de démontrer une palette d'usages et de possibilités transcendant paradoxalement les habituels découpages par médias (imprimé, Web, application) des licences typographiques



↑ x
Spécimen du Diatype, Dinamo, 2018, <http://b-o.fr/diatype>
Diatype type specimen, Dinamo, 2018, <http://b-o.fr/diatype>

← ψ
Spécimen du Maxi, Dinamo, 2020, <http://b-o.fr/maxi>
Maxi type specimen, Dinamo, 2020, <http://b-o.fr/maxi>

the ductus of a lettering brush.¹¹ Underware also entered the field of wearable devices, with, for example, the Grammatographer (2019) project for Apple Watch, where each number displays according to the unity of time it represents (seconds, minutes, etc.). As to the future, the optimism regarding variable fonts must be tempered by their inherent deficiencies. One of the risks, underlined by many designers, lies in the standardization of the letter through generalized font smoothing.

Typographical Diffractions

As for the Dinamo foundry, they made the decision not to propose mini websites for their fonts but rather to vary the interface of the pages of each font. For Diatype (Dinamo, 2018), cursors are configured in the manner of a video player and enable the user to create parameters for animation loops, while other zones of the webpage play up exaggerated movement.^{→ x} As for the launch page for Maxi (Dinamo, 2020), it offers a 3D animation, a sort of skeleton enhanced with glitter.^{→ ψ} It also features passages concerning the designing of the font, with images and text, which moreover are sometimes better font specimens than the sales webpages.

All of these examples include some sort of diffraction or scattering of the digital font specimen which ends up broken down along different channels: foundry websites,



12
Voir l'application iPad de Typotheque pour l'Elementar (2011), <http://b-o.fr/elementar>

13
Voir l'exemple du Klim Reader (2017), qui permet de formater dynamiquement une page Web avec les polices de la fonderie pour améliorer la lecture à l'écran: <http://b-o.fr/klim-reader> ou celui du Colophon Foundry Type Tester (2019), au principe similaire, mais qui conserve la mise en page d'origine: <http://b-o.fr/type-tester>

14
Voir: <http://b-o.fr/soehne>
Voir également dans ce numéro l'entretien avec Mitch Paone, le créateur du spécimen: «Le mouvement plus que la matière», p. 40.

— puisqu’à la fois l’animation et l’approche multisupports (*web to print*) dépassent ces frontières. Avec le développement des objets dits connectés et de la «réalité» virtuelle (VR), de la réalité mixte (XR) ou de la réalité augmentée (AR), de nouveaux défis tant techniques, qu’ergonomiques ou juridiques voient le jour pour les foundries. La promotion de la lettre ne relève donc pas du simple divertissement, mais correspond à l’esprit d’une époque — dont la typographie reflète à sa manière les préoccupations, les enthousiasmes et les usages inédits¹⁵. On peut suggérer que les témoignages probants qu’en constituent les présentations des caractères devront plus encore savoir conjuguer qualité des polices, dynamique de leur variabilité, de même que pertinence et cohérence de leur dessin dans des environnements de plus en plus mouvants.

linked blogs, dedicated mini sites, printable PDF files, promotional objects, aggregate websites (V-Fonts, Fonts in Use, etc.), video platforms, social media (Instagram posts and stories, Twitter threads), applications,¹² navigator plug-ins,¹³ etc., all with content that does not necessarily correspond. While PDF font specimens from the Production Type foundry merely provide a list of text block in varying point sizes, their Instagram account hosts animations with 3D special effects from the 1990s: reflections, transparencies, procedural materials, etc. (Cardinal, 2018 and Tesseract, 2019). Instagram can provide a medium for visual “fragments” from a global promotional campaign. Accordingly, the specimen for Söhne (Klim Type, 2019),¹⁴ is formulated around a set of videos which are simultaneously presented on the foundry website, their Instagram account and a video platform. Created with camera shots, they evoke a viral organic universe in mutation, echoing their communication style.

The use of digital technologies does not just mean that the “medium” of the font specimen changes. It is no longer a question of presenting an alphabet by outlining its history, its range of glyphs, its different cut-offs, or referential universe: one must also outline a palette of potential uses and possibilities that paradoxically transcend the usual mēdijā differences for typographical licenses (print, Internet, application), since both the animation and multimedia (web to print) approaches transcend these boundaries. New challenges, as much technical as ergonomic and legal, are arising for foundries with the advent of connected objects, virtual reality (VR), mixed or hybrid reality (MR), and augmented reality (AR). The promotion of letters does not amount to a mere matter of diversion, but rather reflects the spirit of an era. In its own way, typography reflects the preoccupations, enthusiasms and undefined uses of a given period.¹⁵ It might be suggested that the presentations of fonts are a powerful means of expression that must also bring together a sense of the quality of the font, the dynamics of its variability, as well as the pertinence and coherence of its design within environments that are increasingly prone to shifts and changes.

12 See the iPad application by Typotheque for Elementar (2011), <http://b-o.fr/elementar>

13 See the example of the Klim Reader (2017), that enables one to dynamically format a webpage with the fonts of the foundry to improve onscreen readability: <http://b-o.fr/klim-reader>, or that of the Colophon Foundry Type Tester (2019), created on similar principles, but which preserves the original page layout: <http://b-o.fr/type-tester>

14 See: <http://b-o.fr/soehne>. Also see the interview with Mitch Paone, the creator of the font specimen, in this issue: “Motion Over Matter,” 40.

15 **Marian Misiak, Lars Harmsen, *Support Independent Type—the New Culture of Type Specimens, Slanted*, 2020, <http://b-o.fr/misiak-harmsen>**
Marian Misiak, Lars Harmsen, *Support Independent Type—the New Culture of Type Specimens, (Slanted)*, 2020), <http://b-o.fr/misiak-harmsen>