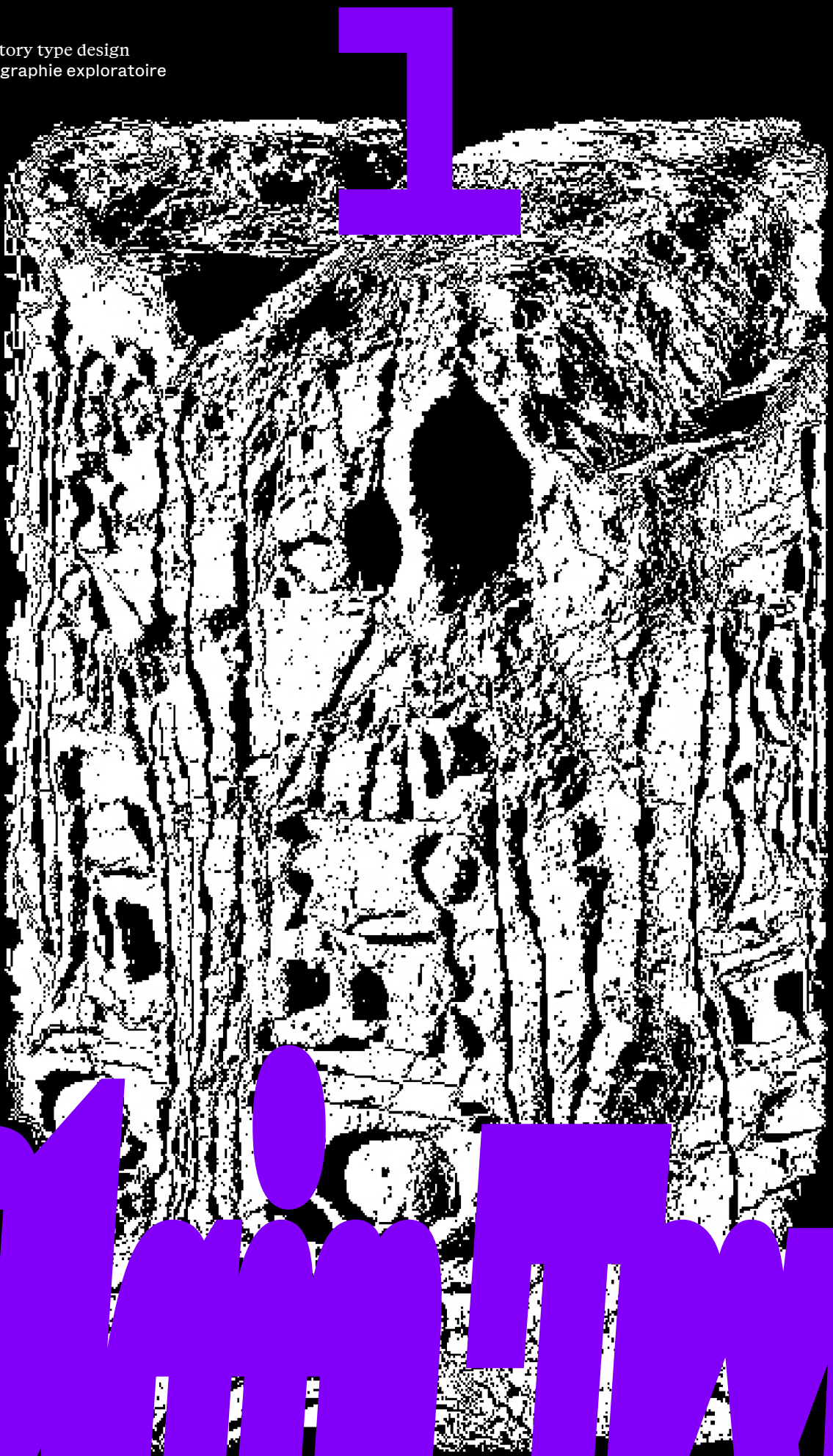
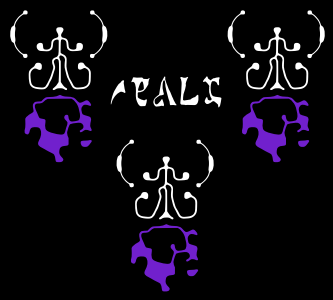
Plain Text
[EN] exploratory type design
[FR] typographie exploratoire
/
[PTx01]
[100 P.]
[14 €]



Plain Text


ARALE

10

Family Business

Lucas Descroix views type families through parables

Affaire de famille

Lucas Descroix explore la famille typographique à travers des paraboles

16

Trust the Process

A dive into Anne-Dauphine Borione's energetic letters

Fais confiance au processus

Une plongée dans le bouillonnant travail d'Anne-Dauphine Borione

22

Legend of the Printer's Devil

Printing might be pure evil, according to William Skeen

Légende du Diable de l'imprimeur

L'imprimerie serait diabolique, nous dit William Skeen

24

Shape of a Thousand Universes

Eager Zhang's poetic outlook on type and languages

La forme d'un millier d'univers

Le rapport poétique d'Eager Zhang aux lettres et au langage

34

Asemic What?

A conversation with Stefan Ellmer about (non-)sense

Asémique quoi ?

Une conversation avec Stefan Ellmer sur le (non-)sens

47

Emomania

Ayasha Khan explores the border between text and images

Émomania

Ayasha Khan sonde la frontière entre texte et images

52

Type as a Labyrinth

What Benjamin Dumond means when he says "experimental"

La typographie comme labyrinthe

Ce que Benjamin Dumond entend par «expérimental»

56

Atlas

Non-verbal links in a well-arranged array of images

Atlas

Des liens non-verbaux entre images bien rangées

66

Weavings

Zuzana Licko brings type design mechanisms into other fields

Tissages

Zuzana Licko applique des mecanismes typographiques à d'autres domaines

71

One Last Request

Fonts destroy the world by Verso Wurm, illustrated by Arman Mohtadji

Un dernier retour

Fontes & fin du monde, par Verso Wurm, illustré par Arman Mohtadji

81

Ancient Mysteries of Writing

Archeologist Kirsten D. Dzwiza on letters and ancient magic

Anciens mystères de l'écriture

L'archéologue Kirsten D. Dzwiza parle de lettres et de magie ancienne

88

Express Exegesis

Reading intentions and building bridges between typefaces

Exégèses express

Lire des intentions et des liens entre divers projets typographiques

E L
D E
IT TT
O E
R'S R

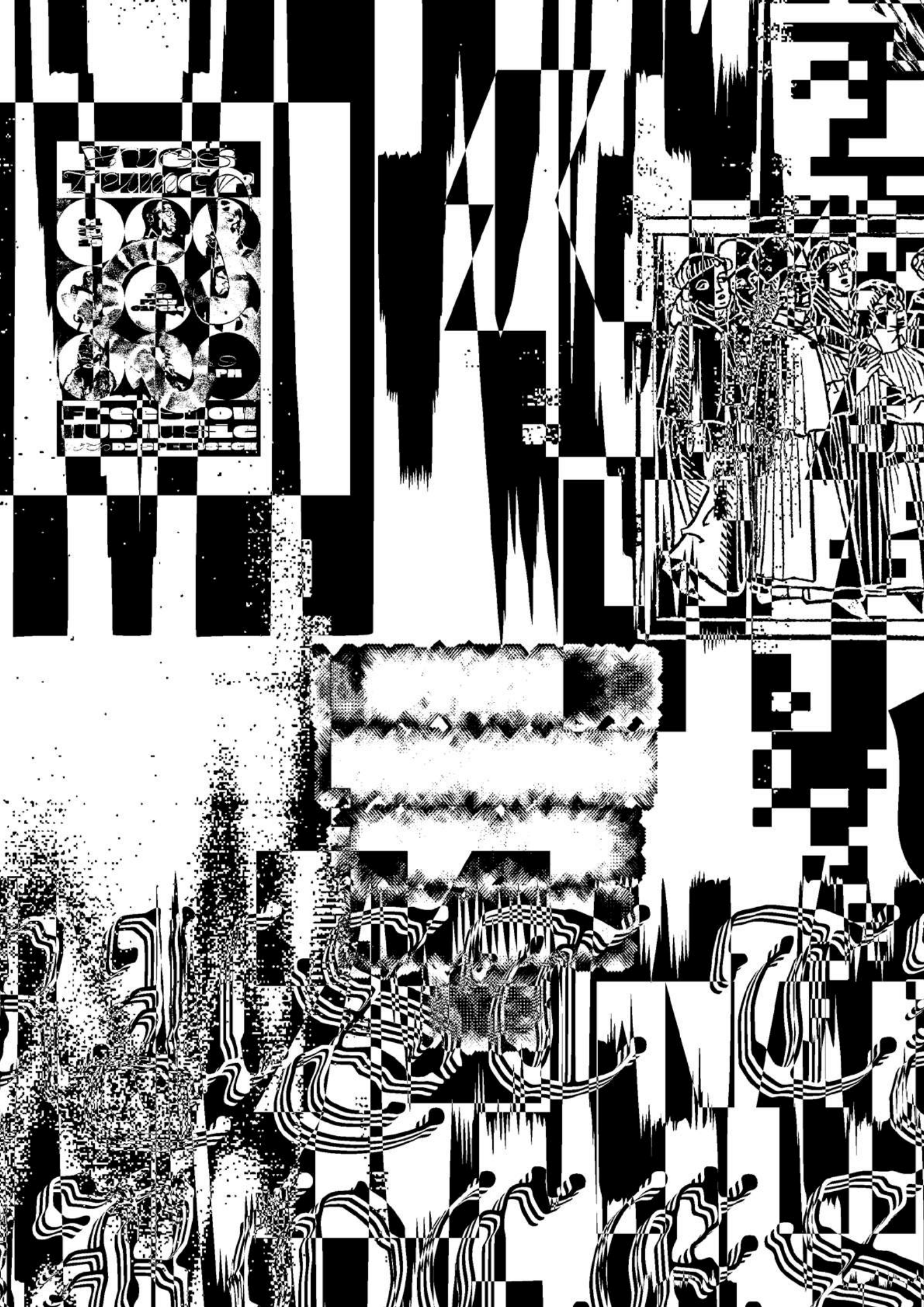
Ever since we met, we have shared a passion for bizarre typographic ideas, we have loved, collected and studied typefaces that are non-standard, in their form as well as in the stories that they tell. Through our practices, and even more so through our conversations, we have been cultivating our garden of typographic imaginary. Plain Text is the wish to open up this garden, and turn it into a public park, where letters are free from certain expectations, a place to share trials, doubts, successes and failures, and build a diverse theory of type design. Thanks to all those whose contributions and support made this project possible.

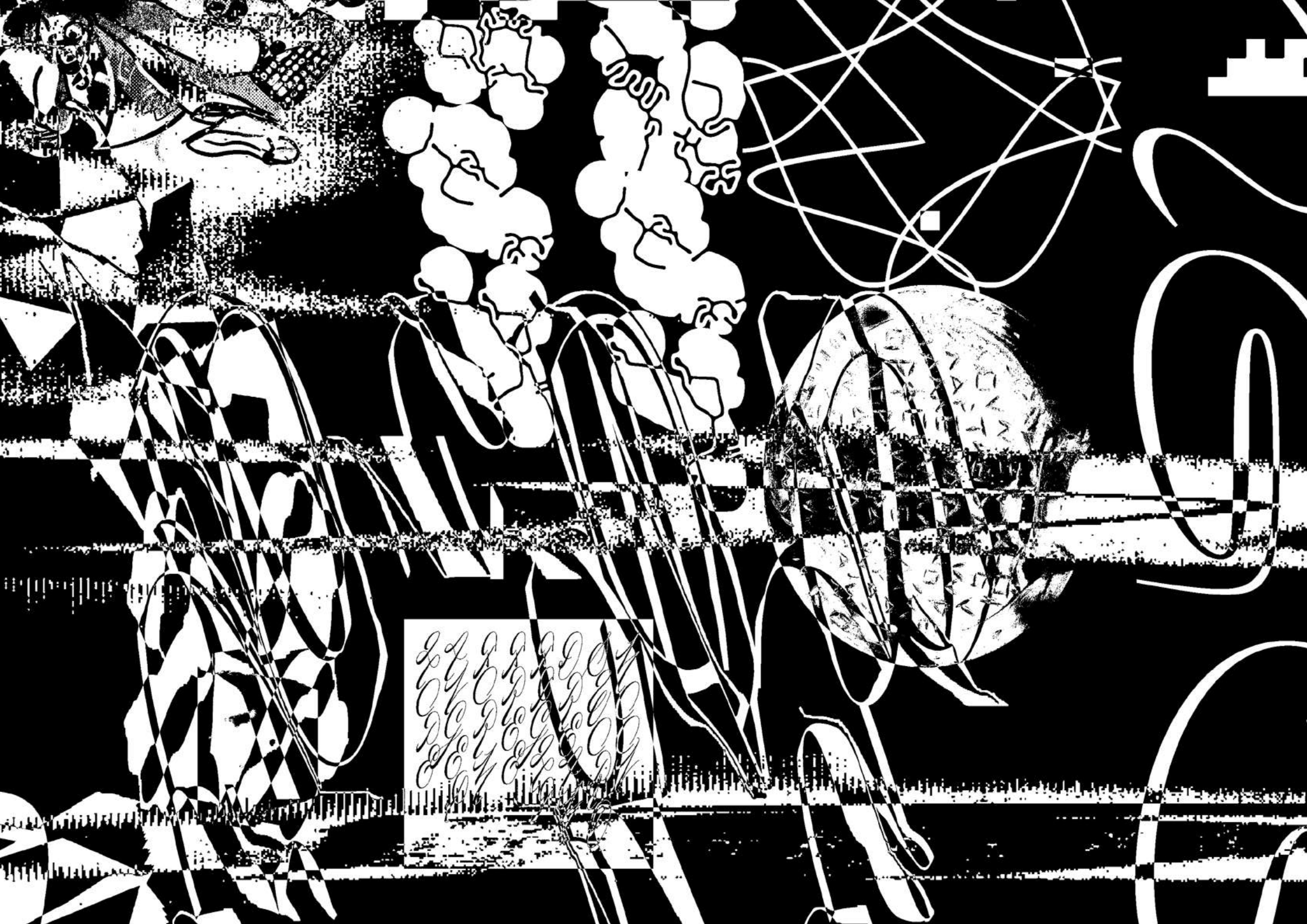
Lucas Descroix & Benjamin Dumond, for Plain Form

LE L'
TTR
E ÉD
IT
DE EUR

Depuis notre rencontre, nous partageons une passion pour les idées typographiques étranges. Nous aimons, collectons et étudions les caractères non-standards, tant dans leurs formes que dans les histoires qu'ils racontent. À travers nos pratiques, et plus encore nos discussions, nous cultivons notre jardin d'imaginaire typographique. Plain Text, c'est l'envie d'ouvrir ce jardin, d'en faire un parc public où les lettres se libèrent de certaines attentes, un lieu où partager essais, doutes, succès et échecs, et construire une théorie multiple de la création typographique. Merci à celles et ceux qui, par leurs contributions et leur soutien, ont permis de donner forme à ce projet.

Lucas Descroix & Benjamin Dumond, pour Plain Form





Family Business

Family Business
text by Lucas Descroix

Affaire de famille
texte de Lucas Descroix

[EN]

A parable is a didactic tool often found in sacred texts. It's a short story designed to teach us a lesson, and a very human way to approach learning. For me it's also a valuable way to examine typographic design, take a step back and somewhat define my work. I like that it can be both vague enough to be relatable and precise enough to be touching. This text is a concise selection of such parables, organized around the idea of type families, a central notion in typographic design and the hierarchization of information. It illustrates how I try to question established standards — a healthy habit — and apply experimental findings into usable typefaces, potentially conveying a new relationship to text.

↑ Syne (L. Descroix, Bonjour Monde, 2018)

We start with the "Universal Pocket Knife", a name I stole from Jacques Carelman, who invented a number of rather absurd artifacts, with his *Catalog of Unfindable Objects* (1969), borrowing both from everyday-life items and the codes of selling catalogs to make the whole thing surprisingly plausible. One of these is, you've guessed it, the "Universal Pocket Knife", a Swiss Army knife that "brings together the most diverse but also the most useful objects". Lost in the woods with only this in your pocket? Time to get creative. I believe typefaces can too be a gathering of various ingredients fused into one because they are presented under the unifying banner of a single pocket knife, or family. Consider it an editorial or curatorial approach; a proposal not only of typefaces but of typeface combinations, a sort of pre-made kit for graphic designers.

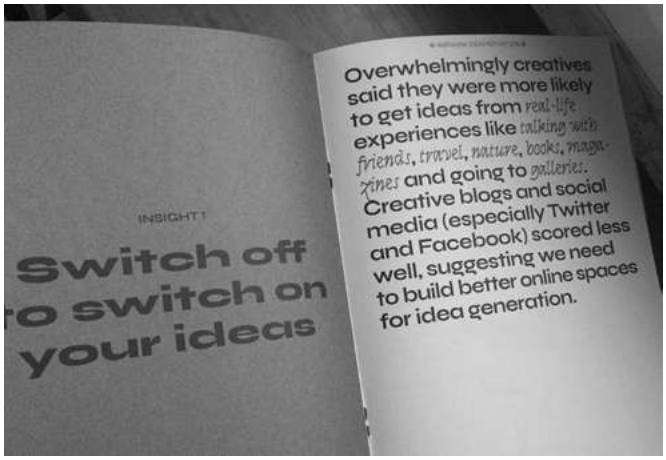
This "Universal Pocket Knife" method was central in Syne, a type family designed as a gathering of diverse personalities and a play on standard expectations, it is the result of a commissioned project for an art center whose approach was to create encounters rather than art objects. Hence the idea of a diverse cast. The regular weight, a rather geometric sans, I like to call the Trojan Horse, because it's the one providing a "serious" basis, making the user sort of trust whatever will revolve around it. The bold weight is not just heavy, but also fairly extended. The dynamic italic finds its roots both in the Renaissance masters and our everyday tools — being drawn entirely on the track-pad. And the monospaced version, processed through destructive scripts, bears the scars of that procedure. The result is a family of unexpected travel companions who all seem to share a somewhat common goal.

Syne was created within the art center's visual identity, directly guided by specific graphic design choices, and I find it really interesting to see these choices simply accepted by users since the open-source release of the typeface. Even though the gathering of styles is perhaps as absurd as Carelman's objects, it is presented as one knife, and because

[FR]

La parabole est un outil didactique que l'on trouve souvent dans les textes sacrés, une courte histoire destinée à transmettre une leçon de manière vivante et imagée ; c'est pour moi une façon d'aborder et de mieux définir mon travail. J'aime qu'elle soit à la fois assez vague pour être accessible et assez précise pour être touchante. Ce texte est une sélection concise de ces paraboles, organisée autour de l'idée de familles de caractères, notion centrale dans la conception typographique et la hiérarchisation d'informations. Il montre comment je tente de questionner les normes établies — une habitude saine — et d'appliquer des découvertes empiriques à des caractères typographiques utilisables et potentiellement porteurs d'un nouveau rapport au texte.

Commençons par le « Couteau de poche universel », dont je vole le nom à Jacques Carelman, inventeur de nombreux objets absurdes réunis dans le *Catalogue d'objets introuvables* (1969), et qui empruntent à la fois aux objets de la vie quotidienne et aux codes des catalogues de vente pour un ensemble étonnamment plausible. L'un de ces objets est, vous l'aurez deviné, le couteau de poche universel, un couteau suisse qui « rassemble les objets les plus divers mais aussi les plus utiles ». Perdu dans la forêt avec rien d'autre ce couteau ? Il va falloir être créatif. Je crois que les caractères typographiques peuvent aussi être un rassemblement, divers éléments ne faisant qu'un parce que présentés sous la bannière unificatrice d'un seul couteau de poche, d'une seule famille. Il s'agit d'une approche éditoriale, ou curatoriale : une proposition non seulement de caractères typographiques mais aussi de combinaisons typographiques, une sorte de kit préfabriqué à l'intention des designers graphiques.



↑ Ideas Report (WeTransfer, 2018)

Cette méthode du « Couteau de poche universel » est au cœur de Syne, une famille typographique qui rassemble des personnalités diverses, résultat d'un projet pour un centre d'art dont l'approche consistait à créer des rencontres plutôt que des objets. D'où l'idée d'un *casting* hétéroclite. Le *regular*, un caractère sans empattement plutôt géométrique, est un Cheval de Troie : c'est lui qui donne une base « sérieuse », qui fait que l'utilisateur va accorder sa confiance à ce qui vient graviter autour. Le *bold* n'est pas seulement épais, mais aussi très étendu. L'italique puise ses formes à la fois chez les maîtres de la Renaissance et dans nos outils du quotidien — il est entièrement dessiné sur le *trackpad*. Et la version monochasse est altérée à l'aide de scripts destructeurs et dont elle porte les cicatrices. Le résultat est un groupe de compagnons inattendus, mais qui semblent tous partager un objectif commun.

Syne a été créé dans le cadre d'une identité visuelle, inspiré par des choix graphiques spécifiques, et je trouve

of that, accepted as one family. As type designers, we constantly make visual choices that will appear in the work of other designers, but designing families like "Universal Pocket Knives" is going even a bit further, taking a step towards the user and whispering in their ear: "Hey there, wouldn't those two styles look great together?".

The opposite approach, visible in the typeface Ready, would be the parable of "Mozart through three closed doors", and could be summed up in one word: filter. I owe this idea to Paul Barnes' fantastic Marian, a "collection of revivals", a dive into classics of typographic history, unified into one family by a radical common treatment, a filter: the drawing of their skeleton. I see Barnes' idea as a way of "forcing" type families, bringing coherence and potentially rediscovering historical references. To understand "Mozart through three closed doors", I need you to step into my past, a villain origins story if you will. Picture me, about eleven years old, on the bus home from school and sitting behind two grown-ups, who were probably fifteen They were listening to techno music and dreaming of getting rich by doing the same when one of them said, in a spasm of realism: "Yeah, but we'd have to come up with ideas" — and the other replied: "Nah, just listen to Mozart through three closed doors, you'll be left with a few elements, and you've got something new".

I found the idea fascinating. I think about it very often. A teenager had unraveled the mystery of creation. And "Mozart through three closed doors" is exactly what gave life to the typeface Ready: various historical sources reinterpreted as Marian-style skeletons (one door); a "virtual" nib applied to these skeletons (two doors); followed by some reaction-diffusion (three doors). "Reaction-diffusion?" you ask. A collection of mathematical models for describing chemical reactions and thereby generating organic patterns that my colleague Benjamin Dumond had connected to home-made tools so we could experiment and alter the design. The result is a nine-style display typeface: three sub-families based on various historical models (roundhand, lombardic, blackletter), each generated in three weights, from a friendly Light to an over-the-top, quasi-abstract Bold.

This approach has been used before, in perhaps a more subtle way. It may be a very personal interpretation, but I see it in what Monotype did in the 1920s, notably under the art direction of Stanley Morrison, where they created families by combining or rather forcing together, typefaces and models from different times, Roman and Italic, and harmonizing them stylistically. So, in the end, not too far from previously-mentioned Marian, and from Ready. What makes the latter so different is only the final stage, the space given to the tool, to the machine, to a loss of control.

The "Car in a lake" parable, based on an episode of the American series *The Office* — a rare reference in typography discourse — offers an illustration of blind reliance on machines. One of the main characters of the series sees his job threatened by the arrival of computer programs. And, out of spite, or to prove a point, he follows his GPS directions extremely literally, even when human eyes or common sense would spot a mistake, and end up driving his car straight into a lake. He returns to the office, soaking wet, and proudly announces: "A machine told me to drive into a lake, and I did it!"

What I put behind this parable is a fascination for the blind energy of the machine. We give it a few instructions, and if there's a small error in logic, the machine doesn't stop to say "Ah well, I think that's not what you wanted to do". No, it's going to go ahead and take us into unknown territory. It was the case with Ready, where part of the process was to see where algorithms would take us. It is

fascinant de voir ces choix acceptés par les utilisateurs, depuis la publication en open-source du caractère typographique. Même si le rassemblement de styles est presque aussi absurde que les objets de Carelman, il est présenté comme un seul couteau, et accepté comme une famille unie. Les designers de caractères, font toujours des choix visuels qui apparaîtront dans le travail d'autres personnes, mais concevoir des familles comme des « Couteaux de poche universels », c'est aller plus loin, faire un pas vers l'utilisateur et lui chuchoter à l'oreille : « Hé, ces deux styles iraient plutôt bien ensemble, non ? ».

L'approche opposée, visible dans le caractère Ready, serait celle de la parabole de « Mozart à travers trois portes fermées », et pourrait se résumer en un mot : filtre. Je dois cette idée au fantastique Marian de Paul Barnes, une « collection de *revivals* », une plongée dans les classiques de l'histoire de la typographie, unifiés en une seule famille par un traitement radical commun, un filtre : le dessin par le squelette. Je vois l'idée de Barnes un moyen de « forcer » une famille de caractères, d'apporter de la cohérence et parfois même de redécouvrir des sources historiques.

Pour comprendre « Mozart à travers trois portes fermées », il faut faire un saut dans mon passé. Imaginez-moi, âgé d'environ onze ans, dans le bus de l'école, assis derrière deux adultes, qui devaient, eux, avoir quinze ans. Ils écoutaient de la techno et rêvaient de devenir riches en faisant la même chose quand l'un d'eux dit, dans un élan de réalisme : « Ok, mais va quand même falloir trouver des idées » - ce à quoi l'autre répond : « Nan, t'écoutes Mozart à travers trois portes fermées, il te reste quelques éléments et t'as un truc nouveau ».

J'ai trouvé l'idée fascinante. J'y pense très souvent. Un adolescent avait percé le mystère de la création. Et Mozart à travers trois portes fermées, c'est exactement ce qui s'est passé avec Ready : diverses sources historiques réinterprétées par leur squelette façon Marian (une porte) ; une plume virtuelle appliquée à ces squelettes (deux portes) ; puis une réaction-diffusion (trois portes). « Réaction-diffusion ? » demandez-vous. Je vous réponds : un ensemble de modèles mathématiques permettant de décrire des réactions chimiques et de générer ainsi des motifs organiques, que mon collègue Benjamin Dumond a relié à quelques logiciels faits-maison afin d'altérer le dessin du caractère typographique.

Cette approche a déjà été utilisée — c'est peut-être une interprétation très personnelle, mais je la vois dans ce que Monotype a fait dans les années 1920, notamment sous la direction artistique de Stanley Morrison, où des familles typographiques ont été créées en combinant des caractères et des modèles de différentes époques, romains et italiques, et en les harmonisant stylistiquement. On n'est finalement pas très loin du Marian, mentionné plus haut, ou du Ready. Ce qui différencie ce dernier c'est son étape finale, l'espace laissé à l'outil, à la machine, à la perte de contrôle.

La parabole de la « Voiture dans un lac », basée un épisode de la série américaine *The Office* — une référence peu présente en typographie — illustre un usage aveugle de la machine. L'un des personnages principaux voit son emploi menacé par l'arrivée de l'ordinateur et, par dépit, ou pour prouver quelque chose, il suit à la lettre les indications de son GPS, ignorant tout bon sens humain, et finit par conduire sa voiture droit dans un lac. Il revient au bureau, trempé, et annonce fièrement : « Une machine m'a dit de conduire dans un lac, et je l'ai fait ! ».

Ce que je mets derrière cette parabole, c'est une fascination pour l'énergie aveugle de la machine. On lui donne quelques instructions et, s'il y a une petite erreur de logique, la machine ne s'arrête pas pour dire « Ah euh, je pense pas que c'est ce tu voulais faire ». Non, elle va aller de l'avant et

↓ Ready (L. Descroix & B. Dumond, Plain Form, 2022)

GRAHAM FIRE
BOYCOTTED
AUTHORITIES

HONEYCOMB
EXEMPLIFIED
PROTRACTS

ROSEWOOD'S
SCHWARZER
MASSACRE

even more with Ferro, a type family created with Bonjour Monde, which makes full use of the machine's brutality. The initial design for Ferro was my masters project, back in 2015. A rather classic revival project of a 16th-century printed source where Roman, Italic and Blackletter were used side by side to identify various types of texts. (Little nod to the "Universal Pocket Knife" parable: families come neither from the touch of God nor pure logic, but from necessity and combining styles of various origins.) A few years later, my colleagues at Bonjour Monde and I were asked to design a publication about archiving, and the impossibility thereof, artistic works created for the Minitel, a French pre-Internet venture from the 1980s.

↑ Ferro (Bonjour Monde, 2019)

We connected two of our home-made mini-tools to alter the initial design: DataFace, that blindly manipulates vector coordinates; and MagicMike, a drawing frame offering degrees of simplification. The obsolescence of the Minitel and the haphazard typographic associations of the Renaissance resulted, in a sense, in a perfectly logical type family, one with unexpected shapes, moving progressively towards abstraction and pure form. There we drove our car right into the lake. We set our GPS, closed our eyes, pressed the gas pedal and ended up with results we never had imagined. Ferro features a rather traditional basic style and a number of gradually-decaying variations, making visible a tipping point between reading and seeing, as recognizable elements turn into vast, sharp-edged areas.

The "Car in a lake" is something to take with humor. It is not only an ice-breaker, allowing us to get rid of preconceptions and go into uncharted lands, but also a way of desacralizing type design, and accepting a loss of control. And in the case of type families, not to refuse logic altogether, but to invent new ones.

And it is precisely logic that supports this next and last parable: the "Kilogram of lead and kilogram of feathers", which is best explained through Nostra, a typeface in two very distinct styles that everything, or almost everything, separates. The idea is simple: it is hard to imagine that feathers and lead could ever have anything in common, to the point where we instinctively think — we were all fooled when we were eight years old — that a kilogram of each would display different weights. But the reality is obviously that this measurement is the same for both, regardless of their individual properties. Nostra is the result of this idea; a couple of styles, called Sett and Stream, that share nothing but one parameter, but a parameter so radical and so objective that it gives them the coherence of a family. This parameter is Nostra's proportions, an extended, monospace typeface — meaning that all signs have the same width. To which I have added a few constraints, just for fun: no descenders, very little ascenders; in short, each and every glyph, in one style as well as the other, must fill the same space, the same box.

nous emmener en territoires inconnus. C'était le cas avec Ready, où une partie du processus consistait à voir où les algorithmes nous amèneraient. C'est encore plus vrai avec Ferro, une famille de caractères créée avec Bonjour Monde, et qui exploite pleinement la brutalité de la machine.

Le dessin initial du Ferro était mon projet de diplôme, en 2015. Un projet de revival assez classique, partant d'une source imprimée du XVIe siècle où le romain, l'italique et le gothique étaient utilisés côte à côte afin d'identifier différents types de textes. (Petit clin d'œil à la parabole du « Couteau de poche universel » : les familles ne viennent ni de la main de Dieu ni de la logique pure, mais de la nécessité et de l'utilisation conjointe de styles d'origines diverses.) Quelques années plus tard, mes collègues de Bonjour Monde et moi-même avons été sollicités pour concevoir la maquette d'une publication sur l'archivage — et son impossibilité — des œuvres artistiques créées pour le Minitel, sorte de pré-Internet français.

Nous avons connecté deux de nos mini-outils maison pour modifier le caractère original : DataFace, qui manipule aveuglément des coordonnées vectorielles, et MagicMike, un cadre de dessin offrant différents degrés de simplification. L'obsolescence du Minitel et les mélanges typographiques hasardeux de la Renaissance ont donné vie à une famille de caractères que l'on pourrait dire parfaitement logique, évoluant par étapes vers l'abstraction et la forme pure. Nous avons conduit notre voiture en plein milieu du lac. Nous avons réglé notre GPS, fermé les yeux, appuyé sur l'accélérateur et obtenu des résultats inattendus. Ferro propose une base classique et un certain nombre de variations, une dégradation progressive qui rend visible la transition entre lisible et visible, à mesure que les éléments de lettres si familiers se transforment en de vastes surfaces accidentées.

La « Voiture dans un lac » est à prendre avec humour. C'est non seulement un brise-glace qui permet de se débarrasser des idées reçues et d'aller vers l'inexploré, mais aussi une façon de désacraliser la création typographique, d'accepter une perte de contrôle ; une invitation à ne pas forcément refuser les logiques, mais à en inventer de nouvelles.

↑ Nostra (L. Descroix, Plain Form, 2019)

Et c'est précisément la logique qui est derrière cette prochaine et dernière parabole : le « Kilo de plumes et le kilo de plomb », qui s'exprime à travers Nostra, un caractère typographique en deux styles bien distincts que tout, ou presque, sépare. L'idée est simple : il est difficile d'imaginer que les plumes et le plomb puissent avoir quoi que ce soit en commun, au point que l'on pense instinctivement (on s'est tous fait avoir à l'âge de huit ans) qu'un kilo de chaque aurait un poids différent. Mais la réalité est évidemment que cette mesure est la même pour l'un et l'autre, quelles que soient leurs propriétés individuelles. Nostra est le résultat de cette logique ; un couple de styles appelés Sett et Stream qui ne partagent rien d'autre qu'un

With the “Kilogram of lead and kilogram of feathers”, a type family becomes greater than the sum of its parts, creating a story between the lines. It is the same with books and films. We are given an amount of content, necessarily limited, and the mind, whether individual or collective, fills in everything that isn’t said or shown. What’s more, I think it is important to limit the content, like for Nostra with just two extreme styles as opposed to a larger collection, because With each new element, we remove some of the user’s imagination. That is why, with every addition to popular franchises, people complain: they are bound to be disappointed, as the additional content simply cannot match the image, however blurred, however unformulated, that they had of the whole thing.

This parable relates to the “Universal Pocket Knife”, as it is about building type families like graphic design proposals. The typefaces Syne and Nostra are both unexpected gatherings — the latter only differs in the presence of an inflexible logic, creating a somewhat objective unity, a cement to bind together seemingly unrelated styles. And where the typefaces Ferro and Ready were sort of forcing this stylistic unity through the use of semi-generative filters, Nostra replaces the machine’s blind force with a form of moderation, creating more of a self-contained yet equally rich universe.

↑ Yves Tumor @ The Play Circle (C. Vanden Boom, 2019)

Type families are a habit and a norm, a logical part of the industrial reproduction of the written language. Like all norms, they can and should be messed with. Variations, gatherings, the different glues that can hold typefaces together as one are rich playgrounds for poetry and formal experimentations. It is a basic rule of type design that one should consider the in-betweens just as much as the drawn elements, and the same could be said for families. The few parables that are presented here are neither recipes nor tricks to achieve that, they are some of my own accidentally-found mantras that at best could inspire you to come up with yours.

paramètre, mais un paramètre si radical et si objectif qu’il leur donne la cohérence d’une famille. Ce paramètre ce sont les proportions du Nostra, un caractère étendu, monochasse — tous les signes ont la même largeur. À cela j’ai ajouté quelques contraintes, juste pour le plaisir : pas de descendantes, des ascendantes très courtes ; chaque glyphe, dans un style comme dans l’autre, occupe donc le même espace, la même case.

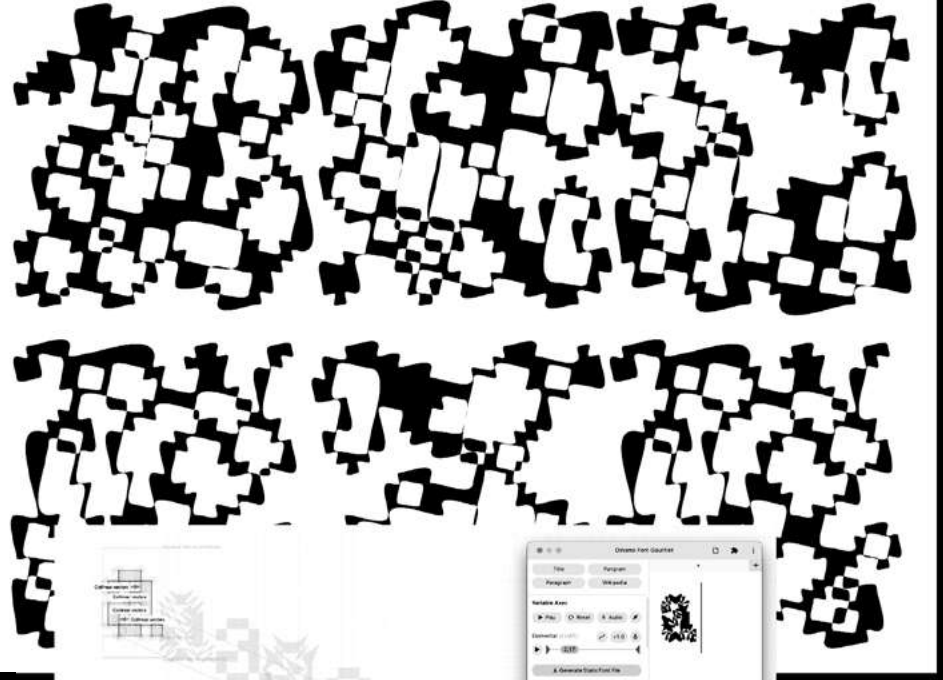
Avec le « Kilo de plumes et le kilo de plomb », la famille devient plus grande que la somme de ses parties, elle crée comme une histoire entre les lignes. Il en va de même pour les séries de livres et de films. On nous propose un contenu, forcément limité, et l’esprit, qu’il soit individuel ou collectif, remplit tout ce qui n’est pas dit ou montré. Je pense qu’il est intéressant de limiter ce contenu, comme pour Nostra et ses deux styles extrêmes, plutôt qu’une large collection. Avec chaque nouvel élément, une partie de l’imagination de l’utilisateur est enlevée. C’est pourquoi, à chaque sortie d’une franchise populaire, le public risque la déception, le contenu ajouté ne peut tout simplement pas correspondre à l’image, même floue, même non formulée, que chacun a de l’ensemble.

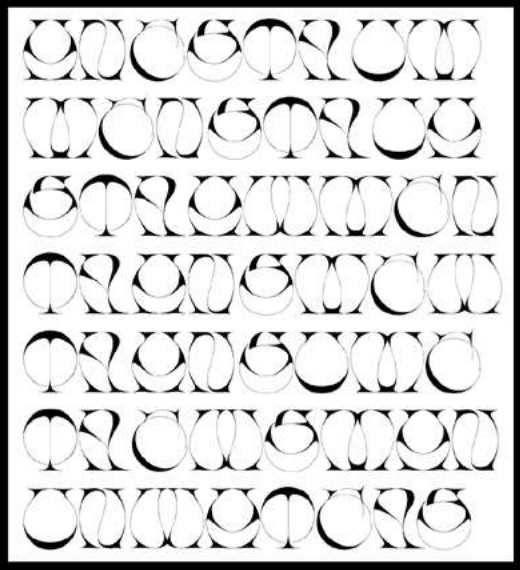
Cette parabole s’apparente à celle du « Couteau de poche universel », d’une proposition de design graphique : les caractères Syne et Nostra sont deux rassemblements inattendus. Mais ce dernier diffère par la présence d’une logique implacable qui crée comme une unité objective, un ciment capable de faire tenir ensemble des éléments disparates. Et là où les caractères Ferro et Ready opérent en forçant une unité stylistique par l’usage de filtres plus ou moins génératifs, Nostra remplace la force aveugle par une forme de modération, créant ainsi un univers plus contenu mais non moins riche.

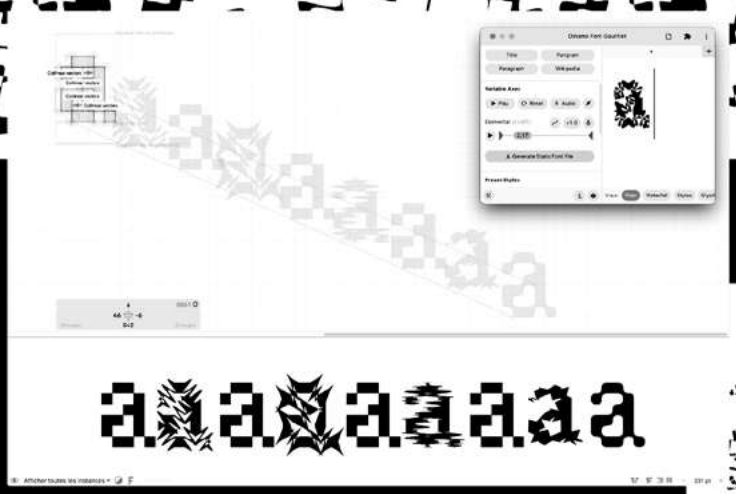
Les familles de caractères sont une habitude et une norme, un élément logique de la reproduction industrielle de la langue écrite. Comme toutes normes, elles peuvent et doivent être manipulées. Les variations, les rassemblements, les différentes colles qui peuvent unir les caractères entre eux sont des riches terrains de jeu pour la poésie et les expérimentations formelles. Une règle de base en typographie veut que l’on tienne compte des espaces autant que des éléments dessinés, et l’on pourrait en dire autant des familles. Les quelques paraboles présentées ici ne sont ni des recettes ni des astuces pour parvenir à ce résultat, mais des mantras personnels, découverts au hasard de ma pratique et qui, au mieux, pourraient vous inspirer à inventer les vôtres.

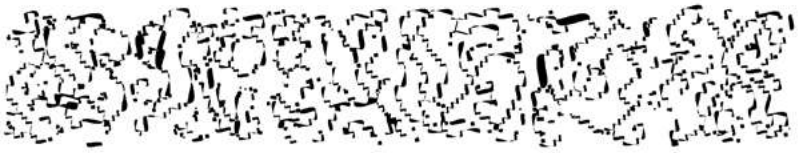
This text is derived from Lucas Descroix’s talk at the 70th Rencontres de Lure, August 2022.

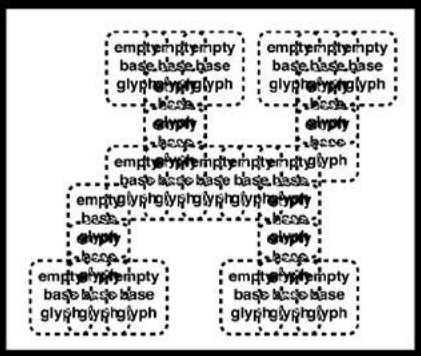
Ce texte est issu de la conférence de Lucas Descroix prononcée lors des 70èmes Rencontres de Lure, août 2022.





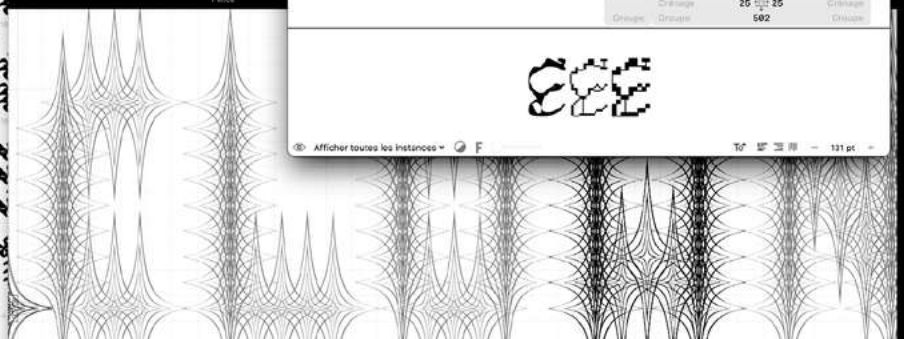





empty
base
glyph
icon

Lettres, Latin

idkman (1).glyphs – Nouvelle police – Edited

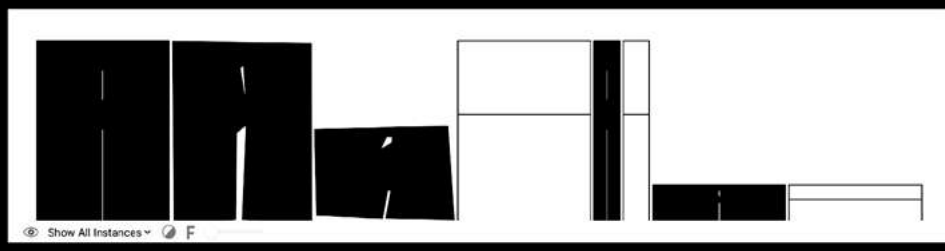


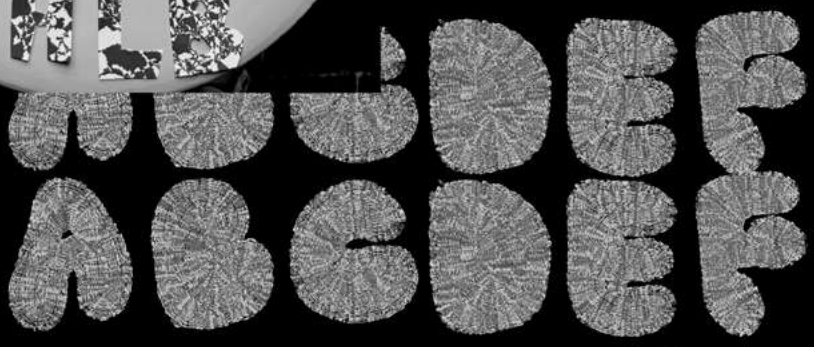
Trust the Process
images by Anne-Dauphine Borione

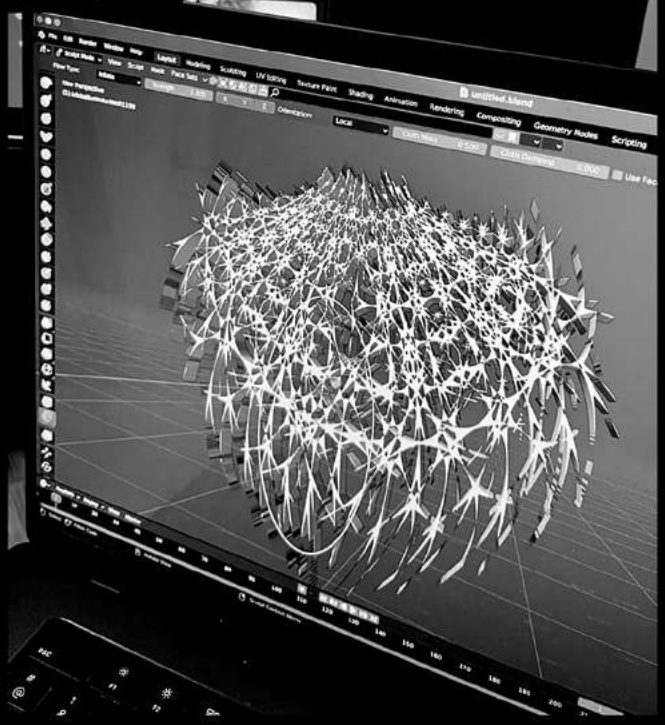
[EN]
Anne-Dauphine Borione alias Daytona Mess is a type designer from France who loves mixing her passion for fantasy with letterforms. She is an active user of social networks where she makes visible her quick-paced and seemingly chaotic creative process, from first sketches to careful detail revisions and even beyond, distorted her own letterforms with digital textures or 3D softwares. It is fascinating, after following here for a few years, to witness how various ideas and experiments pop up, how they are seized or discarded, how they are pushed to all sorts of limits, and how, often, they influence each other, findings and mistakes sprouting new stems. The next few pages show a selection of images created by Daytona Mess, highlighting the richness of her type design process.

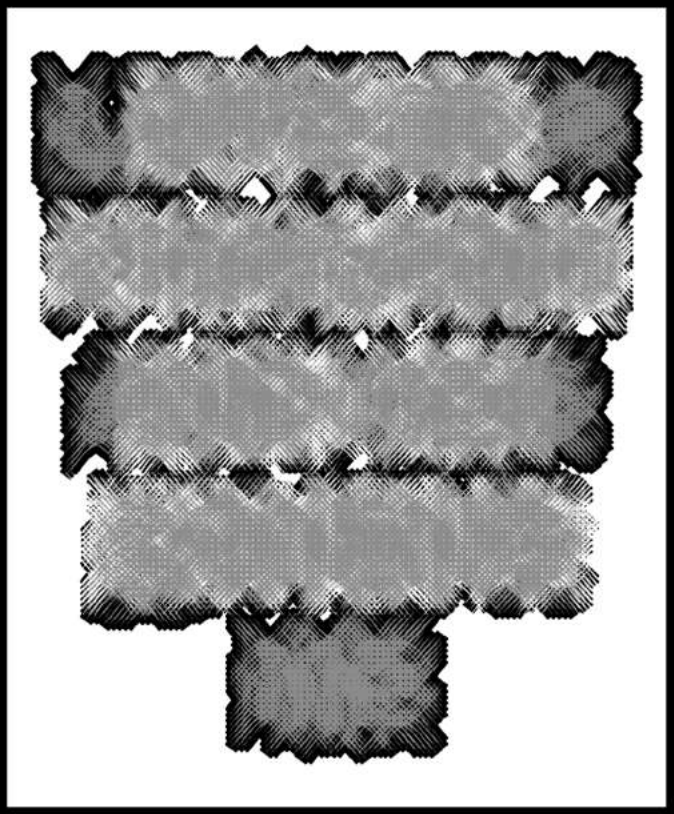
Fais confiance au processus
images d'Anne-Dauphine Borione

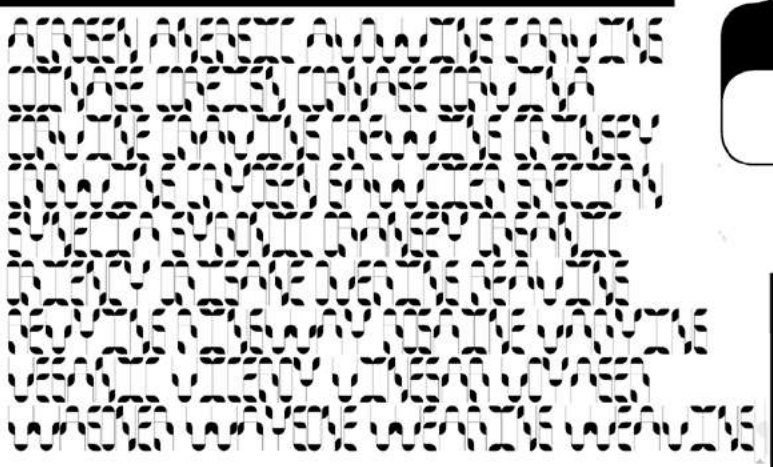
[FR]
Anne-Dauphine Borione alias Daytona Mess est une créatrice de caractères qui mélange sa passion pour les lettres et la *fantasy*. Utilisatrice assidue des réseaux sociaux, elle rend visible un processus créatif rapide et à première vue chaotique, des esquisses à la révisions minutieuses du moindre détail et même au-delà, l'usage de ses propres caractères, mêlés de textures ou d'effets 3D. Il est fascinant, après l'avoir suivie pendant quelques années, de voir comment les idées et expériences surgissent, comment elles sont saisies ou rejetées, poussées jusqu'à toutes sortes de limites, et comment, souvent, elles s'influencent entre elles, les découvertes et les erreurs faisant germer de nouveaux projets. Les pages suivantes présentent une sélection d'images créées par Daytona Mess, mettant en évidence la richesse de son processus de création.

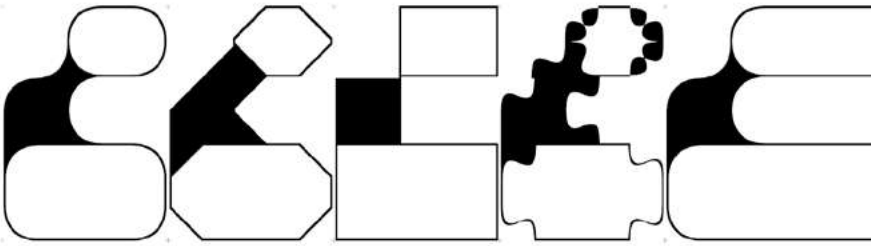

Show All Instances

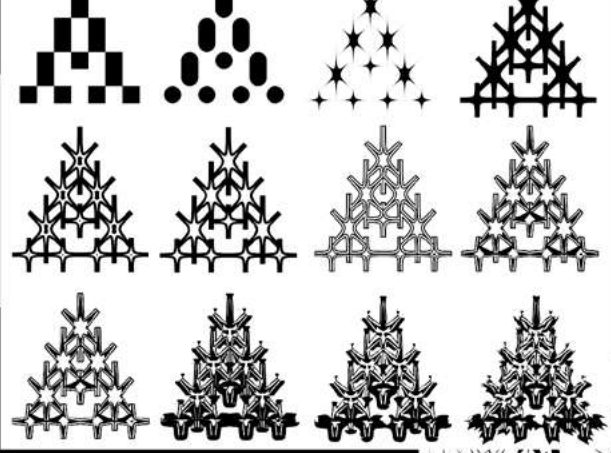


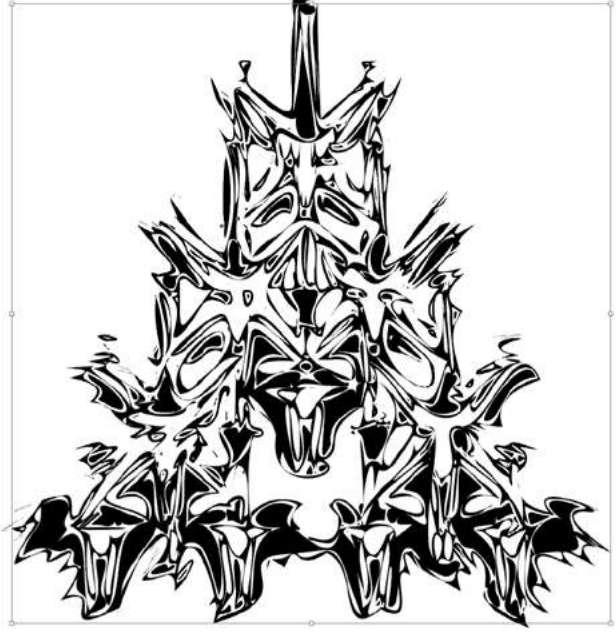

untitled.blend
Layout
Modeling
Sculpting
UV Editing
Texture Paint
Shading
Animation
Rendering
Compositing
Geometry Nodes
Scripting
Orientation:
Local

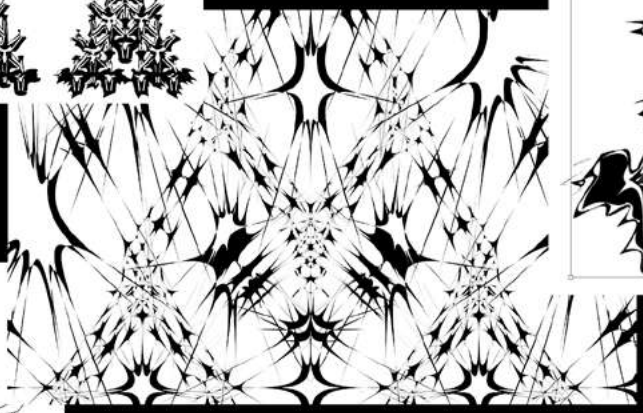


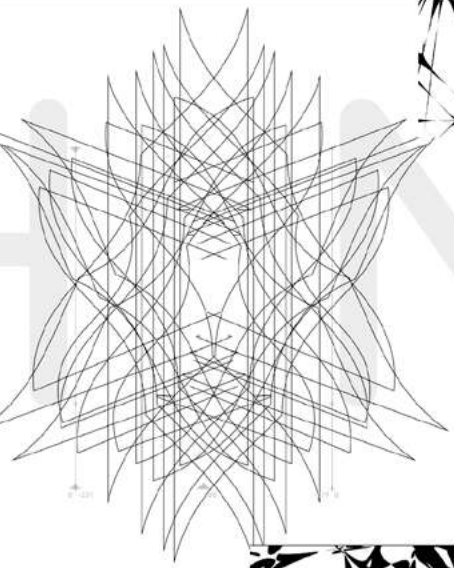


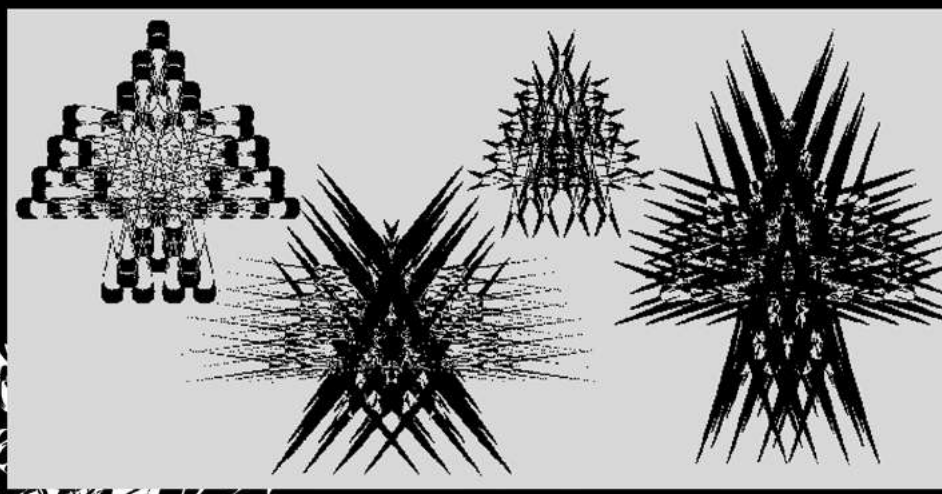


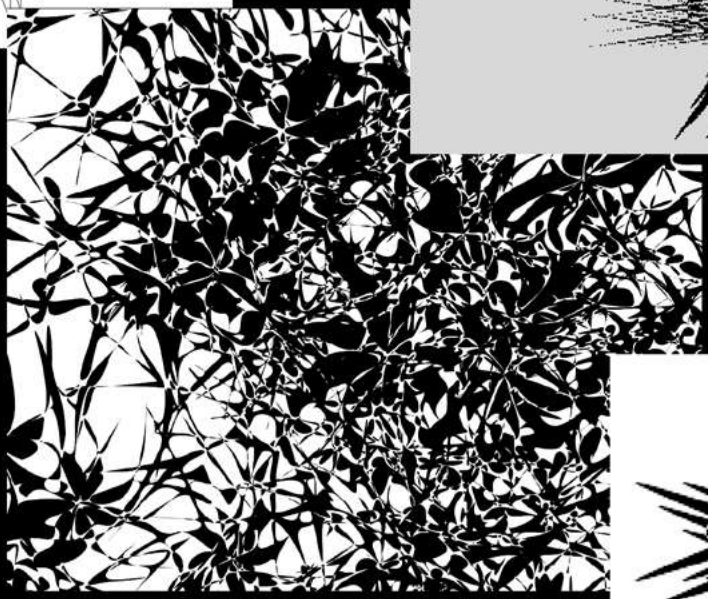


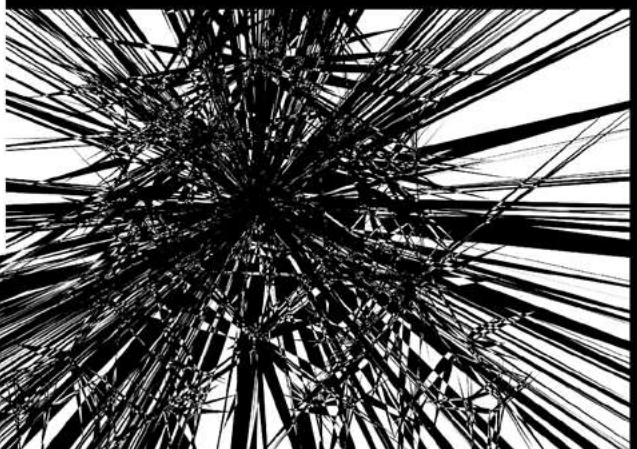


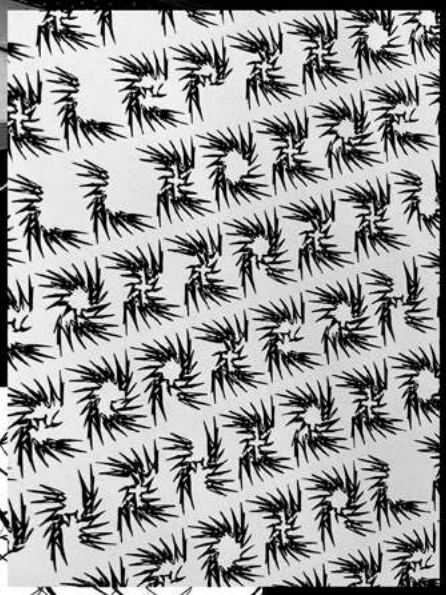


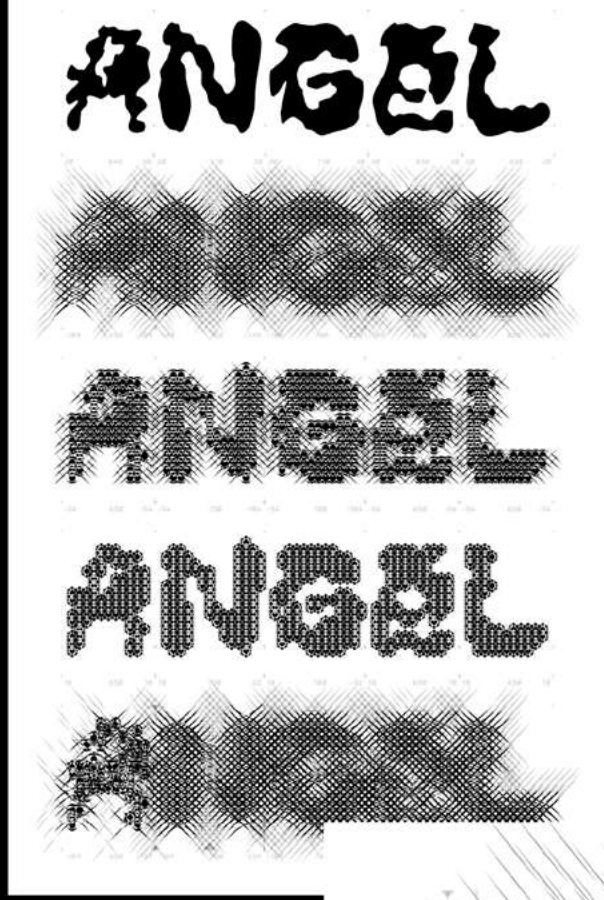


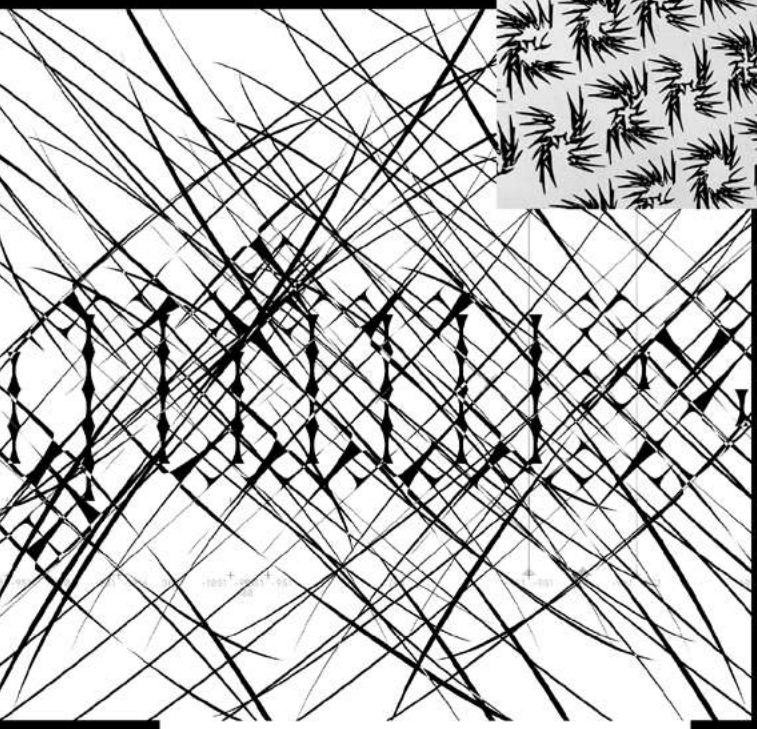


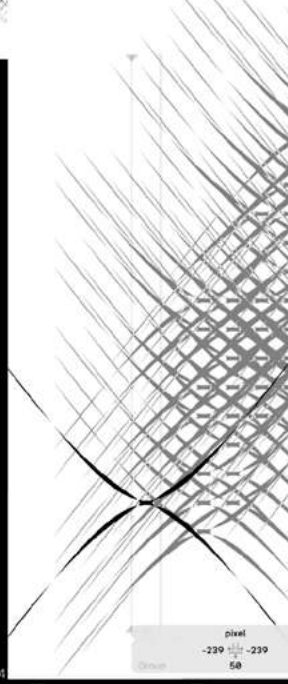


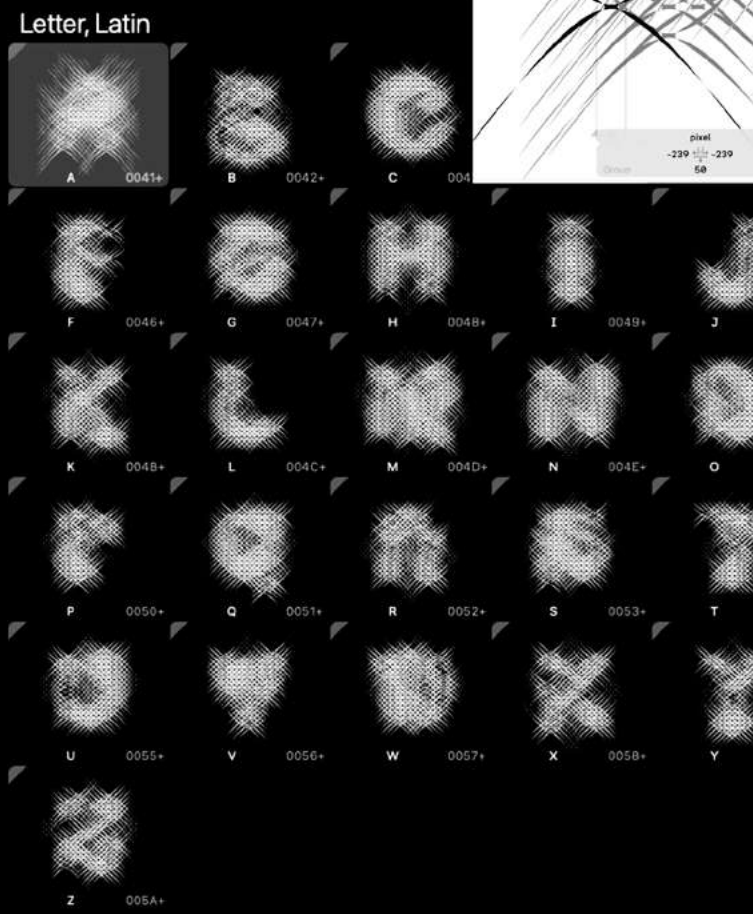


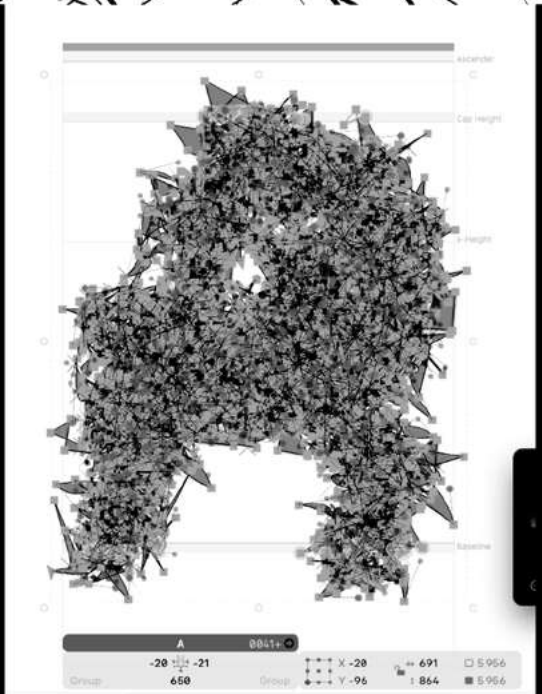


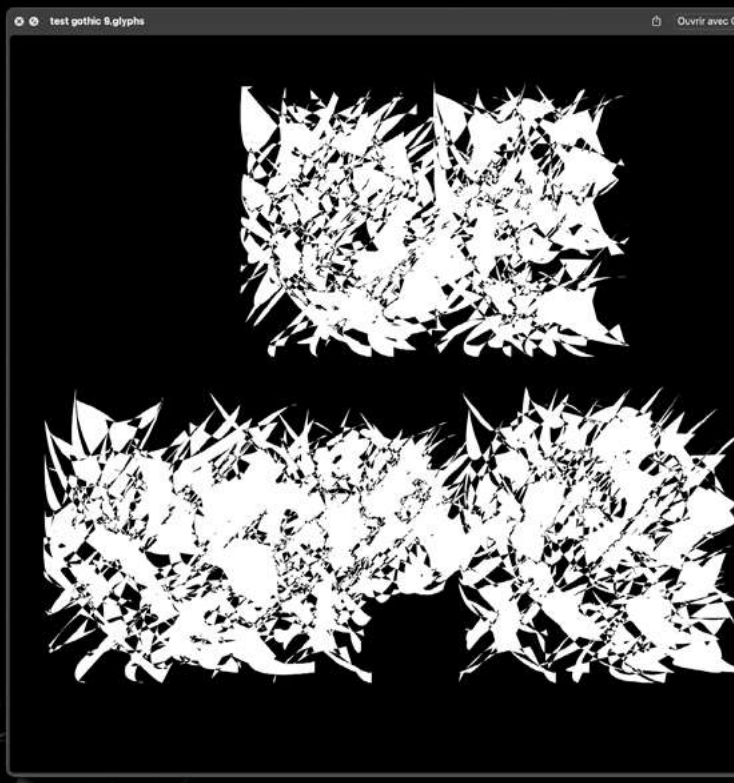

ANGEL
ANGEL
ANGEL
ANGEL

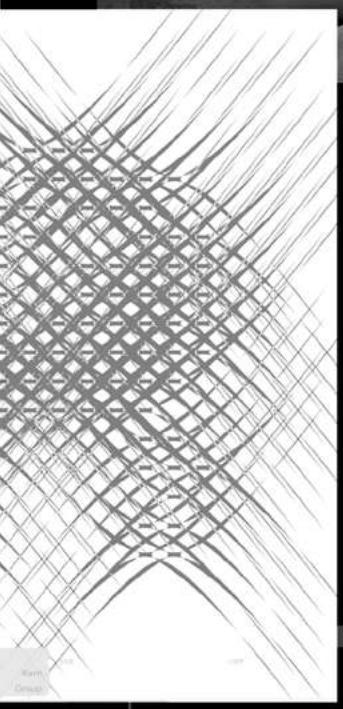


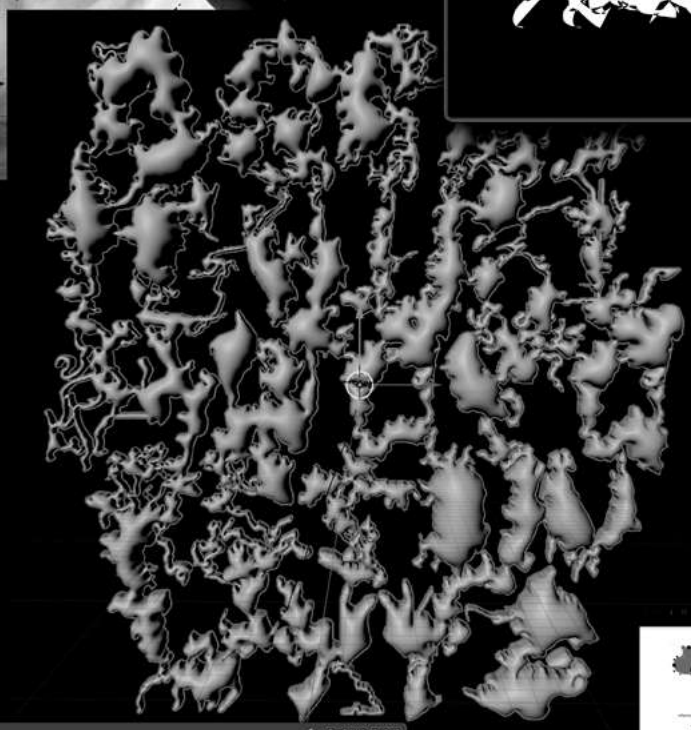

pixel
-239 -239
50


Letter, Latin
A 0041+
B 0042+
C 004
F 0046+
G 0047+
H 0048+
I 0049+
J
K 004B+
L 004C+
M 004D+
N 004E+
O
P 0050+
Q 0051+
R 0052+
S 0053+
T
U 0055+
V 0056+
W 0057+
X 0058+
Y
Z 005A+


A 0041+
-20 -21
650
X -20
Y -96
691
864
5.966
5.966

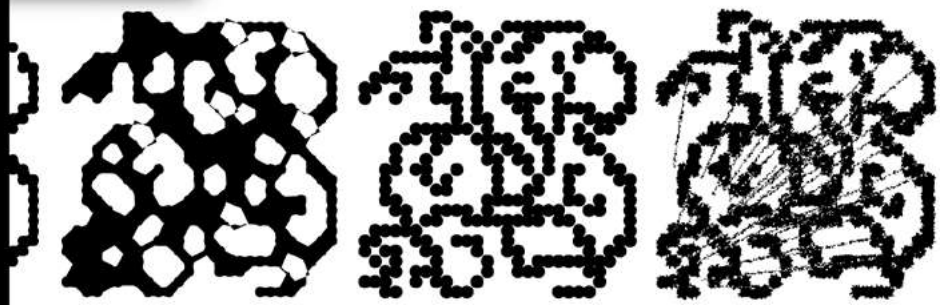

test gothic 9.glyphs
Ouvrir avec





Get ghost
and twerk
on a Phantom

Ouvrir avec Glyphs 3
004A+
004F+
0054+
0059+



Legend of the Printer's Devil

Legend of the Printer's Devil
Text by William Skeen

La légende du Diable de l'imprimeur
texte de William Skeen

↑ *Der Spiegel des Menschlichen Lebens* (1479)

[EN]

It is said that any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic, but rarely is it taken into account how relative the notion of "sufficiently advanced" is. There was a time, not so long ago, a time when magic was not very trendy, when the now banal act of printing with movable type was avant-garde, unheard of. This excerpt from William Skeen's *Early Typography* (1872) follows Johannes Fust, or Faust, a close collaborator of Johannes Gutenberg, as he too soon unveils the product of this new and "sufficiently advanced" technology.

The year 1462 was memorable for the siege and sack of Mainz by the Elector Archbishop, Count Adoplhus of Nassau. After the capture of the city, Faust proceeded to Paris with a supply of Bibles, amongst which were no doubt a goodly number of the edition only just then completed. Tradition has it, that he sold one of these Bibles to the King for 750 crowns, and another to the Archbishop for 300; and that gradually lowering his prices he at last disposed of copies for 50 and 40 crowns a-piece. The King and the Archbishop, comparing their purchases, which they had bargained for as manuscripts, found so exact a conformity between them, as to be convinced that they were produced by some other method than that of transcribing; besides which, it was impossible that two such Bibles could be executed by the same hand in a lifetime. Upon inquiry, it was found that a considerable number of similar copies had been sold in the city. Hereupon orders were given to apprehend Faust, who was accordingly seized, tried for witchcraft, and condemned to be executed as a wizard in league with the Devil. So runs the tale; in which fact and fiction have been strangely blended, the latter greatly predominating,—John Faust the banker, and one of the three first printers of Mentz, being confounded with Jean Frederic Faust, a charlatan and almanac maker of the sixteenth century, who to ensure his almanacs a large sale, advertized them as actually dictated to him by Beelzebub. It was thus that the legend obtained currency, that Faust of Mentz invented printing in consequence of a compact entered into between himself and the Evil One. The diabolical stigma once attached to the profession, the monks and scribes, the "brief-men" of the day, took care that it should remain. Hence the origin of the term "Printer's Devil," the by no means complimentary honorific bestowed upon youngsters on their first initiation into the mysteries of the Divine and Noble Art.

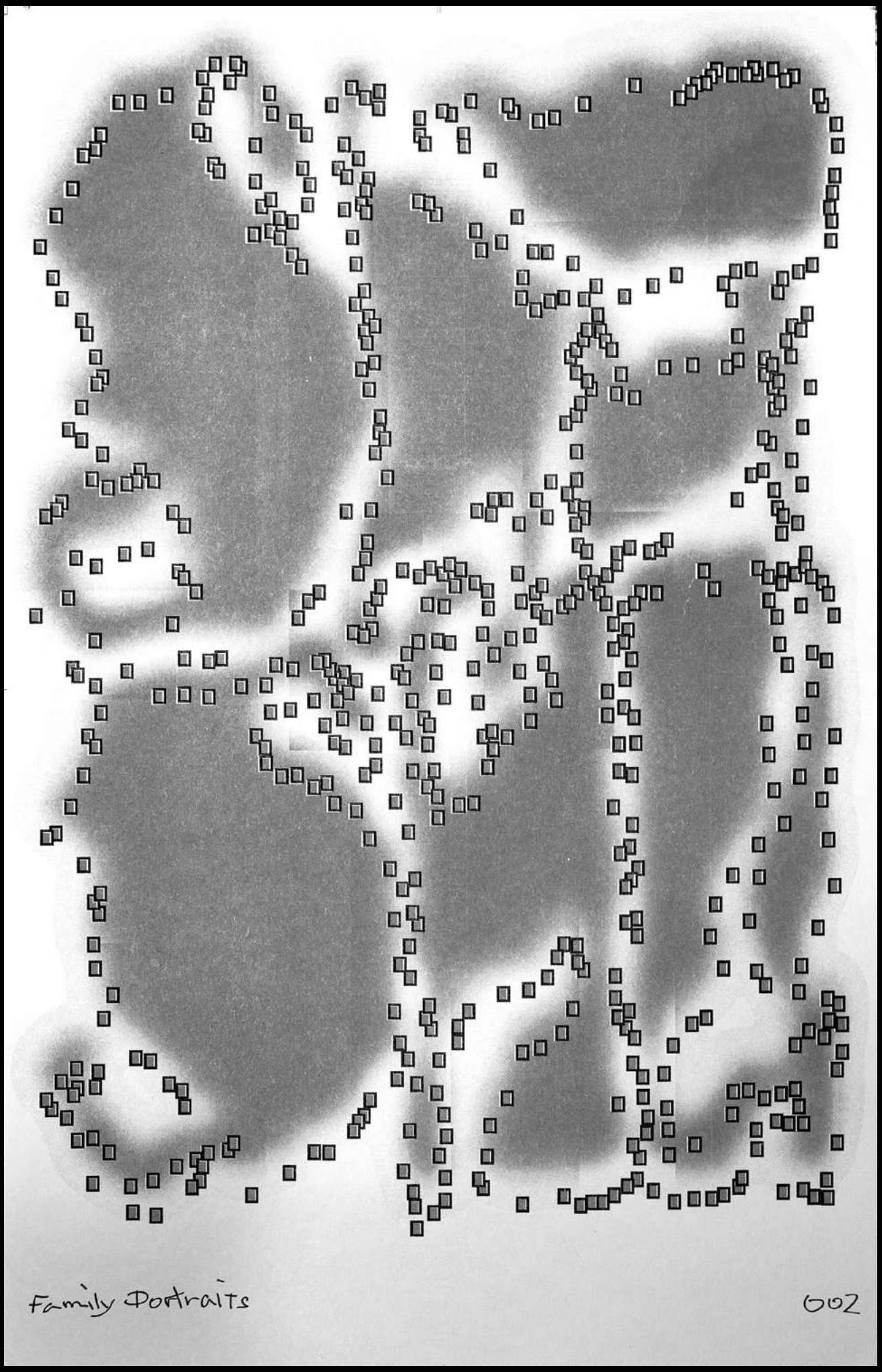
[FR]

On dit qu'une technologie suffisamment avancée est indiscernable de la magie, mais on tient rarement compte du fait que la notion de «suffisamment avancée» est très relative. Il fut un temps, pas si lointain, où la magie n'était d'ailleurs pas très tendance, où l'acte aujourd'hui banal d'imprimer à l'aide de caractères mobiles était avant-gardiste, jamais vu. Cet extrait de *Early Typography* (1872) de William Skeen suit Johannes Fust, ou Faust, proche collaborateur de Johannes Gutenberg, alors qu'il dévoile trop tôt le produit de cette technologie nouvelle et «suffisamment avancée».

L'année 1462 a été marquée par le siège et la mise à sac de Mayence par le prince-électeur archevêque, le comte Adolphe de Nassau. Après la prise de la ville, Faust se rendit à Paris avec une provision de Bibles, parmi lesquelles se trouvait sans doute un bon nombre d'exemplaires de l'édition qui venait d'être achevée. La tradition veut qu'il ait vendu l'une de ces Bibles au roi pour 750 couronnes, une autre à l'archevêque pour 300, et qu'en baissant progressivement ses prix, il ait finalement cédé des exemplaires pour 50 et 40 couronnes pièce. Le roi et l'archevêque, comparant leurs achats, qu'ils avaient achetés comme manuscrits, trouvèrent une conformité si exacte entre eux qu'ils furent convaincus qu'ils avaient été produits par une autre méthode que celle de la transcription ; en outre, il était impossible que deux Bibles de ce genre aient pu être exécutées par la même main au cours d'une vie. Après enquête, on découvrit qu'un nombre considérable d'exemplaires similaires avaient été vendus dans la ville. L'ordre fut alors donné d'appréhender Faust, qui fut donc saisi, jugé pour sorcellerie et condamné à être exécuté comme sorcier de mèche avec le Diable. Jean Faust, le banquier et l'un des trois premiers imprimeurs de Mentz, est confondu avec Jean Frédéric Faust, un charlatan et fabricant d'almanachs du seizième siècle, qui, pour assurer à ses almanachs une vente importante, les annonçait comme lui ayant été dictés par Belzébuth. C'est ainsi que la légende s'est répandue, selon laquelle Faust de Mentz aurait inventé l'imprimerie à la suite d'un accord conclu entre lui et le Malin. Une fois le stigmate diabolique attaché à la profession, les moines et les scribes, les *brief-men* de l'époque, ont veillé à ce qu'il reste. D'où l'origine de l'expression « Diable d'imprimeur », qui n'a rien d'élogieux et qui est attribuée aux jeunes lors de leur première initiation aux mystères de l'art divin et noble.

Family Portraits
004

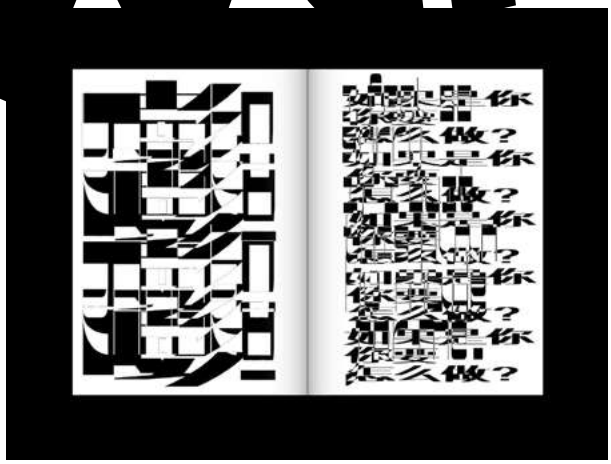
Family Portraits
003


Family Portraits
002

Shape of a Thousand Universes

Shape of a Thousand Universes
text and images by Eager Zhang

La forme d'un millier d'univers
texte et images d'Eager Zhang



↑ [pp.24, 25, 26] *Family Portraits* (E. Zhang, 2021) ↓ *Michigan the Sea* (E. Zhang, 2021)

[EN]

During my second year of Masters at the Fine Arts school, back when I was in Chicago, I joined a weekend reading group led by Professor James Elkins, an art historian and author of many art criticism-related books. The theme of our study was *Finnegans Wake*, a gigantic experimental novel by James Joyce. More specifically, we focused our attention on the translation issues of this peculiar work, written in a largely idiosyncratic language invented by Joyce for this novel in order to depict the non-linear narrative of a dream, it is full of metaphors and omens, very esoteric and somehow very Irish — could something like this even be translated?

As a native speaker of Mandarin Chinese, I volunteered to look for a Chinese-translated version. I eventually found it in China and it costed me over a hundred dollars to get it shipped to US during the Covid-19 pandemic. It was a stunning book, both literarily and graphically. On each spread were two types of contents, evolving side by side: on the left, the Chinese translation, with the body text set in two major font sizes, changing phrase by phrase; on the right, the footnotes, the annotation marks out the original English (or idiosyncratic language), attaching the multiple other meanings that the translator thought it might contain.

[FR]

Au cours de ma deuxième année de Master à l'école des beaux-arts de Chicago, j'ai rejoint un groupe de lecture dirigé par le professeur James Elkins, historien de l'art et auteur de nombreux ouvrages de critique d'art. Le thème de notre étude était *Finnegans Wake*, un gigantesque roman expérimental écrit par James Joyce. Plus précisément, nous avons étudié les enjeux de la traduction de cette œuvre singulière, écrite dans une langue fortement idiosyncrasique inventée par Joyce pour ce roman en vue de dépeindre le récit non linéaire d'un rêve, elle est pleine de métaphores et de présages, très ésotérique et d'une certaine manière très irlandaise - est-il même possible de traduire une telle œuvre ?

Native du chinois mandarin, je me suis portée volontaire pour trouver une version traduite en chinois. J'ai fini par en dénicher une en Chine et il m'en a coûté plus de cent dollars pour la faire expédier aux États-Unis pendant la pandémie de Covid-19. C'était un livre remarquable, tant sur le plan littéraire que graphique. Sur chaque page, évoluaient côte à côte deux types de contenu : à gauche, la traduction chinoise, avec le corps du texte en deux tailles de corps, changeant phrase par phrase ; à droite, les notes de bas de page, les annotations indiquant l'anglais original (ou la

I had never seen any layout design like this — conventionally, translation is about creating a new universe, parallel to the original one. Here, the Chinese translation of *Finnegans Wake* creates like a panoramic view of all the possible universes, at every intersection of meanings, flattening every possible storylines. This experimental layout looked so original, we assumed that the translator, Chinese professor Dai Congrong, had invented the format of editorial design specifically for this work. In the preface, she wrote: "As a translator I don't have the right to edit *Finnegans Wake* from a personal perspective. No matter how much I could understand the purpose of this work, I shall try my best to preserve all the possible meanings." But is it even possible, to preserve all the possible meanings? Translation is a hard transition. And when this transition happens, there will fatally be glitches and noises. Therefore, translating a piece from one language into another will never be seeking the one, perfectly accurate bridge, and it is this very possibility of glitches between the two sides that triggers our creative mind in imagining what those connecting bridges would or could look like.

After that semester with the reading club, I started working on my master thesis and decided to transform a small, personal collection of poems written during the Covid-19 pandemic into a visible, physical form. Whenever I would think about this project, my brain would go back to that Chinese translator, trying to imagine the decision-making process she had been going through. Reading languages linearly, as one thread, is an incorrect idea and not how our poetic mind functions. Like Joyce hid thousands of possible universes inside his invented language, we designers search for ways to break the single-thread nature of reading and allow language be visually perceivable. In the end, I used typography to get the job done and created six experimental typefaces to match the six playful, non-conventional poems in the book, along with a longer piece, published as a separated volume.

↑ *Michigan the Sea* (E. Zhang, 2021)

The result, *Michigan the Sea* is a system full of non-linear, personal codes, both verbal and visual. Have you ever shared an inside joke that only you, your best friend or your partner could understand? I love it when those moments happen: a millisecond of aspiration and vulnerability, that nobody but the concerned persons will remember and decipher. In the opening piece, *I Googled Yellow Sea*, the text zig-zags, treated with a pixelated texture which was created by tracing my clumsy left-hand writing with pixel blocks (I'm usually right-handed). I layered the memories of where I grew up as a child together with some information I found on the Internet about the same geographic location, all the while I was myself trapped in the States for years, ever since I had first arrived onto the continent. I wrote the

↑ *Michigan the Sea* (E. Zhang, 2021)

langue idiosyncrasique) et attachant les multiples significations que la traductrice a estimé qu'il pouvait contenir.

Je n'avais jamais vu une mise en page pareille - la traduction consiste habituellement à créer un nouvel univers, parallèle à l'original. Ici, la traduction chinoise de *Finnegans Wake* crée une vue panoramique de tous les univers possibles, à chaque intersection de sens, en aplatissant toutes les intrigues possibles. Cette mise en page expérimentale est si originale que nous avons supposé que la traductrice, le professeur chinois Dai Congrong, avait élaboré le format spécialement pour ce travail. Dans la préface, elle écrit : « En tant que traductrice, je n'ai pas le droit d'éditer *Finnegans Wake* sous un angle personnel. Quelle que soit ma compréhension du propos de cette œuvre, je ferai de mon mieux pour en préserver toutes les significations potentielles. » Mais est-ce vraiment possible ? La traduction est une transition brutale. Lorsqu'elle a lieu, des imperfections et des parasites apparaissent. Ainsi, la traduction d'une œuvre ne sera jamais à la recherche d'un pont unique et parfaitement exact, et c'est cette possibilité même de décalage entre les deux versions qui déclenche notre esprit créatif en nous permettant d'imaginer à quoi ressembleraient ou pourraient ressembler ces connexions.

Après ce semestre avec le club de lecture, j'ai commencé à élaborer mon mémoire de Master et j'ai décidé de travailler sur un petit recueil de poèmes, écrits pendant la pandémie. Dès que je me penchais sur ce projet, mon esprit remontait à cette traductrice chinoise et j'essayais d'imaginer le processus de décision qu'elle avait dû suivre. Lire une langue de manière linéaire, en suivant un fil conducteur, est une image qui ne reflète pas le fonctionnement de notre esprit poétique. Comme Joyce qui cachait des milliers d'univers possibles à travers sa langue inventée, nous autres designers cherchons à briser la nature linéaire de la lecture et à permettre à la langue de devenir visible. J'ai recouru à la typographie et créé six polices de caractères expérimentales, assorties aux six poèmes non-conventionnels du recueil, ainsi qu'une pièce plus longue, publiée dans un volume séparé.

Le résultat, *Michigan the Sea*, est rempli de symboles non-linéaires, de codes intimes, à la fois textuels et visuels. Avez-vous déjà échangé une blague que seuls vous, votre meilleur ami ou votre partenaire pouviez comprendre ? J'adore ces moments : une milliseconde d'aspiration et de vulnérabilité, dont personne d'autre que la personne concernée ne se souviendra ou ne déchiffrera. Dans la pièce *I Googled Yellow Sea*, le texte zigzague, traité avec une texture pixélisée créée en traçant des blocs de pixels de ma main gauche, maladroitement - je suis droitière. J'ai superposé des souvenirs de l'endroit où j'ai grandi avec des informations trouvées sur l'internet à propos de ce

piece *Arrival of the guests* in both Chinese and English, to reflect the experience of almost becoming bilingual, of an alien being Americanized. There I created a typeface where Chinese characters and English words have very similar density and texture. I did so by looking at the logics of Chinese calligraphy: thinner horizontal lines and thicker vertical ascenders and descenders, creating a sort of "ancient written style", which I applied to the English part. It feels like a collision in my mind, to welcome the invasion of the second language, and it is something I wanted to interpret and make visible.

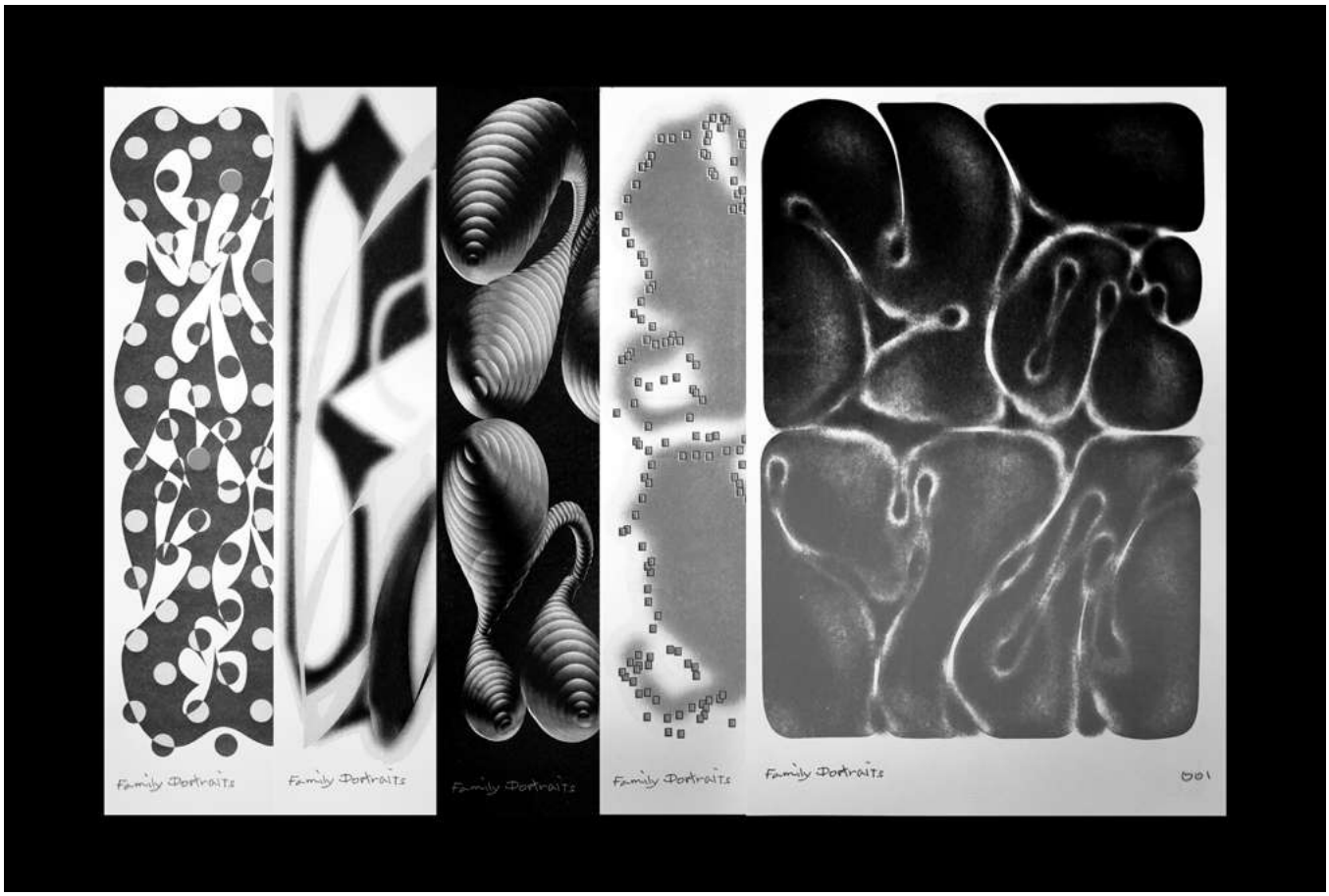
"Are there other messages without a code?" asked Roland Barthes in *The Photographic Message: The Photographic Paradox*. "Drawings, paintings, movies, theater performances, ..." are all "analogical reproductions of reality". Writing and reading, on the other hand, work with a collective code, a system shared amongst people. Language, in its functional use, is granular rather than continuous, articulation rather than ambiguity, it is binary rather than fluid — something many type designers seek in their quest for functionality and pragmatism. How to then find plural, alternative universes, in a system where glitches are mostly considered errors?

When I was in high school, in the 2010s, it was a time for Chinese readers to admire the translated works of Gabriel García Márquez. Like many of my classmates I did love it, but to conquer the massive O*ne Thousand Years of Solitude* was so brutal that I decided to read it together with my then best friend Jane, and I clearly remember what she said when complaining about the ever longer Columbian names, displayed in Chinese character. "It is impossible to remember how the name is actually spelt or how it sounds, so I instead memorize the shape of the word (in Chinese Mandarin) and when that shape shows up again, I just know it is referring to a certain person". It was like thinking about typography as a photography or an image: a message that travels without employing codes as its core.

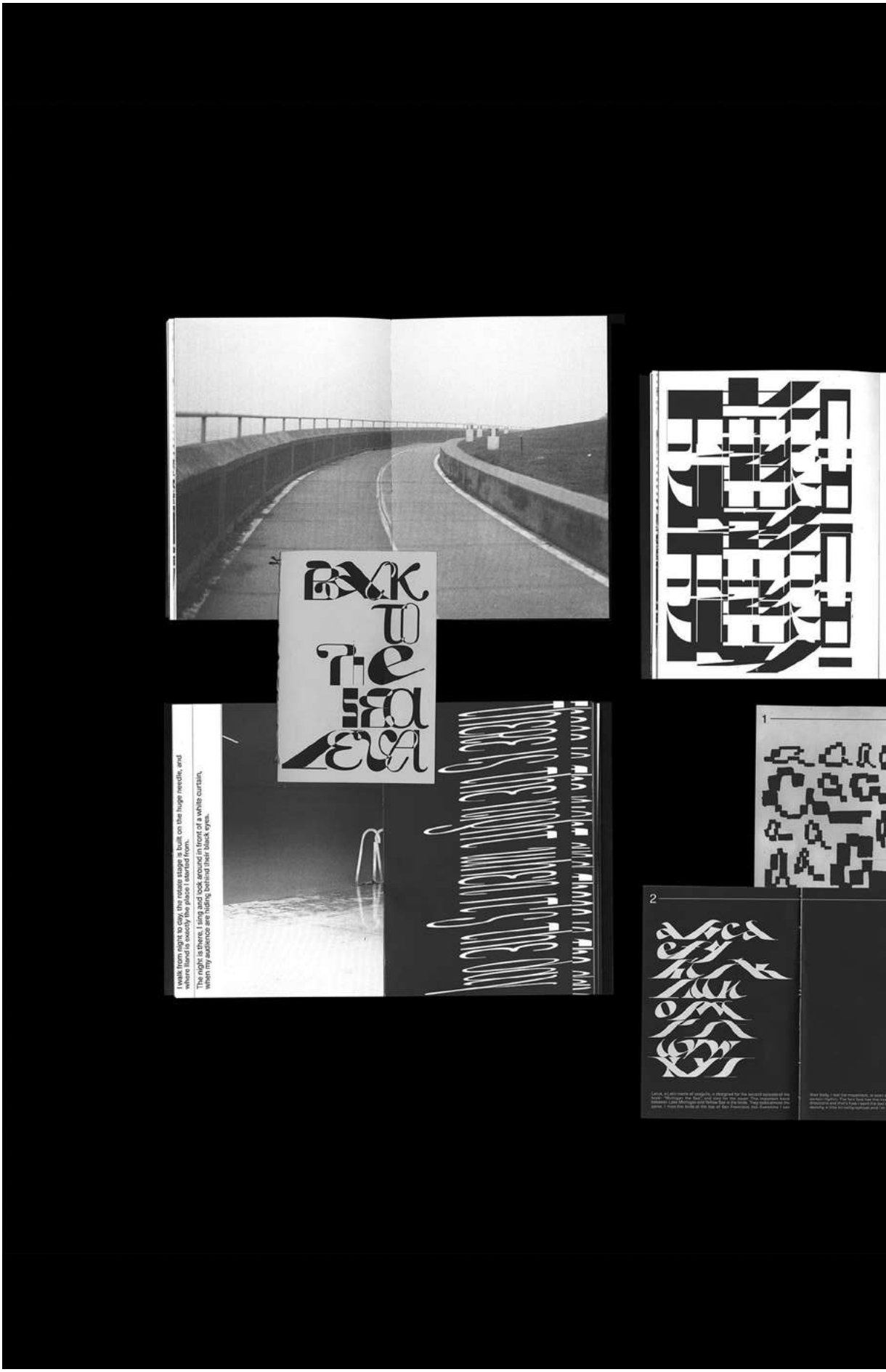
même lieu, alors que je me trouvais moi-même coincée aux États-Unis depuis plusieurs années. J'ai écrit *Arrival of the guests* en chinois et en anglais, afin de refléter l'expérience de devenir presque bilingue, celle d'une étrangère qui s'américanise. J'ai créé une typographie où le chinois et l'anglais ont une densité et une texture assez similaires. Pour cela, j'ai observé la logique de la calligraphie chinoise : des lignes horizontales plus fines et des ascendantes et descendantes plus épaisses, créant comme une sorte de « style écrit ancien », ensuite appliqué au latin. Pour moi, accueillir l'invasion d'une seconde langue est comme une collision dans mon esprit, et c'est ça que je voulais rendre visible.

« Existe-t-il d'autres messages sans code ? » demandait Roland Barthes dans *Le message photographique : Le paradoxe photographique*. « Le dessin, la peinture, le cinéma, le théâtre, ... » sont tous des « reproductions analogiques de la réalité ». L'écriture et la lecture, en revanche, fonctionnent sur la base d'un code collectif, d'un système partagé. Le langage, dans son usage fonctionnel, est granulaire plutôt que continu, articulation plutôt qu'ambiguïté. Il est binaire plutôt que fluide. C'est ce que nombre de dessinateurs de caractères recherchent : une quête de fonctionnel et de pragmatique. Comment créer des univers pluriels, alternatifs, quand le bruit est considéré comme une erreur ?

Dans les années 2010, alors que j'étais au lycée, les lecteurs chinois admiraient les œuvres traduites de Gabriel García Márquez. C'était mon cas, comme beaucoup de mes camarades, mais affronter le massif *Mille ans de solitude* semblait si brutal que j'ai préféré le lire avec ma meilleure amie de l'époque, Jane, et je me souviens bien de ce qu'elle m'a dit en se plaignant des noms colombiens de plus en plus longs : « Impossible de me souvenir de l'orthographe du nom ou de sa prononciation, alors je mémorise la forme du mot (en chinois mandarin) et lorsque celle-ci réapparaît, je sais qu'il s'agit d'un certain personnage ». Cela revenait



↓ *Family Portraits* (E. Zhang, 2021)



↓ *Michigan the Sea* (E. Zhang, 2021)

7
Moscato
Untitled
Pixel
Larus
I googled Yellow Sea —
"Why is Yellow Sea 'Yellow'?"
It's one of four seas named after common color terms,

In photographic messages we stop looking for symbols, we stop seeking for meanings and simply start seeing.

I am obsessed with messages that have not gained tangible form, detached from codes or signifiers. This was the starting point for another design project, where I chose to look back into personal memories – a classic playground that I started perceiving as particularly rich and subtle thanks to several photographic seminars and elective classes that I took at school. As I stood in front of the Risograph machine, I looked back to my memories, remembered Jane's saying and started creating a series of shapes, the names of my family members written in phonetic symbols (Pinyin) of Chinese character. No longer the muted Spanish-Chinese names on a book page, the series *Family Portraits* explored the shape of sound, of memory and personal history. As a type design piece, the letters are visually overloaded with layers after rounds and rounds of haptic image-making. Interestingly, every time I show this work around and describe it as "portraits" of my mom, stepfather, dad or grandmother, people give me their personal read, which is often much wilder than what I initially put behind the patterns. A word, a signifier, is no longer the map to one precise thing, the vector of pure logic has been broken.

Reading, the function that our brain evolves to process language, is slowly deconstructed as soon as the perception of the language itself starts to take space. Those glitchy and noisy moments of type design really grab me; the thousand undiscovered universes embodied in them, breaking the binary state of reading and writing and expanding the gorgeous garden of communication, with new paths forking in front of our eyes. I am happy that I got to decolonize myself from the idea of type as only serving as a fully functional industrial product. If typography is able to smooth your reading experience and allow you to move forward, it can also slow your gaze down and make you stay there a while longer.

à penser la typographie comme une photographie ou une image : un message circulant sans avoir recours à un code. Dans un message visuel, nous cessons de chercher à lire des symboles et des significations ; nous nous mettons simplement à voir.

Je suis fascinée par les messages qui n'ont pas de forme tangible, détachés de tout code ou signifiant. Ceci a été le point de départ d'un autre projet de design, où j'ai choisi de me plonger dans des souvenirs personnels - un terrain de jeu classique que j'ai appris à percevoir comme particulièrement riche et subtil suite à plusieurs séminaires photographiques et autres cours suivis à l'école. Debout devant l'imprimante Riso, je me suis souvenu de la phrase de Jane et j'ai créé une série de formes, les noms des membres de ma famille écrits en symboles phonétiques chinois (Pinyin). Il ne s'agit plus de noms de personnages, mais d'une série de *Portraits de famille* explorant la forme du son, de la mémoire et de l'histoire individuelle. Dans cette œuvre typographique, les lettres sont visuellement saturées par des couches successives de manipulation d'images. Il est curieux de constater que lorsque je montre ce travail et le décris comme des « portraits » de ma mère, de mon beau-père, de mon père ou de ma grand-mère, les gens m'en font une lecture personnelle, souvent beaucoup plus fantaisiste que ce que j'avais moi-même voulu y mettre. Un mot, un signifiant, n'est plus la représentation d'une chose précise, le vecteur de la logique pure est rompu.

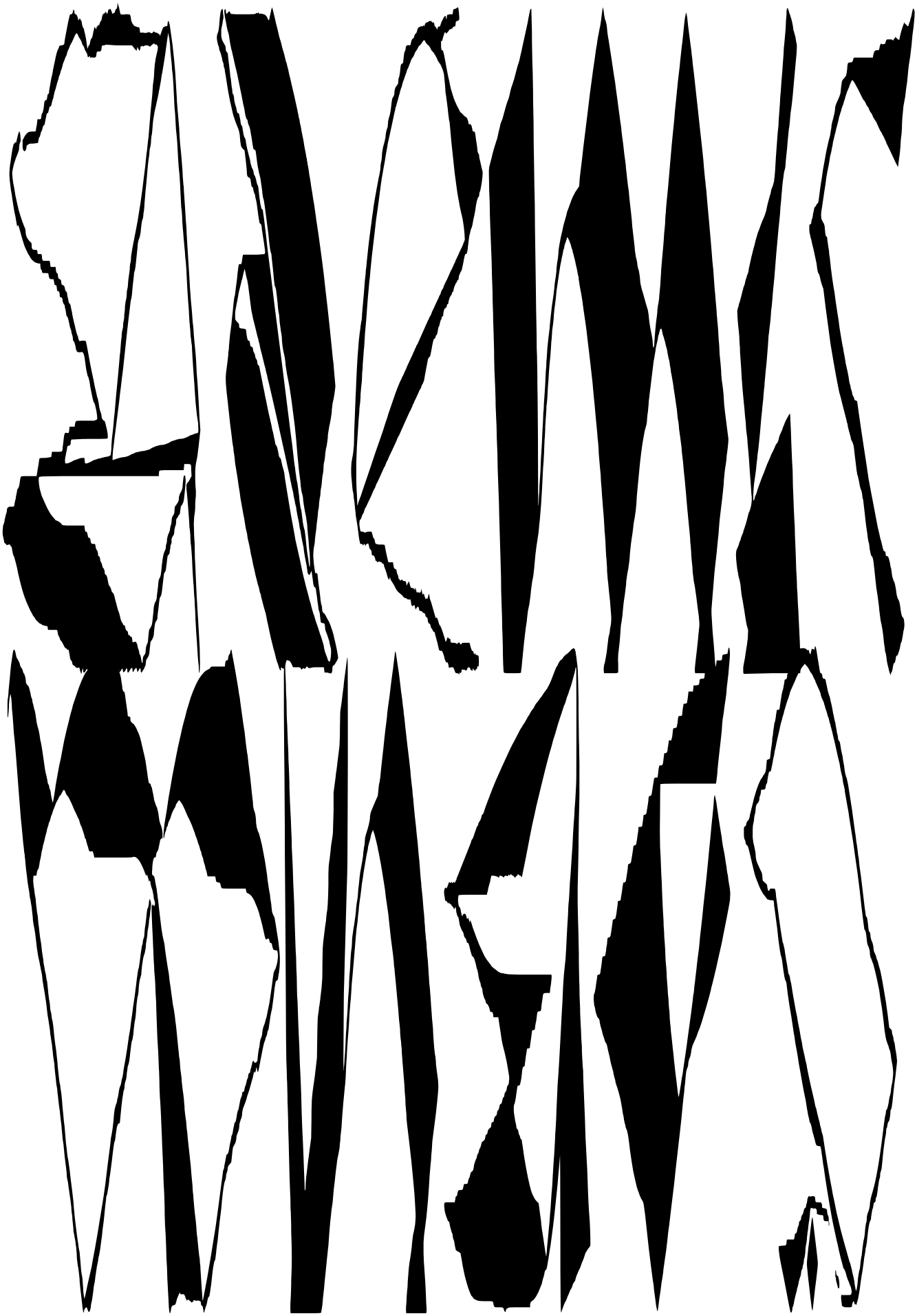
La lecture, développée par notre cerveau afin de traiter le langage, est déconstruite dès lors que la perception du langage lui-même commence à prendre le dessus. Ces moments « bruyants » et accidentés m'attirent en typographie. Les milliers d'univers qu'ils renferment brisent la binarité de la lecture et de l'écriture et élargissent le splendide jardin de la communication. De nouveaux chemins se tracent sous nos yeux. Je suis contente d'avoir pu me défaire de l'idée de la typographie comme produit simplement industriel et fonctionnel. Si elle peut faciliter l'expérience de lecture et nous faire aller de l'avant, elle peut tout aussi bien ralentir notre regard, nous inciter à séjourner un peu plus longtemps.

«Comment
créer des univers
pluriels,
alternatifs,

↳ *Family Portraits* (E. Zhang, 2021)

quand le bruit est considéré comme une erreur ? »

in a system where glitches are mostly considered errors?"



↑ Asemic exercises | Exercices asémiques (S. Ellmer, 2022-24)

[EN]

Lucas Descroix Stefan, you're a type designer, running The Pyte Foundry since 2015, but also a teacher and researcher. In 2022 you started the project "Asemic, between drawing and writing" at the Oslo National Academy of the Arts, in which you explore asemic writing. To put it simply, asemic writing is a form of art that resembles traditional writing but carries no specified semantic content; an imitation of writing, without meaning. Asemic writing traces back to two Chinese calligraphers, "crazy" Zhang Xu and the "drunk" monk Huaisu, both masters of illegible cursive script. Since then, many poets and visual artists have included asemic writing in their practice — we could mention Henri Michaux, Mirtha Dermisache or the painter Cy Twombly — but the term itself was only coined in 1997, by poets Tim Gaze and Jim Leftwich.

So, for starters, after a few years researching this topic, could you give us your own definition, your own point of view on what asemic writing is?

Stefan Ellmer As so often, the more you know, the harder it is to define. You think you know what type design is, just to see it crumbling in front of you — it could become anything or nothing. It's the same with asemic writing. I think the "a" in "asemic" is important. It sets it in opposition to writing as we know it. Most definitions would say it's writing "without" semantic meaning, I prefer to say "beyond". There's still some sort of meaning, but one that is elusive — it's there, but it works in ways we're not used to interpreting.

Artworks often drift into asemic territory and then back out again; the line is blurry. If you think about it as a poetic practice or a subversion of norms, opposition is crucial. But their very nature, asemic practices are an attack on the predominance of meaning.

Benjamin Dumond In a way this is like the complete opposite of Beatrice Warde's famous "Crystal Goblet" theory, that states that one ideally should only see the meaning, the content of a text. Asemic writing seems like everything but meaning, an empty but heavily decorated vessel!

LD There is a fascination with illegibility, things that are difficult or impossible to read; we see it a lot in lettering these past few years. Have you noticed that in your research or practice? Do you have any thoughts on why there'd be this attraction to "non-crystal goblets"?

SE Historically, one might observe a pendulum movement between clarity, transparency, and legibility on one hand, and ornamentation, distortion and illegibility on the other. Looking beyond, the idea of clarity is a mere assuring illusion; the world isn't transparent or easy to grasp, it is messy, and chaotic. In such a world, asemic might be the most natural, the default form of writing.

LD There is perhaps a kind of primal instinct, a signal to the brain that something's wrong or at least out of the ordinary, which then triggers emotions somewhat stronger than with normality and clarity. You know, like a healthy fear of snakes?

[FR]

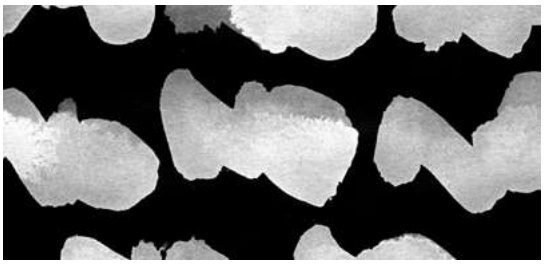
Lucas Descroix Stefan, tu es dessinateur de caractères, tu diriges The Pyte Foundry depuis 2015. Tu es aussi enseignant et chercheur. En 2022, tu as lancé le projet « Asemic, entre dessin et écriture » à l'Académie nationale des arts d'Oslo, dans lequel tu explores l'écriture asémique, une forme d'art qui ressemble à de l'écriture traditionnelle, mais sans contenu sémantique spécifique. C'est une imitation de l'écriture, sans signification, créée uniquement pour elle-même. L'écriture asémique remonterait à deux calligraphes chinois, le « fou » Zhang Xu et le moine « ivre » Huaisu, tous deux adeptes d'une écriture cursive illisible. Depuis, de nombreux poètes et plasticiens ont intégré l'écriture asémique dans leur pratique — on peut citer Henri Michaux, Mirtha Dermisache ou le peintre Cy Twombly — le terme lui-même n'a été inventé qu'en 1997, par les poètes Tim Gaze et Jim Leftwich.

Pour commencer, après quelques années de recherche sur ce sujet, pourrais-tu nous donner ta définition de l'écriture asémique ?

Stefan Ellmer Comme souvent, plus on en sait, plus c'est difficile à définir. On croit savoir ce qu'est la typographie, juste pour la voir se décomposer devant soi — elle pourrait être tout ou rien. C'est la même chose avec l'asémique. Je pense que le « a » dans « asémique » est important. Il l'oppose à l'écriture telle que nous la connaissons. La plupart des définitions parlent d'une écriture « sans » signification sémantique, je préfère dire « au-delà ». Il y a toujours une sorte de signification, bien qu'elle soit insaisissable — elle est là, mais opère d'une manière que nous n'avons pas l'habitude d'interpréter.

Les créations dérivent souvent vers un territoire asemique, puis en ressortent ; la frontière est floue. Si on y pense comme à une pratique poétique ou à une subversion des normes, l'opposition est cruciale. Mais les pratiques asémiques sont, par nature, une attaque contre la prédominance du sens.

Benjamin Dumond D'une certaine manière, c'est le contraire de la fameuse théorie du « Gobelet de cristal » de Beatrice Warde, qui défend que l'on ne devrait idéalement voir que le sens, le contenu d'un texte. L'écriture asémique c'est tout sauf le sens : un récipient vide mais très décoré !



LD Il y a une fascination pour les choses difficiles ou impossibles à lire ; on le voit beaucoup dans le lettrage ces dernières années. Est-ce que tu remarques ça dans tes recherches ou dans ta pratique ? As-tu une idée pour expliquer cette attirance pour les « anti-gobelets-de-cristal » ?

SE Historiquement, on observe un mouvement de balancier entre la clarté, la transparence et la lisibilité d'une part, et l'ornementation, la déformation et l'illisibilité d'autre part. Quand on y regarde bien, le monde n'est ni transparent ni facile à comprendre, il est désordonné et chaotique. L'asémique est peut-être la forme la plus naturelle de l'écriture.

LD Il y a peut-être une sorte d'instinct primaire, un signal envoyé au cerveau que quelque chose ne va pas ou du

BD In a hyper-literate society, text is like a natural object. We forget it was created — the shapes, the logic. We're accustomed to it like fish in water. Then, suddenly, we see something like wild graffiti that's really hard to read, and our brain wants to decipher it — it creates a rush, a sense of mystery.

SE Similarly, when you travel to places where they use different writing systems, everything feels asemic, it is a mix of fascination and frustration. The world, at its core, is asemic — fundamentally incomprehensible. If you look at the material world around us, it holds no inherent meaning; we assign one to it.

Another thing, and this might explain the current popularity of asemic practices, is the flexibility of the Latin alphabet. It's incredibly resilient; you can wildly distort a letter, and it'll still communicate.

LD And increasingly so, I would say, it's like exercising a muscle. The more weird-looking letters we are exposed to, the better we get at recognizing stranger forms. The brain is so adaptable when it comes to reading.SE As suggested before, the brain is primed to recognize familiar patterns. A funny parallel can be observed when taking pictures of letter-like objects with your smartphone — like twigs or a squiggle on the ground — and the OCR software kicks in and desperately tries to read it as text. "There's nothing to read here; it's just a random twig!"

LD Poor phone, just trying its best. But this incidental recognition as letters brings up the idea of intent, which is particularly interesting when it comes to asemic writing!

SE This goes down into the finer details of what defines asemic writing. Does it become asemic because my intent is to make it asemic? Or does it depend on someone else's perception or the context in which it's placed?

Asemic writing is often connected to natural shapes, like the patterns left by a woodworm. This blurs the line of intent because there's no "author", at least not a human. My suggestion here is to differentiate between asemic writing and asemic reading as two different operations of (non-)sense making.

BD Writing carries a lot of conventions that are not intentional anymore; they're just habits. When dealing with asemic, we have to consciously push against these learned customs. It's a constant challenge to break out of familiar shapes and make something that doesn't look like a letter, a line, a word.

moins sort de l'ordinaire, et qui déclenche des émotions un peu plus vives que dans la norme et la transparence. Je ne sais pas, comme la peur des serpents ?

BD Dans une société hyper alphabétisée, le texte apparaît comme un objet naturel. On oublie qu'il a été créé — ses formes, sa logique. On y est habitué comme un poisson l'est à l'eau. Et puis on découvre un graffiti particulièrement difficile à lire, et notre cerveau veut le déchiffrer — ça crée une urgence, un sentiment de mystère.

SE Pareillement, quand tu voyages dans des endroits où l'on utilise des systèmes d'écriture différents, tout te semble asémique, c'est un mélange de fascination et de frustration. Le monde, dans son essence, est asemique — fondamentalement incompréhensible. Si tu regardes le monde matériel qui nous entoure, il n'a pas de signification inhérente ; c'est nous qui lui en attribuons une.

Un autre élément, qui pourrait expliquer la popularité récente des pratiques asémiques, c'est la flexibilité de l'alphabet latin. Il est incroyablement résistant ; tu peux déformer radicalement une lettre et elle restera communicante.

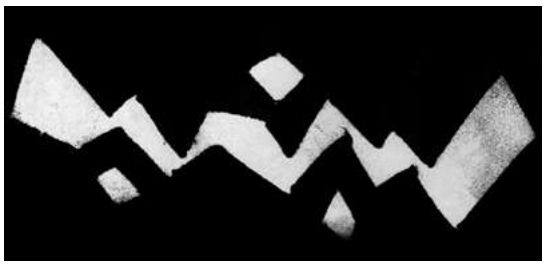
LD Je dirais même de plus en plus, comme un muscle qui s'exerce. Plus on voit de lettres bizarres, plus on est capable de reconnaître des formes étranges. Le cerveau est très souple en ce qui concerne la lecture.

SE Comme on l'a déjà souligné, le cerveau est enclin à reconnaître des formes familières. Un parallèle amusant peut être observé lorsqu'on prend des photos d'objets qui ressemblent à des lettres avec son smartphone — comme des brindilles ou un gribouillis sur le sol — et que le logiciel OCR se met en marche et tente désespérément de les lire comme du texte. « Il n'y a rien à lire ici, c'est un bâton ! »

LD Pauvre téléphone, il fait de son mieux. Mais cette reconnaissance accidentelle de lettres soulève l'idée de l'intention, qui est particulièrement intéressante dans le cas de l'écriture asémique !

SE Cette question touche aux détails essentiels de ce qui définit l'écriture asémique. Est-ce qu'elle devient asémique parce que j'ai l'intention de la rendre asémique ? Ou est-ce que ça dépend de la perception de quelqu'un d'autre, d'un contexte spécifique ?

L'écriture asémique est souvent liée à des formes naturelles, comme les motifs laissés par un ver à bois. Ça complique la définition de l'intention, car il n'y a pas d'« auteur », du moins pas d'être humain. Je pense qu'il faut faire la différence entre l'écriture asémique et la lecture asémique, qui sont deux opérations distinctes de création de (non-)sens.



BD L'écriture porte en elle beaucoup de conventions qui ne sont plus intentionnelles ; ce sont des habitudes. Avec l'asémique, on va consciemment à l'encontre de ces conventions, de ce qu'on a appris. C'est un défi permanent de sortir des formes familières et de créer quelque chose qui ne ressemble pas à une lettre, à une ligne, à un mot.

LD It's interesting because at first, asemic writing might seem similar to automatic writing, where conscious control is suppressed and random shapes appear. But in a way, it's even less automatic than, let's say, normal writing; it has to actively avoid looking like what we know best, yet still be identified as writing, it's a balancing act between familiar forms and total abstraction.

SE Exactly. I got a series of exercises with students in order to circumnavigate conventions and unlearn the familiar. Once they start writing with their eyes closed or using their non-dominant hand the shapes become more immediate, free from the usual conventions we automatically, reflexively follow. It's refreshing!

I believe that the dominance of historical models and the aim for the "correct form" makes students struggle when learning type design. I often get asked if "this or that is allowed in designing type?" How would I know? It's not for me to decide.

BD As a student, I really felt the weight of type culture. I was constantly worried about how people would react if I tried to change some conventions. I think some type designers don't realize that they're perpetuating a systemic pressure by separating what's "correct" and what's not. It just makes people afraid to do anything out of the ordinary.

SE Also, what's asemic today might be totally readable in the future — unlikely, but we can't predict that. The next generation might have a completely different visual language. When we look at typographic history, shapes we consider legible now would have been shocking just a few decades ago. It is constantly evolving.

BD And just like we can be certain we're all going to die someday, we can say that, eventually, every alphabet will become asemic. It could be in ten thousand years, but at some point, the Latin alphabet — every shape we know — will lose its meaning entirely.

LD Every yet-undeciphered writing system is essentially asemic until proven otherwise. And if we want to push it to the absurd, there's no way to prove they weren't created as asemic expressions.

BD However, if we think of asemic writing as something that could ultimately be read or deciphered, we're messing its essence. It isn't just about an inability to interpret it, but about performing a kind of writing that's untethered from meaning.

I am reminded of how children sometimes pretend to

LD C'est intéressant parce qu'à première vue, l'écriture asémique peut sembler proche de l'écriture automatique, où le contrôle conscient est éliminé et des formes aléatoires apparaissent. Mais d'une certaine manière, elle est encore moins automatique que l'écriture ordinaire ; elle doit éviter de ressembler à ce qu'on connaît le mieux, tout en étant identifiée comme de l'écriture ; c'est un exercice d'équilibre entre formes familières et abstraction totale.

SE Exactement. J'ai réalisé une série d'exercices avec des étudiants dans le but de contourner les conventions et de désapprendre ce qui est familier. Une fois qu'ils commencent à écrire les yeux fermés ou en utilisant leur main non dominante, les formes deviennent plus immédiates, libérées des conventions habituelles, des réflexes. C'est stimulant !

La prédominance des modèles historiques et la recherche de la « forme correcte » posent beaucoup de difficultés aux étudiants qui apprennent la typographie. On me demande souvent si ceci ou cela est autorisé. Qu'est-ce que j'en sais ? Ce n'est pas à moi de décider.

BD Quand j'étais étudiant, j'ai ressenti le poids de la culture typographique. Je me souciais en permanence de la réaction des gens quand j'essayais de remettre en cause certaines conventions. Je pense que certains créateurs de caractères ne réalisent pas qu'ils perpétuent une pression systémique en séparant ce qui est « correct » de ce qui ne l'est pas. Cela rend les gens réticents à faire quoi que ce soit qui sorte de l'ordinaire.

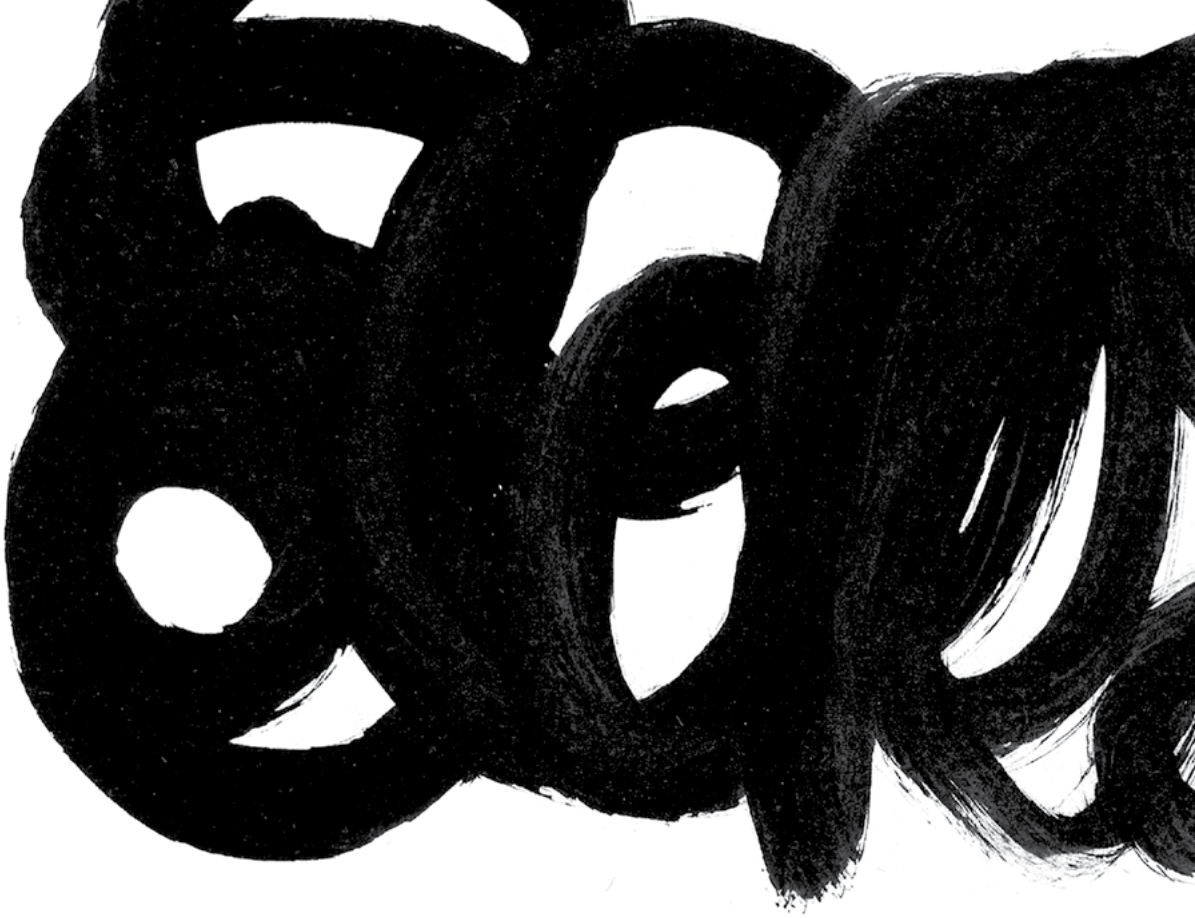
SE Ce qui est asémique aujourd'hui pourrait devenir tout à fait lisible dans le futur — c'est peu probable, mais on ne peut pas prévoir. La prochaine génération pourrait avoir un langage visuel complètement différent. Quand on regarde l'histoire de la typographie, les formes qu'on considère aujourd'hui comme lisibles auraient été scandaleuses il y a quelques décennies. La typographie est en évolution permanente.

BD Et tout comme on peut être certain qu'on va tous mourir un jour, on peut dire qu'un jour ou l'autre, tous les alphabets deviendront asémiques. Ce sera peut-être dans dix mille ans, mais à un moment donné, l'alphabet latin — toutes les formes que nous connaissons — perdra totalement son sens.

LD Tous les systèmes d'écriture encore indéchiffrés sont asémiques jusqu'à preuve du contraire. Si on veut pousser le raisonnement jusqu'à l'absurde, on ne peut pas prouver qu'ils n'ont pas été conçus comme des formes asémiques.

BD Mais, si on considère l'écriture asémique comme quelque chose de potentiellement lisible, de potentiellement décryptable, on passe alors à côté de ce qu'elle a de plus essentiel. C'est plus qu'une incapacité à la lire, c'est une forme d'écriture qui se détache de tout sens.

Ça me rappelle la façon dont les enfants font parfois semblant d'écrire. Ils imitent ce qu'ils voient les adultes faire, mais au-delà de ça, ils sont absorbés par l'expérience, sans se soucier du résultat final. L'écriture



Stefan Ellmer Asemic writing, in contrast to conventional writing, disrupts expectations. It has a critical, avant-garde quality, not destructive but constructively chaotic, poetic and puzzling.

Stefan Ellmer L’écriture asémique perturbe les attentes. Elle possède une qualité critique et avant-gardiste, non pas destructrice mais constructivement chaotique, poétique et déroutante.

write. They mimic what they see adults doing, but beyond that, they're fully absorbed in the experience, not focused on an end result. Asemic writing is a similar practice: fully engaging in the act of writing without fixed purpose. There's a distinction between just appreciating the aesthetics of asemic writing as an undeciphered text and experiencing the act of creating it.

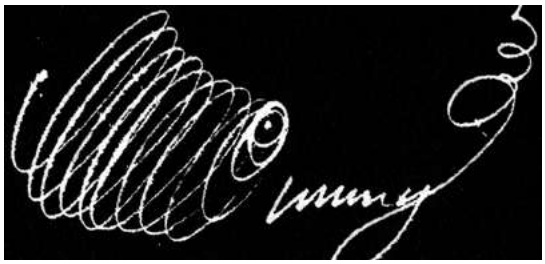
SE Writing has this inherently communal aspect — we write to connect, to communicate with others, to be part of society. I remember when my daughter first started recognizing letters around her, it was fascinating. Before that, the world was just of one kind, one semantic material, and then suddenly, letters begin to stand out, hinting at a hidden, magical world behind them.

With asemic writing, though, there's ambiguity, tension, it feels almost asocial, in a way, as it operates on a level beyond common interpretation. It's like abstract art; some people struggle with it because it doesn't present an obvious form or narrative. Instead, it's an experience that turns inward, reflecting back on our own perception rather than showing something concrete.

Asemic writing, in contrast to conventional writing, disrupts expectations. It has a critical, avant-garde quality, not destructive but constructively chaotic, poetic and puzzling.

BD I believe asemic writing suggests a purpose beyond reading, something yet to be discovered. Can writing do more than communicate? It reminds me of magical alphabets, like the Enochian alphabet created by John Dee; not meant for reading but as a tool for reaching altered states, supposedly for contacting metaphysical entities. Which makes me wonder: are there other ways of using writing beyond reading? For me, asemic writing opens this possibility, broadens the scope of what writing could be.

LD The question of the audience, of the recipients of a work or a text, or the fact of being free of the audience in order to create, is also challenged by assemic writing. It goes beyond the effect rather than the meaning — seeking to provoke an emotional reaction in the spectator. Asemic writing can be about the author's own experience — the act itself, not the result or effect on others.



SE Absolutely; a lot of my own asemic writing is rather private — nobody's ever seen most of it. It's stored away, not necessarily hidden, but there's no platform for it to be shared. It's a personal practice.

That reminds me of a wonderful book, *Boku Chinkai: Japanese Calligraphy and the Post-War Avant-Garde*, which discusses Japanese calligraphers after World War II who wanted to break free from traditional calligraphy. Their aim was to make it a more personal, expressive medium, in which their intent and the spiritual state during the act are central. They used large brushes or even brooms to create these massive, expressive pieces. I believe, asemic writing as well is very much about the action itself, the state of mind while creating.

BD This reminds me of alchemy, which is often reduced to a form of "pre-chemistry", while the goal wasn't so much

asémique se rapproche de cette pratique : c'est s'engager pleinement dans l'acte d'écrire, sans but précis. Il y a une différence entre apprécier l'esthétique de l'écriture asémique en tant que texte non déchiffré et faire l'expérience de l'acte de création.

SE L'écriture a cet aspect intrinsèquement communautaire — on écrit pour se connecter, pour communiquer avec les autres, pour faire partie de la société. Je me souviens que quand ma fille a commencé à reconnaître les lettres autour d'elle, c'était fascinant. Avant ça, le monde était composé d'un seul matériau sémantique, et tout à coup, les lettres commencent à se démarquer, suggérant derrière elles un monde caché et magique.

Avec l'écriture asémique, il y a de l'ambiguïté, de la tension — elle est presque asociale, d'une certaine manière, parce qu'elle opère à un niveau qui échappe à l'interprétation commune. C'est comme l'art abstrait ; certaines personnes ont du mal à l'appréhender parce qu'il ne présente pas de forme ou de narration évidente. C'est plutôt une expérience intérieure, qui renvoie à notre propre perception sans montrer quelque chose de concret.

L'écriture asémique, contrairement à l'écriture conventionnelle, perturbe les attentes. Elle possède une qualité critique et avant-gardiste, non pas destructrice mais constructivement chaotique, poétique et déroutante.

BD Je trouve que l'écriture asémique implique un objectif qui dépasse la lecture, quelque chose qui demande encore à être découvert. L'écriture peut-elle faire plus que communiquer ? Ça me rappelle les alphabets magiques, comme celui d'Enoch créé par John Dee ; il n'est pas destiné à la lecture mais sert plutôt à atteindre des états modifiés, supposément pour entrer en contact avec des entités métaphysiques. Ce qui m'amène à me demander si la lecture est vraiment la seule façon d'utiliser l'écriture. Pour moi, l'écriture asémique ouvre cette possibilité, élargit le champ de ce que pourrait être l'écriture.

LD La question du public, des destinataires d'une œuvre, d'un texte, ou le fait de se libérer de l'audience pour créer, c'est aussi bousculé par l'écriture assémique. Ça va au-delà de l'effet plutôt que le sens — chercher à provoquer une réaction émotionnelle chez le spectateur. L'écriture asémique peut ne concerner que la propre expérience de son auteur — l'acte lui-même, et non le résultat ou l'effet produit sur d'autres personnes.

SE Absolument ; une grande partie de mes écrits asémiques sont plutôt privés — la plupart d'entre eux n'ont jamais été vus. Ils sont conservés, pas nécessairement cachés, mais il n'y a pas de plateforme pour les partager. C'est une pratique personnelle.

Cela me rappelle un livre magnifique, *Boku Chinkai: Japanese Calligraphy and the Post-War Avant-Garde*, qui présente les calligraphes japonais qui, après la Seconde Guerre mondiale, ont voulu s'affranchir de la calligraphie traditionnelle. Leur but était d'en faire un moyen d'expression plus personnel, dans lequel l'intention et l'état spirituel sont centraux. Ils utilisaient de grands pinceaux ou même des balais pour créer ces œuvres massives. Je pense

practical as it was metaphysical. Repeating the same operations over and over again was a form of transformation, not only of the material but of the alchemist themself. It put them in a particular relationship with the world, one that transformed their inner state. What you are saying about those Japanese calligraphers resonates with this: it's about writing with your whole being, every part of you engaged in the act, the process matters more than the words on the page or the final results.

LD Stefan, as a letter-alchemist, can you describe what you feel or what you're searching for when you practice asemic writing, especially knowing your creations will most likely never be seen?

SE For me, it's a kind of cleansing. Type is everywhere—it surrounds you in your work, on the streets, on screens. You can't escape it, there is nowhere to hide. Practicing asemic writing is a way to break free from the communicative pressure, from those shapes saturated with meaning. It's a self-contained activity, existing solely for itself, without any obligation to be functional or purposeful.

LD You say "self-contained", but do you think asemic writing needs to retain some connection to recognizable shapes to work? How meaningful is it to think of asemic writing in contrast with traditional writing?

SE I suppose there are cultural aspects at play. Western writing usually moves from left to right, and any left-to-right motion almost immediately resembles writing. In other cultures, like East Asian calligraphy, single characters or vertical compositions are more common. So the idea of linearity could be defined as one fundamental aspect of Western asemic practice.

It would be interesting to compile a list of all the key elements that make up "writing" and try to abandon them one by one. If the concept of writing disintegrates, would the remaining expression still be writing?

BD Speaking of trying to define and explain such ideas, do you incorporate asemic writing in your teaching? If so, do you think it offers advantages over traditional methods for conveying certain concepts?

SE I do, and while it might not be "better" per se, I think it offers real benefits for students. First off, they genuinely enjoy it. It lets them explore aspects of writing — like ductus, stroke modulation, different tools and their unique traces — without needing to know the technical terminology. There's a freedom gained in not having to understand stroke contrast or letter structure right away; they can experience it hands on.

Once they set aside the "conventional baggage" of writing and typography, a kind of liberation occurs. Many students have told me they felt intimidated by type when they first started studying graphic design. It's often presented as strict, dogmatic, rule-based — something grave that requires years of devotion and practice to master. But when I introduce them to asemic writing and explain that this too belongs to the universe of writing, they're often surprised.

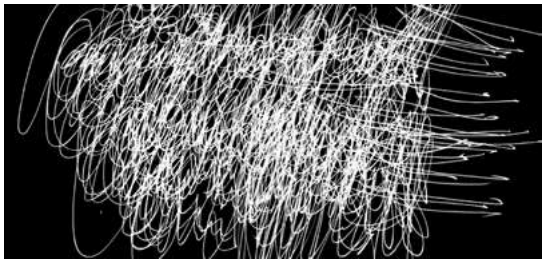
que l'écriture asémique est également très liée à l'action elle-même, à l'état d'esprit au moment de la création.

BD Cela me fait penser à l'alchimie, souvent réduite à une « pré-chimie » alors que sa finalité était davantage métaphysique que pratique. Répéter les mêmes opérations encore et encore transformait la matière, certes, mais surtout les alchimistes eux-mêmes, modifiant leur relation au monde et leur état intérieur. Ce que tu dis des calligraphes japonais y fait écho : écrire avec tout son être, chaque partie engagée dans l'acte, un processus qui importe davantage que les mots ou le résultat final.

LD Stefan, en tant qu'alchimiste des lettres, est-ce que tu peux décrire ce que tu ressens ou ce que tu cherches quand tu pratiques l'écriture asémique, surtout en sachant que tes créations ne seront probablement jamais vues ?

SE Pour moi, c'est une sorte de désintoxication. La typographie est partout — elle nous entoure dans notre travail, dans la rue, sur les écrans. On ne peut pas y échapper, il n'y a nulle part où se cacher. Pratiquer l'écriture asémique, c'est une façon de se libérer de la pression communicative, de ces formes saturées de sens. C'est une activité autonome, qui n'existe que pour elle-même, sans obligation de fonctionnalité ou de finalité.

LD Tu dis « autonome » — mais est-ce que tu ne penses pas que l'écriture asémique a besoin de conserver un lien avec des formes reconnaissables pour fonctionner ? Dans quelle mesure est-ce pertinent de penser à l'écriture asémique en opposition à l'écriture traditionnelle ?



SE Je crois qu'il y a des aspects culturels qui entrent en jeu. En Occident, l'écriture se fait généralement de gauche à droite, et tout mouvement de gauche à droite ressemble presque immédiatement à de l'écriture. Dans d'autres cultures, comme la calligraphie est-asiatique, les caractères uniques ou les compositions verticales sont plus courants. L'idée de linéarité pourrait donc être définie comme un aspect fondamental de la pratique asémique occidentale.

Il serait intéressant de dresser une liste de tous les éléments clés qui constituent l'écriture et d'essayer de les délaisser l'un après l'autre. Si le concept d'écriture se dissout, est-ce que ce qui reste est encore de l'écriture ?

BD À propos d'enjeux de définition et d'explication, est-ce que tu incorpores l'écriture asémique dans ton enseignement ? Et si oui, est-ce que tu penses qu'elle offre des avantages par rapport aux méthodes traditionnelles ?

SE Effectivement, et même si ce n'est pas « mieux » en

Asemic writing also broadens their perspective and understanding of what typography and type design can potentially be. Instead of seeing only rigid categories, historical styles and genres they begin to see the infinite possibilities of expression within this almost boundless field.

LD We've talked about the rigor of type design, how it likes to separate things into categories; it's funny to see that even just merging two of those predefined categories can be perceived as radical. It seems that practices such as asemic writing could reveal the rigid structures and habits that shape the field of type design. Do you think it makes these limitations more obvious?

SE A major revelation in my type design (self-)education was understanding that typographic shapes originate from calligraphic forms. As for many others I guess, Gerrit Noordzij's *The Stroke* was pivotal in this. But there's only so far you can go with the knowledge of writing tools alone. The next step is to transcend these concepts and emancipate your thinking from the artificial differentiation between a broad-nib and a pointed-nib stroke. There are vast spaces between and beyond that tool-driven logic; and exploring those spaces — the "forbidden" hybrids, the "bastards" — is equally interesting, perhaps even more so.

BD Isn't it odd that we're even discussing these rigid distinctions today? There's a certain school of thought that insists on strict categories and definitions of "correct" shapes, and it seems like that's part of what intimidates students new to type design. I don't see why it has to be that way.

SE One reason, I think, is a need to justify what we're creating. If you can link your work to history, it gives it weight, a sense of authority and legitimacy. It will be perceived as profound, "serious", something worth existing because it's rooted in historical precedent.

BD But I don't see why those two perspectives — historical grounding and creative freedom — should be in opposition. We need to go beyond dualism: draw on history and established practices to experiment, even if some attempts fall short.

SE Absolutely. In my opinion, the understanding of the fundamentals of (text) typography is necessary to actively critique what's essential for good typographic practice. There's a balance between knowing and unknowing, between learning and unlearning. You could reject all convention, go "punk," so to speak; but that opposition only

soi, je pense que les élèves y trouvent de vrais avantages. Tout d'abord, ils y prennent plaisir. Cela leur permet d'explorer certains aspects de l'écriture, comme le ductus, la modulation du trait, les différents outils et leurs empreintes respectives, sans avoir besoin de connaître la terminologie technique. Ne pas avoir à comprendre tout de suite le contraste ou la structure des lettres offre une certaine liberté ; ils peuvent en faire l'expérience par eux-mêmes.

Une fois qu'ils ont mis de côté le « bagage conventionnel » de l'écriture et de la typographie, une sorte de libération se produit. De nombreux étudiants m'ont dit se sentir intimidés par la typographie au début de leurs études. Elle est souvent présentée comme stricte, dogmatique, basée sur des règles — quelque chose de sévère qui nécessite des années de dévouement et de pratique pour être maîtrisée. Quand je leur présente l'écriture asémique et que je leur explique qu'elle appartient aussi à l'univers de l'écriture, ils sont souvent surpris. L'écriture asémique élargit leur perspective et leur compréhension de ce que la typographie et le dessin de caractères peuvent potentiellement être. Au lieu de ne voir que des catégories rigides, des styles historiques et des genres, ils commencent à voir les possibilités infinies d'expression dans ce champ quasiment illimité.

LD On a parlé de rigueur dans la création typographique, de la façon dont la typographie aime séparer les choses en catégories ; c'est drôle de voir que le simple fait de combiner deux catégories existantes peut être perçu comme un acte radical. J'ai l'impression que des pratiques comme l'écriture asémique peuvent révéler la rigidité des traditions en typographie. Tu penses que cela rend ces structures, ces limitations plus évidentes ?

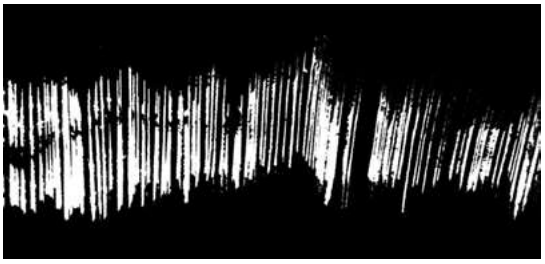
SE Une découverte majeure dans mon (auto-)éducation au dessin de caractères a été de comprendre que les formes typographiques proviennent de formes calligraphiques. Comme pour beaucoup, je suppose, le livre *Le trait* de Gerrit Noordzij a joué un rôle essentiel. Mais il y a des limites à ce que l'on peut faire avec cette connaissance des outils. Il faut ensuite transcender ces concepts et affranchir sa pensée de la différenciation artificielle entre un trait de plume plate et un trait de plume pointue. Il existe des espaces immenses entre et au-delà de cette logique de l'outil ; et l'exploration de ces espaces — les hybrides « interdits », les « bâtards » — est tout aussi intéressante, peut-être même plus.

BD Est-ce que ce n'est pas bizarre qu'on parle encore aujourd'hui de ces distinctions rigides ? Il y a une école de pensée qui insiste sur les catégories et les définitions strictes de la forme « correcte », et pour moi c'est ça qui intimide les étudiants qui se lancent dans le dessin de caractères.

SE Une des raisons, je pense, c'est le besoin de justifier ce que l'on crée. Si tu peux lier ton travail à l'histoire, cela lui donne du poids ou une certaine légitimité. Il sera considéré comme « sérieux », comme quelque chose qui mérite d'exister parce que ancré dans un précédent historique.

works as a knowing reaction against the established. Punks desperately need the bourgeoisie, and vice versa.

LD When you mentioned the weight of history, it made me think of fashion, which has this enormous historical backdrop, with traditions from around the world, yet it branches off in all sorts of experimental directions. You have avant-garde high fashion, which later trickles down into ready-to-wear. I wonder if asemic writing or experimental, "punk" type design could be similar — a kind of creative laboratory that eventually informs more everyday design.

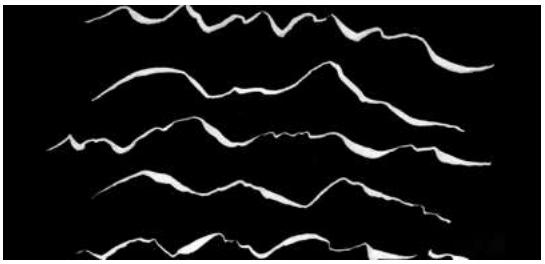


SE Look at wood types from the early 1800s; they were bold, strange, even outrageous for their time. People probably thought, "This isn't something we want to see in print," yet today slab serifs, grotesques — all those styles — are mainstream. It can take a while for what was once foreign to find its way in everyday use.

BD Exactly, and variations in weight and width within a typeface changed typography in ways we now rely on. Bold, italic, and other stylistic choices don't just add variety; they communicate meaning and guide how we read a text.

LD I wonder if asemic writing could work as a testing ground — unwearable, statement pieces that may influence later trends. Stefan, with your experience in asemic writing, do you think it could have that potential to inspire usable type design?

SE I very much think so. As said before, through asemic practices one is reflected back on the fundamentals, not only of writing but of perception, semiotics, the relation between form and content. Needless to say that these insights will be beneficial for designing type, even of a more conventional kind.



BD It's challenging to imagine something new in type design because we're conditioned by norms. Maybe the first step is exactly that — to make things "crazier" and more open, not just in form but in concept.

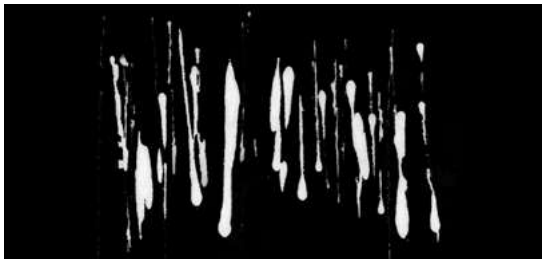
The more we open ourselves up to fictionalizing or rethinking writing systems, the more we might see them as a flexible medium. This shift could allow writers and designers to explore storytelling, narration, and composition in ways we haven't yet considered; like setting a new tone, a more dynamic approach to writing itself.

LD New functions for writing could emerge in the way bold and italic did, though imagining them feels as impossible as picturing a new color! We're sort of stuck in a loop,

BD Mais je ne vois pas pourquoi ces deux perspectives — ancrage historique et liberté de création — devraient s'opposer. Il faut dépasser le dualisme : s'appuyer sur l'histoire et les pratiques établies, pour expérimenter, même des choses qui au final ne mènent à rien.

SE Tout à fait. À mon avis, la compréhension des principes fondamentaux de la typographie (de texte) est nécessaire à une critique active de ce qui constitue une bonne pratique typographique. Il y a un équilibre entre savoir et ne pas savoir, entre apprendre et désapprendre. On peut rejeter toutes les conventions, devenir « punk », pour ainsi dire ; mais cette opposition ne fonctionne que dans une réaction délibérée contre ce qui est établi. Les punks ont besoin de la bourgeoisie, et vice versa.

LD Tu parles d'un poids de l'histoire et cela me fait penser à la mode, qui a une énorme tradition historique, avec des coutumes du monde entier, mais qui se ramifie dans toutes sortes de directions expérimentales. Tu as la haute couture avant-gardiste, qui se décline ensuite en prêt-à-porter. Je me demande si l'écriture asémique ou le design expérimental « punk » ne pourraient pas être comparables — un laboratoire de création qui influencerait le design plus courant.



SE Regarde les caractères en bois du début du XIXe siècle : ils étaient audacieux, étranges, même scandaleux pour l'époque. Les gens ne voulaient pas voir ça imprimé. Et pourtant, aujourd'hui, les mécanes, les grotesques, tous ces styles sont devenus la norme. Ça prend un certain temps pour que ce qui était autrefois étrange trouve sa place dans un usage quotidien.

BD Oui, et les variations de graisse et de chasse dans les familles de caractères ont fondamentalement transformé la typographie. Aujourd'hui le gras, l'italique et autres choix stylistiques ne font pas des fantaisies visuelles ; ils communiquent du sens et guident la lecture.

LD Je me demande si l'écriture asémique ne pourrait pas servir de terrain expérimental — des créations inutilisables qui pourraient influencer les tendances à venir. Stefan, avec ton expérience de l'écriture asémique, tu penses qu'elle pourrait inspirer la création de caractères disons utiles ?

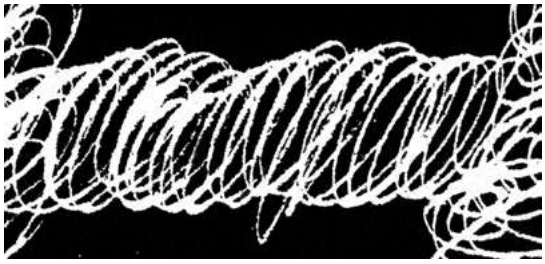
SE Je crois que oui. Comme je l'ai déjà dit, les pratiques asémiques renvoient aux principes fondamentaux, non seulement de l'écriture, mais aussi de la perception, de la sémiotique, de la relation entre forme et contenu. Ces connaissances sont évidemment très importantes en création typographiques, même dans des pratiques plutôt conventionnelles.

BD C'est difficile d'imaginer des choses nouvelles en typographie parce qu'on est conditionné par des normes. Peut-être que la première étape c'est justement ça : créer des choses plus « folles » , plus ouvertes, pas seulement dans la forme, mais aussi dans le concept.

Plus on s'ouvrira à la fiction et à la redéfinition des systèmes d'écriture, plus on pourra imaginer leur flexibilité. Ça permettrait aux écrivains et aux designers d'explorer le

remixing what we already know, merging colors that are already on our palette rather than truly seeing beyond it. Could fiction perhaps help?

SE I am right away imagining a parallel universe where Wim Crouwel's New Alphabet replaced all historical forms and became the new default; a radically geometric typeface with no stroke contrast, forms defined by differentiation rather than traditional conventions of legibility. Envisioning such "what-ifs" can act as a reminder of the arbitrariness of the norms that we live with.



BD Unfortunately, fiction that centers on writing is rare! There are many invented languages and writing systems, but stories that are primarily about the impact of writing and its transformation don't really exist. I'd love to read something where a world diverges because of some fundamentally different aspect of writing.

Overall though, I don't see a sudden revolution happening in writing. Instead, I see writing becoming increasingly complex and rich, gradually evolving in ways we can't yet foresee!

SE Revolutions are a rare occurrence; I guess a fictionalized approach could provide the playground, the laboratory to imagine alternatives and help to reveal yet untapped formal potential. It is convenient to retell the story of the big Eras and Styles: the Renaissance, the Enlightenment, the Industrial Revolution, and so on. But in reality it doesn't work like that; development — both in form and concept — is smooth and chaotic and messy. I believe we should embrace that fact in our practice and the narrative we attach to it.

récit, la narration et la composition de manière nouvelle, en adoptant un autre ton, une approche plus dynamique vis-à-vis de l'écriture en tant que telle.

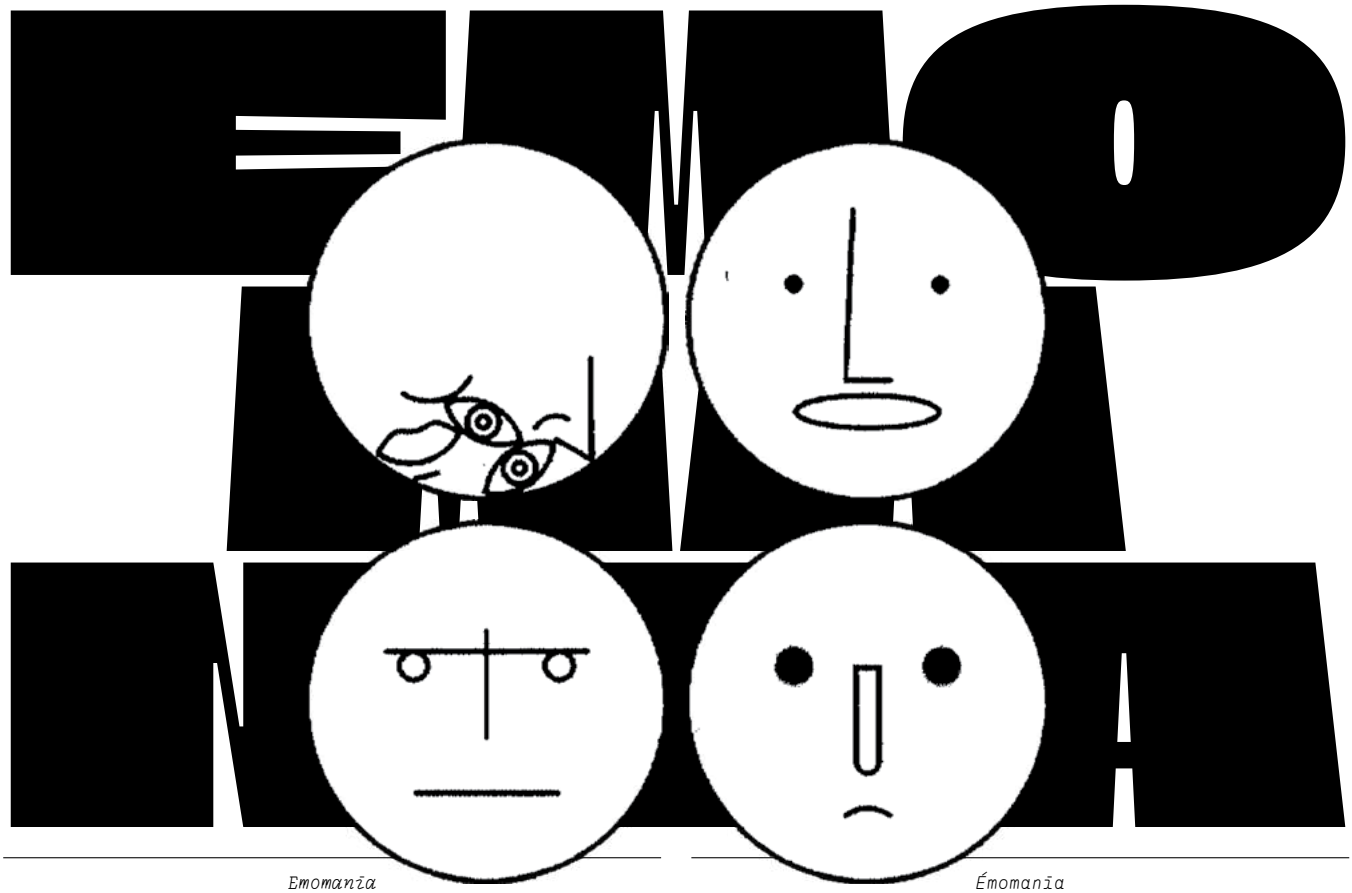
LD Des nouvelles fonctions d'écriture pourraient apparaître à la manière du gras ou de l'italique, mais les imaginer paraît aussi illusoire que de se représenter une nouvelle couleur ! On est en quelque sorte coincé dans une boucle, à remixer ce qu'on connaît déjà, à fusionner des couleurs qui sont déjà sur notre palette. Est-ce que la fiction pourrait nous aider à voir vraiment au-delà?

SE J'imagine tout de suite un univers parallèle où le Nouvel Alphabet de Wim Crouwel remplacerait toutes les formes historiques et deviendrait la nouvelle norme ; un caractère radicalement géométrique, sans contraste, des formes définies par la différenciation plutôt que par les conventions traditionnelles de lisibilité. Envisager ce genre de « et si ? » permet de souligner le caractère arbitraire des normes qui nous entourent.

BD Les fictions axées sur l'écriture sont malheureusement rares ! Il y a toutes sortes de langages et de systèmes d'écriture inventés, mais des histoires qui traitent principalement de l'impact de l'écriture et de sa transformation, ça n'existe pas vraiment. J'aimerais tellement lire des histoires avec des mondes qui divergent du fait d'un aspect de l'écriture radicalement différent.

Mais dans l'ensemble, je ne pense pas qu'une révolution soudaine se produise dans le domaine de l'écriture. Je vois plutôt l'écriture devenir de plus en plus complexe et riche, évoluant petit à petit dans des directions qu'on ne peut pas encore anticiper !

SE Les révolutions sont rares ; il me semble qu'une approche fictionnelle peut offrir un terrain de jeu, un laboratoire pour imaginer des alternatives et aider à révéler un potentiel formel encore inexploité. C'est bien pratique de lire l'histoire à travers des grandes époques et des grands styles : la Renaissance, le Siècle des Lumières, la Révolution industrielle, etc. Mais les choses ne se passent pas ainsi : l'évolution, des formes et des concepts, se fait en douceur, de manière chaotique et désordonnée. C'est important d'en tenir compte dans notre pratique et dans les rélfexions qui l'entourent.



Emomania
text and images by Ayasha Khan

Émomania
texte et images d'Ayasha Khan

--> :-O

:-| :-(

[EN]

Benoît Melançon writes in *Sevigne@Internet, Remarques sur le courrier électronique et la lettre*: "In fact, where it is possible to crumple paper and make the ink drool because we were crying while writing, is not conceivable with an e-mail. The machine could be damaged, and, even if we kissed the screen with lipstick, it wouldn't be visible on the other person's screen."

With a keyboard, all you need is one finger. While handwriting helps develop and make visible our personality, typing leads to a standardization, if only formal. In a desire to re-introduce emotion into this electronic communication, images are once again making their appearance, most notably through the now ubiquitous system of emoji.

The image becomes a guide, showing me the way, taking me in one direction rather than another. To convey emotions, it sneaks into my messages, imitating for example the shape of my eyebrows, if I were in a real-life conversation. Why this need for symbols? As if words alone weren't enough, as if letters, typed one after the other, didn't carry enough meaning.

My work, and more specifically the typeface Emomania, stems from an over-abundance of emoji, from its repetitive, almost manic use which often takes the place of the word itself, reducing the nuances of our expressions in the process. The counter-forms of my letters are spaces into which images, faces, are inserted, giving life to the signs and fully merging the text and picture, making them resolutely inseparable.

The following spreads show a selection of projects and visual experimentations.

[FR]

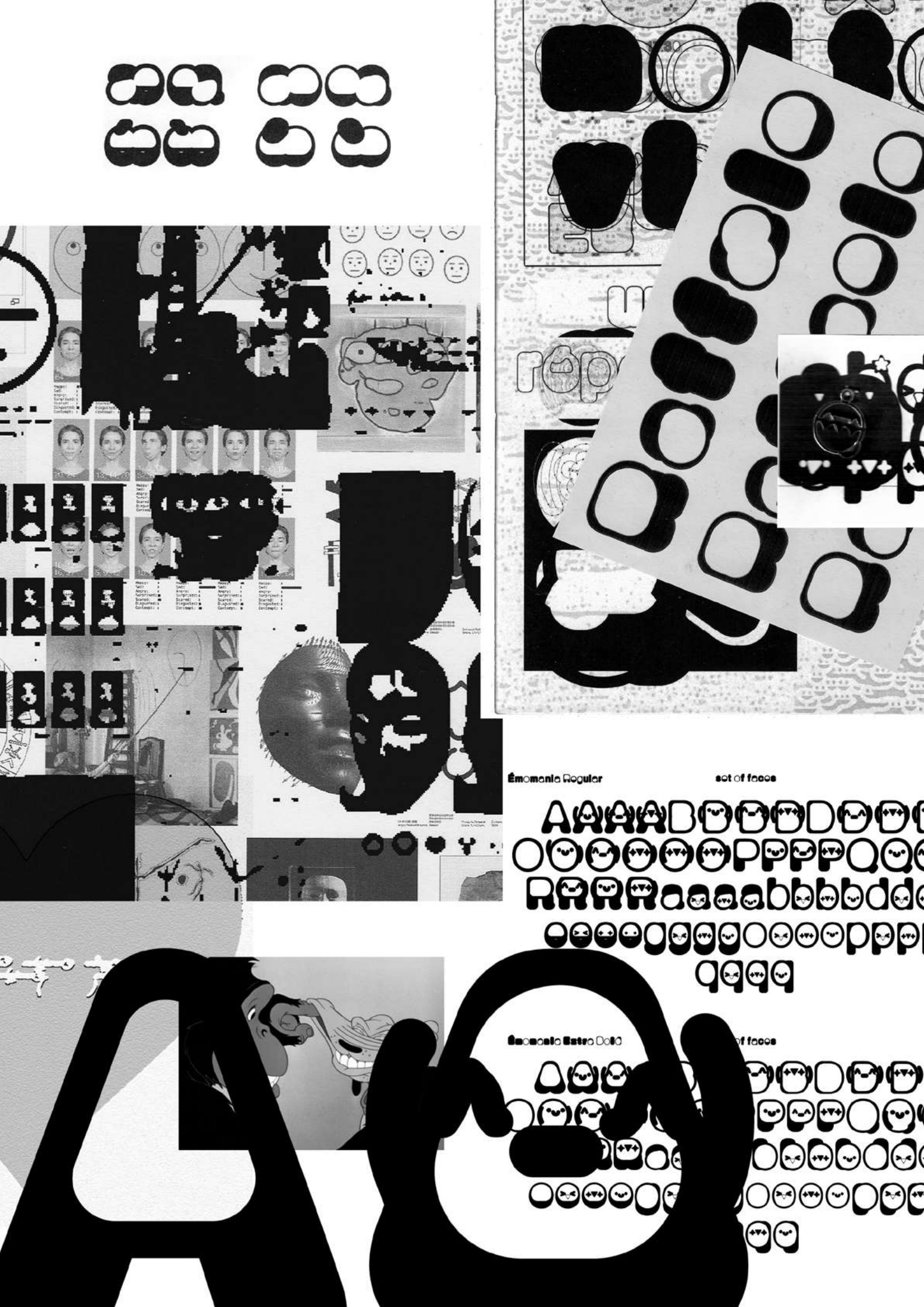
Benoît Melançon dit dans *Sevigne@Internet, Remarques sur le courrier électronique et la lettre* : « En effet, là où il est possible de froisser du papier et de faire baver l'encre parce qu'on pleurait au moment de l'écriture, n'est pas envisageable avec un email. La machine pourrait en pâtir, et, quand bien même nous embrasserions l'écran avec du rouge à lèvres, ce ne serait pas visible sur l'écran de l'autre. »

Avec un clavier, un doigt suffit. Là où l'écriture manuscrite contribue à développer notre personnalité, l'écriture électronique amène une standardisation, du moins formelle. Afin de ré-injecter de l'émotion dans cette communication électronique, l'image refait son apparition, notamment à travers le système aujourd'hui omniprésent des emoji.

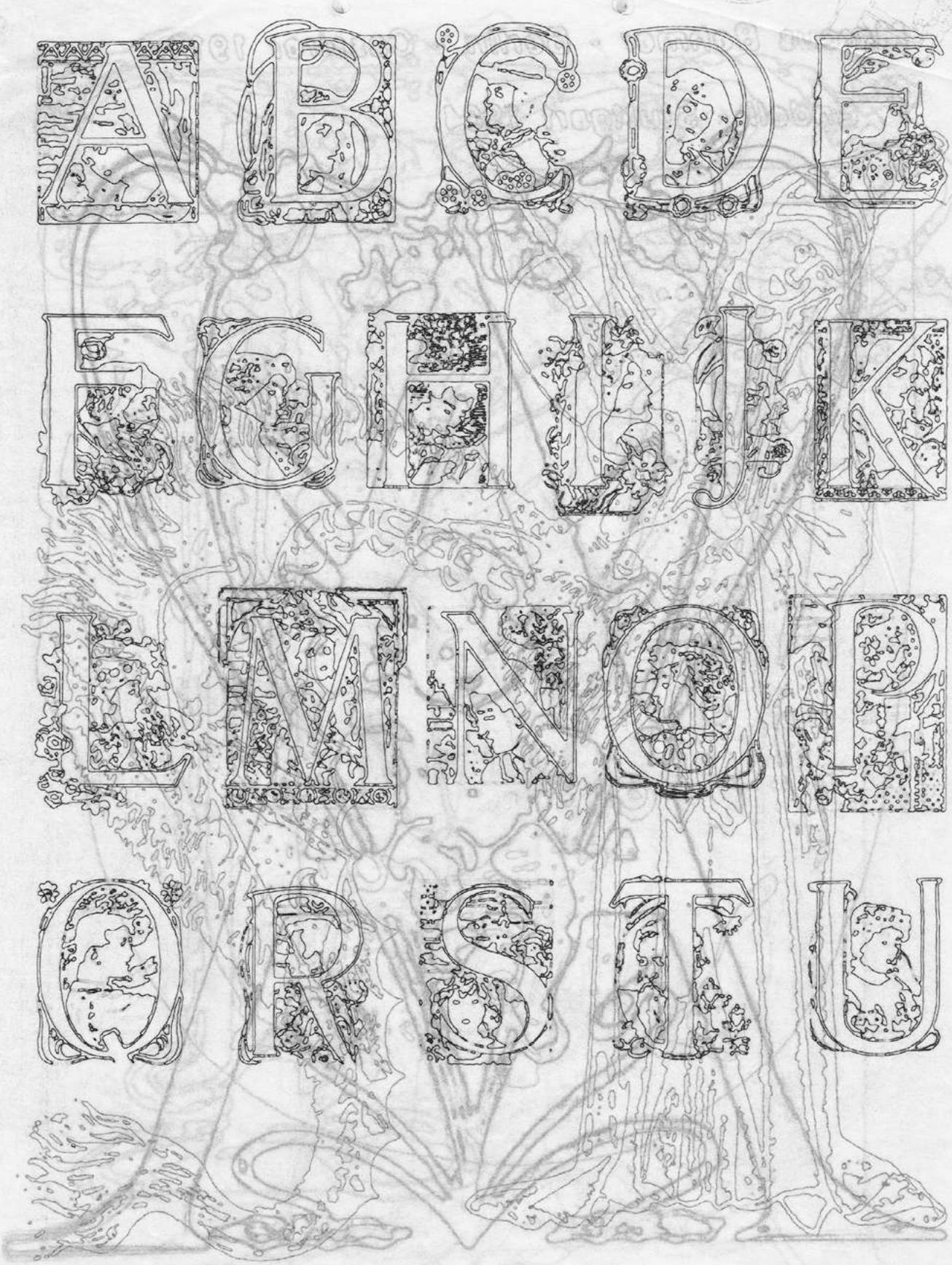
L'image devient guide pour me montrer le chemin, pour m'amener dans une direction plutôt qu'une autre. Pour exprimer mes émotions, elle se glisse dans mes messages et imite par exemple la forme que mes sourcils prendraient lors d'une conversation en face-à-face. Pourquoi ce besoin de représentation par des symboles ? Comme si les mots seuls ne suffisaient pas, comme si les lettres, les unes après les autres, ne disaient pas assez.

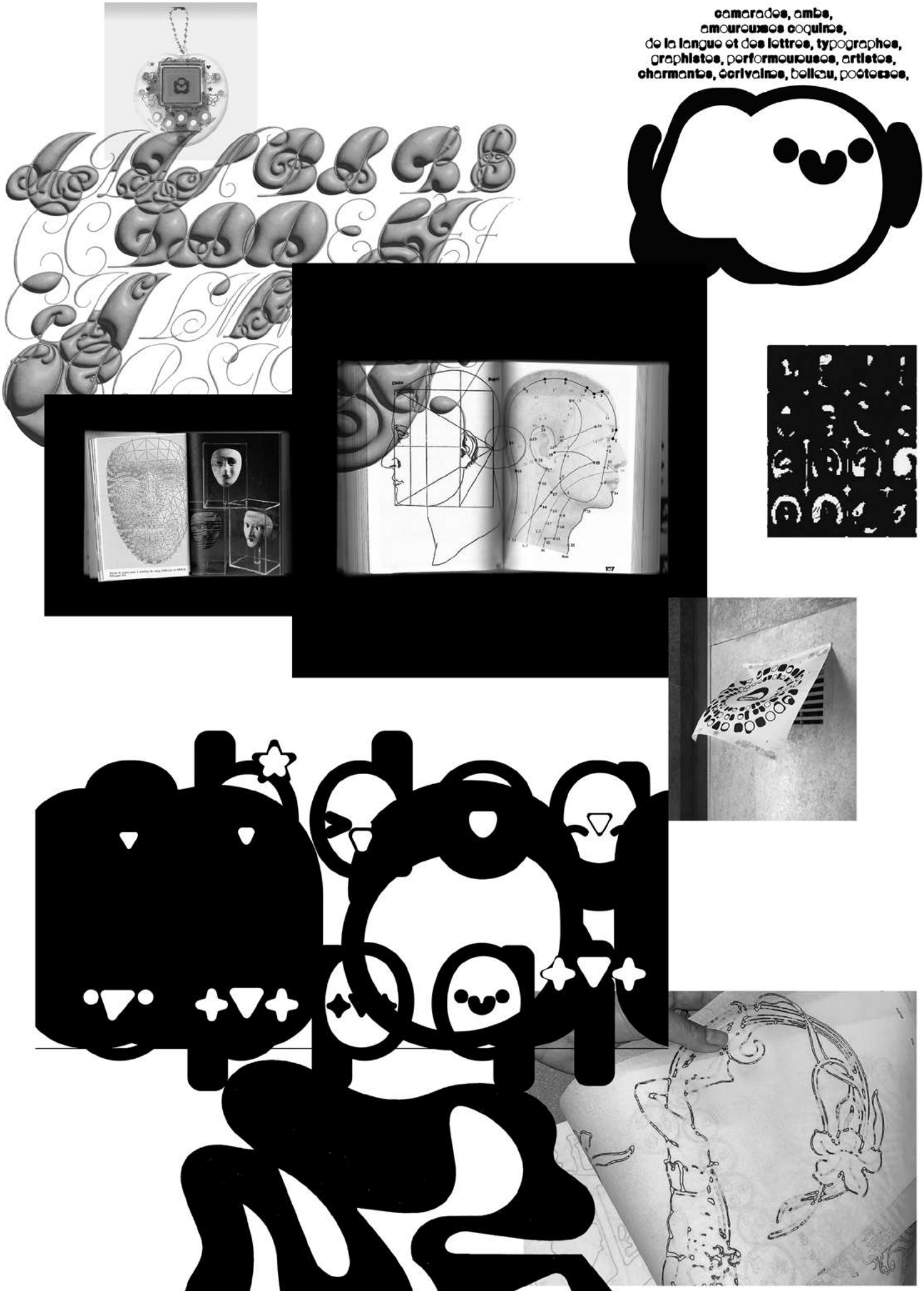
Mon travail, et plus particulièrement la police de caractère Émomania, découle d'un trop-plein de l'émoji, de son utilisation répétitive, presque maniaque, qui prend souvent la place même du mot tout en réduisant au passage les nuances de nos expressions. Les contre-formes de mes lettres sont des espaces où viennent s'insérer des visages, afin de donner vie aux signes et de fusionner pleinement l'image avec le texte, de les rendre résolument indissociable.

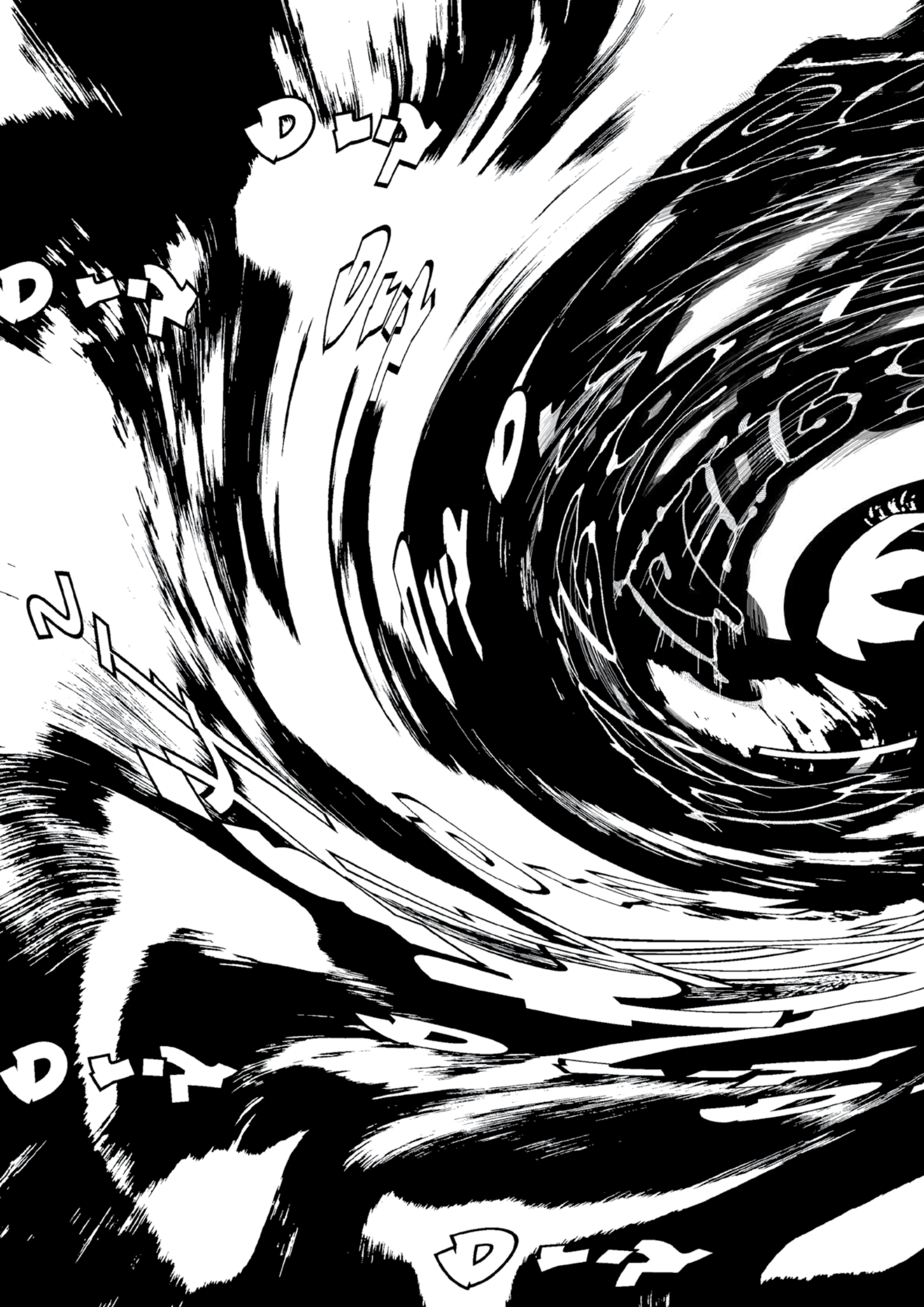
Les double-pages suivantes présentent un aperçu de projets et d'expérimentations formelles.

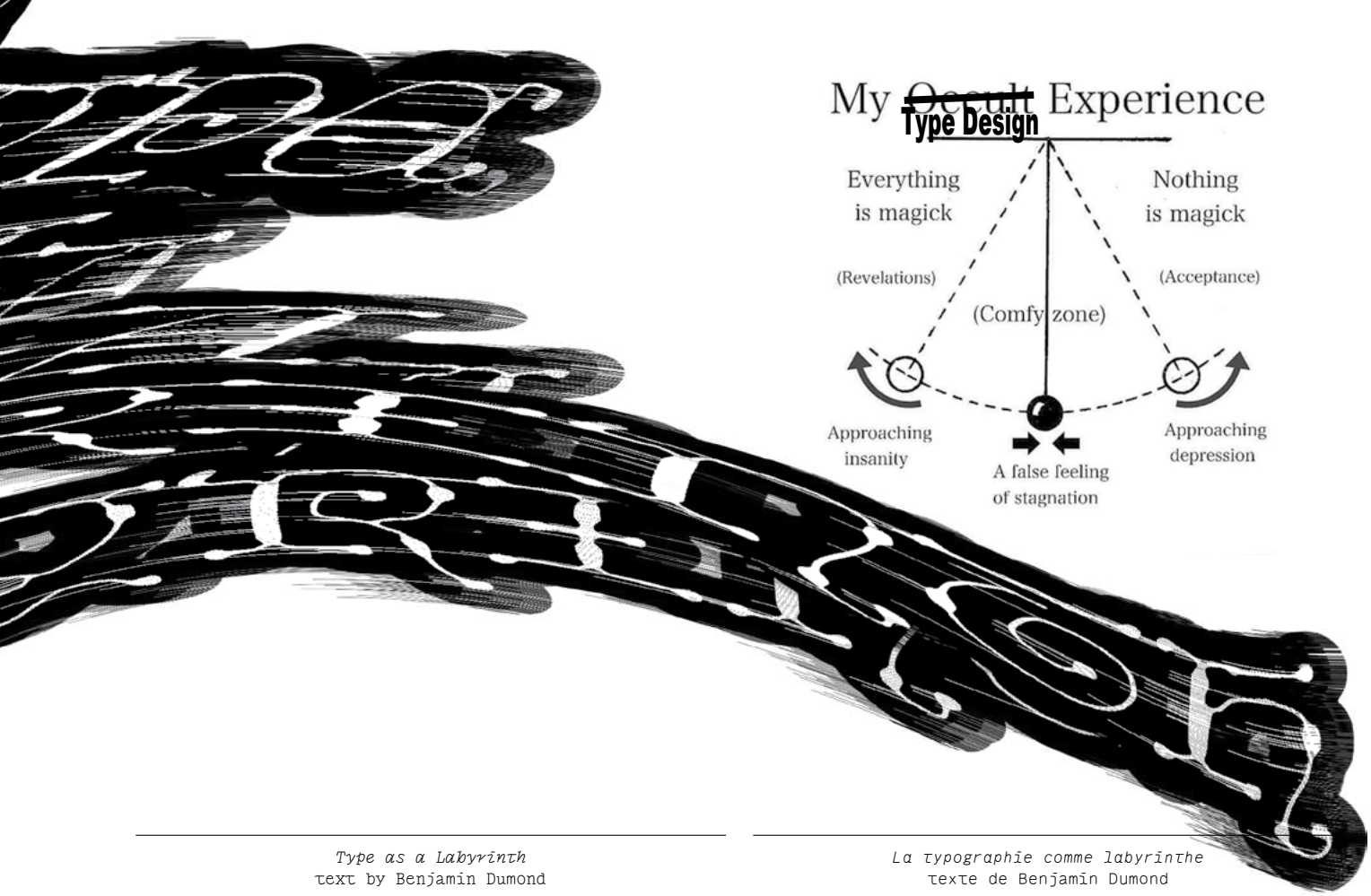

Émomania Regular
set of faces
Émomania Extra Bold
of faces

17:31
96 pt
96 pt


ABCDE
FGHIJK
LMNOP
QRSTU


camarades, ambs,
amoureuxses coquines,
de la langue et des lettres, typographes,
graphistes, performeurseuses, artistes,
charmantes, écrivaines, bellau, poètesses,





Type as a Labyrinth
text by Benjamin Dumond

La typographie comme labyrinthe
texte de Benjamin Dumond

[EN]

There have never been as many writing shapes produced as there are today. New typefaces are published online every day, adding depth and dimension to our alphabetic culture. Caught in the norms and imperatives of the type design market, when do letter-makers truly find the time to dream, to take writing systems in new vistas?

Glyphs exert an intense fascination on me. I can contemplate them for hours, not for the meaning they convey, but for their almost magical mechanisms, oiled and honed over five millennia. It is a technology that we forget was ever invented, that is without equal, and which enables thoughts and stories to be encoded in a system of signs. Throughout its history, what truly fascinates me are the typefaces that have attempted to invent new things within these mechanisms — practices that could be described as "experimental", the contours of which I'll try to outline here.

There's no consensus on what is meant by "experimental typography". The term has a similar status to the old "Fantasy" category, used in various typographic classifications to categorize what doesn't belong anywhere. "Experimental" is often used to describe typefaces intended to mark a stylistic eccentricity, with certain visual characteristics that deviate from the norm, whereas "non-experimental" typefaces fit into a kind of aesthetic logic and historical continuity. This view reduces the experimental to a practice without influence, kept outside the field of "serious", historical and commercial typography.

As a fan of scientific literature, particularly on physics and its history, I like to try to understand how a field of research is built up and evolves. I like to imagine what a typographic research field as active and organized as that

[FR]

L'humanité n'a jamais produit autant de formes d'écritures. Chaque jour, de nouveaux caractères typographiques sont publiés en ligne, construisant brique par brique notre culture alphabétique. Pris dans les normes et les impératifs du grand marché de la typographie, les façonneurs d'alphabets trouvent-ils le temps de rêver, d'emmener la forme des écritures dans des directions inattendues ?

Les glyphes opèrent sur moi une intense fascination. Je peux les contempler pendant des heures, non pas pour le sens qu'ils véhiculent, mais pour leurs mécanismes presque magiques, huilés, aiguisés depuis cinq millénaires. Cette technologie dont on oublie l'origine inventée, est sans équivalent pour l'encodage de pensées et récits dans un système de signes. Ce qui me passionne plus particulièrement, ce sont les caractères typographiques qui, dans l'histoire, ont tenté d'inventer des choses nouvelles au sein de ces mécanismes, des pratiques que l'on pourrait qualifier d'« expérimentales », et dont je vais essayer ici de tracer les contours.

Il n'y a pas de consensus sur ce que définit la « typographie expérimentale ». Le terme a un statut similaire à celui de la catégorie « Fantaisie », utilisée dans diverses classifications typographiques pour ranger ce qui n'a sa place nulle part. La plupart du temps, ce qu'on désigne par « expérimental », ce sont des caractères destinés à marquer une excentricité stylistique, des caractères dont certaines caractéristiques visuelles diffèrent des normes, là où des caractères « non expérimentaux » s'inscrivent davantage dans une logique esthétique et une continuité historique. Cette vision réduit l'expérimental à une pratique sans influence, tenue à l'écart du champ de la typographie « sérieuse », historique et commerciale.

↑ Groq (T. Suzuki, 2015)

of physics, for example, would be like. In this context, the term "experimental" takes on a whole new meaning: an "experimental" typeface is an experiment. And an experiment is not simply proposing something rare or unprecedented, nor is it simply acting outside the norm. To conduct an experiment is to define a problem, whether concrete or speculative, formulate a hypothesis, and then to set up a protocole and demonstration device. The same process could be applied to typographic design, with the typeface acting as a demonstration. This approach is evident in the work of several type designers, where a typeface becomes a medium for reflection.

Groq, designed in 2015 by Tezzo Suzuki, is a typeface that works with this process. The problem presented is this: is it possible to create a typographic variation that gives a text composed in the Latin alphabet the feel of reading a text in Japanese? To answer this question, Tezzo Suzuki designed letters with unusual contours — compared to Latin traditions — made of a single stroke, without beginning or end, where the outer and inner contours are integrated into a single loop. Echoing the large number of kanji used in Japanese, each sign is produced in four versions, which create a particular reading rhythm. For me, it's the perfect illustration of an experimental typographic typeface that problematizes, postulates, and presents a novel way of bringing text to life. Tezzo Suzuki's approach is based on typographic variations, alternative letters, and a particular treatment of shapes and counter-shapes. And this is what makes Groq an intrinsically typographic invention. It doesn't address the question of transposing another writing system through aesthetic mimetism, but rather uses typography's own mechanisms and modes of expression to answer it.

Adepte de littérature scientifique, notamment sur la physique et son histoire, j'aime essayer de comprendre comment se construit et évolue un champ de recherche. Je me plais à imaginer ce que serait un champ de recherche en typographie aussi actif et organisé que celui, par exemple, de la physique. Dans ce cadre, le terme « expérimental » prend un tout autre sens : un caractère typographique « expérimental » est une expérience. Or, une expérience, ce n'est pas simplement proposer quelque chose de rare ou d'inédit, ce n'est pas simplement agir hors des normes. Faire une expérience, c'est poser un problème, concret ou spéculatif, postuler et construire une hypothèse puis mettre en place un protocale et un dispositif de démonstration. Ce même processus pourrait tout à fait s'appliquer à la création typographique, le caractère tenant alors lieu de démonstration. On retrouve cette pratique chez plusieurs dessinateurs de caractères, où une typographie devient en elle-même le support du raisonnement.

Le Groq, dessiné en 2015 par Tezzo Suzuki, est un caractère qui fonctionne selon ce processus. Le problème posé est le suivant : est-il possible de créer une variation typographique qui donne à un texte composé avec l'alphabet latin, une sensation proche de la lecture d'un texte en japonais ? Pour y répondre, Tezzo Suzuki dessine des lettres aux contours inhabituels — par rapport aux traditions latines — faits d'un seul trait, sans début ni fin, où les contours extérieurs et intérieurs sont intégrés dans une même boucle. En écho au grand nombre de kanjis utilisés en Japonais, chaque signe est produit en quatre versions, qui amènent un rythme de lecture particulier. C'est pour moi l'illustration parfaite d'un caractère typographique expérimental, qui problématise, postule et présente une manière inédite de faire vivre le texte. L'approche choisie par Tezzo Suzuki repose sur des déclinaisons typographiques, des lettres

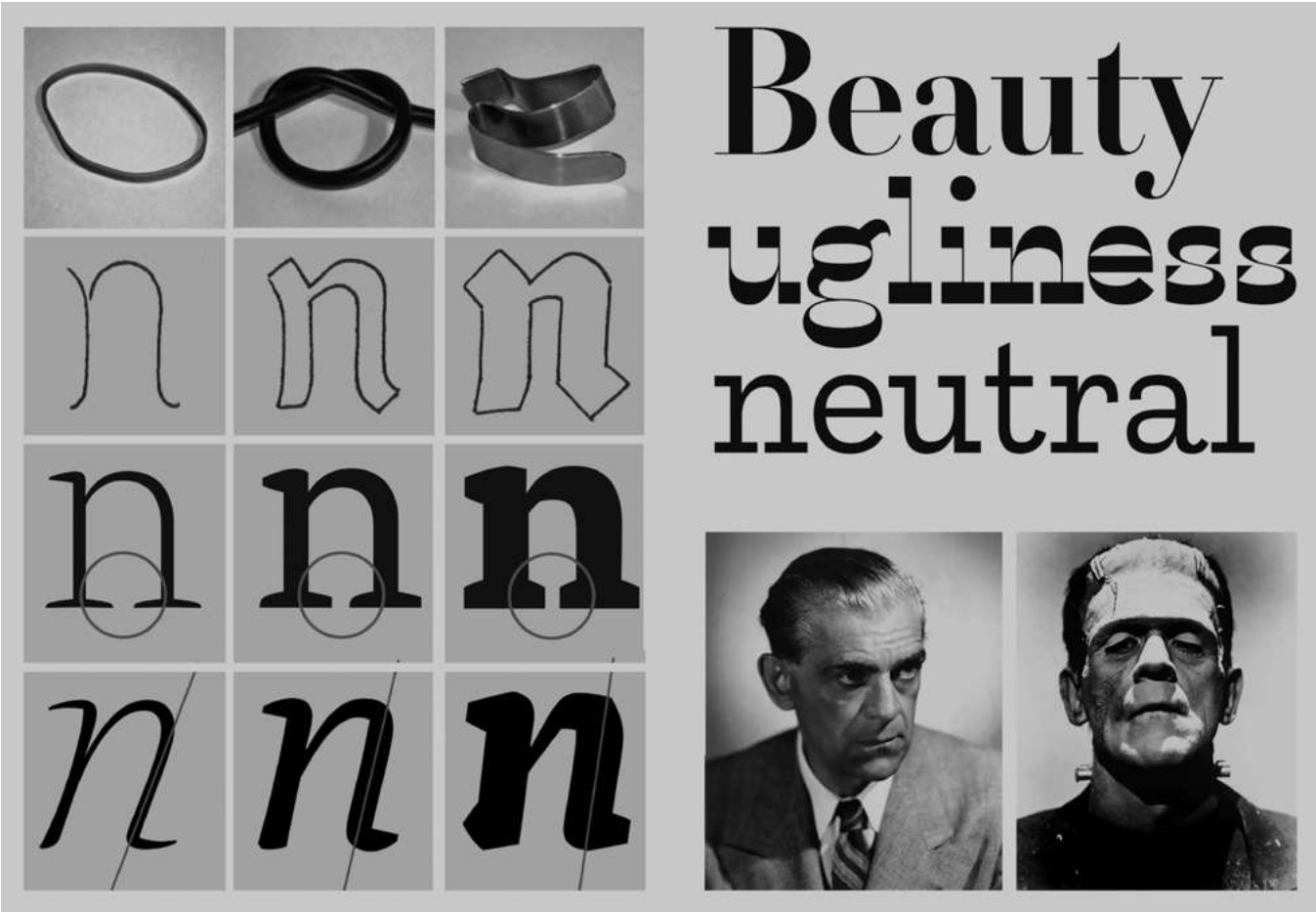
Alda, designed by Berton Hasebe and published in 2008 by the foundry Emigre, also offers an experiment from which new shapes emerge, through an original approach to weight variations. Rather than increasing the thickness of the typeface in the conventional way, according to the logic of a drawing tool, the density and flexibility of each of the three styles are directly inspired by materials: elastic, plastic, and metal. Transposing these material qualities to letters is done in a subtle way, not like applying a filter or in an illustrative manner. Berton Hasebe reflects on the consequences of such an application for the profound way in which a glyph is constructed. The experimentation takes place at an unexpected point in the creative process: the very way we think about the concept of weight — a methodology of derivations so ingrained in us that we forget it is simply the product of history. Alda serves as a reminder: there is nothing to stop us from proposing new mechanisms.

While the research and results of experimental characters often lead to new aesthetics, some can exist purely as conceptual creations. Peter Biľak's Karloff, for example, is a family whose variations are based on the interplay of beauty and ugliness. It comprises two styles: one closely resembling Bodoni typefaces—regarded as the epitome of typographic elegance—and the other inspired by so-called "Italian" typefaces, characterized by perfectly horizontal contrasts. The first style is named Positive, and the second Negative. Biľak's innovation lies not in the creation of new forms but in reinterpreting existing stylistic models to propose a unique family arrangement, which carries a deeper discourse. The spectrum of beauty and ugliness is translated into typographic variation. The Karloff experiment is more poetic than practical, but it reminds us that a typeface, beyond its aesthetics, also evokes culturally constructed affects, making it a subject of reflection and study.

alternatives, et un traitement particulier des formes et contreformes. Et c'est ce qui fait que le Groq est une invention intrinsèquement typographique. Il n'aborde pas la question de transposer un autre système d'écriture par un mimétisme esthétique, mais utilise plutôt pour y répondre des mécanismes et des moyens d'expression propres à la typographie.

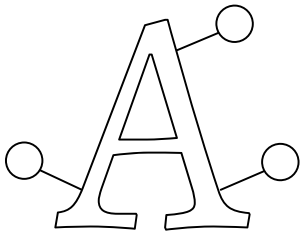
L'Alda, dessiné par Berton Hasebe et publié en 2008 par la fonderie Emigre, propose également une expérience dont découle de nouvelles formes, par une approche originale des variations de graisse. Plutôt que d'augmenter l'épaisseur du caractère de manière classique, selon la logique d'un outil de tracé, la densité et la souplesse de chacun des trois styles sont directement inspirées de matériaux : élastique, plastique et métal. Transposer ces qualités de matériaux à des lettres s'y fait de manière subtile, non pas comme on appliquerait un filtre ou de manière illustrative. Berthon Hasebe réfléchit aux conséquences d'une telle application sur la manière profonde de construire un glyphe. L'expérimentation se place à un endroit inattendu du processus de création : la manière même d'envisager le concept de graisse — une méthodologie de déclinaisons tellement ancrée en nous que nous oublions qu'elle est simplement le produit de l'histoire. L'Alda fait office de rappel : rien ne nous empêche de proposer de nouveaux mécanismes.

Si les recherches et résultats des caractères expérimentaux aboutissent souvent à des esthétiques nouvelles, d'autres peuvent être des créations purement conceptuelles. Le Karloff de Peter Biľak, est par exemple une famille dont les déclinaisons sont basées sur l'idée de beauté et de laideur. Elle est composée d'un style proche des caractères de Bodoni, considéré comme la quintessence de l'élégance typographique, et d'un autre inspiré des caractères dits « italiens », aux contrastes parfaitement inversés ; le premier style est appelé Positif,



↓ Alda (B. Hasebe, Emigre, 2008) | Kaloff (P. Biľak, Typotheque, 2012)

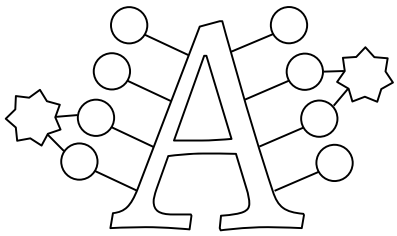
What these experimental typefaces show is that the starting point for a typographic creation is not necessarily aesthetic research or the resolution of a technical or functional problem. They construct their own questions, often involving the transposition of non-typographic notions, and answer them using elements and mechanisms specific to type design. Typography possesses a rich assemblage of elements that play a part in its functioning: The principles of cases, widths, alternate glyphs, or ligatures – each of which can serve as a creative space in its own right. In this approach to experimental typography, a question doesn't get a final answer. It's an invitation to compare hypotheses and enrich our understanding of the possibilities offered by typography.



An experiment carried out without explanation, without mediatization, has value only for the person doing it. It has no impact on his or her own theoretical field. For designers exploring experimental typography, it's crucial to take the time to articulate their thoughts—to understand and describe both their intentions and their creations. After all, experimentation serves a purpose: to contribute to a theoretical framework that advances and enriches the discipline.

If the ideas generated by experimental work are not made explicit and related, their impact is virtually non-existent. And yet, there is no place, no literature, that brings together typographic experiments and allows them to circulate. Ideas are atomized. An experimental typeface is too often seen as an isolated creation, rarely linked to other projects with similar issues.

Experimental typography is much more than visual eccentricities or fashion. It's no less serious, no less important, no less useful than more conventional typography. Typefaces like Groq, Alda and Karloff test what we're so used to taking for granted. It's possible to build typographic theory proactively, by genuinely valuing experimental practices and critically evaluating the bias of traditionalism that hinders our discipline.

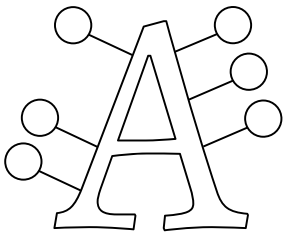


In science, paradigm-shattering tipping points occur from time to time. When Newtonian physics is superseded by Einstein's theory of general relativity, we move from a world in which bodies are attracted to each other to one in which bodies both distort and move through the fabric of space. Certitudes, no matter how deeply entrenched, can abruptly be invalidated. The exploration of knowledge knows no end.

I cultivate this relationship with writing systems, interfaces too complex and mysterious to be reduced to consumer products, questions of legibility, communication, and historical norms. I dream of a field of typographic research that seeks to explore the limits of its own mechanisms, free from the chronic fear of a paradigm shift. Type design not only gives form to writing and aesthetic

le second Négatif. L'invention ne porte pas sur le dessin, puisque Peter Biľak reprend des modèles stylistiques existants, mais sur le fait de proposer un agencement de famille particulier, qui en lui-même porte un discours. Le spectre de la beauté et de la laideur devient alors une variation typographique. L'expérience du Karloff, est plus poétique que pratique. Elle nous rappelle cependant qu'au-delà de son esthétique, un caractère convoque aussi des affects plus ou moins culturellement construits, qui peuvent devenir objet de réflexion et d'étude.

Ce que montrent ces caractères expérimentaux, c'est que le point de départ d'une création typographique n'est pas forcément une recherche esthétique ni la résolution d'une problématique technique ou fonctionnelle. Ils construisent leurs propres questions, impliquant souvent la traduction de notions non-typographiques, et y répondent en utilisant des éléments et mécanismes propres au dessin de caractères. La typographie possède en effet un arsenal riche, qui participe à son fonctionnement. Les principes de casses, de chasses, de glyphes alternatifs ou encore de ligatures sont autant d'aspects qui peuvent devenir des lieux de création à part entière. Dans cette vision de la typographie expérimentale, une question n'obtient jamais de réponse définitive. Elle est une invitation à confronter des hypothèses et à enrichir notre compréhension des possibilités offertes par la typographie.



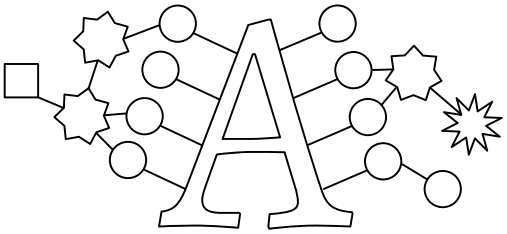
Une expérience réalisée sans explication ni médiatisation n'a de valeur que pour celui ou celle qui la fait. Elle n'a aucun impact sur sa propre discipline. Il est important, pour les dessinateurs s'essayant à la typographie expérimentale, de prendre le temps de poser des mots, de comprendre et de décrire leurs intentions et leurs productions. L'expérimentation doit servir un propos et participer à construire un champ théorique à même de faire évoluer et avancer la discipline. Si les réflexions liées à un travail expérimental ne sont pas explicitées ni mises en relation, alors leur impact est négligeable. Or, il n'existe pas de lieu, de littérature, qui rassemble les expériences typographiques et permette de les faire circuler. Les idées sont atomisées. Un caractère expérimental est trop souvent envisagé comme une création isolée, rarement mise en relation avec d'autres projets aux problématiques similaires.

La typographie expérimentale est bien plus qu'une question d'excentricités visuelles ou d'effets de mode. Elle n'est pas moins sérieuse, moins importante, moins utile que la typographie plus classique. Des caractères comme le Groq, l'Alda ou le Karloff questionnent ce que nous pensons des évidences. Il est possible de construire de manière proactive la théorie typographique, en valorisant sérieusement les pratiques expérimentales, et en déconstruisant les travers traditionalistes qui pèsent sur notre discipline.

En science, il arrive de rencontrer des points de bascule qui bouleversent les paradigmes. Quand la physique newtonienne laisse place à la relativité générale d'Einstein, on passe d'un monde où les corps s'attirent à un monde où le tissu même de l'espace se déforme. Des certitudes, aussi ancrées soient-elles, peuvent soudainement être remises en question, voire invalidées. L'exploration du savoir ne connaît aucune fin.

diversity but also defines functions for reading and practical use. A familiar example is italics, which, when combined with roman type, introduce a literary function to the text and enhance typography's ability to stage distinctions — marking exteriority through dialogue distinct from the narrative, reference, or foreign languages.

In that sense, Italics are not so much the creation of Francesco Griffo and Aldus Manutius, but an elusive cultural object, built up over time by a shift in usage. A stylistic proposition, intended to stand alone, italics became a companion piece. As a result, typography evolves from an art of imprinting, *typo-graphy*, to that of orchestrated text staging, a form of *thea-graphy*. Setting a sentence in italics gives the reader unconscious cues and enables something unique that neither voice nor thought can mimic. It's an ability that's unique to typography, and sets it apart from any other medium.



Contemporary writing has the capacity to become not just a single set of signs, but a family, a coalition, a troupe. Built around a base, the archetypal regular roman, variations enable the activation of functions – exteriority, hierarchy, tonality. Even more than mechanization, this is what distinguishes typographic writing from handwriting. It enables us to add an overlay to written discourse, enriching perception and understanding. Typefaces are no longer just costumes with which to dress the text, but reading interfaces, for which typographic designers are the developers. Without these formal variations, the reader's experience would be greatly impoverished.

These text functions would surely have been impossible for a sixteenth-century reader to imagine, and the same goes for us with what writing will look like in four hundred years' time. When a designer comes up with a new family organization or unexpected variations, I start to dream that I might be looking at the nascent potential of a new function, a new text standard for the twenty-second century. I then imagine its aesthetic principles transposed to other typefaces, Groq or Alda variations, just as we design italic variations today. While this is an exciting idea, it is a rare one. This free circulation of ideas is difficult for us to imagine in a production context very much centered around intellectual property, yet it is essential to the emergence of new standards. Certain experimental projects, by their distinctivness and the simplicity of their process, are particularly well-suited to this exercise.

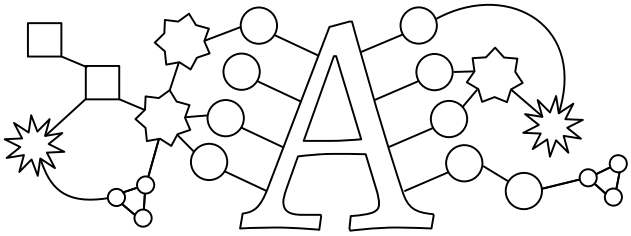
In 1990, Erik van Blokland and Just van Rossum of LettError created the Beowolf typeface around the question: is it possible for glyph outlines to exhibit variation? Since the advent of digital production, a letter is assumed to need a fixed shape, but working with Postscript files they showed it was possible to alter the shape of each letter each time it occurs. They went on to develop typographic families, whose variations featured increasingly unstructured outlines. While the general fascination with this project was largely due to its technical prowess, I feel that this typeface touches on something much deeper, more troubling: a decaying, unpredictable script, a meaning that tends to disappear. In this sense, Beowolf's successive variations could be interpreted as metaphors for madness, loss of memory or the inevitability of death.

Je nourris un rapport comparable avec les systèmes d'écriture, des interfaces trop complexes et mystérieuses pour être réduites à des produits de consommation, à des questions de lisibilité, de communication et de normes historiques. Je rêve d'un champ de recherche typographique qui s'attacherait à explorer la limite de ses propres mécanismes, débarrassé de l'injonction fonctionnaliste et de la peur chronique d'un changement de paradigmes.

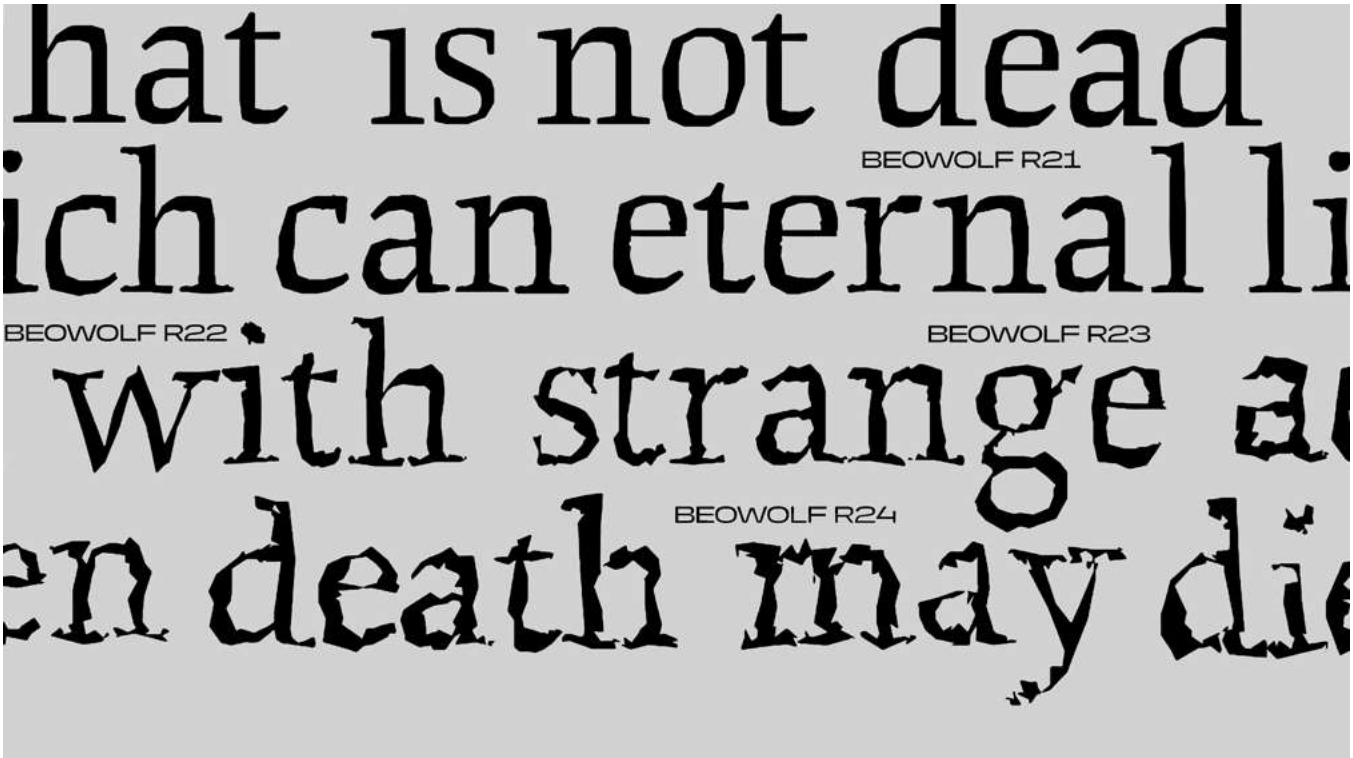
Le design typographique donne une forme à l'écriture, une diversité esthétique, mais conçoit également des fonctions de lecture et d'usage. L'exemple le plus évident est sans doute celui de l'italique qui, conjugué au romain, ajoute une fonction sémantique au texte, et augmente les capacités de mise en scène de la typographie en lui permettant de marquer une forme d'extériorité au texte : un dialogue distinct de la narration, une référence, ou encore une langue étrangère.

L'italique n'est pas tant une création de Francesco Griffo et Alde Manuce, mais un objet culturel bien plus insaisissable, construit au fil du temps par un glissement d'usage. De proposition stylistique destinée à être utilisée seule, l'italique devient un compagnon. La typographie passe alors d'un art de l'empreinte, *typo – graphie*, à celui d'une mise en scène orchestrée du texte, une forme de *théâ – graphie*. Composer une phrase en italique donne au lecteur des indications inconscientes et permet quelque chose d'unique que ni la voix, ni la pensée ne peuvent mimer. C'est une capacité propre à la typographie, qui la distingue de toute autre forme de narration.

L'écriture contemporaine possède cette faculté de ne pas être qu'un seul ensemble de signes, mais une famille, une coalition, une troupe. Autour d'une base, dont l'archétype serait le romain *regular*, des variations permettent l'activation de fonctions — extériorité, hiérarchie, tonalité. Plus encore que la mécanisation, c'est ce qui distingue l'écriture typographique de l'écriture manuelle. Elle permet d'ajouter à un discours écrit une surcouche qui en enrichit la perception et la compréhension. Les caractères ne sont plus seulement des costumes dont on habille le texte, mais de petites interfaces de lecture dont les designers typographiques sont les développeurs. Sans ces différentes variations, l'expérience de lecteur serait largement appauvrie.



Ces fonctions de texte auraient sûrement été impossibles à imaginer pour un lecteur du XVIe siècle, il en est de même pour nous avec ce que sera l'écriture dans deux cents ans. Quand un designer propose une organisation de famille ou des déclinaisons inattendues, je me prends à rêver d'avoir peut-être sous les yeux le potentiel naissant d'une nouvelle fonction, d'un nouveau standard de texte pour le XXIIe siècle. J'imagine alors ses principes esthétiques transposés à d'autres caractères, des déclinaisons Groq ou Alda comme on conçoit aujourd'hui des déclinaisons italiques. Si cette idée est excitante, force est de constater qu'elle est rare. Cette libre circulation des idées nous est difficile à imaginer dans un contexte de production très centré autour de la propriété intellectuelle, alors qu'elle est primordiale à l'émergence de nouvelles normes. Certains projets expérimentaux, de par leur aura et la simplicité de leur processus, se prêtent particulièrement bien à cet exercice.



↑ LTR Beowolf (E. van Blokland & J. van Rossum, LettError, 1990)

This formal principle of random deterioration was taken up many years later by Alejandro Lo Celso in his typeface Arlt, which takes as its inspiration the style of the Argentinian author of the same name. Roberto Arlt's literature uses slang as a means to renew the classic literature means, inspired by the life of precarious workers and their social reality. In response, Alejandro Lo Celso creates seven deformed declensions alongside the standard variations, using a method similar to Letterror. These exist in opposition to the bourgeois ambience of the "classic" Arlt typeface, and come to mark a form of irreverence, a raw, popular voice, in the manner of Roberto Arlt's characters. This technique of typographic alteration takes on its full meaning, in Arlt as in Beowolf, in its diversity, its organization into families, its relationship with a referent that is distorted minimally or not at all. The very shapes of these typefaces operate in parallel to the textual content, evoking notions of loss and conflict.

I like the idea that an author could, by experimenting with variations within a text, infuse their story with shifting emotions, without disrupting the narrative flow. Experimental typography is too often reduced to display typefaces, to letters to be seen rather than read, and it seems to me that we would have everything to gain by taking over slow-reading typography to play a subtle and discreet part in orchestrating reading. Who knows what impact such practices could have on the way we write and read, whether in fiction or in academic fields such as sociology or history.

Italics as we know them today – both in form and literary function – are the result of centuries of use. A single, isolated typographic innovation today could hardly hope to achieve a similar cultural impact in the short term. Usage shapes norms, and designing typefaces does not give us the power to implement new writing habits. However, it is within our reach to make the field of typography more open to experimentation, to shift it from a culture of tradition to one of experimentation. By actively seeking out and pushing back the limits of what we think is possible in a typeface, who knows what we might uncover? What might happen if some of these experiments, through chance or necessity, resonated with an audience and took hold?

En 1990, Erik van Blokland et Just van Rossum de LettError créent le caractère Beowolf autour de la question suivante : est-il possible pour une lettre typographiée de n'avoir pas deux fois le même dessin ? Alors que depuis l'arrivée de la production numérique, une lettre équivaut à une forme fixe, ils détournent les fichiers Postscript pour que leur dessin soit altéré aléatoirement à chaque occurrence. Ils distribuent ensuite une famille typographique, dont les déclinaisons possèdent des contours de plus en plus déstructurés. Si la fascination générale pour ce projet était en grande partie liée à la prouesse technique, j'ai le sentiment que ce caractère touche à quelque chose de beaucoup plus profond, de plus troublant : une écriture qui se dégrade, imprévisible, un sens qui tend à disparaître. Selon cette lecture, les variations successives du Beowolf opèrent comme une métaphore de la folie, de la mémoire ou de l'inévitabilité de la mort.
Ce principe formel de détérioration aléatoire a été repris des années plus tard par Alejandro Lo Celso dans son caractère typographique Arlt, qui prend comme source d'inspiration le style de l'auteur argentin du même nom. La littérature de Roberto Arlt donne une place importante à l'argot dans la représentation de la réalité sociale de populations précaires. En réponse, Alejandro Lo Celso crée, en parallèle de variations standard, sept déclinaisons déformées, usant d'une méthode similaire à celle de Letterror. Celles-ci existent en opposition à l'ambiance bourgeoise du caractère Arlt « classique », et viennent marquer une forme d'irrévérence, une voix crue, populaire, à la manière des personnages de Roberto Arlt. Cette technique d'altération typographique prend tout son sens, dans le Arlt comme dans le Beowolf, dans sa diversité, son organisation en famille, sa relation avec un référent peu ou pas déformé. Les formes-même de ces caractères typographiques transcendent leurs contenus, en y superposant des notions comme la perte ou le conflit.

J'aime l'idée qu'un auteur pourrait, en jouant de différentes déclinaisons au sein d'un texte, teinter son récit de sentiments fluctuants, sans pour autant porter atteinte à une lecture longue. La typographie expérimentale est trop souvent réduite à des caractères de titrage, à des lettres à voir plutôt qu'à lire, et il me semble qu'elle aurait tout à gagner à investir la typographie de lecture lente pour

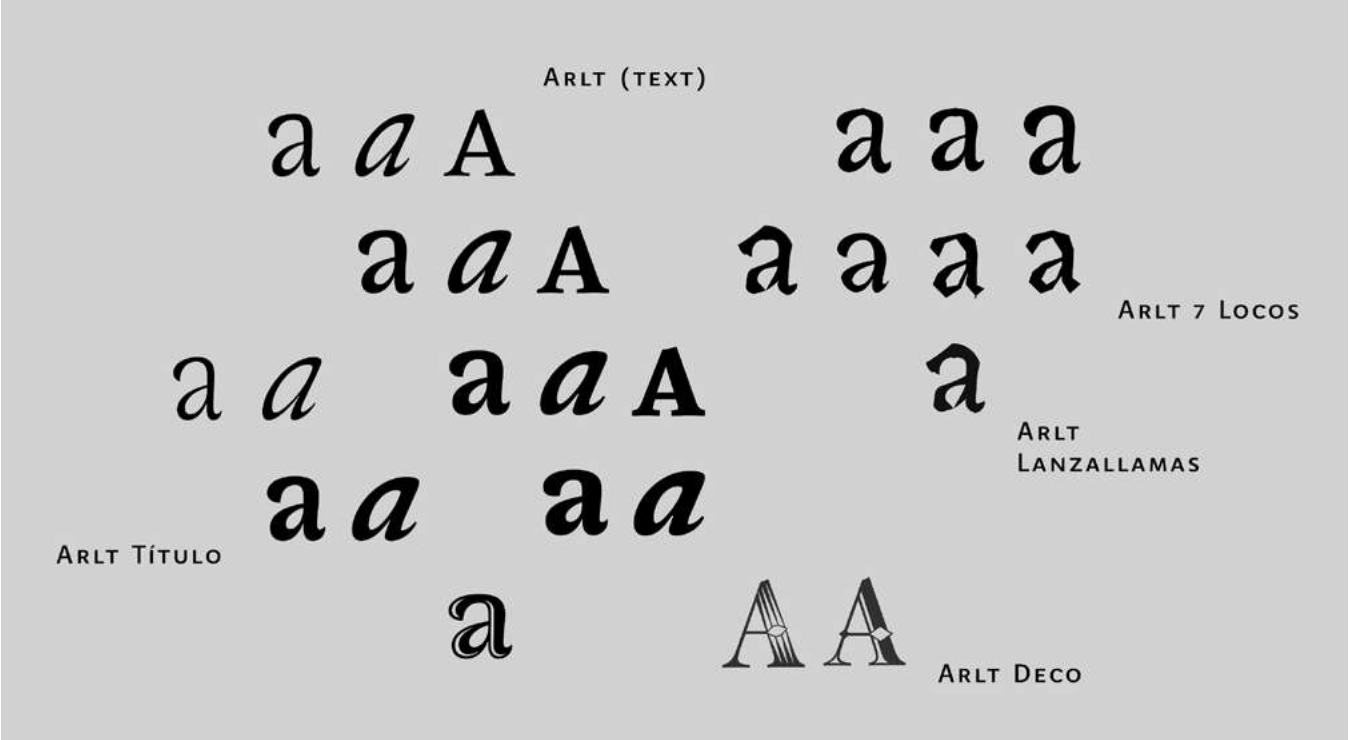
Typography acts as a kind of prism, a kaleidoscope, which through liminal mechanisms imbues words with unconscious layers of expression. I get dizzy when I let myself be carried away by what writing could become that it isn't yet. I see experimental type design as a field of possibilities—pathways waiting to be explored. In this labyrinth, no single route holds all the answers; instead, it is through collective inquiry, shared experimentation, and mutual support that we can uncover new vistas. How might we, as a community of engaged and enthusiastic practitioners, come together to cultivate and nurture these experiments? By creating spaces where ideas can meander, intersect, and thrive, we ensure that typography continues to evolve—not as mere tradition, but as a practice filled with discovery and potential.

participer de manière subtile et discrète à orchestrer la lecture. Qui sait ce que de telles pratiques pourraient avoir comme impact sur notre manière d'écrire et de lire, que ça soit dans la fiction comme dans des champs universitaires, comme la sociologie ou l'histoire.

L'italique tel que nous le considérons aujourd'hui, à la fois dans sa forme et sa fonction littéraire, est le résultat de plusieurs siècles d'usage. Une proposition typographique isolée ne pourrait aujourd'hui espérer obtenir quelque chose de similaire sur le court terme. L'usage prévaut sur la norme et dessiner des caractères ne donne pas le pouvoir d'imposer de nouvelles habitudes d'écriture. Cependant, il est à notre portée de rendre le champ de la typographie plus ouvert aux expériences, de le faire passer d'une culture de la tradition à une culture de l'expérimentation. En cherchant et repoussant activement les limites de ce qui nous semble être possible dans un caractère typographique, qui sait ce que pourrions découvrir ? Qui sait ce qu'il pourrait se passer si certaines de ces expériences, par hasard ou par nécessité, rencontraient un public et prenaient racine ?

La typographie est une sorte de prisme, un kaléidoscope, qui, par des mécanisme liminaux, ajoute au sens des mots des capacités inconscientes. Je suis pris de vertige quand je me laisse rêver à ce que l'écriture pourrait être et qu'elle n'est pas encore. Je vois la typographie expérimentale comme une forêt de possibilités - pleine de chemins qui attendent d'être explorés. Dans ce labyrinthe, aucune route ne détient à elle seule toutes les réponses. C'est par le biais d'une exploration collective, d'un partage et d'une entraide autour de nos expérimentations que nous découvrirons de nouvelles perspectives. Il nous faut créer l'espace pour que ces idées puissent serpenter, se croiser et prospérer, créer les conditions pour permettre à la typographie de continuer d'évoluer, non pas comme une simple tradition, mais comme une pratique pleine de nouveaux potentiels.

This text is derived from Benjamin Dumond's talk at the 72nd Rencontres de Lure, August 2024.
Ce texte est issu de la conférence de Benjamin Dumond prononcée lors des 72èmes rencontres de Lure, Août 2024.



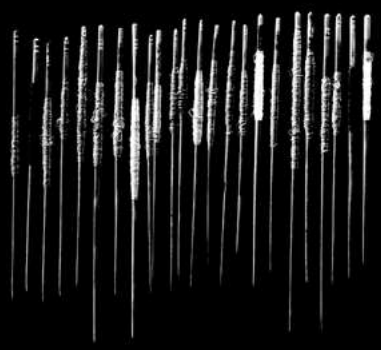
↓ Arlt (A. Lo Celso, Pampatype, 2008)

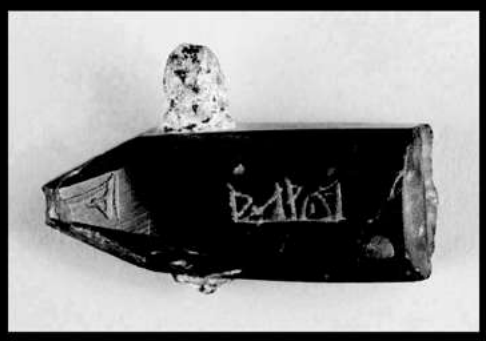
Atlas

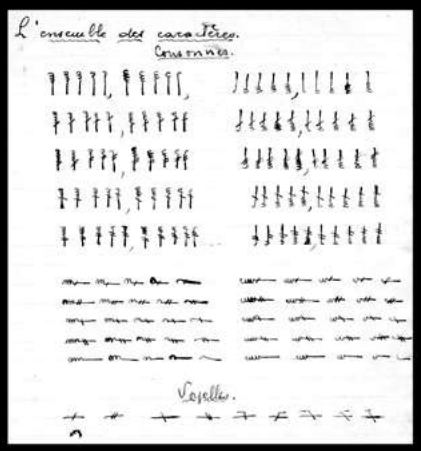
[EN] Rhythms, shapes and spaces; designs, findings and accidents; connections that speak without words.

Atlas

[FR] Rythmes, formes et espaces, créations ; découvertes et accidents ; des liens qui se passent de mots.






L'ensemble des caractères.
Consonnes.
Voyelles.

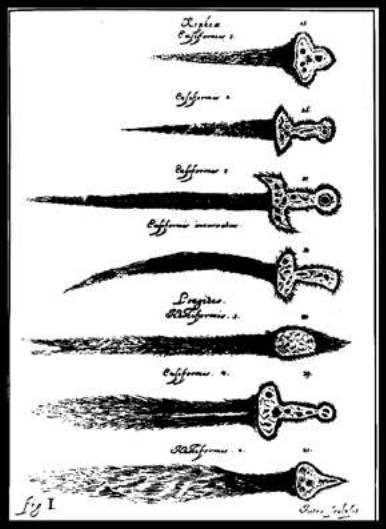
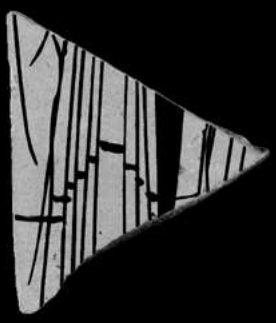
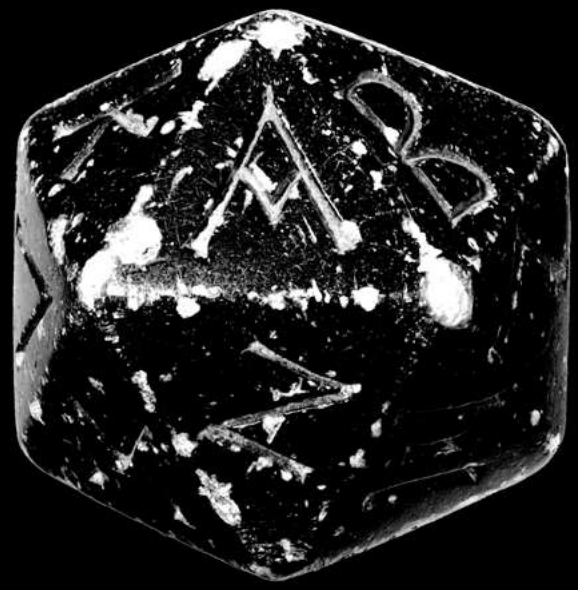


Fig I

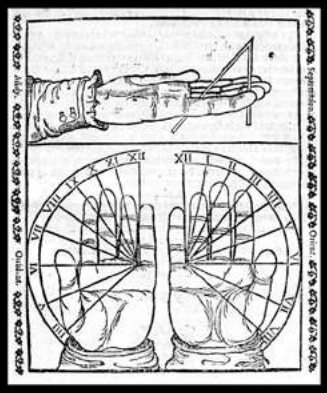
Tab. II.
Gewähltes
Telegraphisches Alphabeth.
I. a b c d e f g h
II. i k l m n o p q
III. r s t u w x y z
IV. 1 2 3 4 5 6 7 8
V. 9 0 ä ö ü j v ch
VI. , ! ? .

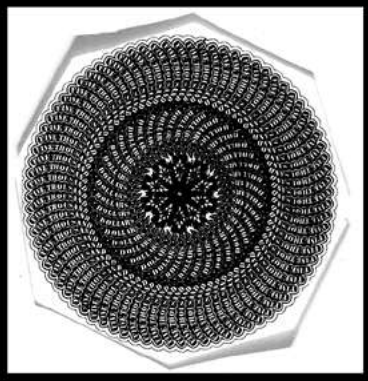
GERSIVR
DRAGANIEL
FRENEIL
BDPM
OXIEL

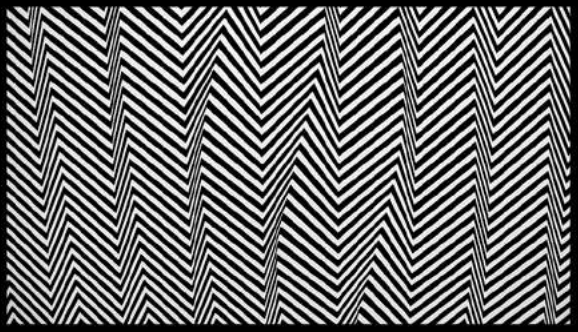


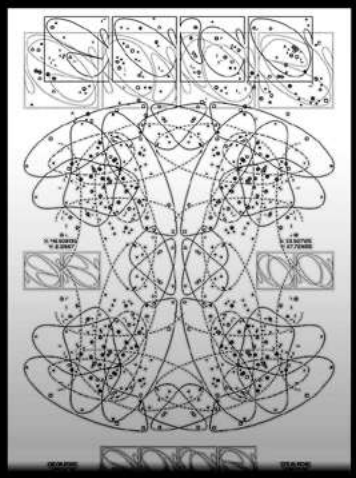


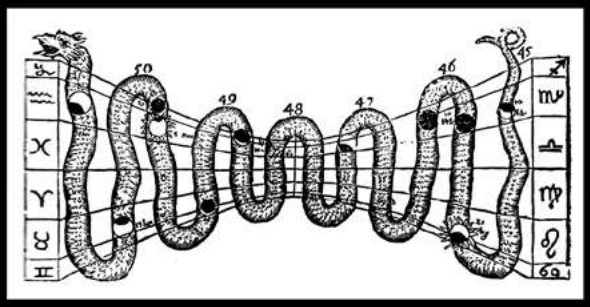
anno



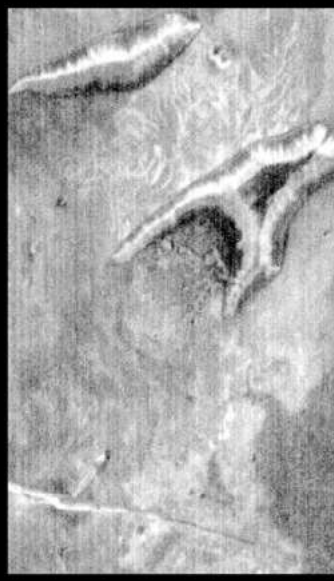


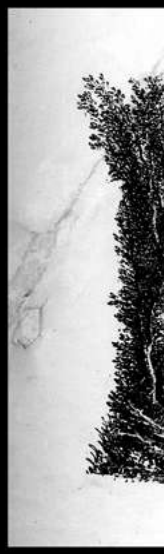


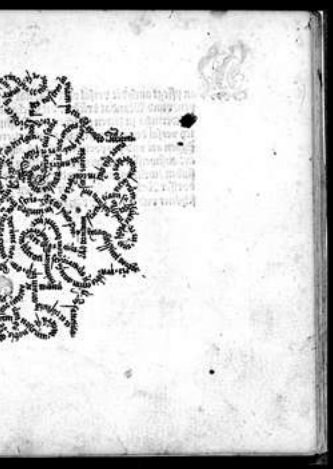


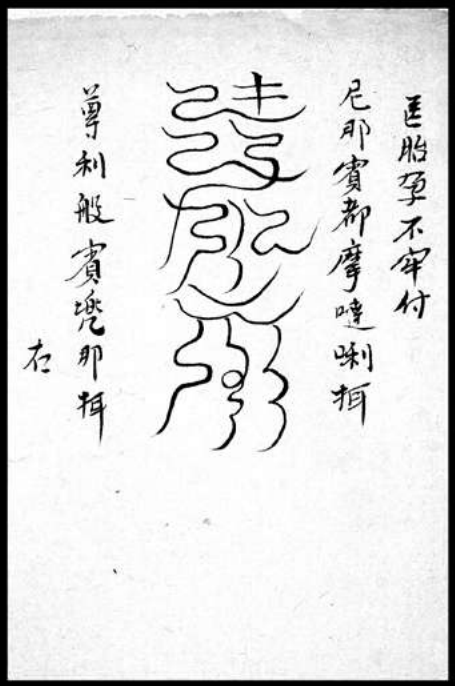


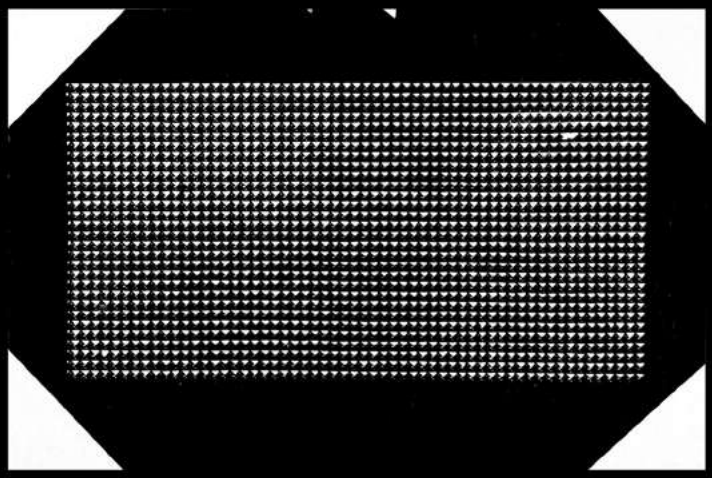
HANIEL

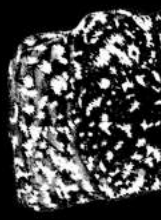




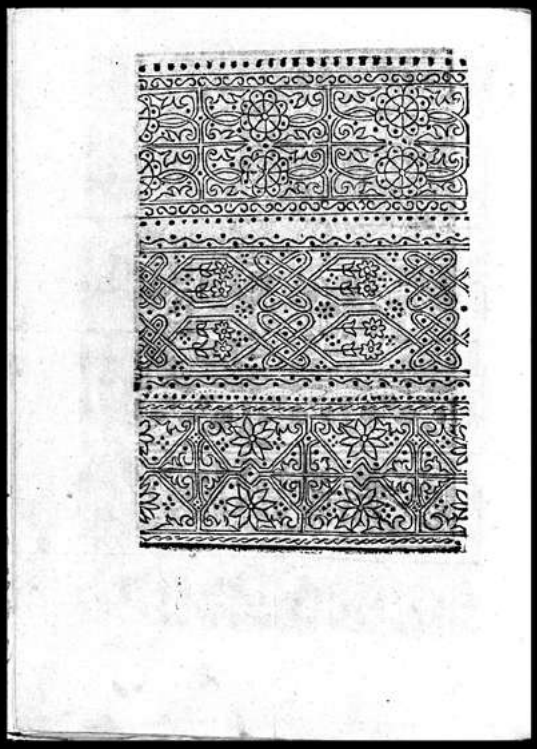


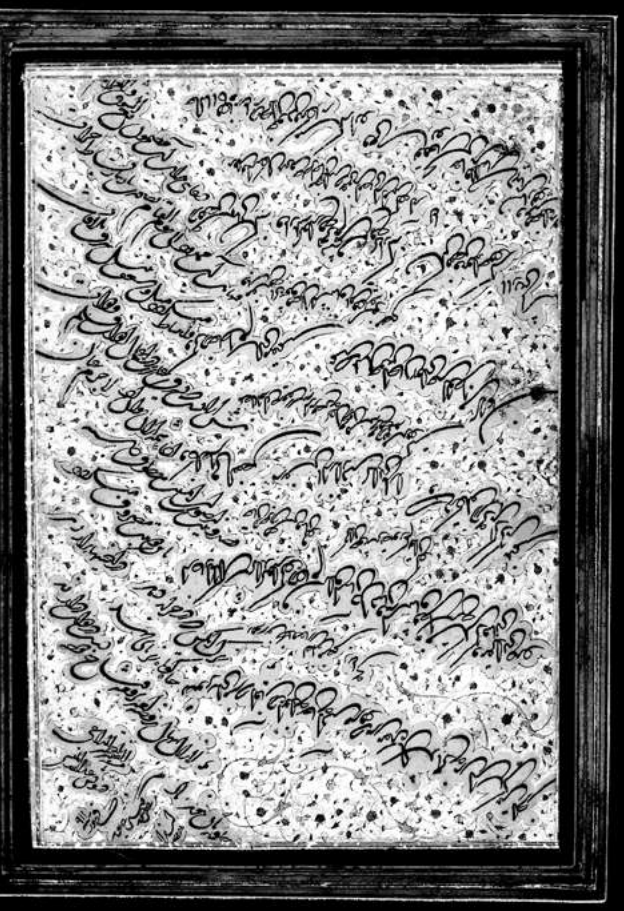


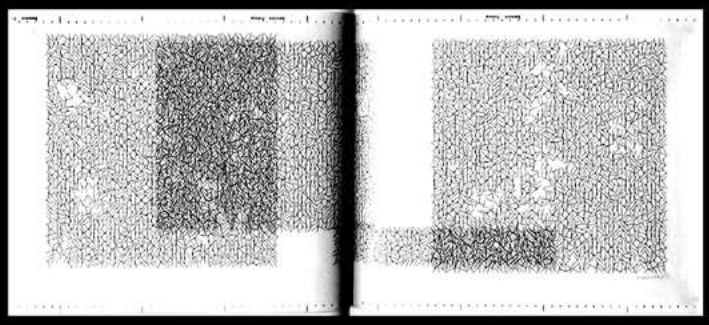


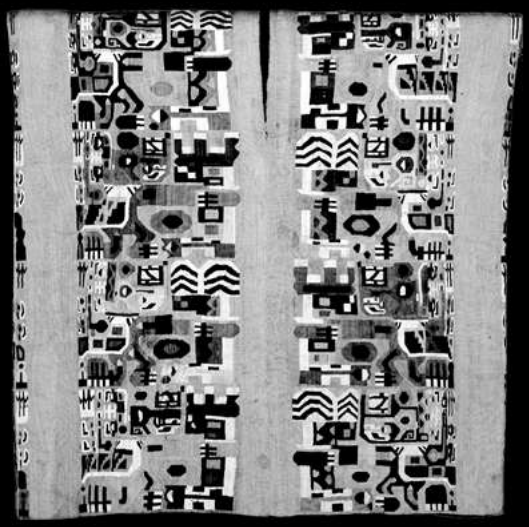


Part I – A Music Event

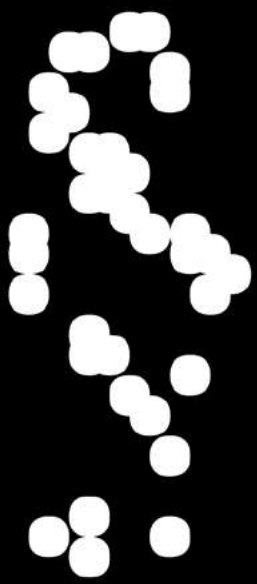


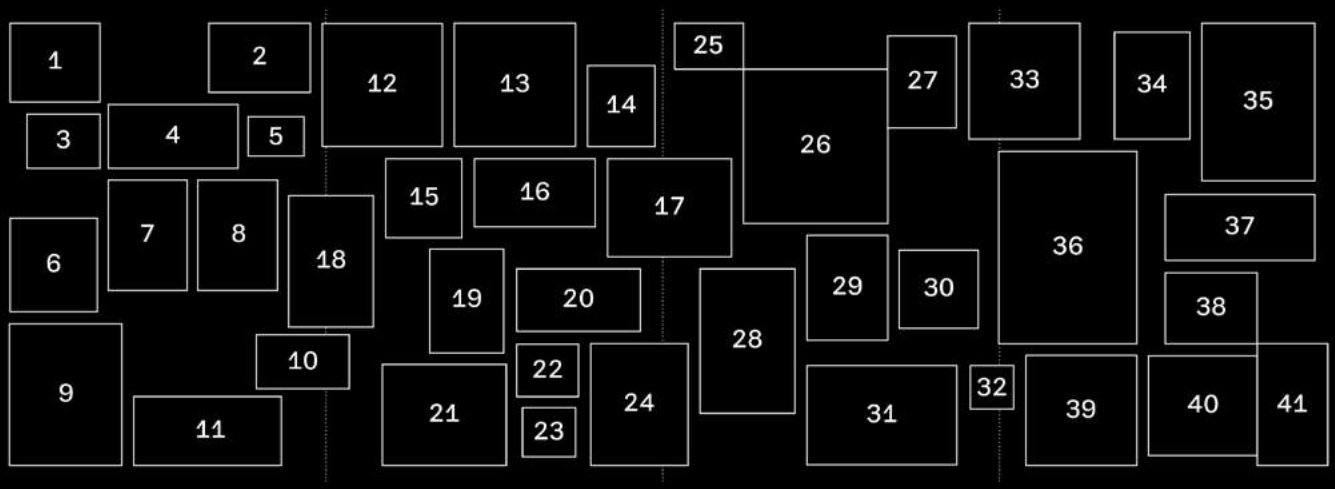






ABCDEFGHIKLMNOPRSTV



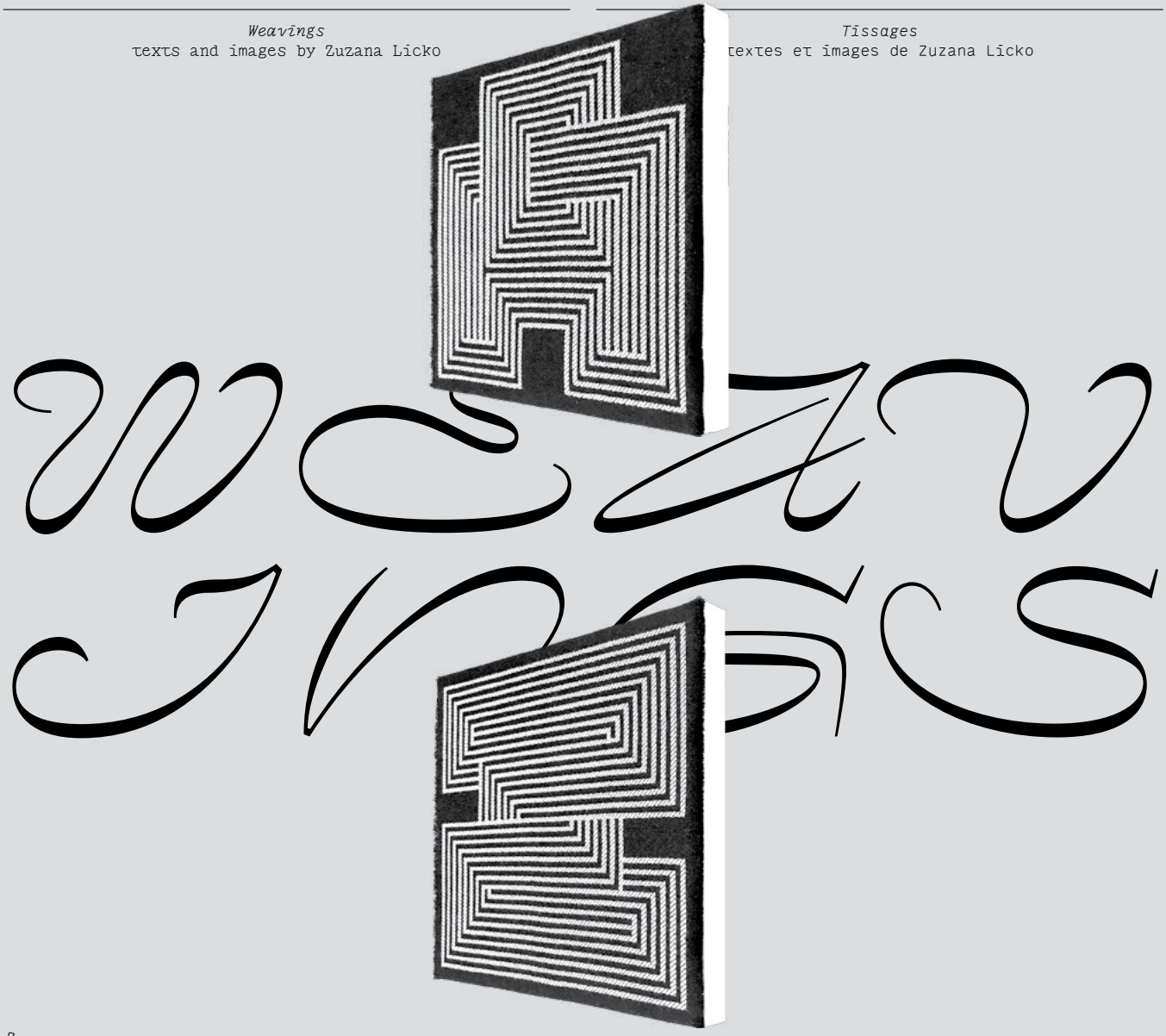


1. Wooden Spindle, Peru, ca 10th–16th century
2. Pendant, Iran, ca 8th–12th century
3. Talismans, Japan, ca. 2000 B.C.
4. Votive cone with cuneiform inscription of Gudea, Girsu (modern Tello), Iraq, ca. 2090 B.C.
5. Faceted Talismanic Pendant, Middle East, 10th–11th century
6. Alphabet created by the young Cheikh Anta Diop, Senegal, before 1940
7. Roberte typeface, Eugénie Bidaut, 2023
8. "Materia Obscura", from Johannes Hevelius' *Cometographia*, Danzig, 1668
9. Telegraphic alphabet, Füssen, Germany, 1795
10. Talisman of Catherine de Medici, 16th century
11. Terracotta fragments of a bowl, Greece, 5th century B.C.
12. Greenstone polyhedron inscribed with letters of the Greek alphabet, Greece, 2nd–1st century B.C.
13. Embroidery & stitching, 1842
14. Manual calendar, Thoinot Arbeau, 1582
15. Banknote motif composed out of the words "Five thousand dollars", associated with C. Durand, ca. 1824–42
16. *Descending*, Bridget Riley, 1965
17. *A useful and well-grounded modelbook for many beautiful scripts*, Wolfgang Fugger, 1553
18. Haykal (pentacle talisman) and da'ira (circle), The Báb, between 1819 and 1850
19. *Echo* poster, Awista Montagne, 2022
20. *Ars magna lucis*, A. Kircher Amsterdam, 1671
21. Fragment, Glazed earthenware with sgraffito decoration, Iran, 11th–12th century
22. THEMIS Images as Art #57, Mars, 2001 Mars Odyssey, 2009
23. Wreckage Grotesque typeface, Rory King, 2018
24. THEMIS Images as Art #44, Mars, 2001 Mars Odyssey, 2009
25. Talismanic amulet, Senegal, before 1820
26. Fragment of a glass bottle, Egypt, 1427–1400 B.C.
27. Mess typeface, Tezzo Suzuki, 2020
28. Health talisman, from *Record of Spells of the Celestial Physician*, China, 1123
29. Magical seal of Solomon, 19th century
30. Italic inscription, Sanctuary of Marica, Italy, date unknown
31. Scale pattern on mulberry paper, Japan, late 18th – mid 19th century
32. *British Mineralogy*, James Sowerby, 1802–17
33. Letter B, from *The Landscape Alphabet*, L.E.M. Jones, ca. 1818–1860
34. Zip'23 Festival poster, Hezin O, 2023
35. Model book of all kinds of sewing and embroidery, Christian Egenolff, Frankfurt am Main, Germany, 1535
36. Letter in Ta'liq Script, Darvish 'Abdullah Munshi, Iran, 1505–6
37. Computer generated line art work, Vera Molnár, 1969
38. Patterned frieze, Mesopotamia, ca. 8th century B.C.
39. Wari Tunic, Andean region, 7th–11th century
40. Sampler, silk embroidery on linen foundation, 1708
41. Old Round typeface, Luuse, 2022

1. Fuseau en bois, Pérou, env. X^{e}–XVIe siècle
2. Pendentif, Iran, env. VIIIe–XIIe siècle
3. Talismans, Japon, env. 2000 avant J.-C.
4. Cône votif avec inscription cunéiforme de Gudea, Girsu (aujourd'hui Tello), Irak, env. 2090 avant J.-C.
5. Pendentif talismanique à facettes, Moyen-Orient, X^{e}–XIe siècle
6. Alphabet créé par le jeune Cheikh Anta Diop, Sénégal, avant 1940
7. Caractère typographique Roberte, Eugénie Bidaut, 2023
8. « Materia Obscura », extrait de la *Cometographia* de Johannes Hevelius, Danzig, 1668
9. Alphabet télégraphique, Füssen, Allemagne, 1795
10. Talisman de Catherine de Médicis, XVIe siècle
11. Fragments en terre cuite d'un bol, Grèce, Ve siècle avant J.-C.
12. Polyèdre en pierre verte inscrit de lettres de l'alphabet grec, Grèce, IIe–Ier siècle avant J.-C.
13. Broderie et couture, 1842
14. Calendrier manuel, Thoinot Arbeau, 1582
15. Motif de billet de banque composé des mots « Cinq mille dollars », associé à C. Durand, env. 1824–42
16. *Descending*, Bridget Riley, 1965
17. *Un modèle utile et bien fondé pour de nombreuses belles écritures*, Wolfgang Fugger, 1553
18. Haykal (talisman à pentacle) et da'ira (cercle), Le Báb, entre 1819 et 1850
19. Affiche *Echo*, Awista Montagne, 2022
20. *Ars magna lucis*, A. Kircher Amsterdam, 1671
21. Fragment, Faïence émaillée décorée de sgraffites, Iran, XIe–XIIe siècle
22. THEMIS Images as Art #57, Mars, 2001 Mars Odyssey, 2009
23. Police de caractères Wreckage Grotesque, Rory King, 2018
24. THEMIS Images as Art #44, Mars, 2001 Mars Odyssey, 2009
25. Amulette talismanique, Sénégal, avant 1820
26. Fragment de bouteille, Égypte, 1427–1400 avant J.-C.
27. Police de caractères Mess, Tezzo Suzuki, 2020
28. Talisman de santé, extrait du *Registre des sortilèges du médecin céleste*, Chine, 1123
29. Sceau magique de Salomon, XIXe siècle
30. Inscription en italique, sanctuaire de Marica, Italie, date inconnue
31. Motif d'écailles sur papier de mûrier, Japon, fin du XVIIIe siècle – milieu du XIXe siècle
32. *British Mineralogy*, James Sowerby, 1802–17
33. Lettre B, tirée de *The Landscape Alphabet*, L.E.M. Jones, env. 1818–1860
34. Affiche du festival Zip'23, Hezin O, 2023
35. Manuel de couture et de broderie, Christian Egenolff, Francfort-sur-le-Main, Allemagne, 1535
36. Lettre en écriture Ta'liq, Darvish 'Abdullah Munshi, Iran, 1505–6
37. Dessin généré par ordinateur, Vera Molnár, 1969
38. Frise à motifs, Mésopotamie, VIIIe siècle avant J.-C.
39. Tunique Wari, région andine, VIIe–XIe siècle
40. Échantillon, broderie de soie sur base de lin, 1708
41. Police de caractères Old Round, Luuse, 2022

Weavings
texts and images by Zuzana Licko

Tissages
textes et images de Zuzana Licko



[EN]

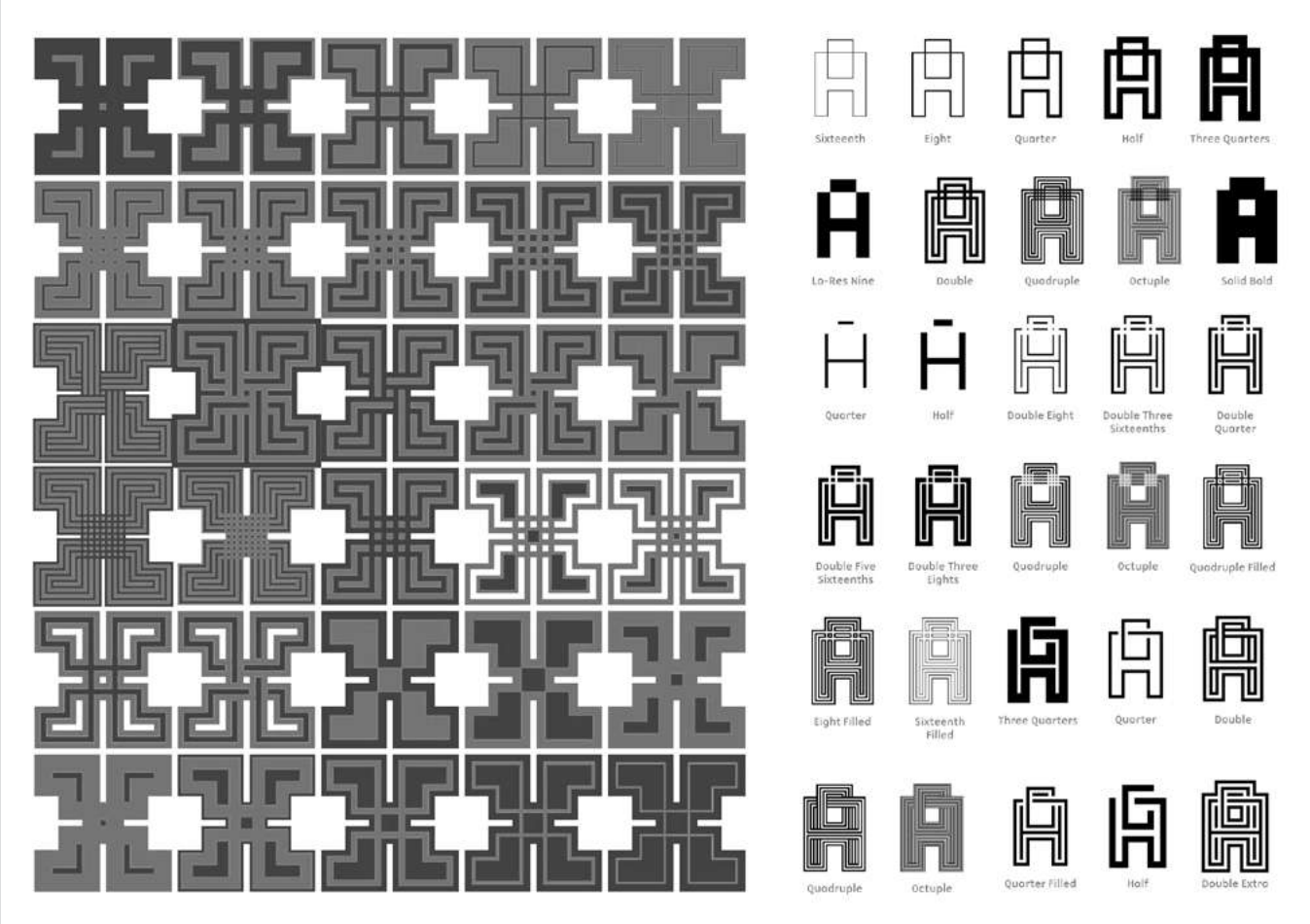
Zuzana Licko, pioneer of digital type design and co-founder of the Emigre foundry and magazine, never wrote a text entitled *Weavings*. What follows is rather, in Zuzana Licko's words, a series of "enhanced captions", a weaving together of several of her writings highlighting the role that typography, and even more so its underlying mechanisms, play in her creations, whether or not they contain letters. A perspective through the prism of type design that enables a particular take on reality, which in turn influences the typographic work, in a dialogue where words and patterns, forms and counter-forms, analogue and digital come together. For us at Plain Text, Emigre's work and approach have been major inspirations in our education and vision of typographic design. It is therefore with great pleasure that we present this weaving, created with the kind permission and feedback of Zuzana Licko.

[FR]

Zuzana Licko, pionnière de la création de caractères numériques et cofondatrice de la fonderie et du magazine Emigre, n'a jamais écrit de texte intitulé *Tissages*. Ce qui suit est plutôt, selon les mots de Zuzana Licko, une série de « légendes augmentées », un tissage de plusieurs de ses écrits qui met en évidence le rôle que la typographie, et plus encore ses mécanismes sous-jacents, jouent dans ses créations, qu'elles contiennent ou non des lettres. Une vision par le prisme du dessin de caractères qui permet une certaine approche du réel, qui à son tour influence le travail typographique, dans un dialogue où se mêlent mots et motifs, formes et contre-formes, analogue et digital. Pour nous à Plain Text, le travail et l'approche d'Emigre ont été des inspirations majeures dans notre éducation et notre vision du design typographique. C'est donc avec un plaisir particulier que nous proposons ici ce tissage, réalisé avec l'accord et les retours de Zuzana Licko.

↑ “A maze” & “Z maze” (Z. Licko)

↓ LoRes Outline (Z. Licko, Emigre, 2023)



[From the type specimen of LoRes Outline]

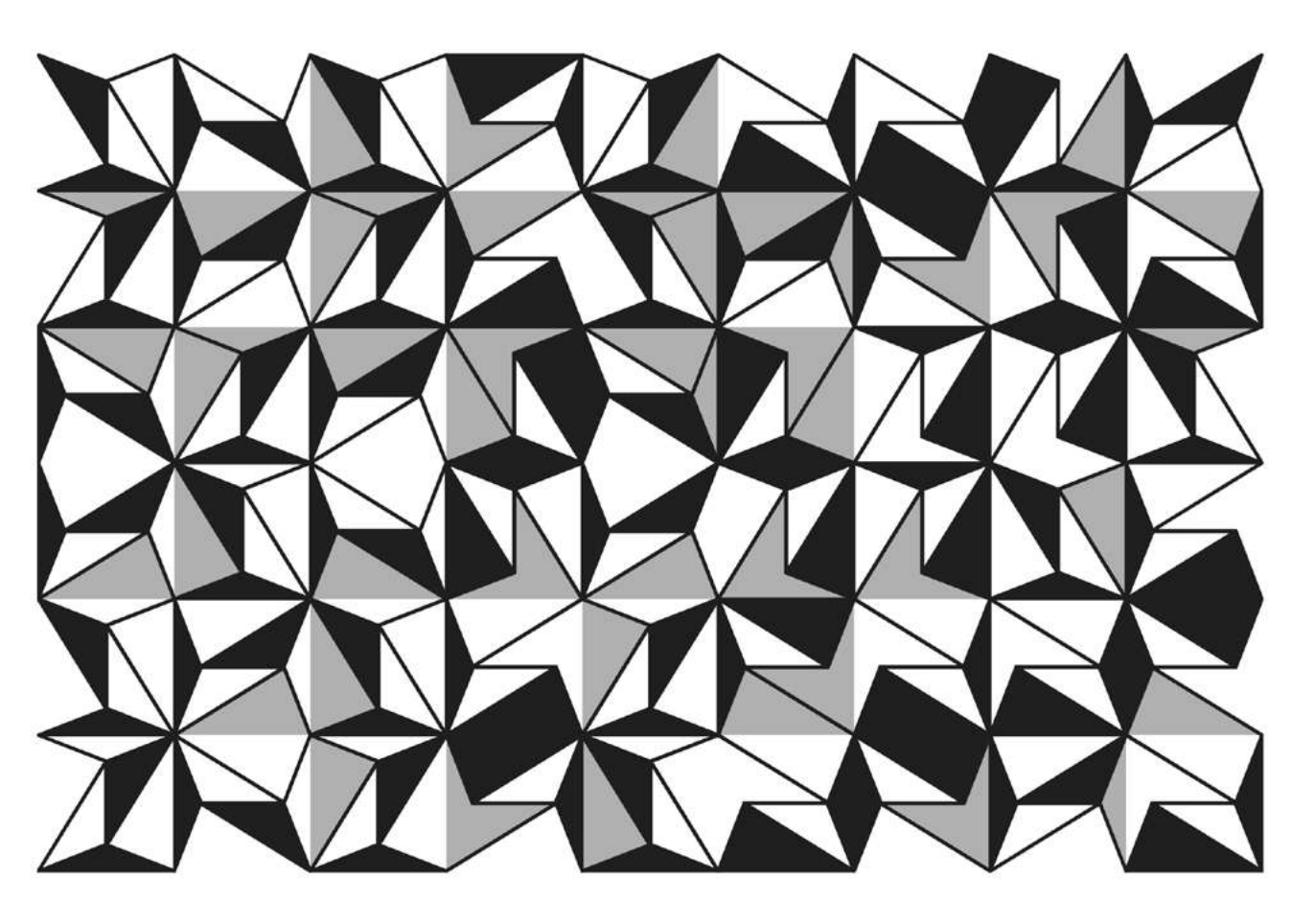
[Extrait du spécimen du LoRes Outline]

A single bit may seem insignificant – a lone pixel on a display screen, a single stitch in fabric – but arranged into bitmaps, as groups of pixels and through their underlying patterns, they can convey textures, shapes, shadows, and colors. A single bit can be represented by a square on grid paper, a halftone dot in a photo, a loop of thread in fabric, a light emitting diode on a computer screen, a ceramic tile in a mosaic, to name a few. Each one carries its unique abilities to build and blend into something bigger. Our human perception is required to complete the process. Recognizing a smily face, or letterform created within an eight by eight grid, or perceiving the color yellow, blended from red and green light emitting diodes illuminated side by side, is some sort of magic, scientifically explainable, but not undoable by explanation.

This is what fascinates me about the building blocks of images, and how a small adjustment can change our perception. And how an image that changes when transferred from one medium to another reveals insight about its structure.

Un seul *bit* peut sembler insignifiant - un pixel isolé, un simple point de couture - mais arrangé en *bitmaps*, en groupes et motifs, il peut véhiculer des textures, des formes, des ombres et des couleurs. Un *bit* peut être matérialisé par un carré sur du papier millimétré, un point de trame sur une photo, une boucle de fil dans un tissu, une LED sur un écran d’ordinateur, un carreau de céramique dans une mosaïque, et bien plus encore. Chacun de ces éléments possède ses propres capacités à construire et à se fondre dans quelque chose de plus grand. La perception humaine est alors requise pour mener à bien le processus. Reconnaître un *smiley* ou une lettre créée dans une grille de huit par huit, ou encore percevoir la couleur jaune née de la combinaison de LED rouges et vertes allumées côte à côte, relève d’une sorte de magie qui, même si elle est scientifiquement explicable, dépasse l’entendement.

C’est ce qui me fascine dans ces éléments de construction, dans la façon dont un petit ajustement peut changer notre perception et ce que les changement subis par une image lorsqu’elle passe d’un medium à un autre autre révèlent de sa structure-même.



↑ Crackly (Z. Licko, Emigre, 2019)

[Excerpt from an Opening speech at Gallery 16]

People often ask me about my ceramic cone sculptures, and how they relate to my work with fonts. I approached the sculptures as I would a typeface. Which is to create a system of elements that can be combined and repeated in various configurations. With an alphabetic font, these combinations create words, but if the elements are abstract, they can form patterns. The process starts with setting up rules, because defining limits creates guidance to the thought process. As you implement those rules, you soon realize if they need to be adjusted and expanded. For this reason, I like to start with very simple rules, so I began with a single straight line, drawn at specific angles.

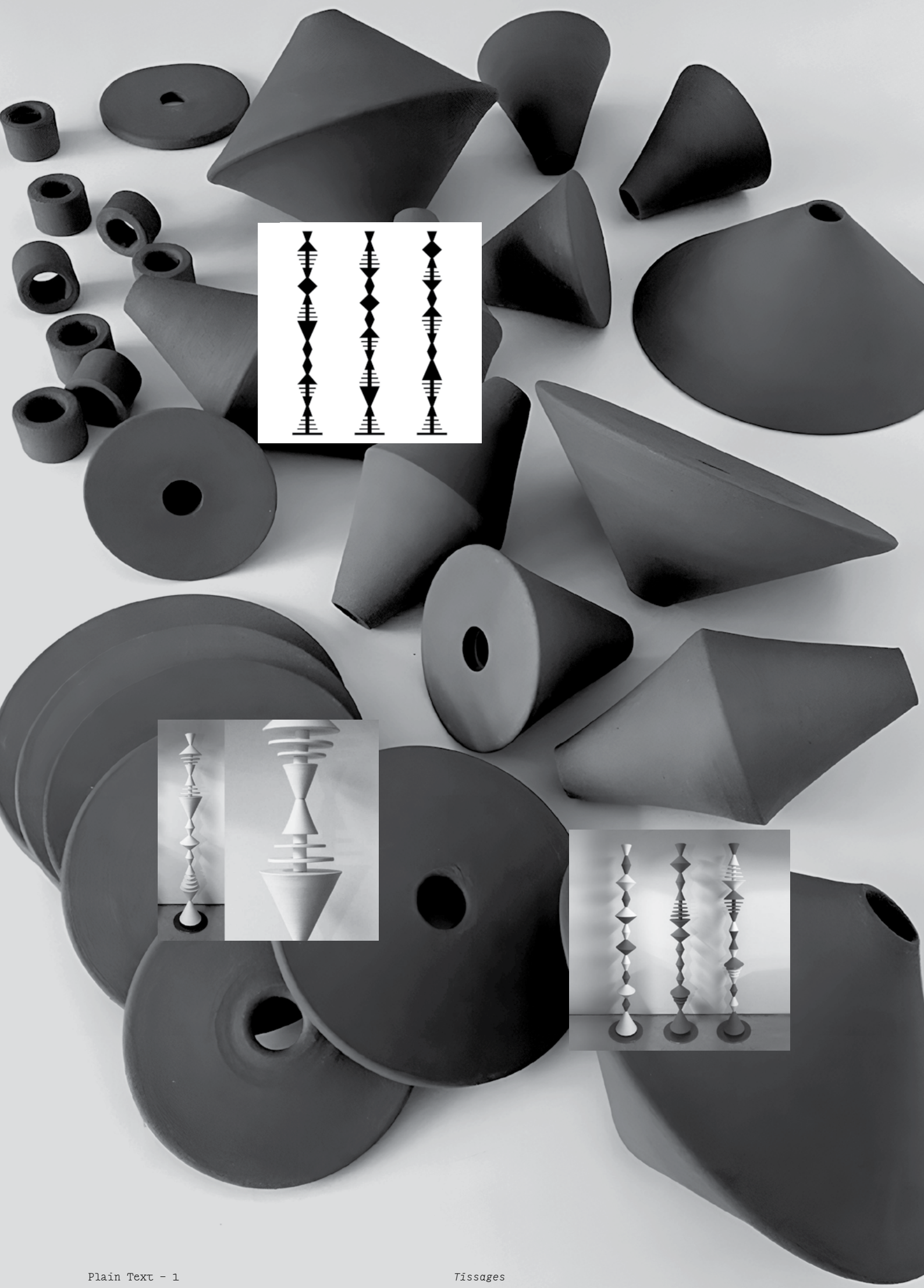
The next step was to translate these ideas into ceramic form. Working on a potter's wheel, as it spins around, a diagonal line turns into a cone. And a horizontal line turns into a disk. I arrived at 3 cone shapes: small, medium and large. The angle on the medium one is 45 degrees, so the height is half the width. The small one is the same height, but narrower. And the large one is the same width, but taller. (...) These elements are stacked onto a metal stand, with a central pole, so it's like stringing beads. I added small ceramic spacers between the disks, which allows them to float. This creates voids that imply shapes, and I love that these spaces allow you to look through the form, to see its depth. As I played with arranging the ceramic pieces on the stands, I risked damaging them with the repeated handling. So I went back to the computer to visualize their arrangement. For this, I created a font, so each element could be typed as a letter, then repeated and edited as a line of text.

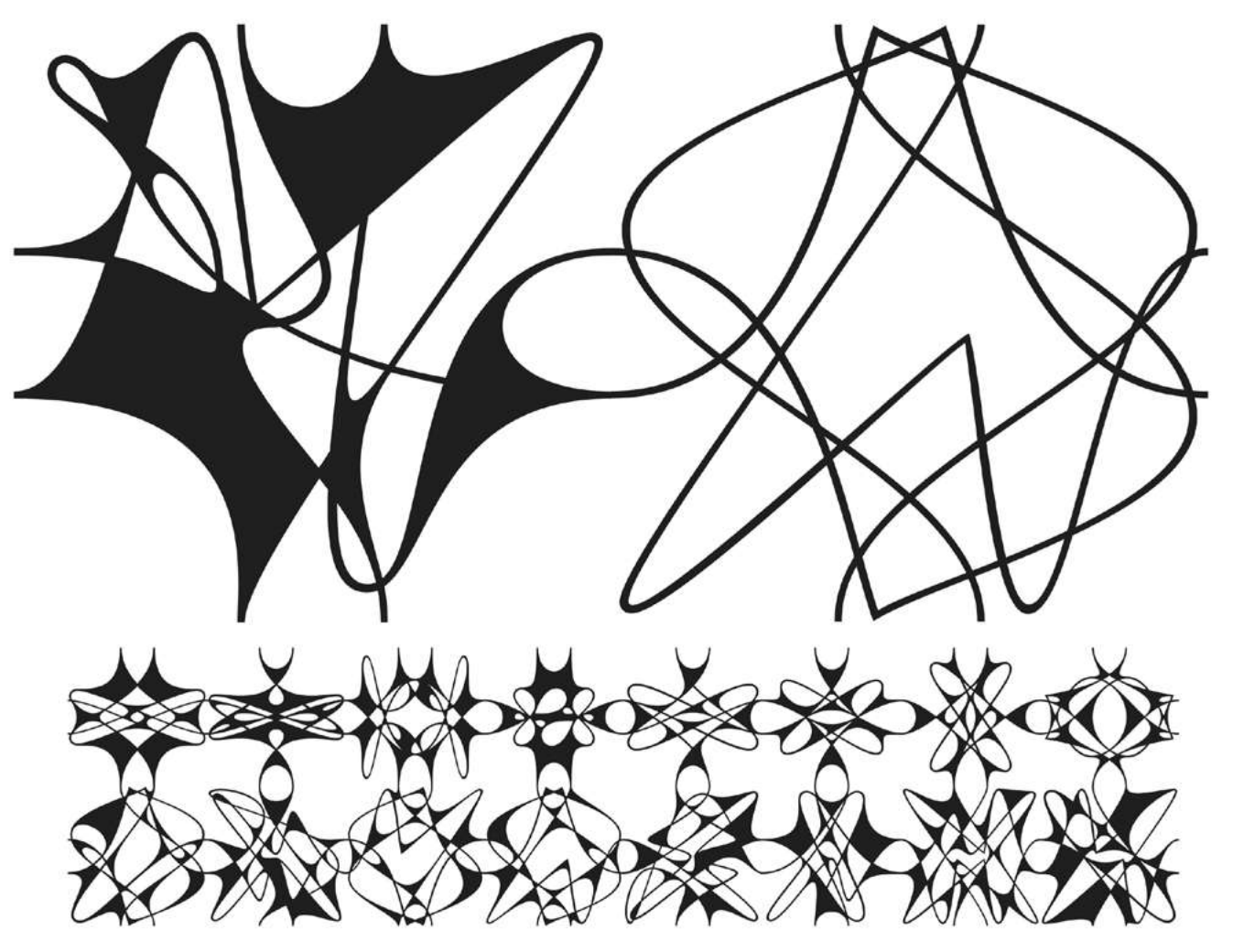
[Extrait du discours de vernissage à la Gallery 16]

On me questionne sur mes sculptures de cônes en céramique et sur le lien qu'elles entretiennent avec mon travail de typographie. Je conçois les sculptures comme une police de caractères, un système d'éléments pouvant être combinés et répétés selon diverses configurations. Avec un alphabet, ces combinaisons créent des mots, quand des éléments abstraits forment des motifs. Mon processus débute par l'établissement de règles, car la présence de limites oriente la réflexion. À mesure que l'on applique ces règles, on se rend compte de la nécessité de les ajuster et de les élargir. C'est pourquoi j'aime commencer par des règles très simples. Je suis donc partie d'une simple ligne droite, établie selon des angles précis.

Ensuite, j'ai traduit ces idées sous forme de céramique. En travaillant au tour de potier, une ligne diagonale se transforme en cône en tournant sur elle-même, et une ligne horizontale devient un disque. Cela m'a permis d'obtenir trois formes de cônes : petit, moyen et grand. L'angle du cône moyen est de 45 degrés, de sorte que la hauteur est égale à la moitié de la largeur. Le petit cône a la même hauteur, mais il est plus étroit. Le grand cône a la même largeur, mais il est plus haut. (...) Ces éléments sont montés sur un support, une tige de métal, comme on enfile des perles. J'ai ajouté des modules entre les disques, ce qui leur permet de flotter. J'aime ces espaces, regarder à travers la forme, voir sa profondeur. À force, j'avais peur d'abîmer les pièces de céramique et suis donc retournée à mon ordinateur pour mieux imaginer leur disposition. J'ai créé une police de caractères pour que chaque élément puisse être tapé comme une lettre, puis répété et corrigé comme une ligne de texte.

↓ *Cones*, process and result | *Cônes*, procédé et résultat (Z. Licko, 2023)





↑ Tangly (Z. Licko, Emigre, 2018)

[From the type specimen of Tangly]

Tangly is an exploration into lines, and how they can be looped and connected into patterns. As children, each of us has probably doodled with a pencil and maybe tried to scribble a drawing with a single line. A more recent and sophisticated inspiration came from a framed drawing that hangs in our dining room. Perhaps subliminally, we chose this setting for the drawing's allusion to thoughts of endless spaghetti. It's a meticulous and exquisite pencil drawing by the Dutch artist Marc Nagtzaam. Over the years, I've spent some time studying it, following the line as it twists, turns and overlaps, trying to figure out if it is a single line. Thus, I set out to explore how a font could be used for composing patterns that would appear as connecting lines. (...) The result is a pair of font families "Tangly Lines" and "Tangly Splines." Each group has symmetric, mirrored and asymmetric variants. (...) The Splines are derived from the Lines, by strategically removing points at some junctures of the crossing lines. This prompted the drawing program, RoboFont, to improvise a curve to fill in the gap, which added both contrast and depth of form to the compositions. (...) As I was working on them, I recognized similar shapes seemingly everywhere. They are reminiscent of the flowing shapes that occur with paper marbling techniques, as well as the decorations a skilled barista creates atop cappuccino foam.

[Extrait du spécimen du Tangly]

Tangly est une exploration de la ligne et de la façon dont elle peut former des boucles et des motifs. Enfant, nous avons tous gribouillé avec des crayons et essayé de dessiner sans lever l'outil. Un autre inspiration m'est venue d'un dessin accroché dans ma salle à manger — un choix intéressant pour un dessin qui évoque des sortes de spaghettis infinis. Il s'agit d'une œuvre au crayon gris, un travail méticuleux et magnifique de l'artiste néerlandais Marc Nagtzaam. J'ai longuement observé ce dessin, des années à suivre ces lignes qui se tordent, tournent et se chevauchent, essayant de comprendre s'il s'agit ou non d'un seul trait. J'ai alors exploré la création d'un caractère typographique pour la composition de motifs qui apparaîtraient comme des lignes continues. (...) Je suis arrivée à deux familles typographique, le « Tangly Lines » et le « Tangly Splines », chacune comportant des variantes symétriques, miroirs et asymétriques. (...) Les styles Splines sont dérivés des Lines, en supprimant des points à certaines jonctions des tracés, poussant le logiciel de dessin RoboFont à improviser des courbes, ajoutant du contraste et de la profondeur aux compositions. (...) Alors que je travaillais à ces courbes, je me suis mise à voir des formes identiques de partout, des formes fluides évoquant aussi bien des techniques de marbrure de papier que des décorations sur la mousse d'un cappuccino, tracées par quelque barista habile.

One Last Request
text by Verso Wurm
images by Arman Mohtadji

Un dernier retour
texte de Verso Wurm
images d'Arman Mohtadji

I always enjoyed being asked what I did for a living. “Well, I am basically drawing little letters all day long.” It sounded equal parts silly and profoundly magic, niche and universal. A surprising amount of people had never heard of the word “typography” and yet still had an absolute favorite font in their text editor, or some dull anecdote about a logo they hated. It was a sweet routine and I was getting increasingly better at it.

I had been working as a type designer in a foundry for almost twelve years. Not the most exciting job, but a stable one. I was often scrolling on my phone, late at night, its cold light projecting my shadow onto my bedroom wall, looping through the five stages of jealousy over strange, dynamic letterforms and whatever students and young designers hide behind the word “experimental”. Me, I was always someone to play it safe. I could have gone independent after my studies, I could have walked off the beaten paths, explored the uncharted formal and conceptual territories of type design, helping to expand the limits of what letters should or could look like, of what texts could do. Instead I applied to a couple of companies, got hired on the basis of my satisfying grades, average programming skills and white middle-class upbringing, and was since doing a strict nine-to-five, surrounded with people I pretended to like. “Sexy ampersand, bro” or “spiky serifs are giving me life” were common practice. I guess I was there for financial stability more than friendships.

That was also why I liked being asked about my work, I could rewrite it a little, tone down the button-pushing in favor of the artistic. I would omit the casual sexism, the way my boss was more proud of his espresso machine than his own children — “lil’ coff’, anyone?” he would ask, walking around the office, pointing in various directions — or that time the engineering staff invented a name for our Asian intern because hers was “too weird to remember”. I would omit a number of things and instead insist on the importance of typography as a cultural asset, because I assumed that was more what people wanted to hear.

J’ai toujours aimé qu’on me demande ce que je faisais dans la vie. « Eh bien, je dessine des petites lettres toute la journée. » Ça semblait à la fois idiot et magique, niche et universel. Un grand nombre de personnes n’avaient jamais entendu parler de « typographie » et avaient pourtant une police de caractères préférée ou une banale anecdote sur un logo qu’ils n’aimaient pas. C’était une routine amusante et je devenais peu à peu meilleur.

Ça faisait environ douze ans que je travaillais comme designer dans une fonderie, un boulot stable mais pas passionnant. Le soir, je scrollais sur mon téléphone, sa froide lumière projetant mon ombre sur le mur de ma chambre, et j’enchaînais les cinq stades de la jalousie face à des lettres étranges et expressives, et tout ce qu’étudiants et jeunes designers mettaient derrière le mot « expérimental ». Moi, j’ai toujours été prudent. J’aurais pu travailler à mon compte, sortir des sentiers battus, parcourir les territoires inexplorés de la typographie, contribuer à redéfinir ce à quoi les lettres devraient ou pourraient ressembler, ce que le texte serait capable de faire. Au lieu de ça, j’ai postulé auprès d’entreprises, j’ai été embauché grâce à mes notes passables, mes piètres compétences en programmation et mon éducation de blanc de classe moyenne, et je faisais depuis mes trente-cinq heures dans une ambiance que je faisais semblant d’apprécier. « Sexy ton esperluette, igo » ou « les sérifs pointus c’est de la bombe » étaient courants. J’étais là pour la stabilité financière, pas les amitiés.

C’est pour ça que j’aimais qu’on me questionne sur mon travail, je pouvais le réécrire un peu, réduire le technique au profit de l’artistique. J’omettais le sexisme ordinaire, comment le patron préferrait sa machine à expresso à ses enfants - « p’tit café ? » criait-il à travers le bureau, en pointant du doigt au hasard - ou la fois où l’équipe d’ingénieurs a inventé un nom pour notre stagiaire asiatique parce que le sien était « trop bizarre pour qu’on s’en souvienne ». J’omettais ces choses et insistais plutôt sur la typographie

Sure, I sometimes had the feeling I should speak my truth, but I was not one to initiate conflict or create waves. Plus, there was an obvious comfort in fitting the mould, laughing at the letter-themed jokes, participating in heated debates over lunch — which digital rendition of Akzidenz Grotesk was worthy of world dominion, and such things.

Once a week, I worked from my apartment, enjoying the convenience of having everything within immediate reach. I could, without getting up from my chair — which doubled as a couch and, with just a few simple tricks, a bed — work, nap, do the laundry, wash the dishes and water my plant, at least before it dried out. It was, in a nutshell, a nutshell. The best one money could rent, well, at least my kind of money. The little wall surface was covered in a curated selection of letter-related ephemera, where a trained eye could read my influences, tastes and aspirations. I did not have much space to cook but was lucky enough to live right above a pretty decent Vietnamese restaurant that I regarded as my private kitchen. Over the years I got rather close to their staff. We would see each other downstairs, in the garbage room — I always said "hi" and they stared at me with an extremely subtle nod, which I imagined was a case of cultural differences. I had not traveled much yet, just once to Berlin for a work conference, Club Mate and local night life, but friends told me that body language can vary greatly. Made sense.

I was going to the office on my fixed-gear bike like King Theoden riding into battle. The city was my own backyard, the signs and traffic lights like rapidly-fading flowers, the sidewalk corners, secret shortcuts through garden bushes and the concert of honking vehicles, singing birds in the morning mist. Under my helmet, at maximum volume within the limits of safety levels, the latest hip-hop hits, young artists putting into verse the thrill of a reality I would never experience. I arrived every morning with my heart light from the movement and my shirt heavy from the sweat. With time I had gathered an impressive collection

comme objet culturel, je pensais que c'était ce que les gens voulaient entendre. Bien sûr, j'avais parfois envie de dire la vérité, mais je n'étais pas du genre à chercher le conflit ou à faire des vagues. Et puis, il y avait un certain confort à rentrer dans le moule, à rire des blagues de typographes, participer aux débats houleux pendant la pause déjeuner - quelle version digitale d'Akzidenz Grotesk devrait dominer le monde, ce genre de choses.

Je travaillais depuis chez moi un jour par semaine, ravi de tout avoir à portée de main. Je pouvais, sans bouger de ma chaise - qui était aussi mon canapé et, en quelques manipulations, mon lit - travailler, faire la sieste, la lessive, la vaisselle et arroser ma plante, avant qu'elle ne sèche. C'était, en gros, petit. Mais d'un rapport qualité-prix à toute épreuve. Les murs était couverts documents typographiques, où l'on pouvait lire mes influences, mes goûts et mes aspirations. Je n'avais pas d'espace pour cuisiner, mais j'avais la chance d'habiter au-dessus d'un restaurant vietnamien pas mauvais, que je considérais comme ma cuisine privée. J'étais même devenu très proche du personnel. Nous nous croisions dans le local à poubelles, je disais « bonjour » et ils me fixaient avec un très subtil hochement de tête, ce que j'imaginais être une histoire de différence culturelle. Je n'avais jamais voyagé, à part une fois à Berlin pour le travail, le Club Mate et la vie nocturne, on m'a expliqué que le langage corporel pouvait varier énormément — logique.

J'allais au bureau sur mon vélo fixie, tel le roi Théoden partant au combat. La ville était mon terrain de jeu, les panneaux et feux de signalisation comme des fleurs fugaces, les coins de trottoir, des raccourcis secrets à travers les buissons et le concert klaxons, le chant d'oiseaux dans la brume matinale. Sous mon casque, au volume maximum dans les limites des niveaux de sécurité, les derniers hits de hip-hop, de jeunes artistes mettant en vers une réalité que je ne connaîtrais jamais. J'arrivais tous les matins le cœur allégé par le mouvement et la chemise allourdie par la transpiration. Avec le temps, j'avais amassé

of complex-patterned tops that made me appear stylish in the eyes of my peers while camouflaging the considerable stains on my back and shoulders.

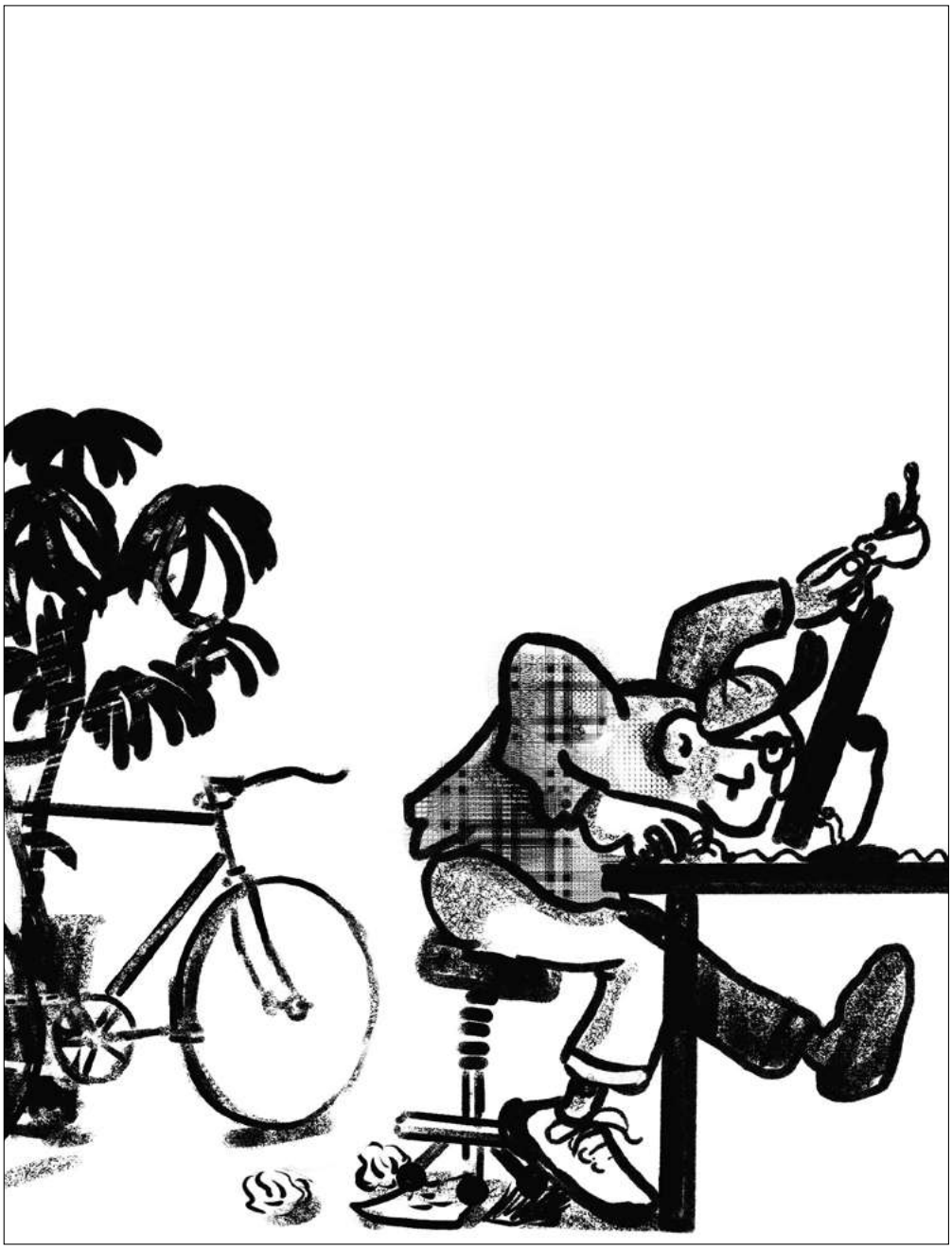
One afternoon, after a particularly long team-building meeting and something between one and six espressos, I was feeling curiously agitated, as if sensing that something was coming my way. I jumped at the sound of a notification from my computer: a mail from a client for whom I was designing the most boring bespoke typeface. They had seen something, somewhere, a middle-of-the-road branding project featuring a bland synthesis of all the most ubiquitous typefaces ever created, and wanted a copy they could call their own. "Re: One last request" read the subject of the mail, a thread started weeks ago and home since to many last requests. Like the previous five, it had to do with the heaviest cut of the type family, that they wanted "significantly heavier". I had gradually and cautiously increased the weight but it never seemed enough and I was running out of gradual and cautious ideas. With the deadline approaching like an iceberg to my Titanic and no-one available at the office to advise me, I chose to listen to my coffee-fuelled instinct. Right then, something switched. This felt like my time to shine, to put safety aside and get out of my comfort zone. They wanted heavy, I would give them the heavy of their life. I cleared my mind of everything I thought I knew about type conventions, and I got to business.

I was working my Bézier tools like Michelangelo and the other Renaissance turtles working their brushes, letting shapes emerge from the mass and the overall picture reveal itself to me. I was channeling piles of boulders, truckloads of steel, that one caterpillar from *A Bug's Life*, infusing their very essence into each curve and each angle. It seemed so evident, so fulfilling. Was I expressing myself through the means of letters? Was I being experimental? I was not my usual self, but for once I was *myself*. People from the office, walking by on their way to and from the espresso machine, saw me hunched over my vertical

une belle collection de chemises à motifs complexes, qui me donnaient du style tout en camouflant les amples taches sur mon dos et mes épaules.

Un après-midi, après une longue réunion, et entre un et six expressos, je me sentais curieusement agité, comme un mauvais pressentiment. J'ai sursauté à une notification de mon ordinateur : un mail d'un client pour lequel je concevais le caractère typographique le plus banal du monde. Ils avaient vu quelque chose, quelque part, un quelconque projet d'identité visuelle avec une synthèse fade de tous les caractères les plus connus, et ils voulaient une copie qui leur appartiendrait. L'objet du mail était « Re : Un dernier retour », un fil de discussion entamé il y a des semaines et qui a abritait depuis de nombreux derniers retours. Comme les cinq précédents, ça concernait le style le plus gras de la famille typographique, qu'ils voulaient « plus dense encore ». J'avais graduellement et prudemment augmenté l'épaisseur, en vain, et j'étais à court d'idées graduelles et prudentes. L'échéance approchant comme un iceberg sur mon Titanic et mon patron absent, je n'avais comme conseiller que mon instinct caféiné. Quelque chose en moi a basculé : un besoin soudain de m'exprimer, de mettre de côté la retenue, de sortir de ma zone de confort. Ils voulaient du dense, j'allais leur donner le dense de leur vie. J'ai fait table rase de toutes mes préconceptions sur la typographie et me suis mis à la tâche.

Je manipulais mes courbes de Bézier comme Michel-Ange et les autres tortues de la Renaissance leurs pinceaux, laissant les formes émerger et la création se révéler à moi. Je visualisais des amas de rochers, des montagnes d'acier, la chenille de *1001 Pattes*, et les manifestait dans chaque courbe et chaque angle. Tout semblait si évident, si épanouissant. Étais-je en train de m'exprimer par les lettres ? Étais-je expérimental ? Je ne me reconnaissais pas, mais pour la première fois j'étais moi-même. Mes collègues, sur leur trajet vers la machine à expresso, me voyaient penché sur ma souris verticale, tapant sur mon clavier comme s'il



"Was I expressing myself through the means of letters?" (p. 74)

«Étais-je en train de m'exprimer par les lettres ?» (p. 74)

mouse, beating my keyboard like it owed me money, breathing so loudly someone called the air-conditioning repair company fearing the machine was about to blow up. The design was effortlessly coming together, stems like baobab trunks, serifs as plump as a newborn's ankles. I was adding not just meat onto a body but pure weight, an undefinable feeling of sheer density. Before long, I was done. Without a second look, I knew I had reached my destination, uncovered what was always meant to be. Drops of sweat were dancing down my face like rain on a car windshield. I did not know I had it in me, but it was there. A typeface as heavy as heavy can be.

Clic. Clic-clic. In a matter of seconds I was preparing the font files. The software showed an unusually slow progression bar. When it reached the end, finished loading, I was left with my open work folder and a unique digital file, and noticed on my screen something that looked like a grain of dust or perhaps a dead pixel. Before I could try and brush it away, it grew. More than that, I could now see that the pixels around it looked warped, their shape and colors distorted in a sort of miniature rainbow whirlpool. I must have stared for no more than five seconds and the anomaly had grown to the size of a fingernail, swallowing the icon of my freshly-generated font file. Something was clearly wrong.

It was no display issue, that much I knew. Now the diameter of an espresso cup, the thing started attracting the frame of my computer screen into its expanding spiral. The actual, physical, tangible screen. Crap, that could not be good. I looked around — the office was silent, Jean, sitting next to me, was in the middle of a video-call I felt I should not interrupt. There had been a story where I grew up, of a kid constructing a functioning model volcano in his bedroom, accidentally setting on fire the curtains, and eventually the entire building. All because the kid did not tell his parents: he left the room and closed the door on his chaos, hoping it would all disappear if not addressed. At that moment, I could very much relate. The last thing I wanted was to create problems.

me devait de l'argent, respirant si fort qu'on avait appelé l'entreprise d'entretien du climatiseur, craignant qu'il n'explose. Le design me venait sans effort, les fûts comme des troncs de baobab, les empattements aussi potelés que les chevilles d'un nouveau-né. Je n'ajoutais pas une simple épaisseur, mais bien du poids, une impression indiscible de pure masse. Avant peu, j'avais terminé. Je savais que j'avais atteint ma destination, la création m'attendait, je l'avais mise à jour. La sueur dansait sur mon visage comme la pluie sur un pare-brise de voiture. Je ne m'en savais pas capable, mais elle était là : la police de caractères la plus dense possible.

Clic. Clic-clic. En quelques secondes, j'avais préparé les exports. Le logiciel affichait une barre de progression anormalement lente. À la fin, je me suis retrouvé face à mon dossier de travail ouvert et un unique fichier. J'ai remarqué sur mon écran quelque chose qui ressemblait à un grain de poussière, ou peut-être à un pixel mort. Avant que je puisse essayer de l'effacer, il a grandi. Plus encore, je pouvais maintenant voir que les pixels qui l'entouraient semblaient déformés, leur forme et leurs couleurs tordues dans une sorte de tourbillon arc-en-ciel miniature. Je l'ai fixé pendant à peine cinq secondes et l'anomalie avait déjà la taille d'un ongle, avalant l'icône de mon fichier tout juste généré. Quelque chose n'allait pas.

Ce n'était pas un simple bug d'affichage. La chose, maintenant du diamètre d'une tasse à expresso, attirait mon écran d'ordinateur dans sa spirale grandissante. L'écran réel, physique, tangible. Merde, ce n'était pas bon. J'ai regardé autour de moi - le bureau était silencieux, Jean, assis pas loin, était au milieu d'un appel vidéo que je ne pouvais pas interrompre. Là où j'ai grandi, un enfant avait construit une maquette de volcan dans sa chambre et accidentellement mis le feu aux rideaux, puis à tout l'immeuble. Tout ça parce qu'il n'a pas osé aller trouver ses parents : il était sorti, avait refermé la porte sur son chaos, espérant qu'il disparaîtrait de lui-mêm. À ce moment précis, je pouvais le

"Have a nice weekend, see you Monday!" I calmly grabbed my stuff and was now out in the street. It was common for people to leave early on Friday afternoons. Nobody cared. I did not listen to music on my way home. I was not scared. I was not really feeling much. Just mentally keeping track of the hole's expansion, extrapolating from the short minute I had looked at it. Did Jean notice anything before it was too late, or had he been sucked in, live in front of his client? I realized I forgot to take my hard-drive from my drawer. I had a bunch of pictures from high-school in there, and a good amount of series I had downloaded before the rise of streaming platforms. Too bad, but also probably too late. Or maybe it had stopped? Maybe only my computer had disappeared into the void, maybe just my desk, worst case the whole office. It could be that someone from engineering walked by, recognized a standard issue and fixed it in a few clicks. Could be.

As I arrived home, I received a text from a coworker. "URGENT. Please confirm that you are safe." Clearly a copy-paste to the whole team. I put my phone down, started searching the web and quickly found what I was looking for. A shaky vertical video of the office building already half-gone into what now looked like an ethereal orb of bright colors and intense darkness. The caption: "WTF is this?? This house sucked into some kinda hole!! People gone missing!! #whaat". Good news was, nobody said it was my fault. Bad news, the thing was spreading quicker than a cat video on 2011 Internet. And missing people? That most likely included Jean, which was fine. Hopefully not Arthur from accounting, he was always nice and quiet. But his desk was very close to mine, so, bad luck. I did not know what the legal responsibility was in such cases, not sure I had the proper insurance. Of course I considered going to the police, but what for? The way I saw it, it could only end in conflict, make my boss unhappy, my mother sad or worse, disappointed. People were getting fired for much less these days.

comprendre. La dernière chose que je voulais, c'était créer des problèmes.

« Ciao, à lundi ! » J'ai calmement pris mes affaires et je me suis retrouvé dans la rue. C'était normal de partir un peu plus tôt le vendredi, personne en relevait. Sur le chemin, je n'ai pas écouté de musique. Je n'avais pas peur. Je ne ressentais pas grand-chose. Je suivais mentalement l'expansion du trou, en extrapolant à partir de ce que j'avais observé. Jean avait-il remarqué quelque chose avant qu'il ne soit trop tard, ou avait-il été aspiré, sous les yeux de son client ? J'ai réalisé que j'avais oublié de prendre mon disque dur d'archive. J'y avais plein photos du lycée, et une quantité de séries téléchargées avant l'essor des plateformes de streaming. Tant pis, mais aussi trop tard. Ou peut-être que ça s'était arrêté ? Peut-être que seul mon ordinateur avait disparu, peut-être ma table, au pire toute la pièce. Peut-être qu'un des ingénieurs était passé, avait reconnu un problème courant et l'avait résolu en deux-trois clics. Peut-être.

En arrivant chez moi, j'avais un texto d'un collègue : « URGENT. Confirmer que vous êtes en sécurité svp ! ». Clairement un copier-coller à toute l'équipe. J'ai posé mon téléphone, ouvert mon navigateur web et suis de suite tombé sur une vidéo mal cadrée montrant l'immeuble déjà à moitié englouti dans ce qui ressemblait à un orbe vaporeux, aux couleurs vives et à l'obscurité intense. La légende : « Weshh c quoi ?? Une maison aspirée dans un trou !! Jcrois ya des morts !! #ouff ». La bonne nouvelle, c'est qu'on ne m'accusait pas. La mauvaise, c'est que ce truc se propageait plus vite qu'une vidéo de chat sur Internet en 2011. Et des morts ? Sûrement Jean, pas si grave. J'espèrait pas Arthur de la compta, qui était plutôt poli et discret, mais son bureau était proche du mien, donc pas de chance. Je ne savais pas quelle était ma responsabilité légale, et pas certain non plus d'avoir la bonne assurance. J'ai imaginé aller voir la police, mais à quoi bon ? Ça ne pouvait que créer du conflit, contrarier mon patron, rendre ma mère triste ou pire, déçue. Et puis, on licenciait pour moins que ça.

"When it all goes really bad
before it goes well again" (p.79)

«Quand tout va très mal
avant d'aller très bien.» (p.79)

I hurried downstairs to the Vietnamese restaurant, fearing the news might have pushed them to close early, in a panic. They had apparently not heard of it yet. I ordered a medium-size Bún Chả Giò to go and considered adding a couple of sweet sesame balls as dessert. I usually never did, seemed a bit unreasonable, but I figured, could be the end of the world so, time to live a little. Sesame balls it was! I could see the cooks in the back had stopped working and were now staring at their phones. I could not understand what they were saying but the tone was clearly that of growing terror. I was out again with, wrapped in several layers of plastic bags, what presumably was the very last dish this restaurant would ever serve. Although maybe only the office building would fall into the emptiness, maybe just the street, worst case the city district. Here and there I saw a growing number of people looking at their phone in disarray, a few packing up their car with a sense of urgency. But perhaps was it because of football scores and last-minute holiday planning, not necessarily a reality-threatening phenomenon.

I walked toward a hillside park which I knew had a splendid view over the city. On my way I stopped in a convenience store to grab an overpriced bottle of sparkling water. The cashier was fully absorbed in the images coming from the TV — the unforeseen result of my afternoon's work was now the size of a small tornado, devouring cars, trees and entire houses. The inside was pure black, a bottomless pit in which its victims vanished, and the outline was a peculiar mix of RGB glitches and that distorted blurriness created by hot air. The scenes shown on screen resembled that of a superhero movie, when it all goes really bad before it goes well again. A pale moderator, holding back tears, struggling not to completely freak out: "Experts now confirm that we are looking at a form of black hole." An anguished pause. "It seems like its expansion will not stop. Could it - could it be a matter of time for the people of Earth?" I paid and left, catching a few more

J'ai couru au restaurant vietnamien, craignant que la nouvelle ne les pousse à fermer, dans la panique. Mais ils ne savaient apparemment encore rien. J'ai commandé un Bún Chả Giòà emporter en taille medium et j'ai envisagé d'ajouter comme dessert quelques boules de sésame. D'habitude, je ne le faisais pas, ce n'était pas raisonnable, mais toute cette histoire sentait la fin du monde, était donc temps de vivre un peu. Allez, des boules de sésame ! Les cuisiniers avaient arrêté de travailler et regardaient maintenant leur téléphone. Je ne comprenais pas ce qu'ils disaient, mais pouvait lire leur terreur grandissante. J'étais de nouveau dehors avec, enveloppé dans plusieurs sacs plastiques, le tout dernier plat que ce restaurant servirait jamais. Peut-être que seul l'immeuble du bureau avait sombré dans le néant, peut-être juste la rue, ou au pire le quartier. Ici et là, je voyais des gens affolés, penchés sur leur téléphone, quelques-uns remplissant à la hâte le coffre de leur voiture. Mais peut-être était-ce à cause de résultats de foot et de préparatifs de vacances de dernière minute, pas forcément d'un incident menaçant notre réalité.

Je me suis dirigé vers un parc sur la colline, qui offrait une vue splendide sur la ville. En chemin, je me suis arrêté dans une supérette pour acheter une bouteille d'eau gazeuse hors de prix. La caissière était absorbée par la télévision - le résultat imprévu de mon travail avait maintenant la taille d'une petite tornade, dévorant voitures, arbres et maisons. L'intérieur était d'un noir pur, un puit sans fond dans lequel disparaissaient ses victimes, le contour, un mélange étrange de glitches RGB et de cet effet flou créé par l'air chaud. Les scènes à l'écran ressemblaient à celles d'un film de super-héros, quand tout va très mal avant d'aller très bien. Un présentateur pâle, au bord des larmes et de la panique : « Les experts confirment maintenant qu'il s'agit d'une forme de trou noir. » Une pause plein d'angoisse. « Il semble que son expansion ne s'arrête pas. Serait-ce une question de temps pour les habitants de la Terre ? » J'ai payé et suis parti, saisissant au passage

words on my way out. "... the black hole has most likely been started by the presence of an object of tremendous heaviness." I could see my reflexion in the window. I was smiling. After all, this was a success for me. I tried to go extreme, applied myself to push type design into unknown directions and science itself showed up to say "yeah, you've done it."

Near the top of the hill were a couple of benches with the best view. I sat and started digging into my food. Bún Chả Giò was a safe choice and this time, delicious as ever. Crunchy spring rolls, gooey noodles, fresh vegetables topped with crushed peanuts and a slightly fishy sauce — arguably the best combo since the Wu Tang. I remember picking it as my "death row" food, like, what I would want to eat as my very last meal. Seemed appropriate. The sun was slowly declining, covering the city in a thick layer of gold leaves and simmering embers, and making the black hole down there look even more like a rip in the very fabric of the universe.

I was chewing on a sweet sesame ball, and the phenomenon was growing exponentially quicker, almost reaching the foot of the hill on which I was sitting. In the other direction, it had swallowed my former kindergarten, the neighborhood where my first girlfriend lived, the hospital where I was born. I did feel kind of guilty and would have liked to apologize to my family and friends, I guess to the whole world, since they would all be concerned rather sooner than later. But it would have inevitably resulted in resentment and overall negative energy. It was never my intention to create any wa e. And th t way, i was g ing to e d sm oth y, w th n bo y sho in, no dy p int ng f ge s. I d d n trig r arm ged n on rp se d in t a s se t c l ha e h p d t a o e. S n e e n t ed t w e d ed fr t e s d he hig a a d, , ca y, n g e h i, v t a, l e n t y g w ha f y q e s.

encore quelques mots. « ... le trou noir aurait été déclenché par la présence d'un objet inifiniment dense. » J'ai vu mon reflet dans la vitre, je souriais. Pour moi, c'était une victoire. J'avais cherché l'extrême, m'étais appliqué à pousser la typographie dans des directions inconnues, et la science elle-même me disait « bravo, t'as réussi ! ».

Quelques bancs au sommet de la colline offraient la meilleure vue. Je me suis assis et j'ai mangé. Le Bún Chả Giò était une valeur sûre et, cette fois, plus délicieux que jamais. Des nems croustillants, des nouilles gluantes, des légumes frais recouverts de cacahuètes écrasées et d'une sauce au poisson - le meilleur combo depuis le Wu Tang. Je l'avais un jour choisi comme « plat du condamné », mon tout dernier repas. Ça semblait aujourd'hui approprié. Le soleil déclinait, recouvrant la ville d'une épaisse couche de feuilles d'or et de braises frémissantes. En contraste, le trou noir en bas semblait une déchirure dans le tissu même de l'univers.

Je mâchais une boule de sésame ; le phénomène s'amplifiait de manière exponentielle, atteignant presque le pied de la colline sur laquelle j'étais assis. De l'autre côté, il avait déjà avalé mon école maternelle, le quartier où vivait ma première petite amie, l'hôpital où j'étais né. Je me sentais un peu coupable, j'aurais aimé m'excuser auprès de ma famille et de mes amis, auprès du monde entier même, puisqu'ils seraient tôt ou tard tous concernés. Mais ça aurait engendré du ressentiment et des énergies négatives. Je n'avais jamais voulu faire de vag es. Et pu s, co me ça, out al it f n p u ôt t an u lle e t, san b uit t a sé a. San l' c i n our m i d éc v r m e u age, s ns l p si n du s ccè d s t es, d a li rté p s e le, e l é a is m n. f n u e au e, n s l ce ra , in n û m t. m u g at i d. t s e pi u d s é m r i à s o.

Ancient Mysteries of Writing
text by Kirsten D. Dzwiza

Anciens mystères de l'écriture
texte de Kirsten D. Dzwiza

[EN]

Imagine standing in front of an ancient Egyptian temple: the sky is tremendously blue, the air is hot and dry, and the temple walls reflect the bright, blinding sun light. They are covered with gigantic depictions of gods and goddesses, scenes of pharaoh hunting, offering, praising — but also hieroglyphs. Millions of them. Mysterious symbols next to animals, people and tools. Carved into the stone and painted in vibrant colors, they shimmer in the hot air. It seems as if... do they... move?

Ancient Egyptians believed that their god Thoth created language and began writing at the beginning of all things. The Greeks gave these characters their name which is still in use today: hieroglyphs. It's a composite noun deriving from Greek *hierós* (ιερός), meaning "holy", and *glyphḗ* (γλυφή), meaning "carving" or "carved work". With this word they transmitted into Western thought the ancient Egyptian belief that the symbols of their writing system were sacred and comprised divine powers. They believed that these symbols were not only mere depictions but that they were animated. Dangerous animals and the names of mythological enemies were sometimes engraved in two pieces or attacked with blades to ensure that they could not harm the reader.

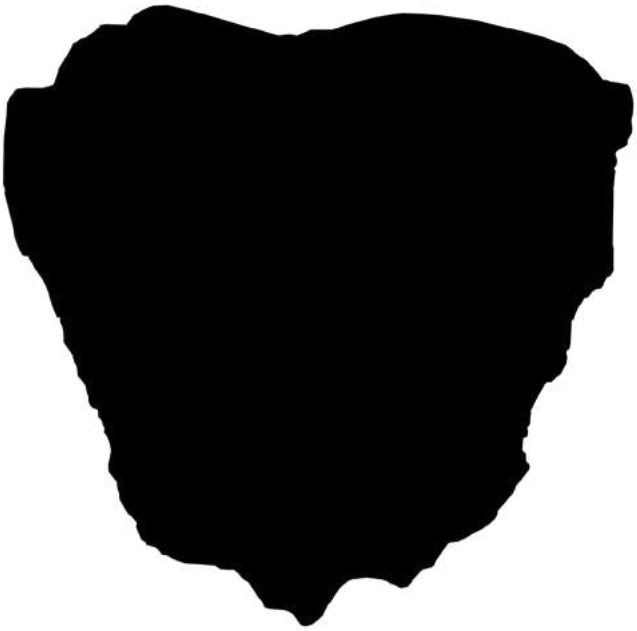
Thoth was the god of writing, the governor of the course of the stars and the Moon, but was also associated with healing and magic. A popular Egyptian medico-magical practice was the use of stelae which depicted the god Horus as a child, surrounded by inscriptions of magical spells to protect against venomous bites and to cure the wounds and illnesses caused by them. An example known to us today is the "Metternich Stela". Dated to the 4th century BCE, it was commissioned by a priest called Esatum to be set up in the public part of an Egyptian temple. The hieroglyphic inscription on the base recounts the Egyptian myth of Thoth healing the infant Horus by reciting a series of spells over him. During the ritual, water was poured over the stela, then drunk or applied to the body as a curative remedy. Ancient Egyptians believed that the power of the spells being permanently manifested in the hieroglyphs, could pass into the water poured over them and be released when this water was applied or internalized.

[FR]

Imaginez vous face à un temple de l'Égypte antique: le ciel immensément bleu, l'air chaud et sec, les murs qui reflètent la lumière vive et aveuglante du soleil. Ils sont couverts de représentations gigantesques de dieux et de déesses, de scènes de pharaons en train de chasser, de faire des offrandes, de prier — mais également couverts de hiéroglyphes. De millions de hiéroglyphes. Des symboles mystérieux côtoient des animaux, des hommes, ou encore des outils. Gravés dans la pierre et peints de couleurs vives, ils scintillent dans l'air chaud. On dirait que... est-ce qu'ils... bougent ?

Les Égyptiens de l'Antiquité croyaient que leur dieu Thot avait créé le langage et écrivait au commencement du monde. Les Grecs ont donné à ces caractères un nom encore en usage : les hiéroglyphes. Un nom composé, dérivé du grec *hierós* (ιερός), « saint », et *glyphḗ* (γλυφή), qui signifie « gravure » ou « ouvrage gravé ». Avec ce nouveau terme, ils ont transmis à la pensée occidentale la croyance de l'ancienne Égypte selon laquelle les symboles de son système d'écriture seraient sacrés et dotés de pouvoirs divins. Pour eux, ces symboles n'étaient pas seulement de simples représentations, ils étaient habités. Les animaux dangereux et noms d'ennemis mythologiques étaient parfois gravés en deux parties ou entaillés au couteau afin de s'assurer qu'ils ne pourraient pas blesser le lecteur.

Thot en plus d'être le dieu de l'écriture, était le gardien de la course des étoiles et de la Lune, il était également associé à la guérison et à la magie. Une des pratiques médico-magiques les plus répandues en Égypte était l'utilisation de stèles représentant le dieu Horus enfant, entouré d'inscriptions de formules magiques destinées à protéger contre les morsures de venin et ses effets. Un des exemples dont nous disposons aujourd'hui est la « stèle de Metternich ». Datée du IVe siècle avant notre ère, elle a été commandée par un prêtre nommé Esatum pour être installée dans la partie publique d'un temple égyptien. Une inscription hiéroglyphique sur sa base raconte le mythe égyptien de Thot guérissant Horus enfant, en psalmodiant une série de formules magiques. Au cours d'un rituel de guérison, de l'eau était versée sur la stèle, puis bue ou



The belief in the manifestation of the divine through characters, which could unfold their powers by being internalized, is attested hundreds of years later in one of the most famous Greek magical papyri: the *Eighth Book of Moses*. Dated to the 4th century, it contains an extensive ritual aiming at gaining knowledge of the secret, holy name of the primordial god of creation. This knowledge would enable the practitioner to perform a number of exceedingly powerful spells, including foreknowledge, invisibility, and the power to resurrect a dead body. Secret names were a core element in ancient Graeco-Egyptian magic, they were often the key to invoke and to direct higher powers.

One element of the ritual in the *Eighth Book of Moses* is to inscribe a square of natron[1] with various texts and drawings, including a divine name consisting of the seven vowels of the Greek alphabet: a, e, ê, i, o, u, ô (αεηιουω). The ink for this inscription has to be made of "the 7 flowers of the 7 stars". During the course of the ritual the practitioner has to lick off the inscription on one side of the tablet while a libation[2] is poured over the inscription on the other side, pouring into a bowl filled with milk and wine. The liquid then has to be drunk by the practitioner. The purpose of this practice was to establish a direct, personal connection with the god. The seven Greek vowels were associated with the seven planets (including the Sun and the Moon) and seen as particularly suited in interactions with a god of creation. While this practice is similar to the healing ritual described above, there are some fundamental differences concerning the function and power of the Greek and Egyptian characters. The Greek alphabet was predominantly regarded as a tool. There weren't any myths around a divine origin and the individual letters were not believed to have supernatural powers themselves, as opposed to the hieroglyphs. In Graeco-Egyptian magic the Greek letters were rather understood as physical carriers of divine powers and as a means to bind them.

Another difference is in the one-time use of these inscriptions, dissolving all of the divine power stored in the characters within a single application, as opposed to the permanent presence of divine powers in the hieroglyphs, with which multiple individuals could repeatedly participate in rituals over years without exhausting or even reducing the powers. I am not aware of the use of any durable material for this kind of ritual in Greek magic. Even though the characters were not regarded as comprising divine powers themselves, Greek magicians developed diverse

appliquée sur le corps du patient à titre de remède.

Les Égyptiens de l'Antiquité pensaient que le pouvoir des formules magiques se manifestait continuellement au travers des hiéroglyphes, et qu'il infusait l'eau, pour être ensuite libéré, une fois appliquée ou absorbée.

La croyance en la manifestation du divin au travers des caractères, qui pouvaient déployer leurs pouvoirs en étant assimilés, est attestée des centaines d'années plus tard dans l'un des papyrus magiques grecs les plus célèbres : le *Huitième Livre de Moïse*. Ce papyrus, daté du IVe siècle, contient un rituel complet visant à connaître le nom secret et sacré du dieu primordial de la création. Cette connaissance permettait au praticien d'exécuter un certain nombre de sorts extrêmement puissants, notamment la prescience, l'invisibilité et le pouvoir de ressusciter les morts. Les noms secrets étaient un élément essentiel de la magie antique gréco-égyptienne, ils étaient souvent la clé pour invoquer et diriger les puissances supérieures.

L'un des éléments du rituel du *Huitième Livre de Moïse* consiste à inscrire sur un carré de natron[1] divers textes et dessins, dont un nom divin composé des sept voyelles de l'alphabet grec : a, e, ê, i, o, u, ô (αεηιουω). L'encre de cette inscription doit être composée des « 7 fleurs des 7 étoiles ». Au cours du rituel principal, le praticien doit lécher l'inscription d'un côté de la tablette, tandis qu'une libation[2] est versée sur l'inscription de l'autre côté et récoltée dans un bol de lait et de vin. Le praticien boit ensuite le liquide contenu dans le bol. Le but de cette pratique était d'établir un lien direct et personnel avec le dieu. Les sept voyelles grecques étaient associées aux sept planètes (dont le Soleil et la Lune) et considérées comme particulièrement adaptées aux interactions avec un dieu de la création. Si cette pratique est similaire au rituel de guérison égyptien décrit plus haut, il existe des différences fondamentales quant à la fonction et au pouvoir des caractères grecs et égyptiens. L'alphabet grec était essentiellement considéré comme un outil. Il n'y avait pas de mythe autour d'une origine divine et les lettres elles-mêmes n'étaient pas supposées avoir des pouvoirs surnaturels comparables à ceux des hiéroglyphes. Dans la magie gréco-égyptienne, les lettres grecques étaient perçues comme les véhicules physiques des pouvoirs divins, ou un moyen de les fixer.

Une autre différence est dans l'usage unique de ces inscriptions. Tout le pouvoir divin contenu dans les caractères est dissout en une seule séance, contrairement aux hiéroglyphes dont le pouvoir est continuellement présent. Nombre d'individus pouvaient en faire un usage répété, pendant des années, sans en épuiser ni même réduire la puissance. Ainsi, à ma connaissance, la magie grecque n'utilise pas de matériaux durables pour ce type de rituel. Même si les lettres n'étaient pas considérées comme dotées de pouvoirs divins, les magiciens grecs ont élaboré diverses techniques afin de les intégrer dans leurs pratiques rituelles. Un exemple célèbre est l'usage des lettres grecques dans la magie analogique[3], comme en témoigne une amulette d'exorcisme datant du IIIe siècle. Les sept voyelles sur la gauche sont inscrites selon une formation triangulaire croissante, chaque ligne comprenant une voyelle supplémentaire, illustrant l'augmentation du pouvoir de ces sept voyelles, destinée à repousser les forces malveillantes. Cette technique est également utilisée dans le sens inverse, notamment dans des amulettes contre la fièvre. Les séquences de voyelles diminuent alors à chaque rangée, reflétant une baisse de la température. Malgré les nombreuses applications de l'alphabet grec dans la magie ancienne, il semble que les magiciens aient ressenti un manque face aux temples massifs couverts d'inscriptions hiéroglyphiques mystérieuses et à la croyance dans les pouvoirs magiques des caractères égyptiens. Ils élaborèrent alors leurs propres caractères divins : les signes magiques anciens.

↓ Metternich Stela, 360–343 BC | Stèle de Metternich, 360–343 av. J.-C.

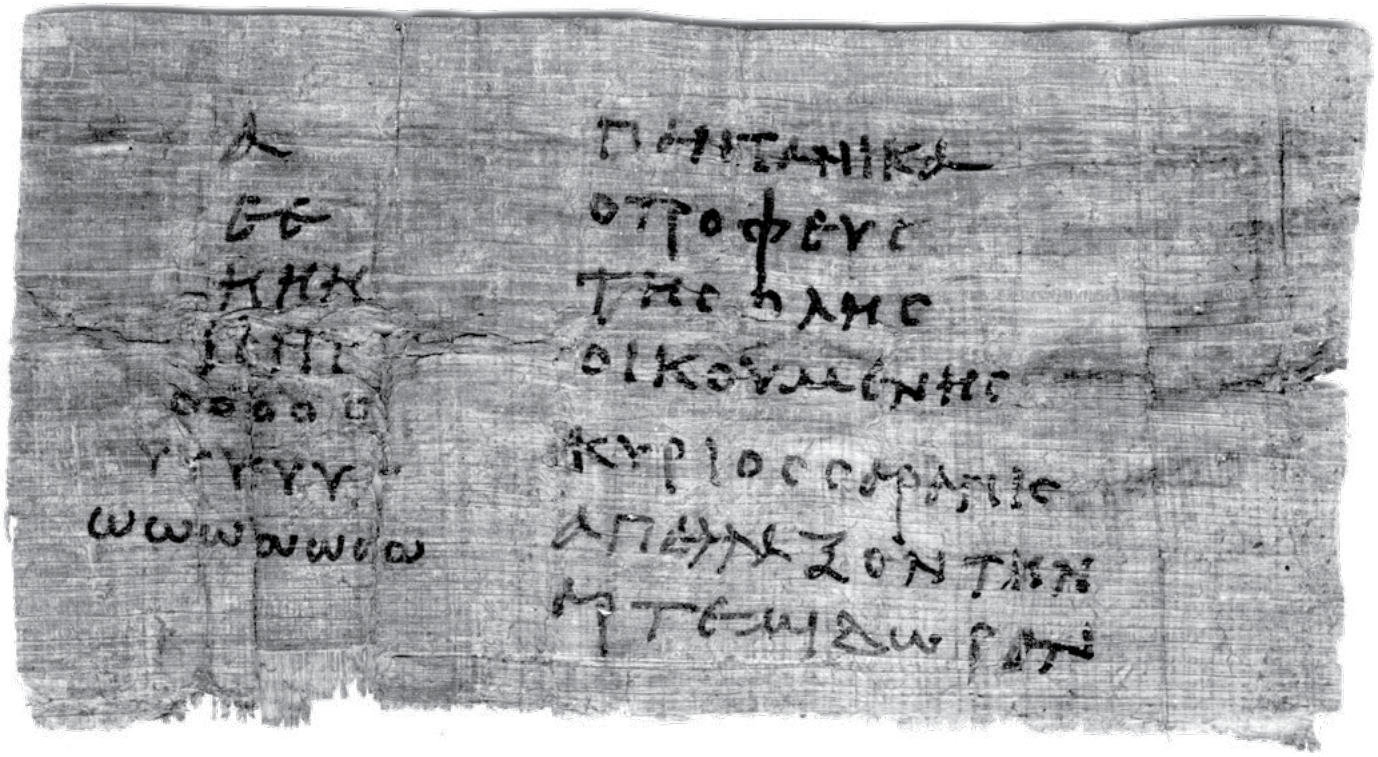
techniques to embed them into their rituals. One popular example is the use of the Greek letters in analogy magic[3] which is visible an exorcistic amulet from the 3rd century. The seven vowels to the left are written in an increasing triangular formation with each line comprising an additional vowel, depicting the increase in power of the seven vowels, driving away evil forces. This technique was also used in the opposite way, for example in amulets against fever, where the vowel sequences would decrease in each row, manifesting a lowering temperature. Despite the numerous applications of the Greek alphabet in ancient magic, it seems that magicians experienced an imbalance, being surrounded by massive temples covered in mysterious hieroglyphic inscriptions and with the belief in the magical powers of the Egyptian characters. As an answer, they created their own divine characters: ancient magic signs.

All of the surviving Graeco-Egyptian magical papyri were created between the 2nd century BCE and the 7th century CE and the vast majority of them, around eighty scrolls and books, were written in Greek. They comprise over four hundred ritual instructions detailing the performance of ancient magic, mythological and religious backgrounds, and offering a deep insight into how magic was believed to work. The magical papyri are one of the most important primary sources for the study of Graeco-Egyptian magic. The others are magico-religious writings as well as inscribed magical artefacts from archaeological records. These artefacts (amulets, curse tablets, medical artefacts, artefacts for love, etc) constitue by far the largest group, as thousands of them are preserved. While the vast majority of these preserved artefacts are inscribed in Greek they also contain Coptic, Latin, Aramaic, Hebrew, or Syriac and all have one thing in common: ritual writing with magic signs.

During the first century CE magic signs entered a as new ritual element in Greek magical practice. They are referred to as *charaktêres* (χαρακτῆρες) in the magical papyri and they occur on roughly twenty percent of the analyzed artefacts and even in some of the magico-religious writings. The Greek term *charaktêres* was used in other languages as well, which is one of the indicators that the Greek origin of these signs. Another indicator is that many of them resemble letters of the Greek alphabet, without being used

Tous les papyrus magiques gréco-égyptiens encore existants datent d'une période comprise entre le IIe et le VIIe siècle de notre ère. La grande majorité d'entre eux, environ quatre-vingt rouleaux et livres, sont rédigés en grec. Ils comprennent plus de quatre-cents instructions rituelles détaillant l'exécution de magie ancienne, les fondements mythologiques et religieux, et offrent un excellent aperçu de la manière dont la magie était perçue. Les papyrus magiques constituent l'une des ressources de base les plus importantes pour l'étude de la magie gréco-égyptienne. Ils sont complétés d'écrits magico-religieux ainsi que d'artefacts magiques inscrits provenant d'archives archéologiques. Ces artefacts (amulettes, malédictions, artefacts médicaux, artefacts d'amour, etc.) constituent de loin le plus grand groupe de sources, des milliers d'entre eux étant conservés. Ces objets possèdent des inscriptions non seulement en grec, mais aussi en copte, en latin, en araméen, en hébreu ou en syriaque, mais ont tous un point commun : l'écriture rituelle en signes magiques.

Au premier siècle de notre ère les signes magiques font leur entrée comme nouvel élément rituel dans les pratiques magiques grecques. Ils sont appelés *charaktêres* (χαρακτῆρες) dans les papyrus magiques et apparaissent sur environ vingt pour cent des objets analysés et parfois même dans certains écrits magico-religieux. On retrouve le terme grec *charaktêres* dans d'autres langues, ce qui indique que ces signes ont été créés par des praticiens grecs. Un autre indice est le fait que nombre d'entre eux ressemblent à des lettres de l'alphabet grec, sans toutefois être utilisés en groupes de signes lisibles. Des milliers de signes magiques anciens nous sont parvenus et la plupart d'entre eux n'apparaissent qu'une seule fois. Depuis les années 2000, je compile et j'analyse ces signes, qui n'avaient jusqu'alors jamais été étudiés. Malgré leur importance dans la magie ancienne, nous ne disposons d'aucune information sur leur signification, ni d'aucune histoire mythologique sur leur origine. Ce que nous savons, c'est qu'ils apparaissent dans des contextes aussi bien bénéfiques que néfastes, bien que beaucoup plus souvent dans la première catégorie. Ils sont écrits principalement en groupe et ne sont que rarement utilisés en tant que signes autonomes. Si nombre d'entre eux ressemblent à des lettres grecques, ils n'étaient pas utilisés pour écrire



↑ Exorcism, papyrus, 3rd century | Exorcisme, papyrus, IIIe siècle

in words or legible groups of signs. Thousands of ancient magic signs are preserved, the vast majority occurring only once. Since the 2000s, I am compiling and analysing these signs, which had never been studied before. Despite their popularity in ancient magic hardly any information about their meaning is preserved as well as no mythological or any kind of other origin story. What we know so far is that they occur in beneficial as well as in harmful contexts, although much more often in the first one. They were written down predominantly in groups and only rarely used as a stand-alone sign. In a few inscriptions they were invoked as "Lords", as "Holy *charaktêres*", or as "Protective *charaktêres*". In a 3rd century magico-religious Coptic book of Greek origin, the *First Book of Jeu*, individual *charaktêres* are ascribed to specific higher powers and their applications explained. The neoplatonic philosopher Iamblichus, who lived during the 3rd and early 4th century, describes the signs as sacred inscriptions and material bodies "fixing the (divine) light on a solid place so that it will not be too diffused." [4]

The information which can be derived from ancient sources indicates that magic signs were used and understood in different ways but they illustrate parallels to the beliefs in regards to the Egyptian hieroglyphs: As being animated, divine signs, created as symbols of higher powers in which either these higher powers themselves or individual divine powers can reside.

↓ Engraved Gem, 3rd century | Pierre gravée, IIIe siècle

To better understand the application and context of use of these magic signs, let us have a look at some excerpts from ritual manuals. The first one is from an entirely encrypted ritual instruction dated to the 1st or 2nd century CE. It is the only ritual preserved which sheds some light on how a practitioner would initially have gotten knowledge of the shape of a magic sign. The following, partially destroyed text seems to indicate that the practitioner receives the sign in a vision provided by a goddess:

"For you will see [a star approaching you] by force at which you are to look [intently] as it flashes [a *charactêr*] which rushes [toward you] so that you become stricken by God. But keep ready [for your protection] this *charactêr*, because from the goddess comes the charactêr of Kronos which fills you with courage." [5]

The next two examples are from an exceptionally well preserved magic scroll dated to the 4th century:

"Take a three-cornered sherd from the fork of a road, pick it up with your left hand, inscribe it with myrrhe ink and hide it. (Write:) *Astraêlos, Chraêlos*, destroy every spell that is directed against me, NN, for I adjure you by the

des mots. Dans certaines inscriptions, ils sont invoqués sous les noms de « Seigneurs », « *Charaktêres* sacrés » ou « *Charaktêres* protecteurs ». On retrouve dans le *Premier livre de Jeu*, un livre magico-religieux copte datant du IIIe siècle d'origine grecque, des *charaktêres* attribués à des puissances supérieures ainsi que leurs applications.
Le philosophe néoplatonicien Iamblichos, qui a vécu au IIIe et début du IVe siècle, décrit ces signes comme des inscriptions sacrées et des corps matériels « fixant la lumière (divine) sur un endroit solide afin qu'elle ne soit pas trop diffusée». [4]

S'il ressort des sources anciennes que les signes magiques étaient utilisés et compris de manières multiples, ils présentent cependant des similitudes avec les croyances liées aux hiéroglyphes égyptiens : il s'agit de signes divins habités, des symboles de pouvoirs supérieurs dans lesquels peuvent résider soit ces pouvoirs supérieurs eux-mêmes, soit des pouvoirs divins spécifiques.

Afin de mieux comprendre l'application et le contexte d'usage de ces signes, je vous propose de nous pencher sur quelques extraits tirés de manuels rituels. Le premier provient d'une instruction rituelle cryptée datant du Ier ou IIe siècle de notre ère. Il s'agit du le seul rituel conservé qui nous éclaire sur la façon dont un praticien pouvait acquérir la connaissance de la forme d'un signe magique, lors d'une vision offerte par une déesse :

« Tu verras [une étoile qui se rapproche] vivement et tu devras la regarder [attentivement] quand clignotera [un charactêr] qui se hâtera [vers toi] de telle sorte que tu seras frappé par Dieu. Mais tiens prêt [pour ta protection] ce charactêr, car de la déesse vient le charactêr de Kronos qui te remplit de courage. » [5]

Les deux exemples suivants sont tirés d'un rouleau magique du IVe siècle :

« Prends un tesson à trois pointes à la bifurcation d'un chemin, saisis-le de la main gauche, inscris-y les formules avec de l'encre de myrrhe et cache-le. (Écrit :) *Astraêlos, Chraêlos*, détruisez tous les sortilèges qui sont dirigés contre moi, NN, car je vous adjure par les grands et terribles noms à l'écoute desquels les vents frémissent et les rochers se déchirent. » [6]

« Moyen exceptionnel d'obtenir des faveurs, efficace sur les personnes présentes et sur les grandes foules. Il fonctionne également sur les personnes possédées par un démon. [Sacrifie et ...] place également de l'encens sur les charactères (inscrits) sur un plateau d'argent. Portez-la comme une amulette. Elle sera efficace sans que tu aies rien à faire. » [7]
La compréhension et l'application plutôt fonctionnelles de l'alphabet grec ont été radicalement remises en question dans un ouvrage ancien écrit dans la seconde moitié du VIe siècle, *Sur le mystère des lettres* dont l'auteur aurait été un moine d'une importante communauté sabéenne qui existe encore aujourd'hui : la Grande Laure Mar Saba, près de Jérusalem.

L'auteur présente les messages secrets cachés par Dieu dans l'alphabet grec et affirme que le mystère du Christ se révèle non seulement dans la forme des lettres, mais aussi dans leurs noms et leurs appellations. Le livre illustre la croyance en un lien fondamental entre l'écriture et la création. En voici quelques extraits :

« J'ai tout de suite compris : c'est un mystère de Dieu qui est contenu dans les lettres de l'alphabet, un mystère qu'il ne nous a pas révélé ! » [8] Sur la lettre grecque epsilon (ε) : « Lorsque le maître créa cette lettre, il ne l'acheva pas immédiatement, mais fit d'abord un cercle entier et clos et dit à son élève : ‹ Voici le cosmos qui repose dans l'obscurité ›. Puis il a enlevé la partie droite et a dit : ‹ Voici une entrée vers la lumière. › C'est la lettre Sigma (Σ).

great and terrible names at which the winds shudder and the rocks are torn asunder when hearing them."[6]

"Significant means for gaining favor, effective on those present and on large crowds. It also works on those possessed by a demon. [Sacrifice and ...] also place incense on the charactêres (inscribed) on a silver plate. Wear it in the manner of an amulet. It will be effective without you having to do anything."[7]

The rather functional understanding and application of the Greek alphabet was radically challenged in a later ancient book written during the second half of the 6th century called *About the Mystery of the Letters*, whose author is believed to have been a monk of an important Sabaite community which still exists today: the Great Laura Mar Saba near Jerusalem.

The author introduces the secret messages which were hidden by god in the Greek alphabet and he explains that the mystery of Christ is revealed not only in the form and shape of the Greek letters but also in their names. The book illustrates the belief in a fundamental connection between writing and creation. Here are some excerpts:

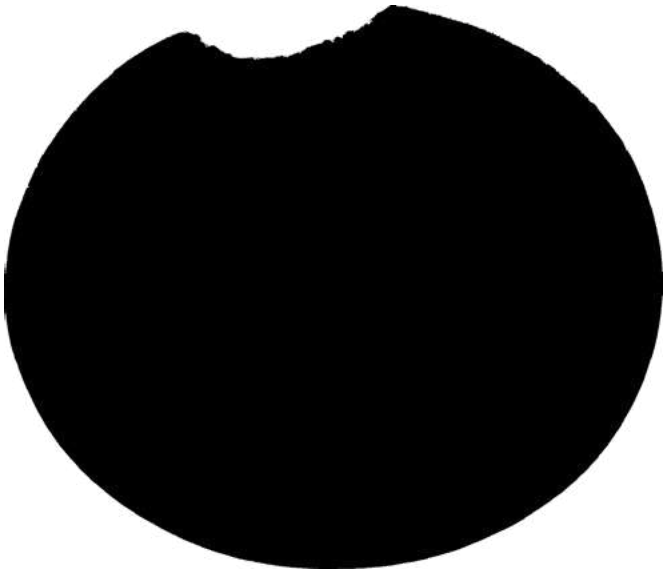
"At once I understood: It is a mystery of God which is contained in the letters of the alphabet, and it is one which he has not revealed to us!"[8] Concerning the Greek letter epsilon (ε): "When the teacher created this letter, he did not complete it immediately, but first made a whole, closed circle and said to his pupil: 'Behold the cosmos that lies in darkness.' Then he left out the right part and said: 'Behold an entrance to the light.' This is the letter Sigma (Σ). And then he made the line in the middle and said: 'Behold the separation of light and darkness.'"[9]

Script and writing in ancient magic and ritual practice fulfilled many purposes with different underlying ideas. But one goal is omnipresent: manifesting the divine in the physical world. Sometimes approached from the human side, sometimes from the divine. Today we tend to regard writing as an ingenious human invention to serve human needs. This was different in antiquity. Script, signs, and writing had additional, metaphysical, religious, and magical dimensions. They weren't perceived as mere tools to squeeze language into an analogue sequence of characters. Preparing to read and to write in Graeco-Egyptian magic was preparing to open doors to the realms of the divine. To read and to write meant to connect and interact with divine power and knowledge. Imagine what it would be like to experience reading and writing with such a multi-dimensional mindset.

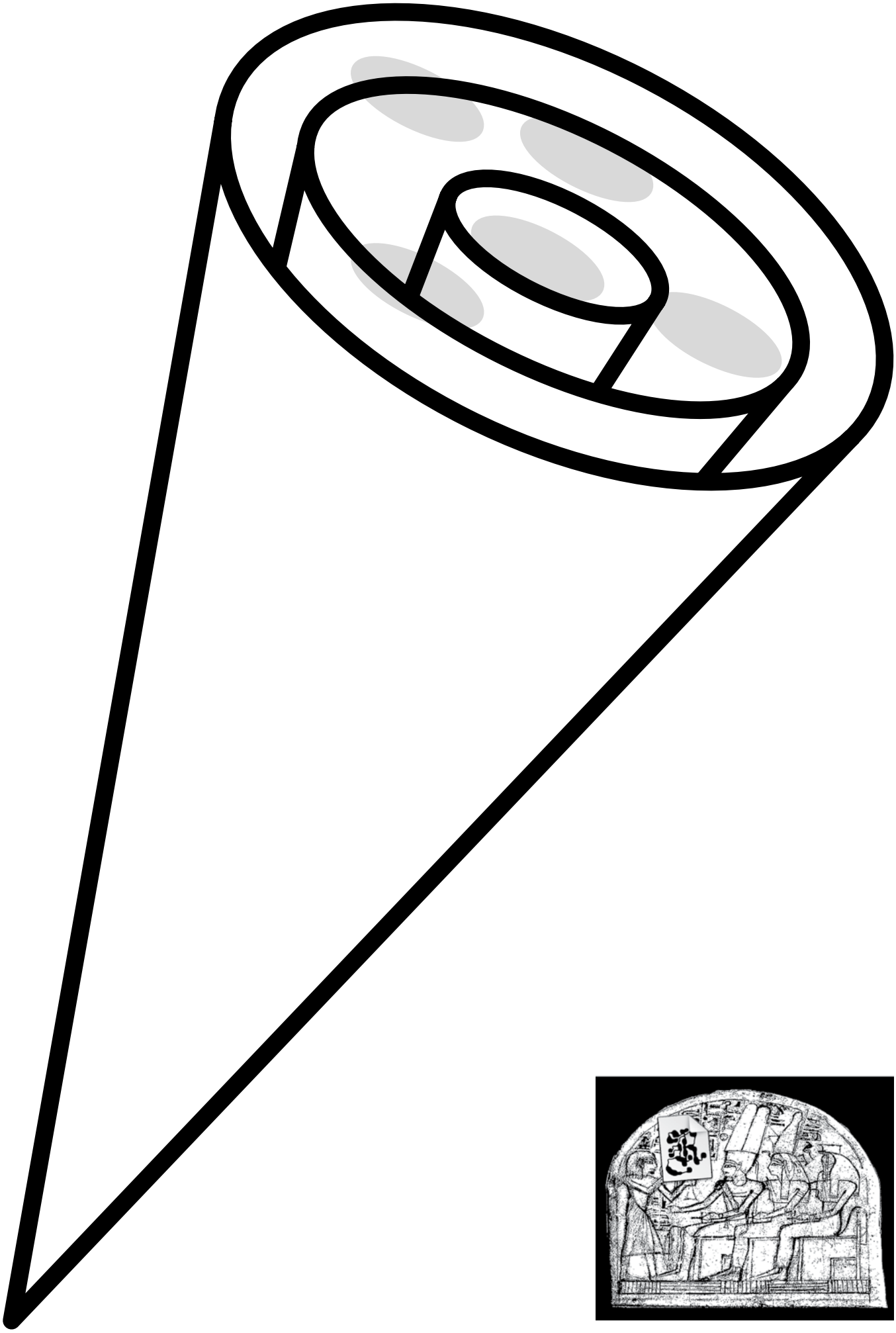
1 A salt-like rock widely used in Ancient Egypt, notably for the preservation of mummies.
2 Ritual consisting of the presentation of a beverage as an offering.
3 Esoteric concept according to which everything is connected by secret correspondences and symbols.
4 *Iamblichos, De Mysteriis*, Book III, 14 , Clarke p. 157
5 PGM LVII, 26-27
6 PGM XXXVI, 256-264
7 PGM XXXVI, 275-283
8 *Vom Mysterium der Buchstaben*, p. 103
9 *Vom Mysterium der Buchstaben*, p. 127

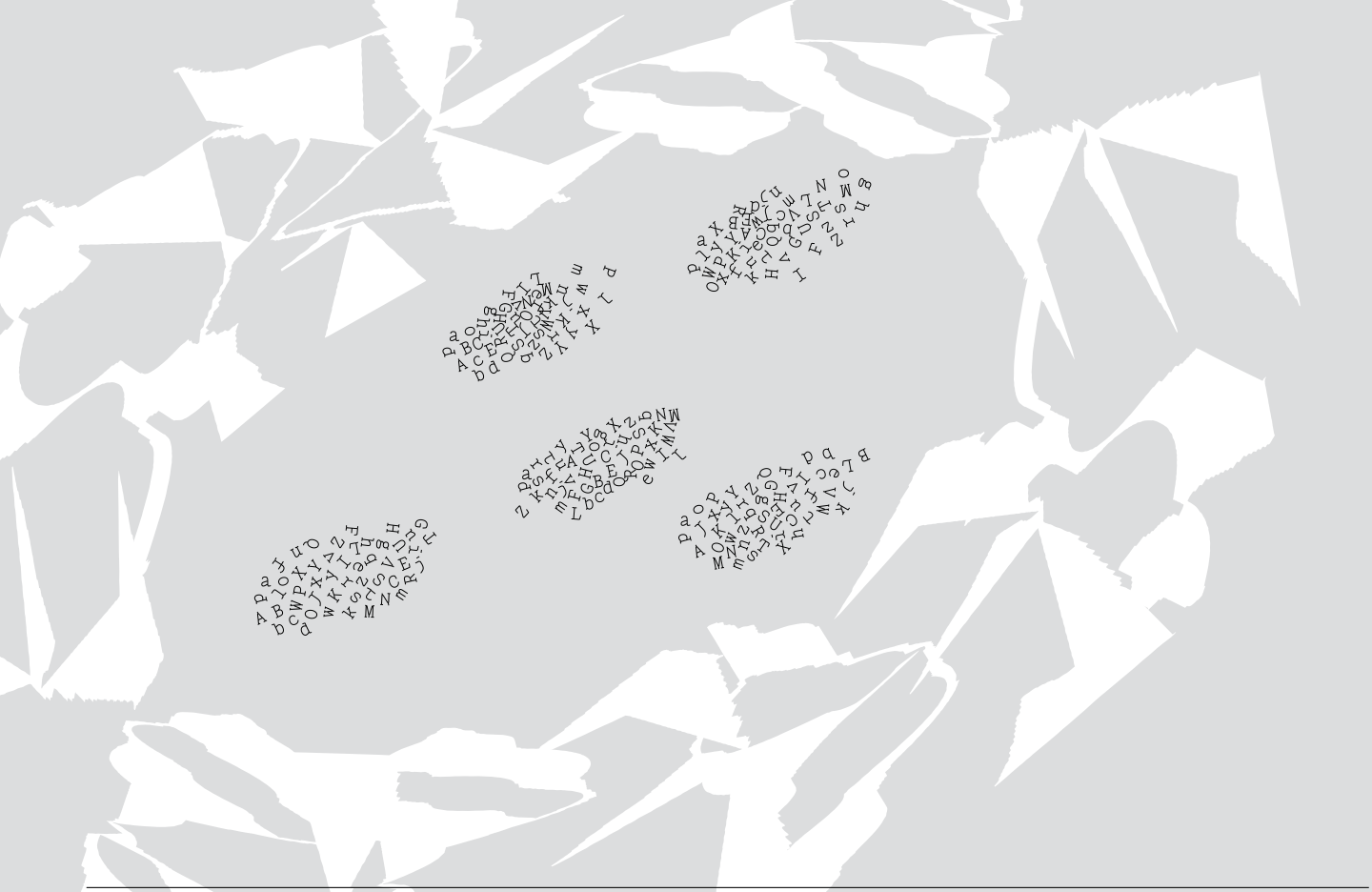
Il a ensuite tracé une ligne en son milieu et a dit : ‹ Voici la séparation de la lumière et de l'obscurité. › »[9]

Dans les pratiques magiques et rituelles de l'Antiquité, les textes et l'écriture remplissaient de nombreuses fonctions, avec des idées sous-jacentes diverses. Mais un objectif prédomine : manifester le divin dans le monde physique. L'écriture est parfois abordée sous l'angle de l'humain, parfois sous celui du divin. Aujourd'hui, nous avons tendance à considérer l'écriture uniquement comme une invention humaine incroyable au service des besoins de notre espèce. Il en allait autrement dans l'Antiquité. Les textes, les signes et l'écriture avaient des dimensions supplémentaires, métaphysiques, religieuses et magiques. Ils n'étaient pas perçus comme de simples outils permettant de comprimer le langage dans une séquence analogique de caractères. Se préparer à lire et à écrire dans la magie gréco-égyptienne, c'était se préparer à ouvrir des portes vers les royaumes du divin. Lire et écrire signifiait se connecter et interagir avec le pouvoir et le savoir divins. Imaginez ce que pourrait être l'expérience de la lecture et de l'écriture dans une optique aussi multidimensionnelle.



1 Roche ressemblant à du sel, très utilisée en Égypte Antique, notamment pour la conservation des momies.
2 Rituel consistant en la présentation d'une boisson en offrande.
3 Concept ésotérique selon lequel tout dans l'univers est connecté par des correspondances et symboles secrets.
4 *Iamblichos, De Mysteriis*, Livre III, 14 , Clarke p. 157
5 PGM LVII, 26-27
6 PGM XXXVI, 256-264
7 PGM XXXVI, 275-283
8 *Vom Mysterium der Buchstaben*, p. 103
9 *Vom Mysterium der Buchstaben*, p. 127





Express Exegesis

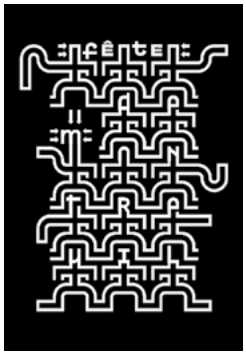
[EN] Exegesis is a method of analysis that goes beyond the stated purpose of an object or its author, extrapolating and multiplying interpretations in the hope of revealing hidden meanings. Applied to typography, exegesis becomes an thought experiment that helps us to identify what attracts us to certain atypical typefaces and to conceptualize what they might express. The aim is to expand the typographic imagination and inspire future typefaces.

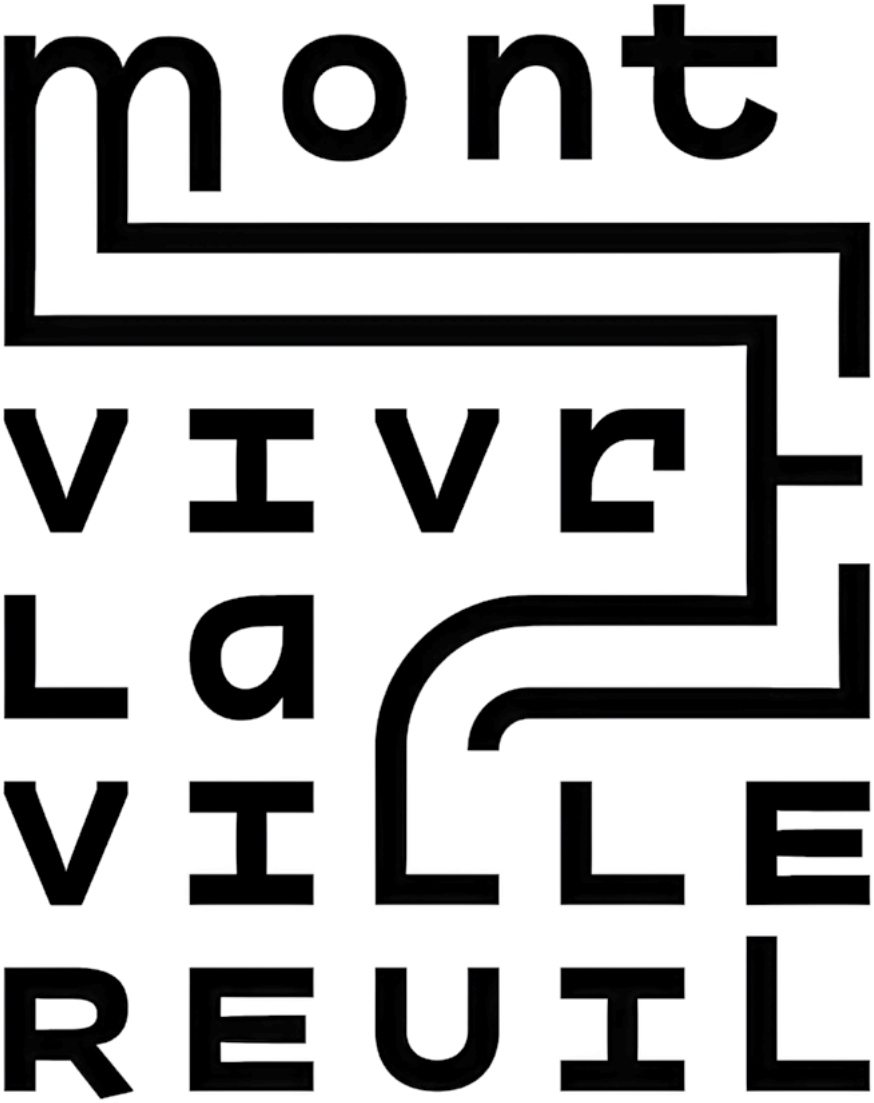
Exégèses express

[FR] L’exégèse est une méthode d’analyse qui va au-delà des propos explicites de l’objet ou de son auteur, extrapolant et multipliant les interprétations pour en révéler des significations cachées. Appliquée à la typographie, elle devient une expérience de pensée, qui nous aide à cerner ce qui nous attire dans certains caractères atypiques et à conceptualiser ce qu’ils pourraient exprimer. L’exégèse vise à développer l’imaginaire typographique et inspirer de futurs caractères.

The word “boustrophedon” refers to writing in which the reading direction alternates from one line to the next, like an ox (bous-) criss-crossing a field. Like the ox, our gaze follows the rails of reading, without questioning them. But this linear reading is not an end in itself, and a typeface is not limited to a horizontal-line existence; it can unfold in multiple directions. Letters can go beyond their assigned space to create bridges between lines; writing becomes an “arachnophédon”, giving reading other possibilities of spatialization.

Le terme « boustrophédon » désigne une écriture dont le sens de lecture alterne d’une ligne à l’autre, à la manière du bœuf (bous-) sillonnant un champ. Comme lui, notre regard suit les rails de la lecture, sans plus les questionner. Mais cette lecture linéaire n’est pas une fin en soi, et un caractère typographique n’est pas limité à une existence en ligne horizontale, il peut se déployer de manière multidirectionnelle. Les lettres dépassent leur espace attitré pour tisser des ponts entre les lignes ; l’écriture devient un « arachnophédon » et donne à la lecture d’autre possibilité de spatialisation.





goes through time

goes through pages → A typeface that

like a mole → A typeface that

Imagine also → A typeface that moves

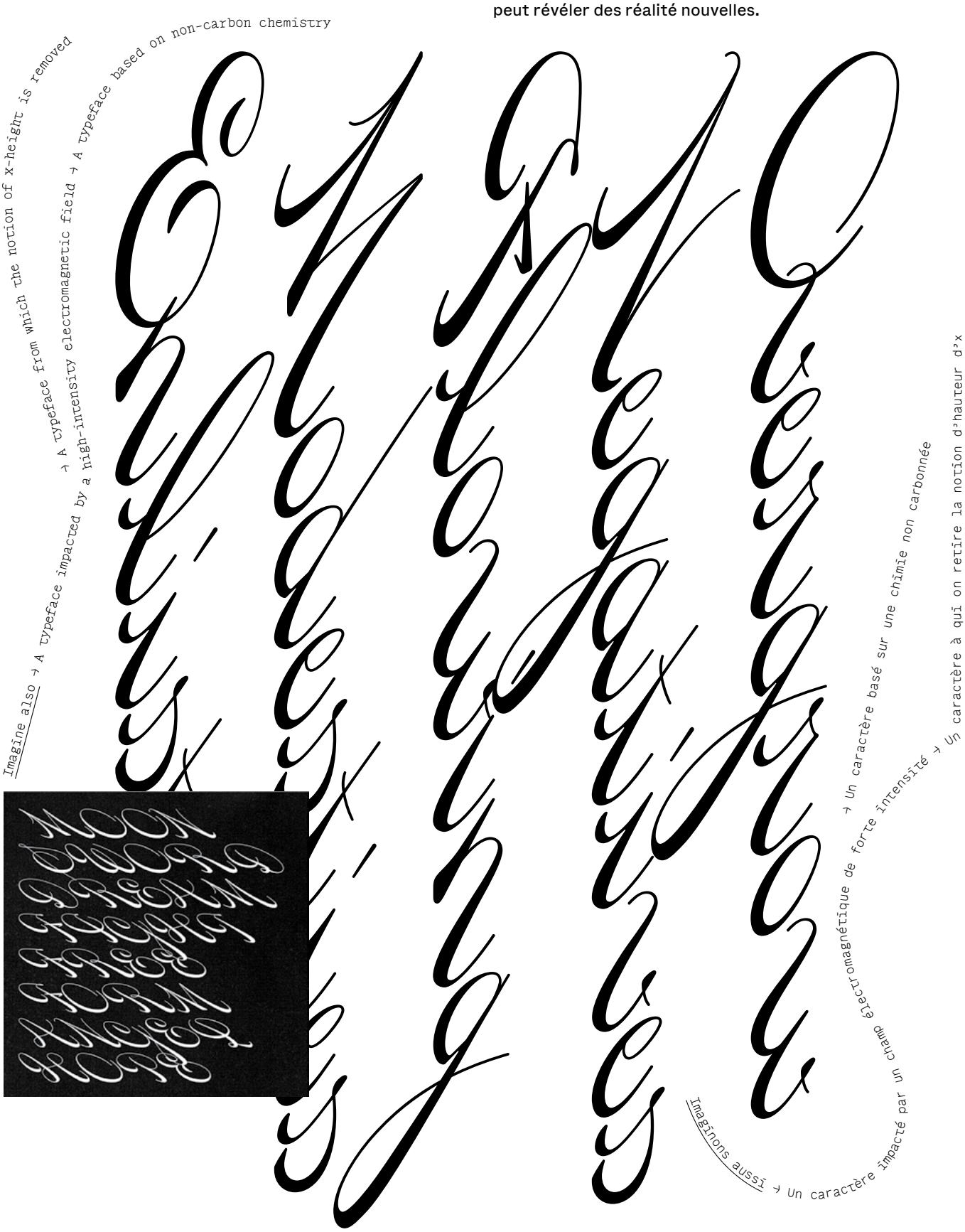
croix de chavaux
robespierre
porte de montreuil

→ Un caractère traversant les pages → Un caractère traversant le temps

Imaginons aussi → Un caractère se déplaçant comme une taupe

Typefaces are objects on which the physical logic of our world is modelled: they have a thickness, a skeleton, and rest on a stable ground that is the base line. Placing a typeface in unusual physical conditions is an experiment in itself, changing not the object but its environment, like astronauts observing plants growing in space. What influence would letters have if they were floating around rather than resting on the ground? It's easy to forget that our perceptions of the world are neither universal nor objective, and that a simple shift can reveal new realities.

Les caractères typographiques sont des objets sur lesquels est calquée la logique physique de notre monde : ils possèdent une épaisseur, un squelette et reposent sur un sol stable qu'est la ligne de base. Placer un caractère dans des conditions physiques inhabituelles est alors en soi une expérience, changer non pas l'objet mais son environnement, comme les astronautes observant des plantes pousser dans l'espace. Quelles seraient nos lettres si elle pendaient dans le vide plutôt que de reposer sur le sol? Il est facile d'oublier que nos perceptions sur le monde ne sont ni universelles ni objectives, et qu'un simple décalage peut révéler des réalité nouvelles.

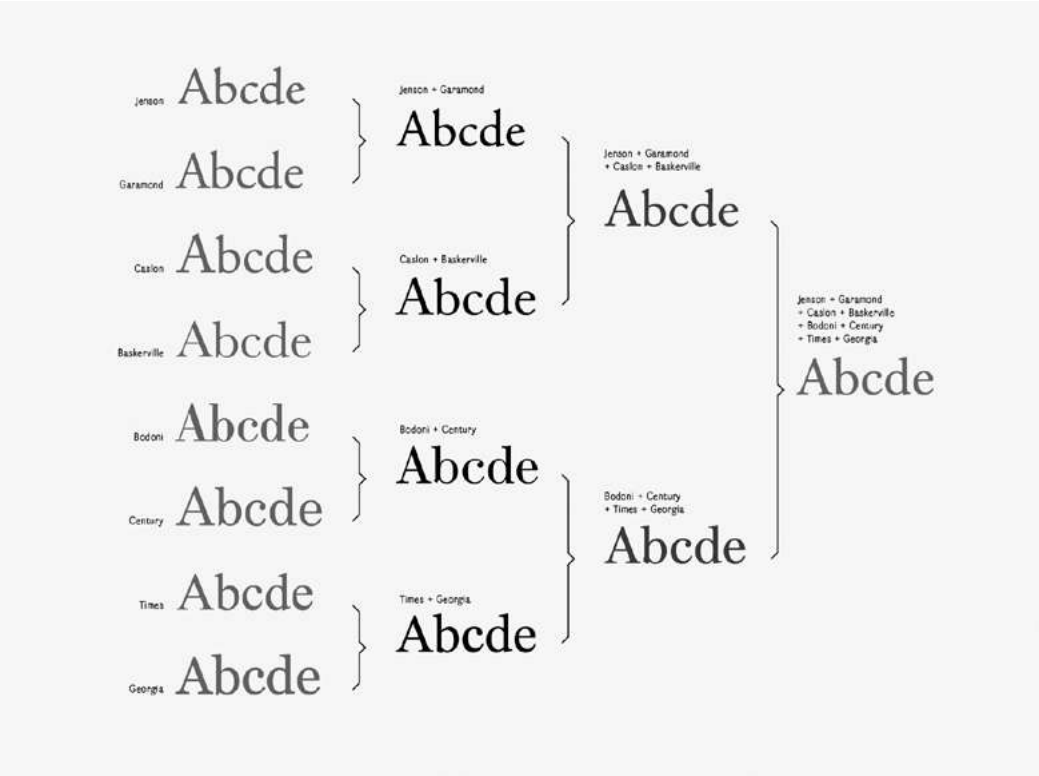


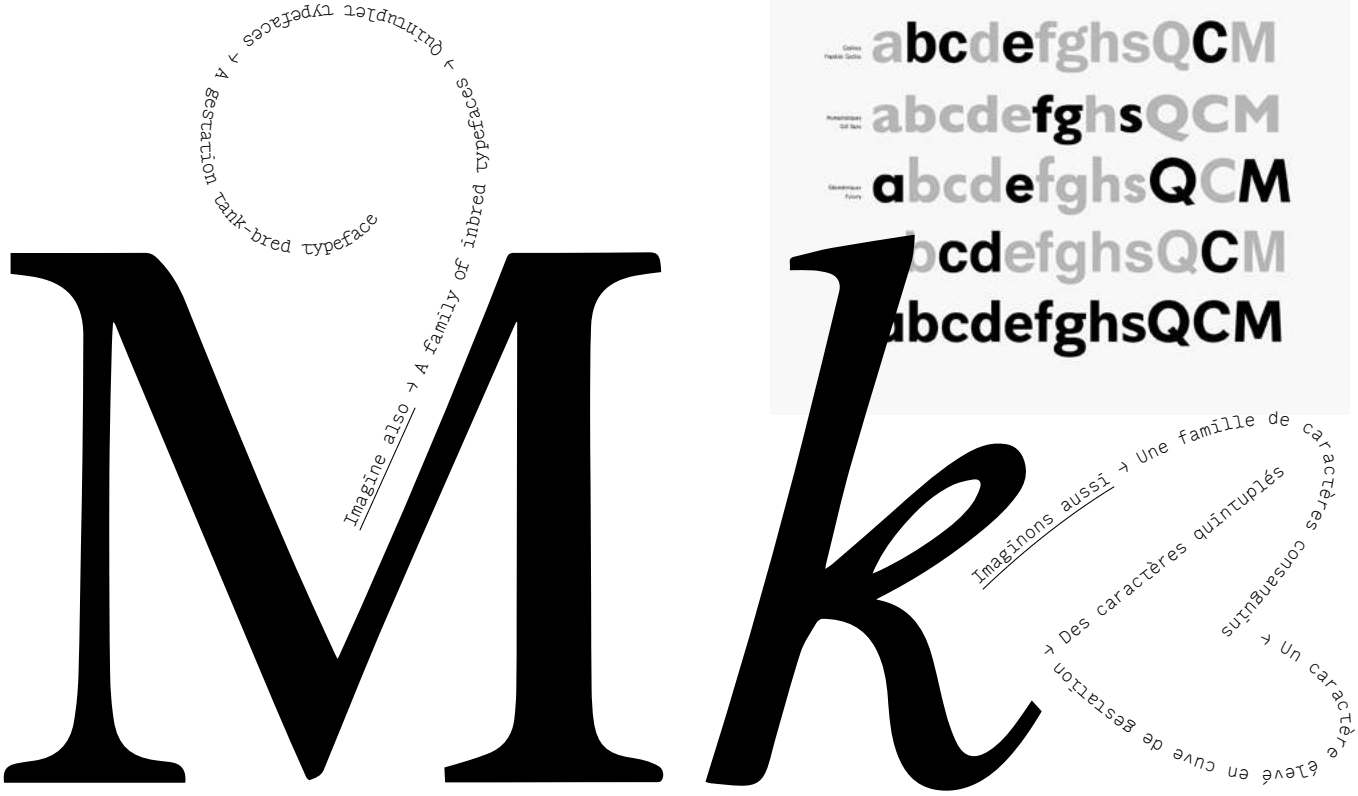
Falling Script | Masahiro Naruse | 2022

Stargazing Livingston Untamable Ghettoised Species

But even more than physical objects, alphabets are reflections of humanity. Letters have bodies, eyes, legs - so why not a psyche? If the work imposed on letters is to communicate and externalize a message, we can imagine moments of calm, of rest, during which, as with us, an inner dialogue and voice take over. A glyph would then be split between the image it reflects and its true self, between an outer glyph and an inner glyph. An internal manifestation of the letter, a kind of inverted italic reflecting the intimate rather than the foreign, seems an appropriate manifestation for this hidden monologue.

Mais plus encore que des objets physiques, les écritures sont des reflets de l'humanité. Les alphabets ont un corps, des yeux, des jambes — pourquoi pas alors une psyché ? Si le travail imposé aux lettres est de communiquer et d'extérioriser un message, on peut imaginer des moments de calme, de repos, lors desquels, comme pour nous, un dialogue et un une voix intérieurs prennent le relais. Un glyphe serait alors partagé entre l'image qu'il renvoie et son vrai moi, entre un glyphe extérieur et un glyphe intérieur. Une manifestation interne de la lettre, sorte d'italique inversée car reflétant l'intime plutôt que l'étranger, semble une manifestation appropriée à ce monologue caché.



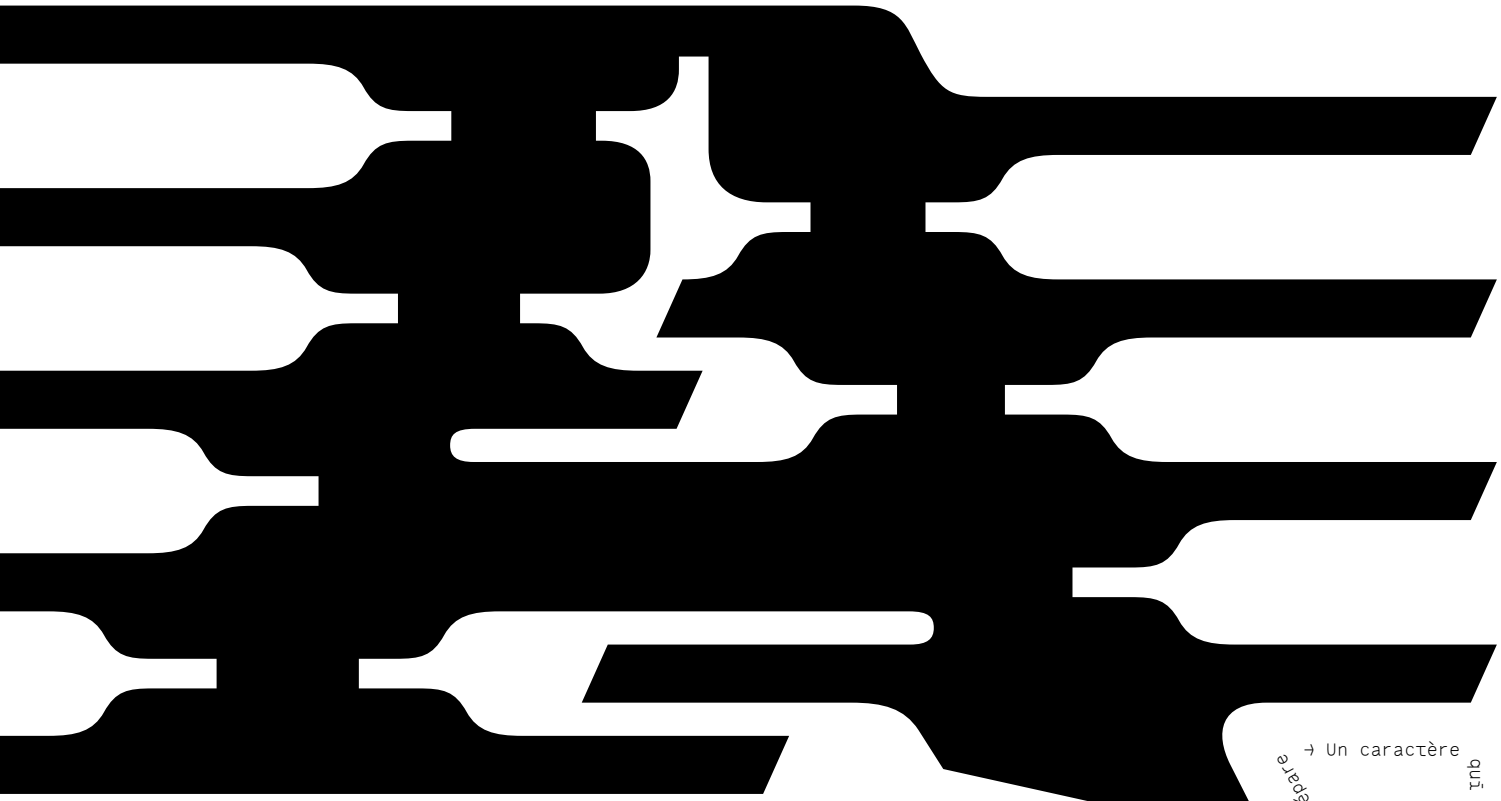


If then, for the purposes of this exercise, we choose to consider typography as alive, new perspectives open up. Its evolution is no longer the result of isolated choices by its authors or cultural constraints, but perhaps of natural selection. Nothing changes suddenly or abruptly, but rather slowly over the millennia, as successive modifications at the molecular level evolve the envelope of our letters, millimeter by millimeter. This makes eccentric-looking or unusual characters all the more intriguing, leading us to wonder what survival needs led them to such development.

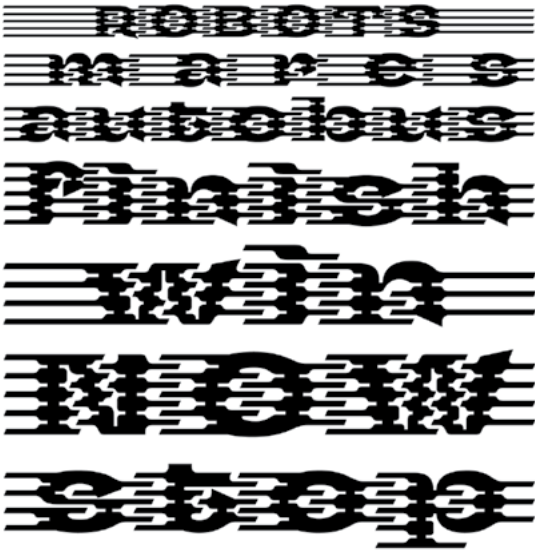
Si alors, pour l'exercice, nous choisissons de considérer la typographie comme vivante, de nouvelles perspectives s'offrent à nous. Son évolution ne répond plus de choix isolés de leurs auteurs ou de contraintes culturelles, mais peut-être d'une sélection naturelle. Rien ne change soudainement ou brutalement, mais bien selon une lenteur millénaire, des successions de modifications au niveau moléculaire faisant évoluer l'enveloppe de nos lettres, millimètre par millimètre. Des caractères à l'apparence excentrique ou aux particularités hors du commun deviennent alors d'autant plus intrigants, nous amenant à nous demander quelles nécessités de survie les ont menés à de tels développement.

A typeface is not made of a single block, but a sum of small characteristics, its DNA, which together build a being. And while the process may seem smooth and under control, the possibility of genetic mutation is never far away. What happens if one of these characteristics degenerates and spreads to the whole body? What if, for example, the entire body were infected by the serifs gene, spreading far beyond the scope of genetics? A freak character, which in the 19th century would have been exhibited at fairs for its deformity, mocked and pointed at by Swiss characters refusing to face up to their own monstrosity.

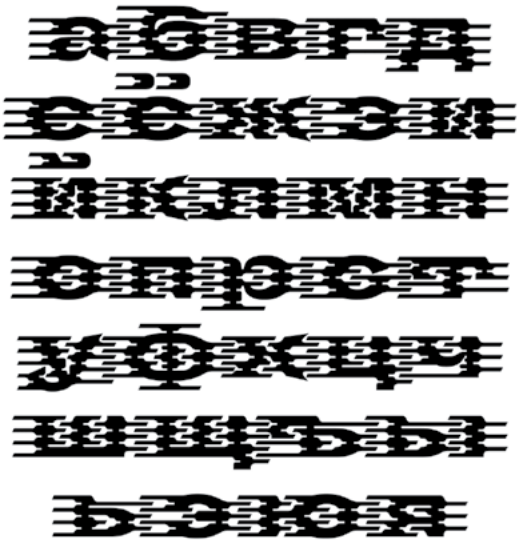
Un caractère n'est pas fait d'un bloc, mais une somme de petites caractéristiques, son ADN, qui ensemble construisent un être. Et si le processus semble sable, sous contrôle, la possibilité d'une mutation génétique n'est jamais loin. Que ce passe-t-il si l'une de ces caractéristiques devaient dégénérer, se propager à tout le corps ? Si celui-ci se trouvait par exemple infecté tout entier par le gène des serifs, se répandant bien au delà du cadre prévu par la génétique ? Un caractère *freak*, qui au XIXe siècle aurait été exhibé dans les foires pour sa difformité, moqué et pointé du doigt par des caractères suisses refusant de faire à leur propre monstruosité.



Imagine also → Two Siamese characters being separated → A typeface that self-mutilates → The fetus of a typeface preserved in formalin



Imaginons aussi → Deux caractères siamois que l'on sépare → Un caractère qui s'auto-mutile → Le fœtus d'un caractère conservé dans du formol



OF THE CONGOS
Mercury 85
Shibuya Cle
2 DISC ALBUMS!
Memorabilia
Body Snatcher
DARK SIDE #33
RAMAGNETIC MC'S
1988
LA MÉLANCOLIE ROBOTIQUE D'AUTOTUNE
unfinished
SCREAM
SCREAM
SCREAM
SCREAM
which he hates."
LIFE AS A SHORT
LIFE AS A SHORT
LIFE AS A SHORT
LIFE AS A SHORT
Repetition and Ostinato
They really enjoyed th
DENNY
And they thought
making those croaki
So I understood that
the way to go.
FALLING IS OUT
FALLING IS OUT

Anne-Dauphine Borione, known as Daytona Mess or Ando, is a French type designer celebrated for her playful and artistic approach. Fueled by fantasy, video games and pop music, Ando's work is characterized by a passion for display type, where she embraces letters without the constraints of functionality. She graduated from Type & Media in 2024.
Anne-Dauphine Borione, alias Daytona Mess ou Ando, est une créatrice de caractères française, diplômée du Type & Media en 2024 et reconnue pour son approche audacieuse et plastique. Nourri par la fantasy, les jeux vidéo et la pop, le travail d'Ando se caractérise par une passion pour les caractères expressifs, où elle considère la lettre sans contraintes de fonctionnalité.
—

Lucas Descroix is a French type designer and founder of the independent type foundry Plain Form, established in 2022. He creates custom and retail typefaces and is known for his exploration of eclectic type families, blending abstraction with recognizable letterforms. As a founding member of Bonjour Monde, he likes to experiment with alternative tools and processes.
Lucas Descroix est un créateur de caractères français et le fondateur de la fonderie indépendante Plain Form, créée en 2022. Il est notamment connu pour son exploration de familles de caractères éclectiques, mêlant abstraction et formes de lettres plus familières. Membre fondateur de Bonjour Monde, il aime aussi expérimenter les outils et processus alternatifs.
—

Benjamin Dumond is a graphic designer, developer and thinker based in Lyon, France. Founder of Grifi, he explores textual potentials through essays, fictions, tools, thought experiments and typefaces. His approach to type design is uninhibited and unconventional, with little amount of drawing, a whole lot of distortion and a sprinkle of occult.
Benjamin Dumond est un graphiste, développeur et penseur basé à Lyon, en France. Fondateur de Grifi, il explore les potentiels textuels à travers des essais, des fictions, des outils, des expériences de pensée et des caractères. Son approche de la création typographique est désinhibée et non conventionnelle, avec un peu de dessin, beaucoup de distorsion et une généreuse pincée d'occultisme.
—

Kirsten D. Dzwiza is an archaeologist specializing in ancient magic, with over 15 years of experience studying artifacts and ritual manuals at universities in Germany. Her PhD focused on inscribed magical artifacts from the Egyptian and Greek papyri. She is preparing comprehensive works on ancient magic signs.
Kirsten D. Dzwiza est une archéologue spécialisée dans la magie ancienne, avec plus de 15 ans d'expérience dans l'étude d'artefacts et de manuels rituels au sein d'universités allemandes. Son travail de doctorat portait sur les artefacts magiques dans les papyrus égyptiens et grecs. Elle travaille à une étude approfondie sur les signes magiques anciens.
—

Stefan Ellmer is an Austrian type designer based in Norway. After studying in Vienna, Arnhem, and Leipzig he established The Pyte Foundry in 2015 and released a display font every week of 2016, celebrating 19th-century typographic diversity. His work balances functionality and idiosyncrasy, emphasizing word manipulation and a playful approach to heritage in design.
Stefan Ellmer est un dessinateur de caractères autrichien basé en Norvège. Après avoir étudié à Vienne, Arnhem et Leipzig, il a fondé The Pyte Foundry en 2015 puis publié une fonte chaque semaine en 2016, célébrant la diversité typographique du XIXe siècle. Son travail équilibre fonctionnalité et idiosyncrasie, la manipulation de mots et une approche ludique de la notion d'héritage.
—

Ayasha Khan is a French graphic and type designer based in London, whose clean designs explore the evolution of information, from medieval scripts to modern emojis. A recent graduate of École de Recherche Graphique, her work examines the frustrations of typography, questioning how text can convey emotion and how we identify with symbols and images.
Ayasha Khan est une designer française basée à Londres, dont les créations explorent l'évolution de l'information, des écritures médiévales aux emojis. Récemment diplômée de l'École de Recherche Graphique, son travail aborde la frustration en typographie, s'interrogeant sur la manière dont le texte peut véhiculer des émotions et la façon dont nous nous identifions aux symboles et aux images.
—

Zuzana Licko is a Slovak-born American type designer and co-founder of Emigre Graphics, known for her pioneering digital fonts. She developed influential typefaces like Citizen and Matrix. Emigre served as a platform for experimental and innovative type design, shaping the visual identity of the digital age. Zuzana Licko also creates ceramic sculptures and jacquard weavings.
Zuzana Licko est une créatrice de caractères américaine d'origine slovaque et cofondatrice d'Emigre Graphics. Elle a créé des polices de caractères influentes telles que Citizen et Matrix. Emigre a servi de plateforme pour la création de caractères expérimentaux, façonnant l'identité visuelle de l'ère numérique. Zuzana Licko travaille également la céramique et le tissage.
—

Arman Mohtadji is a UK based illustrator and comic writer with a strong interest in free / open source software. Sometimes these two worlds collide. Former member of Bonjour Monde, he built many scripts and tools to manipulates shapes and vectors, to be used on illustrations as well as typefaces.
Arman Mohtadji est un illustrateur et auteur de bandes dessinées basé au Royaume-Uni, grand adepte de logiciels libres. Ces deux mondes se rencontrent parfois. Ancien membre de Bonjour Monde, il a créé un certain nombre de scripts et d'outils de manipulation de formes et de vecteurs, utilisables aussi bien pour de l'illustration que de la typographie.
—

William Skeen was the government printer for Ceylon (now Sri Lanka) during the 19th century. He played a key role in advancing printing in the region and authored *Early Typography*, a notable work that explored the history and development of printing techniques.
William Skeen était l'imprimeur officiel de Ceylan (aujourd'hui Sri Lanka) au XIXe siècle. Il a joué un rôle clé dans le développement de l'imprimerie dans la région et est l'auteur de *Early Typography*, un ouvrage notable qui explore l'histoire et le développement des techniques d'imprimerie.
—

Verso Wurm enjoys frosty mornings, the crippling, indescribable vertigo of simply being, as well as long walks on the beach.
Verso Wurm aime les matins frais, l'écrasant et indescriptible vertige d'exister, ainsi que les longues promenades sur la plage.
—

Eager Zhang (b. 1997, China) is a visual artist and graphic designer based in Los Angeles. Growing up multilingual and trained in coding, she explores reading behavior, language and poetry. Her work often relies on metaphorical narratives through letter-making, using experimental layouts and tools. She teaches at Otis College of Art and Design.
Eager Zhang (née en 1997 en Chine) est une graphiste basée à Los Angeles. Élevée dans le multilinguisme et formée au code, elle aborde les thèmes du comportement de lecture, du langage et de la poésie. Son travail s'appuie souvent sur des narratives métaphoriques par la création de lettres, au moyen de mises en page et d'outils expérimentaux. Elle enseigne à l'Otis College of Art and Design.
—

Credits

Editorial and graphic design
Design graphique et éditorial
Lucas Descroix
Benjamin Dumond

Contributors | Contributeurs
Anne-Dauphine Borione
Lucas Descroix
Benjamin Dumond
Kirsten D. Dzwiza
Stefan Ellmer
Ayasha Khan
Zuzana Licko
Arman Mohtadji
Verso Wurm
Eager Zhang

Proofreading | Relecture
Véronique Ancelet
David Benqué
Maxime Gau
Lucile Haute
Elenor Kopka
Marcus Leis Allion
Sabrina Nacmias

Thank you | Merci
Julie Blanc, David Březina, Loup Cellard, Alaric Garnier, Julien Loth, Antoine Perchat, Alex Slobzheninov, Julien Taquet, Yann Trividic

Additional thanks to all who pre-ordered this issue!
Merci également à celles et ceux qui ont pré-commandé ce numéro !

Printing | Impression
Chirat (Lyon, FR.)

Papers | Papiers
Munken Print White 1.5 80g
Munken Print White 1.5 150g

ISBN
978-2-9597254-0-1

Dépôt légal
Janvier 2025

Crédits

Typefaces | Caractères typographiques
Basically Serif & Sans (Lucas Descroix, 20??)
Baskemo Serif & Sans (Lucas Descroix & Benjamin Dumond, 20??)
Ferro (Bonjour Monde, 2019)
Michaux (Benjamin Dumond, Plain Form, 2024)
Jester (Benjamin Dumond, 2022)
Nostra (Lucas Descroix, Plain Form, 2019)
Octane (Benjamin Dumond, 20??)
Ready (Lucas Descroix & Benjamin Dumond, Plain Form, 2022)

Photo credits | Crédits photographiques
p.15 © Caleb Vanden Boom, p.54 © Tezzo Suzuki, p.55 (left) © Emigre Inc., p.55 (right) © Typotheque, p.59 © Pampatype, p.62 (16) (CC-BY) Rob Oo, p.62 (19) © Awista Montagne, p.64 (34) © Hezin O, p.84 (CC-BY) Institut für Altertumskunde an der Universität zu Köln, p.89 © Julien Priez, p.90 © Masahiro Naruse, p.91 © Jamie Chang , p.92 © Thomas Huot-Marchand, p.93 © Olga Umpeleva

Cover image | Image de couverture
After: Balustrade endpost, Egypt, 13th century BC
D'après : Poteau de balustrade, Égypte, XIIIe siècle avant JC

On this page and the next | Sur cette page et la suivante
The Cubies' ABC, Mary Mills Lyall & Earl Harvey Lyall, 1913

You're involved in experimental typography? You produce fiction, memes or solitary monologues about language and its forms? You participate in building or studying typographic imaginaries? Let us know at text@plain-form.com

Vous avez des pratiques expérimentales en typographie ? Vous faites de la fiction, des memes ou des grands monologues solitaires sur le langage et ses formes ? Vous participez à construire ou observer les imaginaires typographiques ? Dites le nous à text@plain-form.com

Texts and images are the property of their respective authors, unless stated otherwise.
Sauf mention contraire, les textes et images sont la propriété de leurs auteurs respectifs.

Plain Text is published by
Plain Text est édité par
Plain Form
8 cours Général Giraud
69001 Lyon, France
contact@plain-form.com
www.plain-form.com

All efforts have been made to contact the rightful owners with regards to copyrights and permission. We apologize in advance for any omissions and any necessary rectifications will be made in the following edition. Please address all inquiries to Plain Form.
Tous les efforts nécessaires ont été entrepris afin de contacter les ayants droits des images reproduites. Nous nous excusons par avance des erreurs ou omissions et serions ravis d'y remédier lors d'une prochaine édition. Merci de contacter Plain Form pour toute demande.

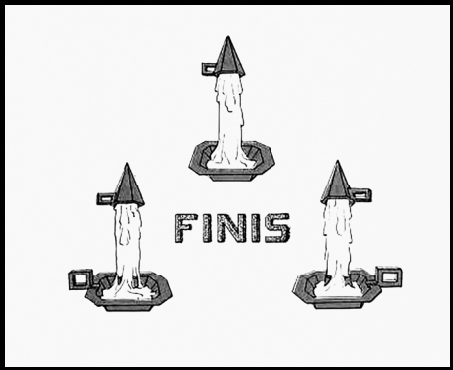
Twelve months after the legal deposit, all papers from this issue will be made freely available on our website.
Douze mois après son dépôt légal, tous les textes de ce numéro seront diffusés gratuitement sur le site Web de la revue.

text.plain-form.com

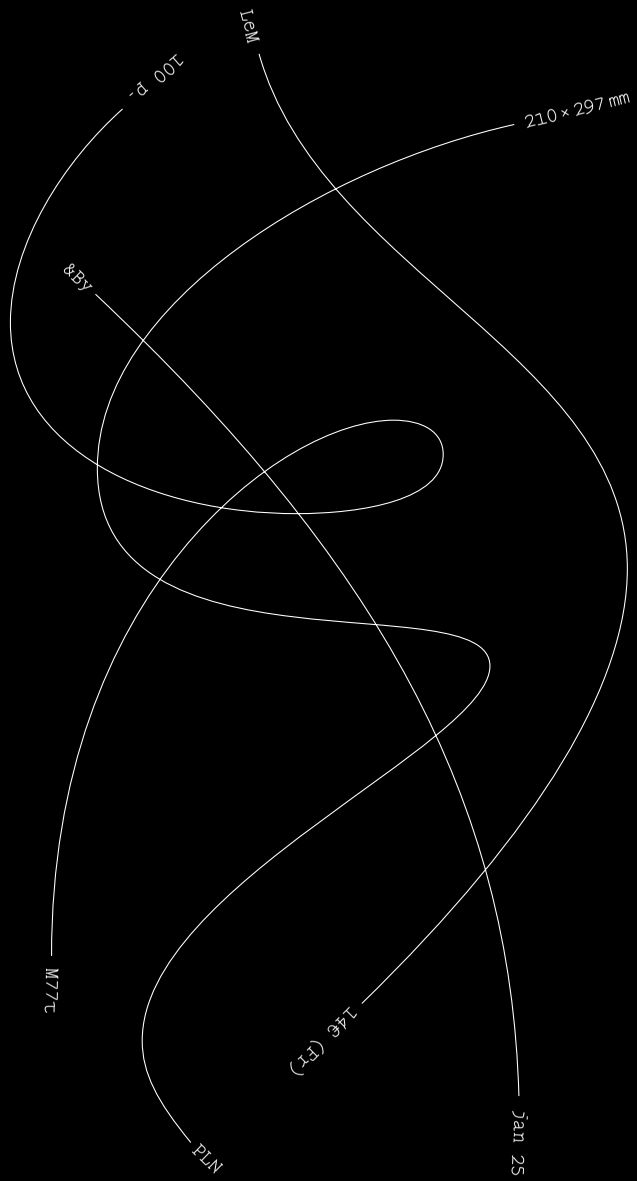
This issue of Plain Text was kindly supported by
Ce numéro de Plain Text a reçu le soutien financier de

Rosetta The Designers Foundry

Font of the Month Club


FINIS

PLAIN FORM www.plain-form.com



ISBN 978-2-9597254-0-1