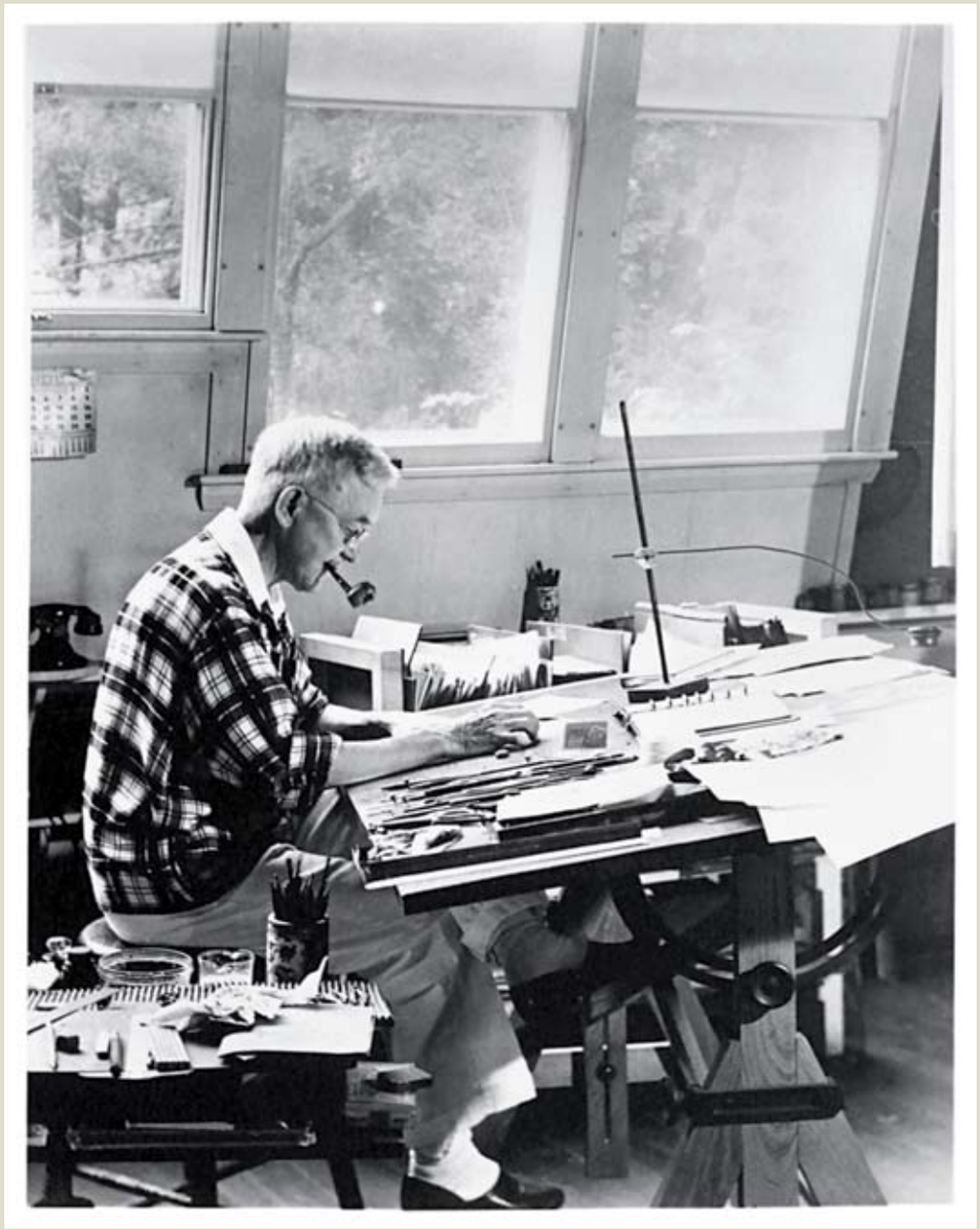


Dwiggins

Revisited Revisité

Sibylle Hagmann

During graduate studies in the United States, I had the opportunity to acquaint myself with 20th century American type designers. I became especially intrigued by William Addison Dwiggins' (WAD) work and in particular with one of his experimental type designs named Charter. Dwiggins, a student of the equally celebrated and outstanding American type designer Frederic W. Goudy, came to design alphabets late in life. Some of Dwiggins' better known type designs are the sans serif Metroblack (1929–30); Electra (1935–49), a book type with distinctly modern features; Caledonia (1938), a Scotch influenced text type; and Eldorado (1953), a serif face modeled after a 15th century Spanish letter; all produced and distributed by the Mergenthaler Linotype Company of New York (fig. 1).

"William Addison Dwiggins was born in Martinsville, Ohio, in 1880, the son of a doctor. At the age of nineteen he moved to Chicago to study art at the Frank Holme School of Illustration. He met Goudy there, became interested in lettering, and did some miscellaneous work for advertisers. In 1903 he [together with his wife Mabel] removed to Cambridge, Ohio, and started a small printing office, but it proved inadequate as a means of making a living. When Goudy announced his intention to move east to Hingham, Massachusetts, in 1904, and invited Dwiggins and his wife to join in the venture, Dwiggins agreed, and lived there until his death in 1956."[1] WAD worked for many notable publishers among them the Random House, the Lakeside Press, and Alfred Knopf, for whom he designed more than three hundred books. For his time, Dwiggins was undoubtedly one of the leading figures in American trade book design. He is remembered as a generous, very friendly, broad-minded and humorous man. A wizard, who was also a prolific calligrapher, book typographer, illustrator, passionate puppeteer and marionette maker, playwright and author. As described by Dwight Agner "William Addison Dwiggins was a man of many interests, skills and passions."[2] He took pleasure in hoaxes, had a lively imagination and appropriated alter egos. Dr. Hermann Püterschein, a phony name, was one of them.
Dr. Püterschein oversaw the Society for Calligraphers, a fictitious club which existed only in Dwiggins' imagination. As a palpable counterpart, awards such as the *Constitution* of the Society of Calligraphers and its *Certificate of Honorary Membership* were elaborately lettered and decorated. A proof of masterful calligraphy and pictorial talent, they were handed out to selected individuals. The Püterschein-Hingham, a press established in his later years, served for his own pastime production and distribution of publications and as an outlet of unbound, client-independent creations and experimentations.

1. Tracy, Walter. (1986) *Letters of Credit*. Boston: David R. Godine. p. 174.
2. Agner, Dwight (1974) *The Books of WAD: A bibliography of the books designed by W. A. Dwiggins*. Bogart, GA, USA: Press of the Nightowl.

Overleaf:
Fig. 1. William Addison Dwiggins in his studio, Hingham, Massachusetts.

Au cours de mes études supérieures aux Etats-Unis, j'ai eu l'occasion de me familiariser avec les créateurs de caractères américains du XXe siècle. Je me suis particulièrement intéressée aux travaux de William Addison Dwiggins (WAD) et plus spécialement à l'un de ses dessins de type expérimental appelé Charter. Dwiggins, élève d'un autre créateur de caractères américain tout aussi célèbre et exceptionnel, Frederic W. Goudy, commença à se consacrer aux alphabets assez tardivement dans sa vie. Certains des caractères les plus célèbres de Dwiggins sont le sans empattement Metroblack (1929–30) ; l'Electra (1935–49), caractère de labeur aux caractéristiques résolument modernes ; le Caledonia (1938), une police d'influence écossaise ; et l'Eldorado (1953), une police à empattement inspirée d'une lettre espagnole du XVe siècle ; tous produits et distribués par la compagnie Mergenthaler Linotype de New York (fig. 1).

« Fils de médecin, William Addison Dwiggins est né à Martinsville, dans l'Ohio, en 1880. A l'âge de dix-neuf ans, il partit s'installer à Chicago pour étudier l'art à l'école d'illustration Frank Holme. C'est là qu'il rencontra Goudy, commença à s'intéresser au dessin de caractères et effectua divers travaux pour des publicitaires. En 1903 [avec son épouse Mabel], il revint s'installer à Cambridge, dans l'Ohio, et ouvrit une petite imprimerie, mais cela s'avéra insuffisant pour lui permettre de gagner sa vie. Lorsque Goudy annonça son intention de partir vers l'est pour s'installer à Hingham, dans le Massachusetts, et invita Dwiggins et son épouse à se joindre à lui dans cette aventure, Dwiggins accepta et c'est là qu'il vécut jusqu'à sa mort en 1956. »[1] WAD travailla pour de nombreux éditeurs de renom tels que Random House, Lakeside Press et Alfred Knopf, pour qui il conçut plus de trois cents ouvrages. Pendant cette période, Dwiggins s'imposa incontestablement comme l'une des plus grandes figures de la conception de livres aux Etats-Unis. Il a laissé le souvenir d'un homme généreux, très sympathique, large d'esprit et plein d'humour. Un véritable magicien, qui était également calligraphe prolifique, typographe, illustrateur, marionnettiste passionné et fabricant de marionnettes, scénariste et auteur. Comme l'a écrit Dwight Agner, « William Addison Dwiggins était un homme qui s'intéressait à de nombreux sujets et qui avait beaucoup de talents et de passions. »[2] Il aimait faire des plaisanteries, était doté d'une imagination fertile et utilisait des pseudonymes. L'un d'eux était le Dr Hermann Püterschein. Le Dr Püterschein supervisait la Société des Calligraphes, un club fictif qui existait uniquement dans l'imagination de Dwiggins. En contrepartie appréciable, les récompenses telles que la *Constitution* de la Société des Calligraphes et le *Certificat de Membre Honoraire* étaient rédigés et décorés avec un grand raffinement. Preuve d'une grande maîtrise de la calligraphie et d'un talent artistique, elles étaient distribuées à des personnes triées sur le volet. La presse Püterschein-Hingham, qu'il créa vers la fin de sa vie, lui permettait de produire ses propres créations et de distribuer ses publications, elle lui offrait un moyen de laisser libre cours à ses créations et expérimentations indépendantes de ses clients.

1. Tracy, Walter. (1986) *Letters of Credit*. Boston : David R. Godine. p. 174.
2. Agner, Dwight (1974) *The Books of WAD : A bibliography of the books designed by W. A. Dwiggins*. Bogart, GA, USA : Press of the Nightowl.

Au recto :
Fig. 1. William Addison Dwiggins dans son studio à Hingham, dans le Massachusetts.

Walter Tracy in *Letters of Credit* introduces Dwiggins as "the only American designer to create a Sans Serif type of any merit".[3] Dwiggins' skill for type design originated from a seasoned calligraphy practice, hand lettering for advertisements, typography for books and publications. WAD was a designer following traditional values of aesthetics. In essence an American, born in the mid-west, who never embraced the European imported Modernism. He was committed to his individual set of rules he believed in and lived after. He was diagnosed with diabetes in 1922, at this time a life-threatening disease, which led him to turn his back on "the more banal kind of advertising",[4] to free up time for more satisfying projects. Keeping his health in check he avoided travelling, which contributed to a rather sedentary life. In an *Emigre* magazine article Mr. Keedy portrays WAD as "a designer who translated values and aesthetics into a modern sensibility. He was a tireless experimenter with form, who took inspiration for his work from eastern cultures, history, and new technology."[5]

Linotype and WAD

In 1929, the 49 years old Dwiggins received an invitation from Linotype and its assistant typographic director Harry L. Gage, to design trial characters for capital letters Sans Serif—or, Gothic capitals as sometimes named in the United States. This came in response to WAD's publication *Layout in Advertising* published the previous year by Harper and Brothers. In this book Dwiggins reflected upon the legibility of various Sans Serif type faces and wrote: "Gothic…in its various manifestations has little to commend it except simplicity, it is not overly legible, it has no grace. Gothic capitals are indispensable, but there are no good Gothic capitals, the typefounders will do a service to advertising if they will provide a Gothic of good design."[6] It was this provocative statement and Linotype's need to stay competitive with the new European Sans designs such as Futura, Erbar and Kabel which lead to WAD's commission which he accepted readily. The working terms were exclusive: WAD was contracted to design type faces and work as a type- and design consultant. Metroblack,

3. Tracy, Walter. (1986) *Letters of Credit*. Boston: David R. Godine. p. 174.
4. Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol I.* New York: Typophile Chap Book #36. p. 94.
5. Mr. Keedy (professional name), (1998) Emigre Magazine, *Graphic Design in the Postmodern Era,* Sacramento, CA: Vol. No. 47. p. 52.
6. Dwiggins, William A. (1928) *Layout in Advertising*. New York and London: Harper and Brothers Publishers. pp. 23–24.

maîtrise de la calligraphie et d'un talent artistique, elles étaient distribuées à des personnes triées sur le volet. La presse Püterschein-Hingham, qu'il créa vers la fin de sa vie, lui permettait de produire ses propres créations et de distribuer ses publications, elle lui offrait un moyen de laisser libre cours à ses créations et expérimentations indépendantes de ses clients.

Walter Tracy, dans *Letters of Credit*, présente Dwiggins comme « le seul designer américain ayant créé une police sans empattement présentant un quelconque intérêt ».[3] Le don de Dwiggins pour la création de lettres naquit d'une pratique de longue date de la calligraphie, de l'écriture manuelle destinée à la publicité, ainsi que de la typographie pour les livres et les publications. WAD était un créateur qui respectait les valeurs traditionnelles de l'esthétique. Américain par essence, né dans le Middle West, il n'adopta jamais le modernisme importé d'Europe. Il était attaché à ses règles personnelles auxquelles il croyait et selon lesquelles il vivait. En 1922, ses médecins diagnostiquèrent chez lui un diabète, qui était alors une maladie potentiellement mortelle, ce qui le conduisit à se détourner de « la publicité à caractère banal »[4] pour pouvoir consacrer du temps à des projets plus enrichissants. Surveillant sa santé, il évita alors les voyages, ce qui le conduisit à mener une vie relativement sédentaire. Dans un article publié dans le magazine *Emigre*, M. Keedy présente WAD comme « un créateur qui traduisait les valeurs et l'esthétique en une sensibilité moderne. Il expérimentait inlassablement les formes, tirait son inspiration des cultures orientales, de l'histoire et de la nouvelle technologie. »[5]

Linotype et WAD

En 1929, à l'âge de 49 ans, Dwiggins reçut une invitation de Linotype et de son directeur typographe assistant, Harry L. Gage, pour réaliser un essai de création de lettres majuscules sans empattement – ce que l'on appelle aussi des capitales gothiques aux Etats-Unis. Cela constituait une réponse à la publication de WAD intitulée *Layout in Advertising* éditée l'année précédente par Harper and Brothers. Dans ce livre, Dwiggins évoquait la lisibilité de différentes polices sans empattement et écrivait : « Le gothique… sous ses différentes formes ne présente pas grand intérêt si ce n'est sa simplicité ; il n'est pas très lisible et ne possède aucune élégance. Les capitales gothiques sont indispensables, mais il n'existe pas de bonnes capitales gothiques. Les fondeurs de caractères rendraient service à la publicité en proposant une lettre gothique d'un bon dessin. »[6] C'est cette déclaration provocante et le besoin de Linotype de rester compétitif avec les nouveaux dessins sans empattements européens tels que Futura, Erbar et Kabel, qui aboutit à l'engagement de WAD, qu'il accepta volontiers. Les conditions de cette collaboration étaient exclusives : WAD fut contacté

3. Tracy, Walter. (1986) *Letters of Credit*. Boston : David R. Godine. p. 174.
4. Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol I.* New York : Typophile Chap Book #36. p. 94.
5. M. Keedy (nom professionnel), (1998) Emigre Magazine, *Graphic Design in the Postmodern Era,* Sacramento, CA : Vol. N° 47. p. 52.
6. Dwiggins, William A. (1928) *Layout in Advertising.* New York et Londres : Harper and Brothers Publishers. pp. 23–24.

a letter far removed from geometric principles, but with a humanist structure, was the outcome of this first collaborative force which became an association of twenty-seven years. Dwiggins declared his modus operandi early on in a letter to Gage: "[Designing type] is a job that you have to dream over anyhow, and take up and lay down again."[7]

At Linotype, WAD was in close collaboration with Chauncey H. Griffith (CHG), the director of typographic development until his retirement in 1949. The development of Dwiggins' designs was a close cooperation and the two men's correspondence is very rich in detailed comment and illustration on phases of developments. "Bill would have an idea, get some trials down on paper and pass them on with appropriate comment. Griff [Griffith] would telephone his reaction often, or sometimes write, giving counsel on the purpose of such a face, its fitness for function, its possible place in the typographic roster."[8] Ms. Frances Dugan, a caretaker of Linotype correspondence at the Margaret I. King Library of the University of Kentucky, Lexington, summarized that: "[t]he Dwiggins-Griffith correspondence began in 1929 and continued for twenty years. It includes between thousand and twelve hundred original Dwiggins manuscript drawings, essays, charts, and letters all concerned with the development of type faces to be used on the Linotype machine."[9]

Dwiggins drew the letters in the size of 120 points (10 times 12 point). He also used a stencil technique. In a letter from 1937 to Rudolph Ruzicka, the designer of Fairfield, another typeface distributed by Linotype, WAD responded to the question of how he approached the task of designing a type as follows:

> *The way I work at present is to draw an alphabet 10 times 12 point size, with a pen or brush, the letters carefully finished. I start with the lower case, and let its characters settle the style of the capitals. Ten times twelve points is a convenient size to work; and I have a diminishing glass that reduces the letters to something like 12 point size when I put the drawing on the floor and squint at it through the glass held belt high. This gives a rough idea of what the reduction does to curves and things. Having got a start on what I want by this means I turn the drawing over to G. [Griffith] and he puts a few of the characters through—possibly lowercase h and p.*[10]

pour créer des caractères et travailler comme consultant pour le dessin et la conception. Metroblack, une lettre très éloignée des principes géométriques, mais présentant une structure humaniste, fut le résultat de cette première collaboration qui devint ensuite une association et dura vingt-sept ans. Dwiggins exposa son mode opératoire très tôt dans une lettre adressée à Gage : « [La création de caractères] est un travail dont il faut rêver, puis auquel on droit s'attaquer et qu'il faut répéter à maintes reprises. »[7]

Chez Linotype, WAD collabora étroitement avec Chauncey H. Griffith (CHG), directeur du développement typographique, jusqu'à sa retraite en 1949. Le développement des créations de Dwiggins fut le fruit d'une étroite collaboration et la correspondance entre les deux hommes est très riche en commentaires détaillés et en illustrations sur les phases de développement. « Bill avait une idée, faisait quelques essais sur papier et les communiquait à ses collaborateurs avec les commentaires appropriés. Griff [Griffith] donnait souvent sa réaction par téléphone, parfois par écrit, prodiguant des conseils quant à l'objectif d'une telle police, son adaptation à la fonction visée et la place qu'elle pourrait occuper dans le registre typographique. »[8] Mme Frances Dugan, conservatrice de la correspondance de Linotype à la bibliothèque Margaret I. King de l'Université du Kentucky à Lexington, résuma ainsi ce travail : « [l]a correspondance Dwiggins-Griffith débuta en 1929 et se poursuivit pendant vingt ans. Elle comprend entre mille et mille deux cents dessins manuscrits originaux de Dwiggins, des essais, des tableaux et des lettres concernant le développement de polices à utiliser sur la machine de Linotype. »[9]

Dwiggins dessinait ses lettres à la taille de 120 points (10 fois 12 points). Il utilisait également une technique de pochoir. Dans une lettre de 1937 à Rudolph Ruzicka, le créateur de Fairfield, une autre police distribuée par Linotype, WAD répondait comme suit à la question de la manière dont il abordait la tâche de conception d'une police :

> *Je procède en dessinant un alphabet à la taille 10 fois 12 points avec un crayon ou un pinceau, en finissant soigneusement les lettres. Je commence par les minuscules et je laisse ces caractères définir le style des majuscules. Dix fois douze points est une taille pratique pour travailler; et je possède un verre réducteur qui rapetisse les lettres à une taille de l'ordre de 12 points lorsque je pose le dessin sur le sol pour le regarder à travers ce verre que je tiens haut. Cela donne une idée générale du résultat de la réduction sur les courbes et le reste. Après avoir lancé mon idée ainsi, je confie le dessin à G. [Griffith] et il produit quelques caractères, par exemple le h et le p minuscules.*[10]

7. Letter from WAD to Harry L. Gage, dated February 27, 1929.
8. Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol II.* New York: Typophile Chap Book #36. p. 215.
9. Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol II.* New York: Typophile Chap Book #36. p. 209. This remarkable record of type design is housed in The Chauncey Hawley Griffith Papers, Special Collections Department, University of Kentucky Libraries and The William Addison Dwiggins Collection, Rare Books and Manuscripts Department, Boston Public Library.
10. Dwiggins, William A. (1940) *WAD to RR: A Letter about designing type.* Cambridge: Harvard College Library. First text page.

7. Lettre de WAD à Harry L. Gage, datée du 27 février 1929.
8. Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol II.* New York : Typophile Chap Book #36. p. 215.
9. Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol II.* New York : Typophile Chap Book #36. p. 209. Ce remarquable document concernant la création de caractères se trouve dans les Chauncey Hawley Griffith Papers, Département des collections spéciales, Bibliothèques de l'Université du Kentucky et la collection William Addison Dwiggins, Département Livres rares et manuscrits, Bibliothèque publique de Boston.
10. Dwiggins, William A. (1940) *WAD to RR : A Letter about designing type.* Cambridge : Bibliothèque universitaire d'Harvard. Première page du texte.

Dwiggins' method of assembling was to use home-made celluloid and paper stencils for stems weights, curves, arches and other elements. The combining of these related elements found in letterforms allowed him to get an idea about how the typeface would work. This stencil technique was also used to create decorative Art Deco influenced ornaments and "Cubist sculpture compositions",[11] employed in many of his book designs. Dwiggins created nearly two dozen type designs, many of which did not proceed beyond the purely experimental stage and remained incomplete. During WAD's lifetime, only five faces were ever available to the trade: Metro, Electra, Caledonia, Caravan Ornaments and Eldorado. Whereas his best-known face is Caledonia.

Charter, Experimental No. 222

Sketches for Charter, an experimental type design catalogued by Linotype as Experimental No. 222, were conceived early in 1937 (fig. 2). Charter consisted of an informal lowercase alphabet, upright italic, suggestive of script, but without joining letters (fig. 3). Dwiggins' concept contemplated Charter as the italic or script companion to Arcadia, Experimental No. 221 a roman type (fig. 4). Throughout the project, Arcadia was often also referred to as "Brochure" or the "Brochure Experiment". Both faces were also distinguished by several nicknames. For clarity, this text employes the names Arcadia, Experimental No. 221 and Charter, Experimental No. 222 respectively. The two typefaces are distinctively different and the pairing of a roman and an upright script appears uncustomary. According to a postscript written by Griffith, Charter was based on a Chancery script, derived from examples shown in Edward M. Thompson's *Introduction to Greek and Latin Palaeography.*

11. Consuegra, David. (2004) *American type Design & Designers.* New York: Allworth Press. p. 129.

La méthode d'assemblage utilisée par Dwiggins faisait appel à des pochoirs artisanaux en celluloïde et en papier pour l'épaisseur des fûts, les courbes, les arches et autres éléments. La combinaison de ces éléments liés que l'on trouve dans les formes des lettres lui permettait d'avoir une idée de l'efficacité de la police. La technique du pochoir permettait également de créer des ornements inspirés par le style Art Déco et des « compositions de sculptures cubistes »[11] qu'il utilisa dans bon nombre de ses livres. Dwiggins créa plus d'une vingtaine de polices, dont un grand nombre ne dépassèrent pas le stade purement expérimental et restèrent incomplètes. Au cours de la vie de WAD, cinq polices seulement furent commercialisées : Metro, Electra, Caledonia, Caravan Ornaments et Eldorado. Sa police la plus connue est la Caledonia.

Charter, Expérimental N° 222

Les croquis de la police Charter, une police expérimentale cataloguée par Linotype sous le titre Expérimental N° 222, furent conçus au début de 1937 (fig. 2). Charter se composait d'un alphabet minuscule informel, italique droite rappelant l'écriture, mais sans joindre les lettres (fig. 3). Le concept de Dwiggins considérait le Charter comme le compagnon italique ou script d'Arcadia, Expérimental N° 221, une police romaine (fig. 4). Pendant toute la durée du projet, Arcadia fut souvent appelée également « Brochure » ou « Expérience Brochure ». Les deux polices se caractérisaient également par plusieurs surnoms. Pour plus de clarté, ce texte utilise les noms Arcadia, Expérimental N° 221 et Charter, Expérimental N° 222 respectivement. Ces deux polices sont très différentes et l'association d'une écriture romaine et d'une italique droite semble inhabituelle. Selon un post-scriptum rédigé par Griffith, Charter reposait sur une police Chancery, dérivée des exemples illustrés dans l'ouvrage d'Edward M. Thompson intitulé *Introduction to Greek and Latin Palaeography*.

11. Consuegra, David. (2004) *American type Design & Designers.* New York : Allworth Press. p. 129.

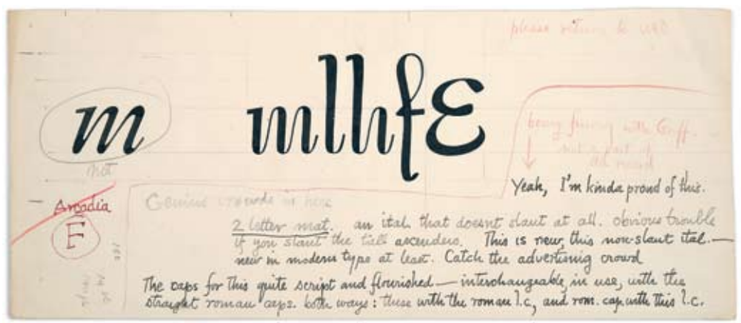


Fig. 2. An undated early Charter sketch (upright script letters). Author assumes the date of the sketch is 1937.
Fig. 2. Un dessin précoce non daté des caractères Charter (lettres scriptes droites). L'auteur suppose que ce dessin date de 1937.

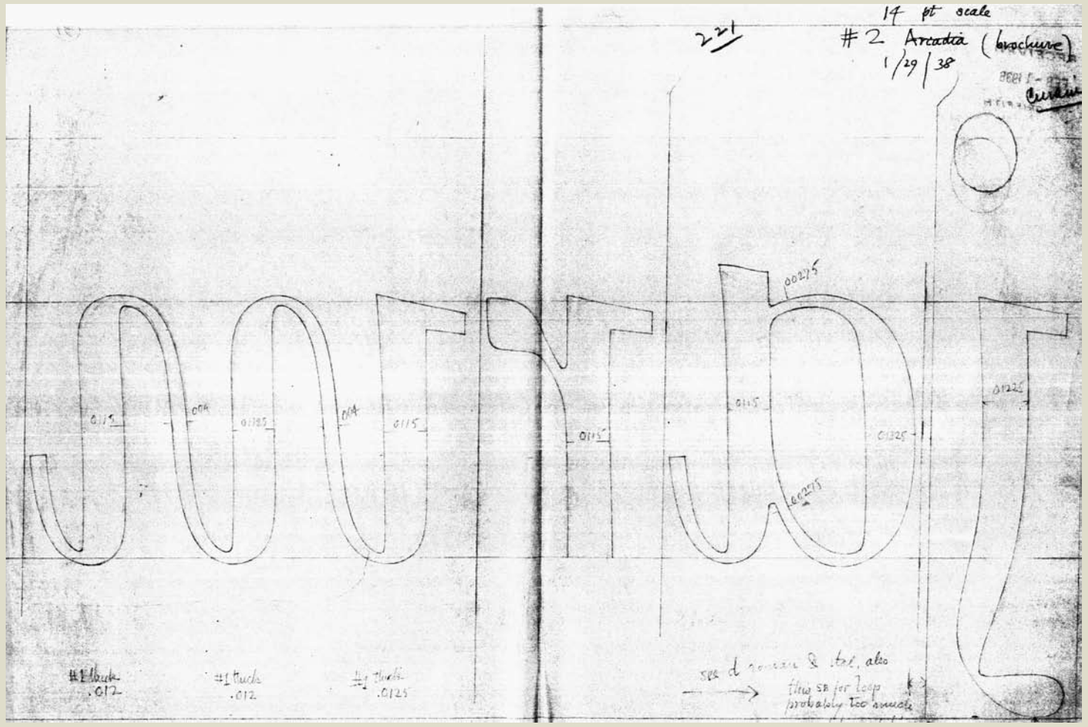


Fig. 3. Thin paper drawing by WAD, dated January 29, 1938. Charter letter sketches.
Fig. 3. Dessin sur papier fin par WAD, daté du 29 janvier 1938. Croquis de lettres du Charter.

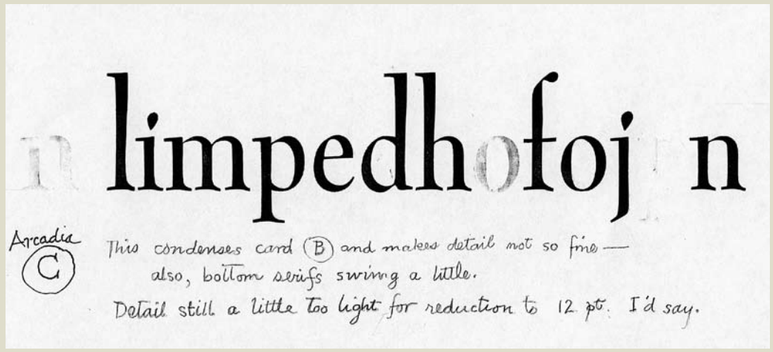


Fig. 4. Arcadia, Experimental No. 221, undated.
Fig. 4. Arcadia, Expérimental N° 221, non daté.

Arcadia, a moderately condensed letter intended "for fine brochures, booklets and the varied requirements of the better grades of advertising publicity",[12] was to compete against existing advertising faces such as Egmont, designed by S. H. De Roos and distributed by the Amsterdam Type foundry; Cochin by Georges Peignot for the Peignot Foundry; and Eve (the American name for Koch's Locarno), by Klingspor Foundry in Offenbach, Germany. Dwiggins revealed his new type experiment and sketches for Arcadia together with the accompanying letter:

> ***I send a start on the Eve, Cochin, Egmont [Arcadia, Experimental No. 221] project. A brochure type somewhere between Eve and Nicholas Cochin. Egmont is too cramped and stiff. The underlying fact about these faces is that they are all steelpen derivatives—the kind of roman letter formed by a pointed, flexible steel pen. It may be that my experiments soften down the penpoint characteristics too much; but you can't copy a written letter into a type, as you know. Tell me what you think and where to go from here.[13]***

Linotype issued two separate first proofs for each, Arcadia and Charter early in March 1937 (fig. 5). Each included lowercase characters and was marked "No. 1 (experiment)". The trial letters were punched on a 14-point body. The original design was for a 12-point body letter, but the length of the ascenders and descenders required a 14-point body. Griffith initial reaction was enthusiastic and he expressed his desire to cut test characters in 18- and 24-point sizes. A few days following this inaugural assessment, Griffith suggests adjustments concerning form and weight. WAD accepted the proposal of revising the letter design to be less compact, more round and lighter in weight (fig. 6).

12. Postscript added to Griffith's typescript, dated September 21, 1955.
13. Letter from WAD to CHG, dated January 8, 1937.

Arcadia, une lettre modérément condensée destinée aux « belles brochures, livrets et aux diverses exigences de la publicité de qualité »,[12] devait rivaliser avec les polices publicitaires existantes telles que l'Egmont, conçue par S. H. De Roos et distribuée par la fonderie Amsterdam Type ; Cochin par Georges Peignot pour la fonderie Peignot ; et Eve (le nom américain de la police Locarno de Koch), par la fonderie Klingspor à Offenbach, en Allemagne. Dwiggins révéla sa nouvelle expérience et ses esquisses pour Arcadia en même temps que la lettre d'accompagnement :

> *J'envoie les prémices du projet Eve, Cochin, Egmont [Arcadia, Expérimental N° 221]. Un caractère pour brochure qui se situe quelque part entre Eve et Nicolas Cochin. Egmont est trop étriqué et rigide. La spécificité de ces polices tient au fait qu'il s'agit toujours de dérivés au stylo d'acier – le genre de lettre romaine formée par un stylo d'acier pointu et souple. Il est possible que mes expériences adoucissent trop leurs caractéristiques pointues, mais on ne peut pas copier une lettre manuscrite dans une police, comme vous le savez. Faites-moi connaître votre opinion et dites-moi ce que je devrais faire maintenant.[13]*

Linotype publia deux premières épreuves distinctes pour chacune des polices Arcadia et Charter en mars 1937 (fig. 5). Chacune comprenait des caractères minuscules et était marquée « N° 1 (expérience) ». Les lettres d'essais étaient réalisées dans un corps de 14 points. Le dessin d'origine représentait une lettre d'un corps de 12 points, mais la longueur des ascendantes et descendantes nécessitait un corps de 14 points. La première réaction de Griffith fut enthousiaste et il exprima son souhait de tailler des caractères d'essai à 18 et 24 points. Quelques jours après cette première évaluation, Griffith suggéra des ajustements concernant la forme et la graisse. WAD accepta la proposition de réviser le dessin des lettres pour les rendre moins compactes, plus arrondies et plus légères (fig. 6).

12. Post-scriptum ajouté au texte de Griffith, daté du 21 septembre 1955.
13. Lettre de WAD à CHG, datée du 8 janvier 1937.

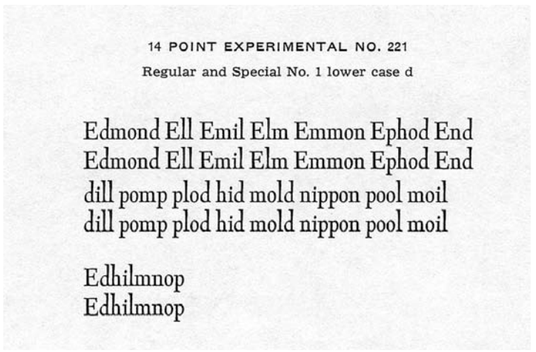




Fig. 5. *Left*, Arcadia, Experimental No. 221, proof #1; *right*, Charter, Experimental No. 222, proof #1, both dated March 5, 1937.
Fig. 5. *A gauche*, Arcadia Expérimental N° 221, épreuve n° 1; *à droite*, Charter. Expérimental N° 222, épreuve n° 1, toutes deux datées du 5 mars 1937.

Despite the fact that the first proofs for each typeface were issued the same date, Griffith did not understand yet that Charter was intended as the italic or script for the roman Arcadia, Experimental. No. 221. A second proof of July 1937 with revisions on the Arcadia lowercase "l" and "n" was sent to Dwiggins. Between March 5, 1937 and August 5, 1942 no test letters for either typeface were cut. The two projects were laid aside in July 1937 "for a resumption of WAD's work on Caledonia which was approaching the final stages".[14] Dwiggins resumed the Arcadia/Charter project in 1938 which per Griffith, "progressed in desultory fashion, as vehicles of relaxation from several formal projects then on schedule".[15] The United States entered the Second World War in 1941 which was another reason for the slow progress. Linotype, like many other manufacturing companies, were enrolled to support the war effort. During the time of combat, no type could be cut or produced and no public announcements or appearances to the trade could be made.

Within the entire phase of the development of Experimental No. 221 and No. 222, there were two major advancements: one in January 1938 and the other in January 1942. WAD sent new drawings to Griffith on January 30, 1938. The package included a letter which contained an account of the duplexing concept of Experimental No. 221 and No. 222 and speculative ideas about the design and use of accompanying uppercases for the two weights:

Bien que les premières épreuves pour chaque police aient été publiées à la même date, Griffith ne comprenait pas encore que la police Charter était destinée à devenir l'italique ou le script pour la police romaine Arcadia, Expérimental N° 221. Une deuxième épreuve de juillet 1937 avec des révisions sur les lettres minuscules « l » et « n » Arcadia fut envoyée à Dwiggins. Entre le 5 mars 1937 et le 4 août 1942, aucune lettre d'essai pour l'une ou l'autre de ces polices ne fut dessinée. Les deux projets furent laissés de côté en juillet 1937 « au profit d'une reprise des travaux de WAD sur la Caledonia, qui approchait de ses dernières phases ».[14] Dwiggins reprit son projet Arcadia/Charter en 1938 et, selon Griffith, « il progressa alors sans grande conviction le considérant comme un moyen de détente entre plusieurs autres projets formels alors planifiés ».[15] Les Etats-Unis entrèrent dans la Seconde Guerre mondiale en 1941 et cela explique aussi en partie la lenteur de cette progression. Linotype, à l'instar de nombreuses autres entreprises de fabrication, fut réquisitionnée pour soutenir l'effort de guerre. Pendant le conflit, aucune police ne put être dessinée ni produite et aucune annonce publique concernant de nouvelles publications dans le secteur ne fut possible.

Durant toute la phase de développement des polices expérimentales N° 221 et N° 222, on nota deux progrès majeurs. Le premier survint en janvier 1938 et l'autre en janvier 1942. WAD envoya de nouveaux dessins à Griffith le 30 janvier 1938. Son colis contenait une lettre présentant le concept double des polices expérimentales N° 221 et N° 222 ainsi que des spéculations quant au dessin et à l'utilisation des majuscules correspondantes pour les deux graisses :

14. Postscript added to Griffith's typescript, dated September 21, 1955.
15. Ibid.

14. Post-scriptum ajouté au texte de Griffith, daté du 21 septembre 1955.
15. Ibid.

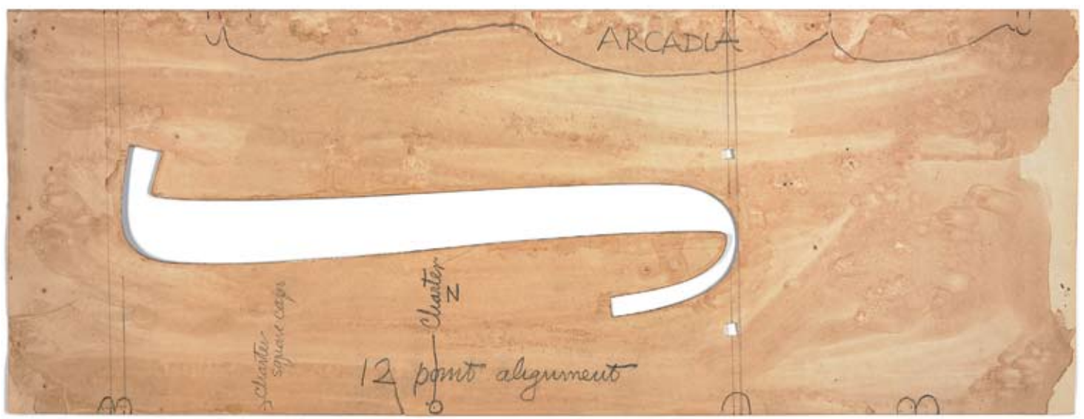


Fig. 6. Charter, Experimental No. 222, stencil made from sturdy paper, undated.
Fig. 6. Charter, Expérimental N° 222, pochoir réalisé sur du papier épais, non daté.

… The new study is based on these trials; and on your letters March 8, 1937, and March 11, 1937, in which your comment on 221 was, "make it not so compact, make it rounder, and lighter weight" (with which instructions I am in complete accord).

Study No. 2 does not aim to look anything like "Egmont". It takes off from certain things in No.1 (221–222) design, and develops as a new face with its own individual action. It is lighter weight than No.1 (221–222), not so compact, and rounder.

I have carried the roman and cursive along together. My aim is to have the derivative from 221, for the roman, and to duplex it with a derivative from 222 for its italic, or "cursive".

With this aim in view, in opening out 221 to get a less condensed letter, I needed to open out 222 also, without losing the good effect we got…That was the reason for designing roman and cursive together, instead of making a roman alphabet and then fitting an italic over the roman dimensions. I think it is better design, too, to carry them along together, because you can hand proportions back and forth from one to the other, and so avoid widths in the roman that force you to make badly proportioned italic letters…

There are two stunts suggested as to capitals: (1), A set of roman caps considerably shorter than l. c. ascenders, and with a lot of "swing" in the modeling. (2), Another set of caps duplexing with (1) designed to fit the swing or action of the cursive l. c.; these would not be the conventional italic style, but would be flourished letters of a rather "modern" twist—not too odd, but a little new. The 222 idea is unusual enough to warrant a bit of novelty in its caps. My thin-paper "E" is not final, but is a hint of what one might do. (The roman caps would be used with cursive, too.)

My hope is that with all these touches we will get a face that looks quite unlike any existing face—with novelty and "action" enough to catch the eye of the publicity crowd…

NAME: I have called it Arcadia just to have a handle. Some kind of rather romantic and "female" name? Diana?

VARIATIONS: Could have a full-height cap, roman, instead of the suggested low caps. Could have a conventional italic capital for the cursive: "A B C" [swash style] instead of a "near-modern"[16] (fig. 7).

16. Letter from WAD to CHG, dated January 30, 1938.

… La nouvelle étude se base sur ces essais ainsi que sur vos lettres datées du 8 mars 1937 et du 11 mars 1937, dans lesquelles votre commentaire concernant la 221 était : « Ne la faites pas si compacte, arrondissez-la et allégez-la » (instructions avec lesquelles je suis entièrement d'accord).

L'étude N° 2 ne vise pas à imiter la police « Egmont ». Elle emprunte quelques éléments au dessin N° 1 (221–222) et se développe comme un nouveau caractère avec sa propre action individuelle. Elle est plus légère que la N° 2 (221–222), moins compacte et plus arrondie.

J'ai rassemblé la tendance romaine et la tendance cursive. Mon objectif est de parvenir à la dérivée du dessin 221 pour la police romaine et de la doubler d'une dérivée de la police 222 pour ses caractères italiques ou « cursifs ».

Dans cette optique, en ouvrant la 221 pour obtenir une lettre moins condensée, j'ai dû ouvrir également la 222, sans perdre le bon effet que l'on obtient… C'est la raison pour laquelle j'ai dessiné simultanément les modèles romain et cursif, au lieu de créer un alphabet romain, puis d'adapter des caractères italiques sur les dimensions romaines. Je pense qu'il est également préférable de les créer ensemble, car on peut adapter les proportions de chacun en fonction de l'autre, en évitant ainsi des largeurs des caractères romains qui vous obligeraient à créer des lettres italiques mal proportionnées…

Deux solutions sont proposées pour les majuscules : (1), Un jeu de capitales romaines nettement plus courtes que les ascendantes des bdc, au dessin plein d'élan. (2), Un autre jeu de capitales associé à (1) et conçu pour s'adapter au mouvement des bdc cursives ; il ne s'agirait pas d'italiques traditionnelles, mais plutôt de lettres ornementées au style relativement « modernes » — pas vraiment étranges, mais assez nouvelles. L'idée 222 est assez inhabituelle pour justifier une certaine nouveauté dans ses capitales. Mon « E » sur papier fin n'est pas définitif, mais représente un indice de ce que le modèle final pourrait être. (Les capitales romaines seraient également utilisées avec le style cursif.)

J'espère qu'avec tous ces éléments, nous obtiendrons une police qui ne ressemblera pas aux styles existants, offrant à la fois suffisamment de nouveauté et « d'élan » pour capter le regard des publicitaires…

NOM : Je l'ai appelée Arcadia pour commencer. Un nom plutôt romantique et « féminin » ? Diana ?

VARIANTES : On pourrait proposer une capitale pleine hauteur, au lieu des petites capitales suggérées. On pourrait aussi créer une capitale italique traditionnelle pour le style cursif : Un style « A B C » [style parafé] au lieu du « presque-moderne »[16] (fig. 7).

16. Lettre de WAD à CHG, datée du 30 janvier 1938.

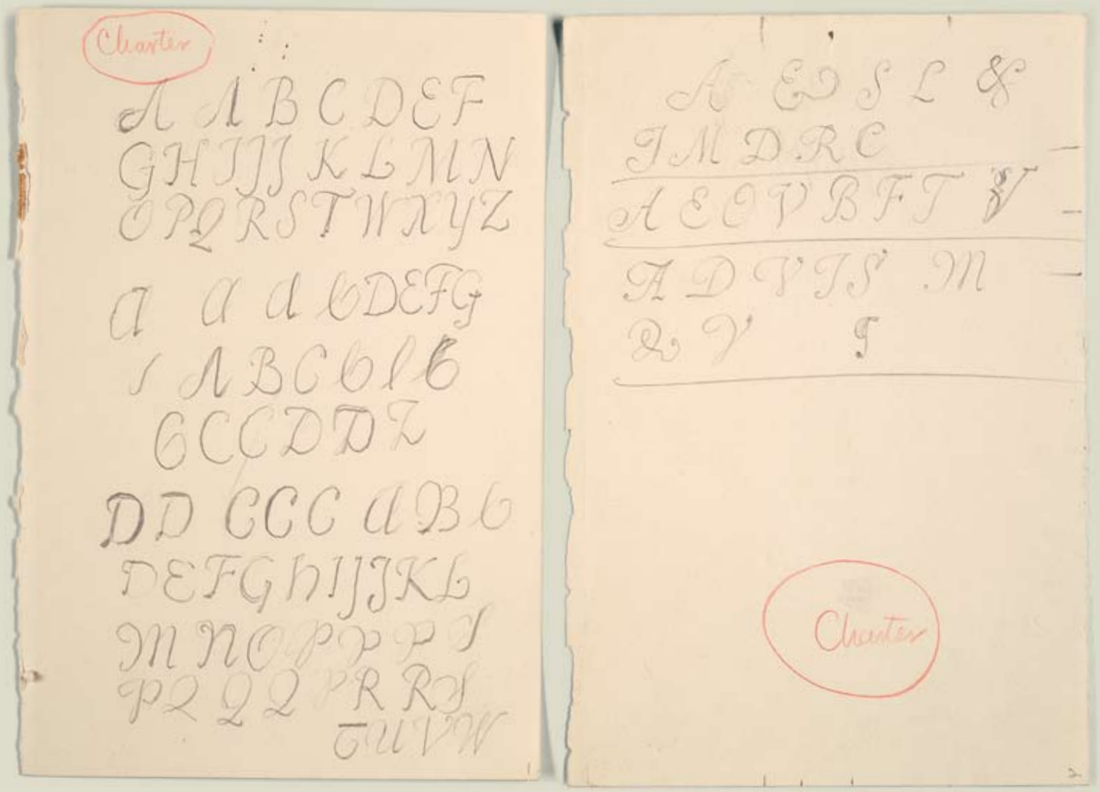


Fig. 7. Charter, Experimental No. 222, uppercase pencil sketches, undated.
Fig. 7. Charter, Expérimental Nº 222, dessins au crayon de majuscules, non datés.

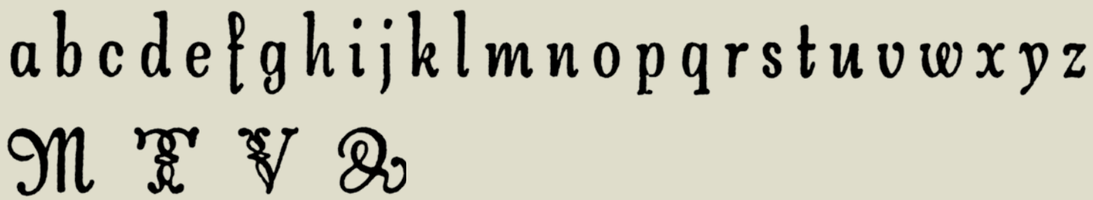


Fig. 8. 14-point Charter lowercases, a roman cap "M", two decorative letters "T" and "V" and an ampersand, cut by the Mergenthaler Linotype Company of New York in August 1942.
Fig. 8. Minuscules Charter 14 points, un « M » capital romain, deux lettres décoratives, le « T » et le « V » et une esperluette, créées par la compagnie Mergenthaler Linotype Company de New York en août 1942.

By the end of the same year, in December 1938, WAD revisited the Charter project. The impulse arose of a personal need. He was commissioned to design insurance policy forms and felt that Charter could lend itself for the setting of legal matters. Hence new drawings for Charter were sent to Griffith that same month. But CHG replied to the material he received from WAD during 1938 only in the beginning of August 1939. In a letter to WAD he admittedly lost track of the sequence of events. He suggested to discard everything received previously and pick up the project from the January 1938 drawings.

Griffith again received a package which contained material on Experimental No. 221 and No. 222 in January 1942. Wartime prohibited Linotype from proceeding, but WAD was eager to get the sketches into the foundry's hands. In this same letter WAD expressed some concerns about the salability of Charter, but at the same time appeared cheerful about the face:

> ***The Experimental 222 (Charter) strikes me as good—not marketable possibly, but if it ever came into being it would certainly improve the looks of legal documents. Feeling pretty darn good.***[17]

By the end of April 1942, Griffith returned the entire material to WAD by request, as he felt that there is "no chance to do anything with it, other than 'play'".[18] **By May 1942 Arcadia was ordered to be removed from the records. Charter was carried on and restored to active production. In the beginning of August 1942 Linotype cut the complete 14-point lowercase, an asterisk, a roman cap "M", an ampersand, and two decorative letters "T" and "V" (fig. 8). In October 1942 the lowercases were used to set text of "The first Mass Thanksgiving proclamation, Charleston, Mass., June 20, 1676," using the 14-point Charter lowercase along with the 14-point Electra capitals (fig. 9). During 1943, experiments with weights and thicknesses for the lowercase character "h" of Charter were completed. The two men exchanged correspondence concerning Charter lowercase designs for titling sizes of 24-, 30- and 36-points. Only a few trial characters were ever completed in these sizes. In a letter to WAD dated March 21, 1944, Griffith conveyed the idea of using the Charter lowercase characters with existing Old Style faces:**

17. Letter from WAD to CHG, dated January 14, 1942.
18. Letter from WAD to CHG dated April 28, 1942.

A la fin de la même année, en décembre 1938, WAD révisa le projet Charter. Cette impulsion était le fruit d'un besoin personnel. Il avait été engagé pour dessiner des formulaires de polices d'assurance et pensait que le style Charter se prêterait aux documents juridiques. C'est ainsi qu'il envoya de nouveaux dessins du style Charter à Griffith ce même mois. Mais CHG ne répondit au courrier adressé par WAD au cours de l'année 1938 qu'au début août 1939. Dans une lettre envoyée à WAD, il reconnaissait avoir perdu le fil des événements. Il lui suggérait d'écarter tout ce qu'il avait reçu précédemment et de reprendre le projet à partir des dessins de janvier 1938.

Griffith reçut un nouveau colis contenant les éléments des styles Expérimentaux Nº 221 et 222 en janvier 1942. La guerre empêcha Linotype de les mettre en œuvre, mais WAD était impatient de placer ses dessins entre les mains de la fonderie. Dans cette même lettre, WAD exprimait certaines inquiétudes quant au potentiel vendeur du style Charter, mais semblait néanmoins enthousiaste à propos de cette police :

> *Le style Expérimental 222 (Charter) me semble bon — peut-être pas commercialisable, mais s'il devenait un jour réel, il améliorerait certainement l'aspect des documents juridiques. Il me semble plutôt excellent.*[17]

A la fin avril 1942, Griffith retourna tous les documents à WAD sur sa demande, car il estimait n'avoir « aucune chance d'en faire quoi que ce soit, si ce n'est ‹jouer ».[18] En mai 1942, Arcadia fut supprimée des dossiers. Le style Charter fut poursuivi et sa production active reprit. Au début août 1942, Linotype tailla la série complète de minuscules à 14 points, un astérisque, un « M » majuscule romain, une esperluette et deux lettres décoratives, le « T » et le « V » (fig. 8). En octobre 1942, les minuscules furent utilisées pour imprimer le texte de la « Première messe de Thanksgiving de Charleston, Massachusetts, le 20 juin 1676 » en minuscules Charter à 14 points avec les capitales Electra à 14 points (fig. 9). En 1943, des expériences sur la graisse et l'épaisseur du « h » minuscule Charter furent terminées. Les deux hommes échangèrent une correspondance à propos du dessin des minuscules Charter pour les tailles 24, 30 et 36 points. Seuls quelques caractères d'essais furent terminés dans ces tailles. Dans une lettre adressée à WAD et datée du 21 mars 1944, Griffith proposait d'utiliser les minuscules Charter avec des caractères style ancien existants :

17. Lettre de WAD à CHG, datée du 14 janvier 1942.
18. Lettre de WAD à CHG, datée du 28 avril 1942.

Please put on your agenda for discussion next Tuesday, the disposition of this series. I think it would be a wise thing to complete the lower case of this series in 16, 18, 21, 24, 30 and 36 point sizes. The 16 point could be used with the roman caps of Garamond, Cloister, Caslon Old Face, and other of the old style faces that are made on script line. In laying out the other sizes I think they should be made on the same alignment as the corresponding sizes of these old style faces to permit free selection of roman caps. This is to merely record the subject while I have it in mind.[19]

Veuillez inscrire sur votre ordre du jour pour une discussion mardi prochain, la mise au point de cette série. Je pense qu'il serait avisé de compléter les minuscules de cette série en 16, 18, 21, 24, 30 et 36 points. La police 16 points pourrait être utilisée avec les capitales romaines Garamond, Cloister, Caslon Old Face et d'autres styles anciens évoquant l'écriture manuelle. Quant aux autres tailles, je pense qu'elles devraient être dessinées sur le même alignement que celui des tailles correspondantes de ces styles anciens afin de permettre un libre choix de capitales romaines. Cela vise simplement à enregistrer ce sujet pendant que je l'ai en tête.[19]

Despite Griffith's suggestion to proceed with other sizes, the 14-point size was the only lowercase ever cut, the uppercase never existed and the font was never released to the public. "The first experimental use of the face in book form, purposely uncredited, was made in the limited edition of *The Song Story of Aucassin and Nicolete*, designed and printed by S. A. Jacobs in 1946, at the Golden Eagle Press, Mount Vernon, New York. For this text, Electra small caps were used in place of the missing uppercase Charter"[20] (fig. 10). Neither vision, Dwiggins' suggestion of 1938 to design a set of short roman caps, or flourished letters interchangeably used for both typefaces, nor Griffith's idea, conceived in 1944 to combine the Charter lowercase alphabet with existing Old Style faces, ever came into realization.

En dépit de la suggestion de Griffith de continuer avec les autres tailles, la taille 14 points fut la seule série de minuscules jamais créée ; les majuscules ne prirent jamais forme et la police ne fut jamais publiée. « La première utilisation expérimentale de la police dans un livre, dont la paternité fut volontairement cachée, intervint dans l'édition limitée de *The Song Story of Aucassin and Nicolete*, publié par S. A. Jacobs en 1946, pour les éditions Golden Eagle Press de Mount Vernon, New York. Pour ce texte, des petites capitales Electra furent utilisées à la place des majuscules Charter manquantes »[20] (fig. 10). Aucune de ces deux tendances, la suggestion par Dwiggins en 1938 de dessiner un jeu de petites capitales romaines ou de lettres décorées pouvant être utilisées indifféremment pour les deux polices, et l'idée de Griffith, élaborée en 1944, de combiner l'alphabet minuscule Charter et les anciennes polices, ne se réalisèrent jamais.

As of 1955, the Charter project came to a halt. In a postscript Griffith recapitulated the Charter design as follows:

> ***Experimental 222, "Charter", is the product of a whimsical urge to explore unbeaten trails in typographic development, but nonetheless predicated to a degree on functional considerations… An alphabet of lowercase characters in 14-point size was completed, and test characters in display sizes as well, but business considerations in meantime intervened to discourage serious thought to commercial promotion of the design on a production basis.***[21]

Due to its long design phase, incompleteness and perception as an "exploratory adventure",[22] Charter never had a chance of a favorable trade acceptance. It also missed its time as stylistic trends changed. Other reasons accounting for the failure of publicly releasing the fonts could be the initiation of photo composition, Griffith's retirement from Linotype and WAD's failing health.

En 1955, le projet Charter fut interrompu. Dans un post-scriptum, Griffith récapitula le dessin Charter comme suit :

> *Expérimental 222, « Charter », est le produit d'une impulsion capricieuse d'explorer de nouvelles voies du développement typographique, mais repose néanmoins dans une certaine mesure sur des considérations fonctionnelles… Un alphabet de minuscules de taille 14 points fut terminé, ainsi que des caractères d'essai dans des tailles plus grandes, mais les considérations du marché intervinrent entre-temps pour décourager toute idée sérieuse de promotion commerciale de cette création pour le mettre en production.*[21]

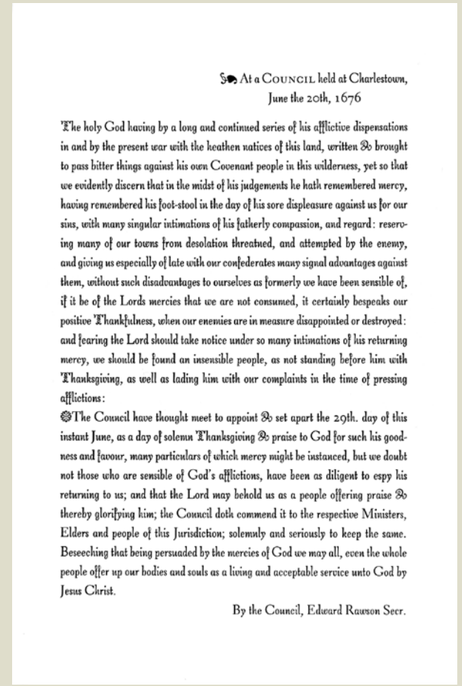
Compte tenu de sa longue phase de création, de son caractère incomplet et de sa perception comme une « aventure exploratoire »,[22] le style Charter n'eut jamais la moindre chance d'être accepté favorablement par le marché. Il manqua aussi sa chance alors que les tendances de style évoluaient. Pour expliquer l'échec de la publication commerciale de ces polices, on pourrait également évoquer les débuts de la photocomposition, le départ de Griffith de Linotype et les problèmes de santé de WAD.

19. Letter from CHG to WAD dated March 21, 1944.
20. Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol II.* New York: Typophile Chap Book #36. p. 229.
21. Postscript added to Griffith's typescript, dated September 21, 1955.
22. Ibid.

19. Lettre de CHG à WAD datée du 21 mars 1944.
20. Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol II.* New York : Typophile Chap Book #36. p. 229.
21. Post-scriptum ajouté au texte de Griffith, daté du 21 septembre 1955.
22. Ibid.

FIG. 9. *Right*, Charter, Experimental No. 222, "Thanksgiving proclamation". Uppercase Electra were used in the place of the missing Charter uppercases, dated October 13, 1942.
FIG. 10. *Bottom*, Charter, Experimental No. 222, text sample of *The Song Story of Aucassin and Nicolete*. Uppercase Small Caps Electra were used in the place of the missing Charter uppercases, dated 1946.

FIG. 9. *A droite*, Charter, Expérimental N° 222, « Proclamation de Thanksgiving ». Des majuscules Electra furent utilisées à la place des majuscules Charter manquantes, daté du 13 octobre 1942.
FIG. 10. *En bas*, Charter, Expérimental N° 222, échantillon de texte de *The Song Story of Aucassin and Nicolete*. Des petites capitales majuscules Electra furent utilisées à la place des majuscules Charter manquantes, daté de 1946.

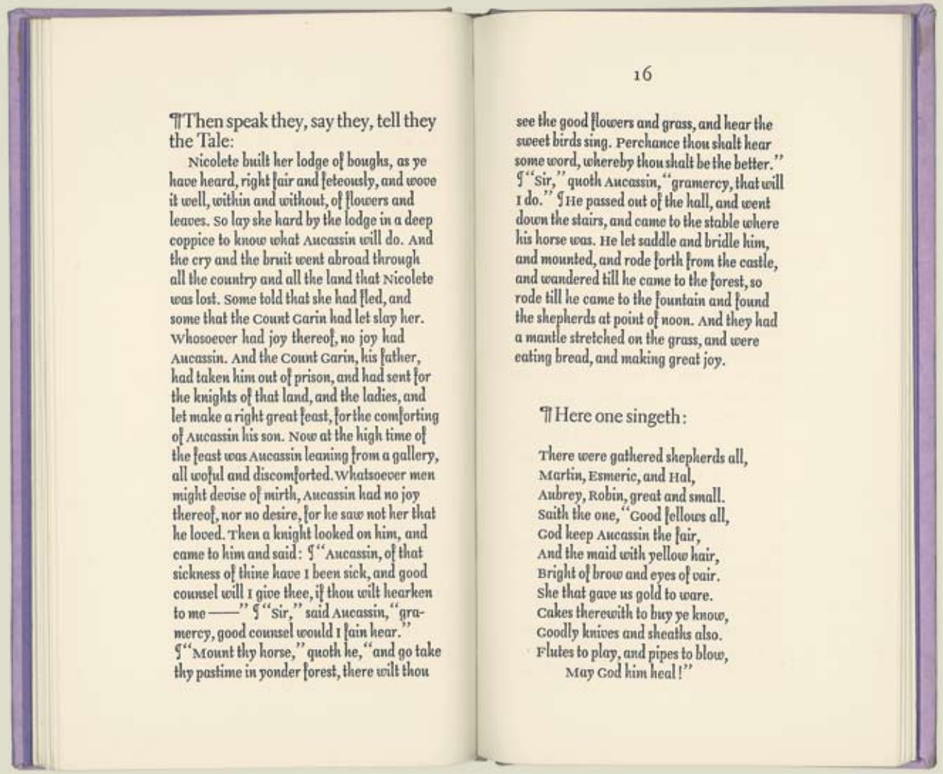


At a Council held at Charlestown,
June the 20th, 1676

The holy God having by a long and continued series of his afflictive dispensations in and by the present war with the heathen natices of this land, written & brought to pass bitter things against his own Covenant people in this wilderness, yet so that we evidently discern that in the midst of his judgements he hath remembered mercy, having remembered his foot-stool in the day of his sore displeasure against us for our sins, with many singular intimations of his fatherly compassion, and regard: reserving many of our towns from desolation threatned, and attempted by the enemy, and giving us especially of late with our confederates many signal advantages against them, without such disadvantages to ourselves as formerly we have been sensible of, if it be of the Lords mercies that we are not consumed, it certainly bespeaks our positive Thankfulness, when our enemies are in measure disappointed or destroyed: and fearing the Lord should take notice under so many intimations of his returning mercy, we should be found an insensible people, as not standing before him with Thanksgiving, as well as lading him with our complaints in the time of pressing afflictions:

The Council have thought meet to appoint & set apart the 29th. day of this instant June, as a day of solemn Thanksgiving & praise to God for such his goodness and favour, many particulars of which mercy might be instanced, but we doubt not those who are sensible of God's afflictions, have been as diligent to espy his returning to us; and that the Lord may behold us as a people offering praise & thereby glorifying him; the Council doth commend it to the respective Ministers, Elders and people of this Jurisdiction; solemnly and seriously to keep the same. Beseeching that being persuaded by the mercies of God we may all, even the whole people offer up our bodies and souls as a living and acceptable service unto God by Jesus Christ.

By the Council, Edward Rawson Secr.



16

¶ Then speak they, say they, tell they the Tale:

Nicolete built her lodge of boughs, as ye have heard, right fair and feteously, and wove it well, within and without, of flowers and leaves. So lay she hard by the lodge in a deep coppice to know what Aucassin will do. And the cry and the bruit went abroad through all the country and all the land that Nicolete was lost. Some told that she had fled, and some that the Count Garin had let slay her. Whosoever had joy thereof, no joy had Aucassin. And the Count Garin, his father, had taken him out of prison, and had sent for the knights of that land, and the ladies, and let make a right great feast, for the comforting of Aucassin his son. Now at the high time of the feast was Aucassin leaning from a gallery, all woful and discomforted. Whatsoever men might devise of mirth, Aucassin had no joy thereof, nor no desire, for he saw not her that he loved. Then a knight looked on him, and came to him and said: § "Aucassin, of that sickness of thine have I been sick, and good counsel will I give thee, if thou wilt hearken to me ——" § "Sir," said Aucassin, "gramercy, good counsel would I fain hear." § "Mount thy horse," quoth he, "and go take thy pastime in yonder forest, there wilt thou see the good flowers and grass, and hear the sweet birds sing. Perchance thou shalt hear some word, whereby thou shalt be the better." § "Sir," quoth Aucassin, "gramercy, that will I do." § He passed out of the hall, and went down the stairs, and came to the stable where his horse was. He let saddle and bridle him, and mounted, and rode forth from the castle, and wandered till he came to the forest, so rode till he came to the fountain and found the shepherds at point of noon. And they had a mantle stretched on the grass, and were eating bread, and making great joy.

¶ Here one singeth:

There were gathered shepherds all,
Martin, Esmeric, and Hal,
Aubrey, Robin, great and small.
Saith the one, "Good fellows all,
God keep Aucassin the fair,
And the maid with yellow hair,
Bright of brow and eyes of vair.
She that gave us gold to ware.
Cakes therewith to buy ye know,
Goodly knives and sheaths also.
Flutes to play, and pipes to blow,
May God him heal!"

Odile

My attraction to Charter was sparked by its whimsical look—a narrow, seemingly non-inclined vertical letter with script features. I was fascinated by its curves and construction and interested in the idea of experimenting with an upright italic, a minority in the font roster. Intrigued by Charter's details, I set out to study and reinterpret its forms around 2000. An alternating period of intense design and quiet pauses ensued, during which numerous new interpretations of letterforms were created with ever so subtle changes. Over the course of the project, I also became interested in designing a typeface suitable for the reading of extended text on paper. I settled on the goal of creating a text type family with variants encompassing and accompanying a reinterpretation of Dwiggins' original Charter. Named Odile, the scope of the family includes a Roman, Italic, Upright Italic, Bold, Bold Italic, Initials, Deco Initials and Ornaments with integrated Small Caps (fig. 11). Odile was designed in the spirit of our time, but bearing in mind a reference to Dwiggins' Charter. It attempts to remain attractive in display size by carefully considered curves and lines.

The form details of Odile Upright Italic are most directly inspired by Charter. Its final design however, is a reinterpretation and not a revival. My visual sources for Charter were limited to printed samples in books,[23] including the complete lowercase letters together with an asterisk, a roman cap "M", an ampersand, and two decorative letter "T" and "V" ever designed. The opportunity to look at original Charter drawings, sketches and archival references did not arise until shortly after the typeface family was made publicly available in spring of 2006. Since the definition of the project entailed the idea to design a family of several weights fitting to this reinterpretation, Odile Upright Italic naturally defined the design approach and language for most family members. In particular the characteristics of its lowercases "a", "b" and "n" were central: "a" for its one-storied form and calligraphic end stroke, "b" for its definition of the bowl and "n" for the characteristic near baseline departing steeply angled stoke and transition into the curve (fig. 12). These rather conspicuous details were weakened to some degree in all other weights but the Initials and Deco Initials. The Upright Italic's calligraphic end strokes, such as in "a", get gradually less pronounced in the Italic and are weakened once again in the Roman weight (fig. 13).

23. Tracy, Walter. (1986) *Letters of Credit*. Boston: David R. Godine. p. 181; Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol II.* New York: Typophile Chap Book #36. p. 228; *The Song Story of Aucassin and Nicolete*. (1946) Mount Vernon, New York. Golden Eagle Press.

Opposite:
Fig. 11. The Odile type family.

Odile

Mon intérêt pour Charter était lié à son allure originale : une lettre étroite, droite et ne semblant pas inclinée, mais évoquant l'écriture manuelle. J'étais fascinée par ses courbes et sa construction et intéressée par l'idée d'expérimenter une italique droite, ce qui représente une tendance minoritaire dans le registre des polices. Intriguée par les détails de Charter, j'entrepris d'étudier et de réinterpréter ses formes vers 2000. Il s'ensuivit une période émaillée de travail intense et de pauses paisibles, au cours de laquelle de nombreuses interprétations nouvelles des formes de lettres furent créées avec des changements subtils. Au cours de ce projet, je commençai également à m'intéresser à la conception d'une police adaptée à la lecture de texte long sur papier. Je m'orientai vers l'objectif de créer une famille de caractères avec des variantes englobant et accompagnant une réinterprétation du style Charter original de Dwiggins. Baptisée Odile, cette police comprend des caractères romains, italiques, italiques droits, gras, italiques gras, des initiales, initiales déco et ornements avec des petites capitales intégrées (fig. 11). La police Odile fut conçue dans l'esprit de notre époque, tout en gardant à l'esprit une référence à la police Charter de Dwiggins. Elle s'efforce de rester séduisante dans les grandes tailles grâce à une conception soignée des courbes et des lignes.

Les détails de la forme de l'italique droite sont ceux qui s'inspirent le plus directement de la police Charter. Toutefois, son dessin final est une réinterprétation et non une revival. Mes sources visuelles pour Charter se sont limitées aux échantillons imprimés dans des livres,[23] notamment l'alphabet minuscule complet avec un astérisque, un « M » en capitale romaine, une esperluette et deux lettres décoratives, le « T » et le « V », les seules jamais créées. L'opportunité d'examiner les dessins originaux de la police Charter, les croquis et les références d'archives ne se présenta que peu après que la police eut été publiée au printemps 2006. Dans la mesure où la définition du projet comprenait l'idée de concevoir une famille de plusieurs graisses adaptées à cette réinterprétation, les lettres italiques droites de l'Odile ont naturellement défini l'approche de conception et la langue pour la plupart des membres de la famille. Plus particulièrement, les caractéristiques de ses lettres « a », « b » et « n » minuscules étaient essentielles : le « a » pour sa forme en une partie et son trait terminal calligraphique, le « b » pour sa définition de la courbe et le « n » pour son mouvement caractéristique fuyant vers le bas, son inclinaison prononcée et sa transition vers la courbe (fig. 12). Ces détails assez évidents étaient dans une certaine mesure atténués dans les autres graisses, à l'exception des initiales et des initiales déco. Les traits terminaux calligraphiques de l'italique droite,

23. Tracy, Walter. (1986) *Letters of Credit*. Boston: David R. Godine. p. 181 ; Bennett, Paul., A. (1960) *Postscripts on Dwiggins, Vol II.* New York : Typophile Chap Book #36. p. 228 ; *The Song Story of Aucassin and Nicolete*. (1946) Mount Vernon, New York. Golden Eagle Press.

En face:
Fig. 11. La famille de caractères Odile.

Odile Roman
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890

Odile Italic
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890

Odile Upright Italic
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890

Odile Small Caps
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890

Odile Small Caps Italic
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890

Odile Bold
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890

Odile Bold Italic
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890

Odile Initials
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890

Odile Deco Initials
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890

Odile Ornaments

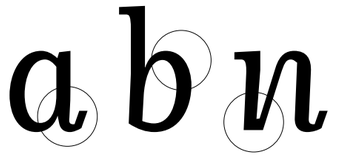


Fig. 12. Characteristics of the lowercase Upright Italic defining the design approach of the Odile type family.
Fig. 12. Caractéristiques des minuscules de l'italique droite définissant l'approche de dessin du jeu de caractères de la famille Odile.



Fig. 13. Gradual diminishing of the emphasize of the calligraphic end stroke. *Left*, Odile Upright Italic; *middle*, Italic; *right*, Roman.
Fig. 13. Diminution progressive pour souligner le trait calligraphique final de l'italique droite; à gauche, de l'italique au centre et du romain à droite.



Fig. 14. Low bottom departure of the upstroke, branching off the main stem and leading into the curve. *Left*, Odile Upright Italic; *middle*, Roman; *right*, Deco Initials.
Fig. 14. Départ bas du trait ascendant, s'écartant du fût principal et s'orientant vers la courbe. Italique droite sur la gauche, romain au centre et initiales déco sur la droite.



Fig. 15. *Left*, Odile Roman default "a"; *right*, two-storied alt "a".
Fig. 15. A gauche, le « a » romain par défaut et à droite, le « a » en deux parties.

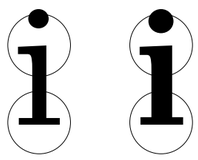


Fig. 16. Odile Roman and Bold lowercase serif forms: slab on the baseline, tapered and trapezoidal on the x-height.
Fig. 16. Formes des empattements des minuscules du romain et du gras : épaisses et carrées dans la partie inférieure, effilées et trapézoïdales sur la hauteur d'x.

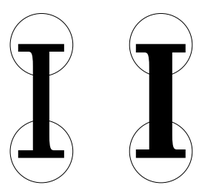


Fig. 17. Odile Roman and Bold uppercase irregular serif forms: slab on the left baseline serif, tapered on the right side; reversed on the cap-height serif for reinforcement of horizontal reading direction.
Fig. 17. Formes irrégulières des empattements des minuscules du romain et du gras : épaisses et carrées pour l'empattement inférieur gauche, effilées du côté droit ; inversées pour l'empattement à hauteur de capitale afin de souligner la direction de lecture horizontale.

The Upright Italic's straight, low departure of the stroke leading into the curve, as in "n", a stark script characteristic, is moved up for all font family members, except the Deco Initials (fig. 14). The letter strokes of Odile are modulated with a modest thick to thin contrast in the north-south direction, alluding to 18th century font approaches. However, no existing text font served as an underlying structure. Odile Upright Italic and the Initial weights maintain a more pronounced stroke contrast, keeping an informal and more lively character. Classical roman typefaces usually include a two-storied lowercase "a". Odile's Roman, Bold and Upright Italic default "a" is one-storied, helping to keep the overall character warm and friendly. If preferred, a two-storied "a" is available in the Roman and Bold in an OpenType stylistic set (fig. 15). The lowercase Roman and Bold "o", vertical in its structure, aids to maintain a generous open texture.



Fig. 18. Studies for Odile Italic and Upright Italic, dated July 28, 2005. Ballpoint pen on paper.
Fig. 18. Etudes des caractères pour l'italique et italique droite, datées du 28 juillet 2005 ; stylo à bille sur papier.

comme ceux du « a », deviennent progressivement moins prononcés dans l'italique et sont de nouveaux affaiblis dans le style romain (fig. 13). Le trait droit qui commence à la base de l'italique droite aboutissant à la courbe, comme dans le « n », une caractéristique évidente, est accentué pour toutes les lettres à l'exception des initiales déco (fig. 14). Les traits des lettres de l'Odile modulent avec un contraste modeste de l'épais au fin dans la direction nord-sud, qui évoque les polices du XVIII^{e} siècle. Toutefois, aucune police existante ne servit de base. L'italique droite et les initiales conservent un contraste du trait plus prononcé, qui leur confère un caractère informel et plus vivant. Les polices romaines classiques comprennent généralement un « a » minuscule en deux parties. Le « a » par défaut du style romain, gras et italique droite de l'Odile se présente en une partie, ce qui contribue à en faire un caractère chaleureux et convivial. Si vous préférez, un « a » en deux parties est disponible en romain et gras dans un set stylistique de l'OpenType (fig. 15). Le « o » romain et gras minuscule, de structure verticale, contribue à entretenir une texture ouverte généreuse.

Le fût ou le trait principal n'est pas en pointe, quelle que soit la graisse, à l'exception des glyphes de l'italique droite minuscule pour la répartition optique de la graisse. Le trait non effilé de la majorité des graisses lui confère un aspect légèrement mécanique et « propre ». Le dessin romain conserve des proportions généreuses et ouvertes qui facilitent la lecture. L'harmonie visuelle entre les différentes graisses est obtenue en équilibrant de manière uniforme les contreformes. Chaque style individuel possède son propre rythme, mais l'objectif était d'établir un équilibre visuel entre les différents styles. La largeur des caractères varie selon les styles. Si on avait donné la même largeur d'alphabet à chaque graisse, le dessin et l'idée générales en auraient été altérés. Les empattements des caractères minuscules romain et gras qui reposent sur la ligne de base sont épais et carrés, mais les empattements de la hauteur d'x s'écartent de cette idée stylistique (fig. 16). Les empattements des majuscules du trait principal sont irréguliers, les empattements inférieurs sont effilés vers la droite, mais carrés sur la gauche, alors que le haut est inversé : effilé sur la gauche et massif sur la droite (fig. 17). Cette caractéristique confère à la police une lecture horizontale dynamique. Les empattements sont plutôt robustes, offrant une stabilité à chaque lettre.

L'italique est une variation subtilement inclinée du style romain avec des caractéristiques inhérentes à l'italique (fig. 18). La plupart des empattements sont supprimés en référence à l'écriture manuelle, l'accent étant mis davantage sur des formes de goutte, notamment dans les lettres « v », « w », « x » et « y » minuscules. Ces formes de goutte contribuent à lier l'italique à des formes familières dans l'italique droite (fig. 19).

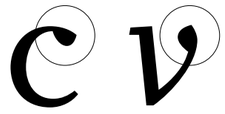


Fig. 19. Characteristic droplet shapes.
Fig. 19. Formes caractéristiques en goutte.



Fig. 20. Comparison between the Roman and Italic character widths.
Fig. 20. Comparaison entre les largeurs des caractères romains et italiques.

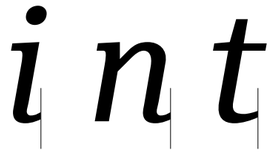


Fig. 21. Vertical stroke terminals in the Italic weight.
Fig. 21. Terminaisons des traits verticaux de l'italique.



Fig. 22. Vertical direction in the downstroke from the x-height harmonized with the Roman weight.
Fig. 22. Direction verticale du trait descendant de la hauteur d'*x* harmonisée avec le romain.

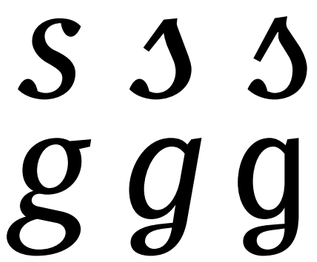


Fig. 23. Alternative Italic glyphs offered by an OpenType stylistic set: *left*, default Italic "s"; *middle*, alternative "s"; *right*, Upright Italic "s". The same applies for "g".
Fig. 23. Glyphes alternatifs proposés par un set stylistique OpenType : « ɔ » italique par défaut à gauche, « ɔ » alternatif au centre, « ɔ » italique droite à droite. Les mêmes caractéristiques s'appliquent au « g ».



Fig. 24. The lowercase Upright Italic main strokes alter between a purely vertical direction and a minor inclination towards the baseline and lower part of the letters.
Fig. 23. Les principaux traits de l'italique droite minuscule varient entre une direction purement verticale et une inclinaison mineure vers le bas et la partie inférieure des lettres.

The stem or main stroke is not tapered in any weight, except in the lowercase Upright Italic characters for optical distribution of weight. The non-tapered stroke for the majority of weights lends a slightly mechanical and "clean" appearance. The Roman cut maintains generous and open proportions for an easy reading. Visual equilibrium among the different weights is achieved by balancing the inner shapes uniformly. Each individual style possesses its own rhythm, however it was aimed to establish a visual balance between the various styles. The character widths of the different weights vary. Giving every weight the same alphabet widths would have altered the overall design and idea. Odile's lowercase Roman and Bold baseline serif's are slab in nature, but the serifs on the x-height depart from this stylistic idea (fig. 16). The uppercase serifs for the main stroke are irregular, the baseline serifs are tapered on the right side, but slab on the left, whereas the top is reversed—tapered on the left side and slab on the right (fig. 17). This characteristic lends a dynamic horizontal reading device. The serifs are rather solid, giving stability to the individual letters.

The Italic is a subtly inclined variation of the Roman with inherent italic characteristics (fig. 18). Most serifs are removed in reference to handwriting with more emphasize on droplet shapes, such as for example in the lowercase letters "v", "w", "x" and "y". These droplet shapes help tie the Italic to familiar shapes in the Upright Italic (fig. 19). Odile Italic glyphs are 95% of the width of the Roman (fig. 20). The terminal stroke of letters such as "i", "n" or "t", is vertical, leaning against the overall italic inclination (fig. 21). This in turn is in harmony with the right side of the short vertical downstroke from the x-height to the junction of stem and curve, such as in the lowercase letter "n". These integrated vertical strokes, coexisting with the inclined ones, create visual tension and help the integration of the Italic with the Roman weight (fig. 22). Odile Italic contrasts well for emphasize in Roman set type and could conceivably be used for continuous text. The Odile Italic OpenType feature-enabled stylistic set offers two alternative glyphs: "s" and "g", which are in tune with the Upright Italic forms (fig. 23).

Les glyphes italiques représentent 95 % de la largeur des caractères romains (fig. 20). Le trait final des lettres telles que le « i », le « n » ou le « t » est vertical, contrairement au style courant de l'italique qui est incliné (fig. 21). Cette tendance est elle-même en harmonie avec le côté droit du petit trait vertical descendant de la hauteur d'x jusqu'à la jonction du fût et de la courbe, par exemple dans le cas du « n » minuscule. Ces traits verticaux intégrés, coexistant avec les traits inclinés, créent une tension visuelle et facilitent l'intégration de l'italique au style romain (fig. 22). L' italique contraste bien pour la mise en valeur dans le style romain et pourrait être utilisée pour un texte continu. La caractéristique ouverte de l'italique permet deux glyphes au choix : le « s » et le « g », qui sont en harmonie avec les formes italiques droites (fig. 23).

La répartition des masses constituait un défi particulièrement ardu pour l'italique droite. En raison des caractéristiques calligraphiques distinctes des terminaisons évoquant l'écriture et du trait vertical très incliné et partant du bas dans la courbe, indication fortement italisée de la direction, les lettres avaient facilement tendance à pencher vers l'avant. Les principaux traits de l'italique droite minuscule varient entre une direction purement verticale et une inclinaison mineure vers le bas et la partie inférieure des lettres (fig. 24). L'impression recherchée pour l'italique droite consistait à obtenir une lettre droite, tout en conservant les caractéristiques de l'écriture. Pour atteindre cet objectif et élaborer des lettres bien harmonisées avec le style romain, les ascendantes sont entièrement verticales (fig. 25). Pour contrebalancer le trait en boucle ascendant, le « f » minuscule est légèrement incliné vers l'arrière (fig. 26). Comme l'italique, l'italique droite contient également une partie brève, droite et verticale au début des phases descendantes, comme dans le cas du « n » minuscule, afin d'harmoniser les deux graisses (fig. 27). Comme l'italique, les caractères italiques droits représentent 95 % de la largeur des caractères romains (fig. 28). Les traits montants de la police Odile sont proportionnellement beaucoup plus courts que ceux de Charter, conservés uniformément dans tout l'alphabet. Les lettres minuscules qui s'écartent nettement de cette source d'inspiration sont les suivantes : « e », « g », « s », « v », « w » et « y » (fig. 29). Le dégradé des largeurs établi entre les styles romain et italique est repris dans les styles gras et italique gras. Les gras ont la même tension entre les courbes et les contreformes pour se maintenir dans le concept de cet alphabet. La caractéristique ouverte des gras italiques permet également d'obtenir des glyphes alternatifs pour le « s » et le « g ».

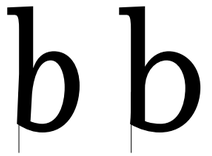


Fig. 25. Upright Italic main stroke is subtly angled towards the baseline. The Roman vertical stroke contains less swing.
Fig. 25. Le principal trait de l'italique droite est subtilement incliné vers le bas. Le trait vertical du caractère romain contient moins d'élan.



Fig. 26. The ascending loop stroke of the lowercase Upright Italic "f" bends slightly backwards for counter balance.
Fig. 26. Le trait de la boucle ascendante du « f » minuscule de l'italique droite est légèrement incliné vers l'arrière pour contrebalancer ce mouvement.



Fig. 27. Vertical direction in the downstroke from the x-height harmonized with the Italic weight.
Fig. 27. Direction verticale du trait descendant de la hauteur d'x harmonisée avec l'italique.



Fig. 28. Comparison between the Roman and Upright Italic character widths.
Fig. 28. Comparaison entre les largeurs des caractères du romain et de l'italique droite.

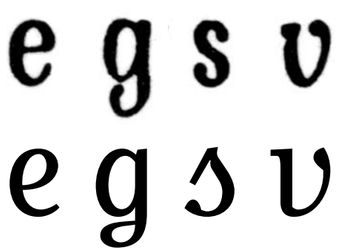


Fig. 29. Comparison of lowercase letters Odile/Charter.
Fig. 29. Comparaison entre les lettres Odile/Charter.

The distribution of weight was especially challenging in the Upright Italic. Because of the distinct calligraphic features of script-like terminals and the low departing, starkly angled upstroke into the curve, a strong italicized indication of direction, the letters easily tended to lean forward. The lowercase Upright Italic main strokes alter between a purely vertical direction and a minor inclination towards the baseline and lower part of the letters (fig. 24). The desired impression of the Upright Italic, was to stand up straight, yet to carry script characteristics. In order to come to justice with this notion and to work well in conjunction with the Roman, the ascenders are entirely vertical (fig. 25). For counterbalance the ascending looped stroke of the lowercase "f" leans slightly backwards (fig. 26). As the Odile Italic, the Upright Italic also contains a short, straight and vertically oriented part in the beginning of downstrokes as in the lowercase "n", to harmonize the two weights (fig. 27). Like Odile Italic, the Upright Italic characters are also 95% of the Roman width (fig. 28). Odile's ascenders are proportionally much shorter than Charter's, maintained uniformly throughout the family. The lowercase letters which clearly depart from their inspirational source are: "e", "g", "s", "v", "w" and "y" (fig. 29). The gradation of width established between the Roman and Italic is supported in the Bold and Bold Italic. The Bold weights have the same tension of curves and counter shapes to stay within the family's concept. The Bold Italic OpenType feature-enabled format also offers the alternative glyphs "s" and "g".

My forming design education at the Basel School of Design was rooted in a Modernist doctrine and the design climate was famously hostile to the generation and application of forms redundant of function. With Odile Initials, Deco Initials and Ornaments, I attempt to leave the territory of simplification and enter an image-scape of revived complexity, play and intricacy (fig. 30). Charter's two ornamented uppercase letters, did not directly serve as inspiration for the Odile Initials and Deco Initials. Dwiggins' pencil sketches (see page 10) possess subtle parallels to Odile's decorative uppercases, although this reference was not accessed during the time of development of these weights. The Odile Initials depart from the Roman uppercases (fig. 31), and the Deco Initials, more abundantly ornamented, contain glyphs which allude to Upright Italic's characteristics. Within the family, Odile Initial weights' closest companion is the Upright Italic and are reminiscent of Baroque-like

Ma formation graphique à l'Ecole de design de Bâle était enracinée dans une doctrine moderniste et le climat était notoirement hostile à la création et à l'application de formes redondantes à la fonction. Avec les initiales, les initiales déco et les ornements, je tente de quitter ce territoire de simplification pour entrer dans une perspective de complexité, de jeu et de recherche renouvelée (fig. 30). Les deux lettres majuscules ornementées de Charter ne m'ont pas inspiré directement pour les initiales et les initiales déco de l'Odile. Les dessins au crayon de Dwiggins (voir p. 10) possèdent de subtils parallèles avec les majuscules décoratives, même si cette référence ne fut pas consultée pendant le développement de ces graisses. Les initiales se distinguent des majuscules romaines (fig. 31), alors que les initiales déco, plus décorées, contiennent des glyphes qui évoquent les caractéristiques des italiques droites. Dans cette famille, le compagnon le plus proche des initiales est l'italique droite et évoque des courbes baroques, contrastant avec la forme en goutte et les lignes droites abruptement placées qui caractérisent cet alphabet (fig. 32).



Fig. 30. Studies for Odile Deco Initials, dated Summer, 2005 (no precise date). Laser printout, pencil sketches on white paper.
Fig. 30. Etudes pour les initiales déco, datées de l'été 2005 (pas de date précise). Impression laser, dessins au crayon sur papier blanc.



Fig. 31. Initials' sharing of Roman uppercase skeletons.
Fig. 31. Partage des squelettes des majuscules romaines et des initiales.

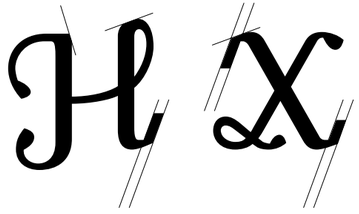


Fig. 32. Deco Initials' curves in combination with abruptly placed straight lines.
Fig. 32. Courbes des initiales déco associées à des lignes droites placées de manière abrupte.

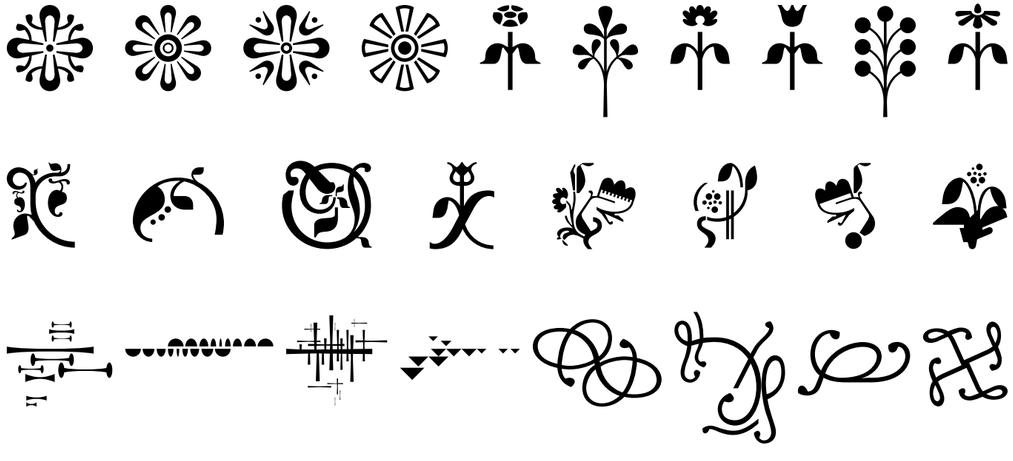


Fig. 33. Odile Ornaments.
Fig. 33. Odile Ornements.

curves, contrasting with the family's highly characteristic droplet shape and abruptly placed straight lines (fig. 32). In applications, the Initial weights may serve as an entrance point into prolonged text, similar to medieval books' illuminated letters. Odile Ornaments embrace natural motives and foliage, among four abstract pattern forms (fig. 33). The Ornaments consist of original designs, reinterpretations of classical adornments and a few flourishes inspired by Dwiggins' typographic stencil ornaments to complete the type family.

Charter is probably the most feminine looking of all Dwiggins' designs and is very different from his previous, or following work. In his article about Dwiggins, Walter Tracy goes as far as suggesting that "Charter,…hardly seems the sort of design that Dwiggins would have thought of without prompting".[24] Charter served as an inspirational source, hence the feminine presentiment inherent in the Odile family. I was asked on several occasions if its name ties in with WAD's work. The typeface was named after our daughter who was born around the time when I intensely worked on the type family. Odile in turn is named after Raymond Queneau's novel, titled *Odile* and published in 1937. Concerning the name, there is no direct connection to WAD's work, except that by coincidence Dwiggins started working on the typeface the same year Raymond Queneau's novel was published. WAD was aware of Arcadia and Charter's feminine connotation, or why else would he have suggested to Griffith in 1938 to change the font name to a "rather romantic and 'female' name"?[25] Interestingly his suggestion contrasted with what he envisioned Charter being used for. During its development WAD repeatedly suggested to use it for legal documents. An idea Griffith never caught on to, as its original use never intended an application for authoritative or lengthy texts, but short passages or individual lines.

24. Tracy, Walter. (1986) *Letters of Credit*. Boston: David R. Godine. p. 181.
25. Letter from WAD to CHG, dated January 30, 1938.

Dans leurs applications, les initiales peuvent servir de point d'entrée à un texte prolongé, similaire aux lettres enluminées des ouvrages de l'époque médiévale. Les ornements reprennent les motifs et le feuillage naturels, parmi quatre formes de motifs abstraits (fig. 33). Les ornements se composent de dessins originaux, de réinterprétations des ornements classiques et de quelques agréments inspirés par les ornements au pochoir typographique de Dwiggins pour compléter la famille de caractères.

La police Charter est sans doute la plus féminine de celles qui furent créées par Dwiggins et elle est très différente de ses travaux antérieurs et postérieurs. Dans son article consacré à Dwiggins, Walter Tracy va jusqu'à suggérer que « la police Charter… ne ressemble pas aux types de dessins que Dwiggins aurait pu concevoir par lui-même».[24] Le style Charter m'a servi de source d'inspiration, d'où le pressentiment féminin inhérent à la famille Odile. On m'a demandé à plusieurs reprises si ce nom est lié aux travaux de WAD. Cette police fut en fait baptisée en l'honneur de notre fille, qui naquit à l'époque où je travaillais intensément à la conception de ces caractères. Odile elle-même doit son prénom au roman homonyme de Raymond Queneau publié en 1937. En ce qui concerne ce nom, il n'a aucune relation directe avec les travaux de WAD, si ce n'est que par coïncidence, Dwiggins commença à travailler sur cette police au cours de l'année où le roman de Raymond Queneau fut publié. WAD avait conscience des accents féminins des polices Arcadia et Charter ; sinon, pourquoi aurait-il suggéré à Griffith en 1938 de remplacer le nom de la police par un « nom plutôt romantique et féminin » ?[25] Il est intéressant de noter que sa suggestion contrastait avec l'utilisation qu'il envisageait pour la police Charter. Au cours de son développement, WAD suggéra à plusieurs reprises de l'utiliser pour les documents juridiques. Une idée qui ne séduisit jamais Griffith, car son utilisation initiale ne fut jamais destinée à une application à des textes longs ou d'autorité, mais plutôt à des passages brefs ou des lignes individuelles.

24. Tracy, Walter. (1986) *Letters of Credit*. Boston : David R. Godine. p. 181.
25. Lettre de WAD à CHG, datée du 30 janvier 1938.

A battalion waiting
à l’hôtel Odéon
spilled black seeds
un día más de calma atmosférica
Schiffskapitänin
some offbeat single fittings
el árbol pequeño
Les chansons téléchargées
Acting strangely

La terre battue
a flower shop fragrance
Fliegen & Wespen
El gatito se movía adelante
What a nice breeze
Efficiency is the key to success
an der Ostküste der Insel
C’est ma mère!
Geschnetzeltes mit Rösti

Prix Nobel d'économie

TODO EL MUNDO

Repräsentantenhaus

Binoculars

Olympische Spiele 2008

EL AÑO PASADO

The Great American Dust Bowl

qui n'hésite pas à s'affranchir?

Universität

Herbstliches Angebot

CASSIOPEIA

An affirmative answer

Gelehrte Minerva

Apparent in the finest detail

L'ÉCHO lumineux

La producción del maestro francés

Das Gesicht der Frau

Theatrical MAGIC

Odile in Use

Beta versions of the Odile fonts were used for two years prior to its final release by Mathieu Christe, a graphic designer living and working in Geneva, Switzerland. His interest in the fonts was sparked by an early sketch of the Odile font family in a book entitled *Metro Letters*.[26] At that time he was working on a poster and program for the Swiss artists Gerda Steiner & Jörg Lenzinger to announce an installation, titled *Les envahisseurs*, celebrating the 150th anniversary of the Geneva Botanical garden in 2004 (fig. 34). Attracted by the in-process Odile Upright Italic, he inquired for a possible use. This investigation started a collaboration and resulted in Mathieu using beta versions of the fonts in several projects until the final release. The fonts were used, either exclusively or among others, for the 2004 and 2005 poster and program of the *Mois de la culture japonaise à Genève* by the Consulat Général du Japon in Geneva (fig. 35); in a book titled *Territoire Méditerranée*, co-published by Pro Helvetia and Labor et Fides, co-designed with Zeina Maasri, Beirut, Lebanon in 2005 (fig. 36); and for an exhibition and accompanying printed material titled *Lentilles & miroirs*; and *La SIP: du microscope à la machine à outil*, both organized by the Geneva Musée d'histoire des sciences in 2005 (fig. 37). Of this collaboration Mathieu most enjoyed "the exclusivity of employing a non-publicly released typeface and exchanging thoughts concerning the user's micro- and the type designer's macro views". This shared efforts gave me the opportunity to see the type in use and reproduced which, in the process, helped me to improve on the design of the typefaces.

Odile is the first typeface released by my own Kontour foundry, which is a member of Village, a type co-op located in New York City. Chester Jenkins, a founding member of Village, was responsible for the OpenType programing of the fonts. They are available to the public since May 2006. The weights include a widely extended keyboard, supporting a great number of international languages. Glyphset contents contain integrated Small Caps with full accents in Roman and Italic weights, six numeral sets: Oldstyle Proportional, Lining Proportional, Lining Tabular, Oldstyle Tabular, with Small Cap Proportional and Small Cap Tabular in Roman and Italic weights, common mathematical symbols, ¼, ⅓, ½, ⅔, ¾ fractions (Open Type feature-enabled), monetary symbols for Euro, Dollar, Cent, Pound, Florin, and Yen, a set of ligatures:

26. ed. Littlejohn, Deborah. (2003) *Metro Letters.* Minneapolis, MN.: Design Institute, University of Minnesota. p. 79.

Odile en situation

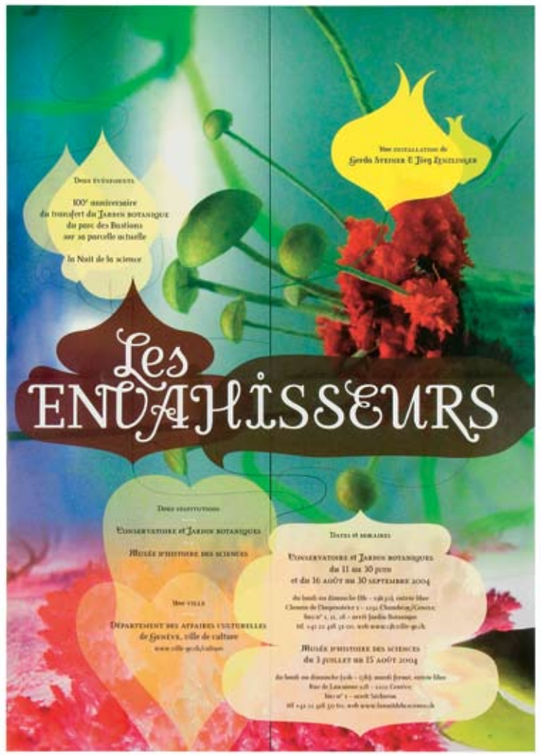
Les versions bêta de la police Odile furent utilisées pendant deux ans avant sa publication définitive par Mathieu Christe, un graphiste qui vit et travaille à Genève, en Suisse. Son intérêt pour cette police avait été suscité par un dessin précoce de l'Odile dans un ouvrage intitulé *Metro Letters*.[26] A cette époque, il travaillait sur une affichette-programme pour le compte des artistes suisses Gerda Steiner & Jörg Lenzinger en vue d'annoncer une installation intitulée *Les envahisseurs*, célébrant le 150e anniversaire du Jardin botanique de Genève en 2004 (fig. 34). Attiré par l'italique droite alors en cours d'élaboration, il demanda à l'utiliser. Cette requête commença par une collaboration et aboutit à l'utilisation par Mathieu des versions bêta de la police dans plusieurs projets jusqu'à sa publication finale. La police fut utilisée, soit exclusivement, soit avec d'autres, pour l'affichette-programme de 2004 et 2005 du *Mois de la culture japonaise à Genève* par le Consulat général du Japon à Genève (fig. 35) ; dans un ouvrage intitulé *Territoire Méditerranée*, co-publié par Pro Helvetia et Labor et Fides, conçu avec Zeina Maasri, Beyrouth, Liban en 2005 (fig. 36) ; et pour une exposition et les imprimés l'accompagnant, intitulée *Lentilles & miroirs* ; et *La SIP : du microscope à la machine à outil*, tous deux organisés par le Musée d'histoire des sciences de Genève en 2005 (fig. 37). De cette collaboration, Mathieu apprécia particulièrement « l'exclusivité d'utilisation d'une police non publiée commercialement et d'échanger des idées concernant la vision micro de l'utilisateur et celle macro du concepteur ». Ces efforts partagés me donnèrent l'occasion de voir la police utilisée et reproduite, ce qui m'aida à améliorer le dessin des lettres.

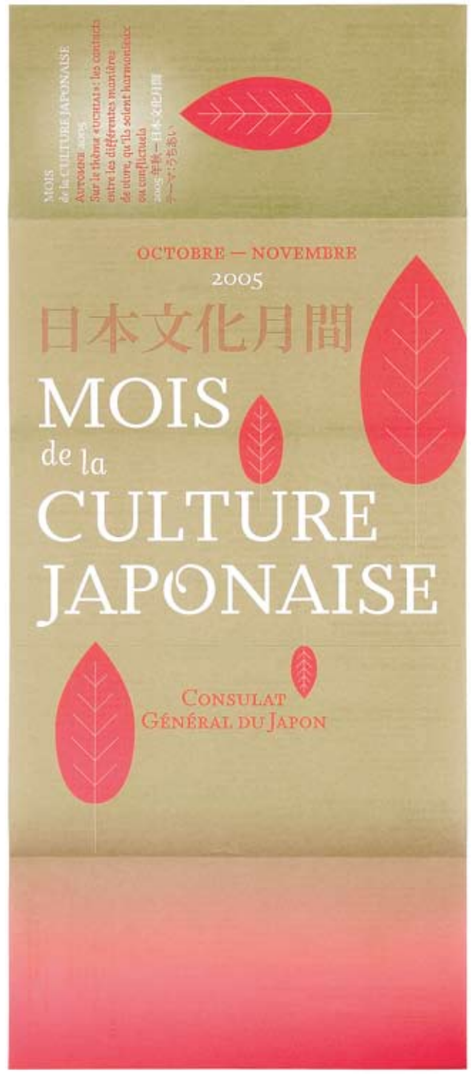
Odile est la première police publiée par ma propre fonderie Kontour, membre de Village, une typo-coopérative installée à New York. Chester Jenkins, membre fondateur de Village, était chargé de la programmation des fontes au format OpenType. Elles sont disponibles au public depuis mai 2006. Les graisses comprennent un clavier étendu, prenant en charge un grand nombre de langues. Le contenu du jeu de glyphes offre des petites capitales intégrées avec les accents pour le romain et l'italique, ainsi que six jeux de chiffres : minuscules à chasse proportionnelle, majuscules proportionnels, majuscules tabulaires, minuscules tabulaires, à hauteur de petite capitale, proportionnels ainsi que tabulaires dans les graisses du romain et de l'italique, les symboles mathématiques courants, les fractions ¼, ⅓, ½, ⅔, ¾ (fonction OpenType activée), les symboles monétaires pour l'euro, le dollar, le cent, la livre, le florin et le yen, un jeu de ligatures : « fb, ffb, ff, fh, ffh, fi, ffi, fj, ffj, fk, ffk, fl, ffl, ft, fft, ftt, tt », un jeu de ligatures discrétionnaires : « ct, gi, gj, sp, st, www », des exposants « a » et « o » et des minuscules

26. éd. Littlejohn, Deborah. (2003) *Metro Letters.* Minneapolis, MN. : Design Institute, University of Minnesota. p. 79.

Clockwise:
Fig. 34. Les envahisseurs, Poster/program, Musée d'histoire des sciences & Conservatoire et Jardin botanique, Geneva, Switzerland. 210 × 297 mm (A3), cross-folded 148,5 × 210 mm (A5), 2004.
Fig. 35. *Detail and full view,* Mois de la culture japonaise 2005, Poster/program, Consulat général du Japon, Geneva, Switzerland, 210 × 495 mm (unfolded), 2005.

Dans le sens des aiguilles d'une montre:
Fig. 34. Les envahisseurs, affichette-programme, Musée d'histoire des sciences & Conservatoire et Jardin botanique, Genève, Suisse. 210 × 297 mm (A3), plié croisé 148,5 × 210 mm (A5), 2004.
Fig. 35. *Détail et vue d'ensemble*, Mois de la culture japonaise à Genève 2005, affichette-programme, Consulat général du Japon, Genève, Suisse, 210 × 495 mm (ouvert), 2005.

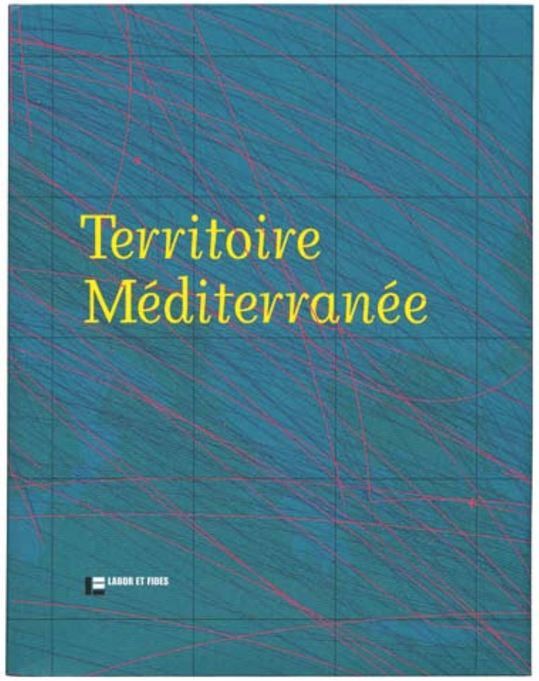




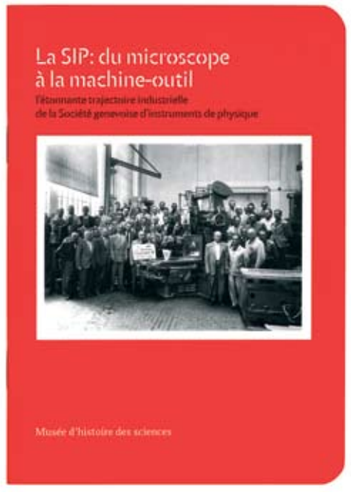


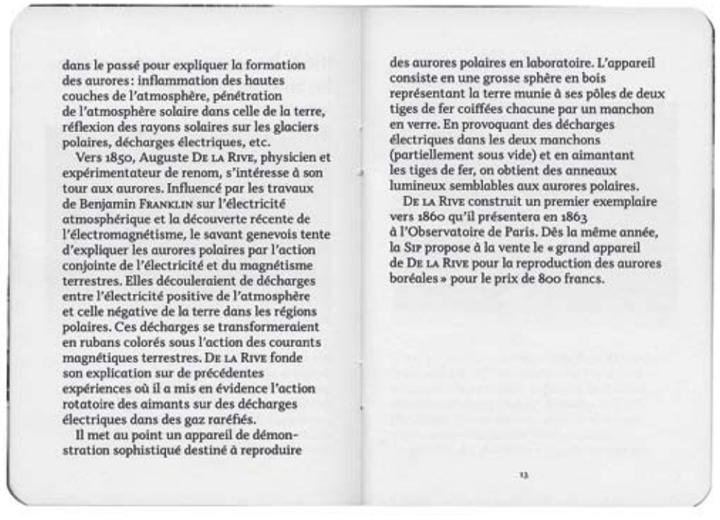
Clockwise:
Fig. 36. *Cover and detail,* Territoire Méditerranée, Book, Pro Helvetia and Labor et Fides, fondation suisse pour la culture, 164 × 210 mm (page), 2004–2005 (release).
Fig. 37. *Spread and cover,* La SIP : du microscope à la machine à outil, Booklet, Musée d'histoire des sciences, Geneva, Switzerland, 105 × 148,5 mm, 2005.

Dans le sens des aiguilles d'une montre:
Fig. 26. *Couverture et détail,* Territoire Méditerranée, livre, Pro Helvetia, fondation suisse pour la culture, et Labor et Fides, 164 × 210 mm (format de page), 2004–2005 (publication).
Fig. 37. *Double page et couverture,* La SIP : du microscope à la machine à outil, livret, Musée d'histoire des sciences, Genève, Suisse, 105 × 148,5 mm (page), 2005.








dans le passé pour expliquer la formation des aurores : inflammation des hautes couches de l'atmosphère, pénétration de l'atmosphère solaire dans celle de la terre, réflexion des rayons solaires sur les glaciers polaires, décharges électriques, etc.

Vers 1850, Auguste De la Rive, physicien et expérimentateur de renom, s'intéresse à son tour aux aurores. Influencé par les travaux de Benjamin Franklin sur l'électricité atmosphérique et la découverte récente de l'électromagnétisme, le savant genevois tente d'expliquer les aurores polaires par l'action conjointe de l'électricité et du magnétisme terrestres. Elles découleraient de décharges entre l'électricité positive de l'atmosphère et celle négative de la terre dans les régions polaires. Ces décharges se transformeraient en rubans colorés sous l'action des courants magnétiques terrestres. De la Rive fonde son explication sur de précédentes expériences où il a mis en évidence l'action rotatoire des aimants sur des décharges électriques dans des gaz raréfiés.

Il met au point un appareil de démonstration sophistiqué destiné à reproduire des aurores polaires en laboratoire. L'appareil consiste en une grosse sphère en bois représentant la terre munie à ses pôles de deux tiges de fer coiffées chacune par un manchon en verre. En provoquant des décharges électriques dans les deux manchons (partiellement sous vide) et en aimantant les tiges de fer, on obtient des anneaux lumineux semblables aux aurores polaires.

De la Rive construit un premier exemplaire vers 1860 qu'il présentera en 1863 à l'Observatoire de Paris. Dès la même année, la Sip propose à la vente le « grand appareil de De la Rive pour la reproduction des aurores boréales » pour le prix de 800 francs.

13

Fig. 38. Glyphset, Odile Roman.

Fig. 38. Jeu de caractères, Odile romain.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÁÀÂ
ÄÃÅĂĀĂÂÅĂĄΛÆÆÆĆĈČĊÇĎĐĐÉÈÊËĔĒ
ĔÊĖĘĞĜĞĞĠĢĠĤĦĦÍÌÎÏĨĬĪĬÎĮIJĴĶĶĸĹ
ĽĻĻĿŁṂŃÑŇṄŅṆŊÓÒÔÖÕŎŌŎÔŐǪǪ
ǪØǾŒÞŔŘŖŖŖŖŚŜŠŞŞŞŤŢŢŢŦÚÙÛÜŨŬ
ŬŪŬÛŰŲŲẂẀŴẄÝỲŶŸỸȲŹŽŻ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzáàâäãåăāăâȧäåā
qæǽǣćĉčċçďḑḍđéèêëĕēěêëėẹęģĝğğġģğģg
ĥȟhḫħıíìîïĩĭīĭîiịįĵǰǩķĸĺľļḷḽŀłṁmṃmṃńǹññ
ňñṅṇṇṇóòôöõŏōŏôőȯǫọǫǫøǿɵœpŕřŗŗŗ
śŝšşşşßťţṭṭŧúùûüũůŭūŭûűůųụṵẃẁŵẅýỳŷÿỹȳ
ijźžżŋðþʒǯəᵃᵇᵈᵉʰⁱˡᵐⁿᵒʳˢᵗfbffbfffhffhfiffifjffjfkffkfl
fflftfftfiffiftttctgigjsptwww&ˊˋˆ¨˜˚ˇˉ˘˄″‴·
,ꞌꞌ꞉.·,:;;...!¡¡?¿¿ʔ¿ȡ‘’“”„„‘“‹›«»/\|‖¦•·-–—−−—
()[]{}⟨⟩*†‡§¶^~_–'''''@@©®™€$¢£ƒ¥#ʒǯə
0123456789 0123456789 0123456789
0123456789¹²³⁄¼½⅓⅔¾%‰₀+−±×÷=≠<>≤≥µ¬°

“fb, ffb, ff, fh, ffh, fi, ffi, fj, ffj, fk, ffk, fl, ffl, ft, fft, ftt, tt”, a set of discretionary ligatures: “ct, gi, gj, sp, st, www”, ordinal “a” and “o”, and basic superscript lowercase in Roman and Italic weights, among complements of spaces and dashes and other typographic palettes (fig. 38).

Type has a serving role. The type designer’s original purpose for a specific font may not always surface, or, unintended usage may surprise its creator. Ultimately, it is the user who places the type in its unique environment. Comparing the production technology of type faces between now, during Dwiggins’ time and the 16th century, the difference couldn’t be more pronounced. The FontLab Studio 5 manual, 921 pages long, explains the details of digital type design and introduces OpenType, a significant initiative that unified PostScript, TrueType and Unicode, and added a sophisticated system of advanced typographic features.

Handwritten correspondence between the type designer, typeface producer and distributor is history. Instead e-mails including digital versions of fonts are being sent back and forth between the creator, font engineer and reseller, only to get lost in the abundance of messages and soon to be deleted for good. Future typography researchers may unfortunately be starved of documentations enlightening the coming about of specific typefaces.

Special thanks to Kent Lew for advice on the Dwiggins section of this project. Tiffany K. Wardle’s dissertation *The Experimental Type Designs of William Addison Dwiggins: Falcon, Charter, Arcadia, and Stuyvesant* served as an excellent reference.[27] Many thanks to Mathieu Christe for his invaluable help.

27. Wardle, Tiffany. (2000) *The Experimental Type Designs of William Addison Dwiggins: Falcon, Charter, Arcadia, and Stuyvesant*. Master’s thesis, University of Reading, http://www.typeculture.com/academic_resource/articles_essays/ (accessed October 26, 2006).

supérieures de base dans les graisses romain et italique, des compléments d’espaces et de tirets ainsi que d’autres palettes typographiques (fig. 38).

La typographie possède un rôle utile. L’objectif original du créateur pour une police particulière n’apparaît pas toujours de manière évidente, ou une utilisation imprévue peut le surprendre. C’est finalement l’utilisateur qui place la police dans son environnement unique. Si l’on compare la technologie de production des polices de caractères entre notre époque, celle de Dwiggins et le XVI^{e} siècle, la différence ne pourrait être plus prononcée. Le manuel du logiciel FontLab Studio 5 de 921 pages explique les détails de la conception numérique de caractères et introduit le format OpenType, une initiative importante qui a permis d’unifier PostScript, TrueType et Unicode, et d’y ajouter un système de fonctions typographiques avancé.

La correspondance manuscrite entre le créateur de la police, le producteur et son distributeur appartient désormais à l’histoire. Elle a cédé la place aux messages électroniques comprenant des versions numérisées des polices qui sont échangées entre le créateur, l’ingénieur et le revendeur, pour se perdre dans l’abondance des messages avant d’être effacés définitivement. Les futurs chercheurs en typographie risquent malheureusement de manquer de documentation pouvant les informer sur la naissance de polices particulières.

Je tiens à remercier particulièrement Kent Lew pour ses conseils relatifs à la section de cet article consacrée à Dwiggins. La dissertation de Tiffany K. Wardle intitulée *The Experimental Type Designs of William Addison Dwiggins: Falcon, Charter, Arcadia, and Stuyvesant* m’a servi d’excellente référence.[27] Mes sincères remerciements vont également à Mathieu Christe pour son aide précieuse.

27. Wardle, Tiffany. (2000) *The Experimental Type Designs of William Addison Dwiggins: Falcon, Charter, Arcadia, and Stuyvesant*. Thèse de maîtrise, Université de Reading, http://www.typeculture.com/academic_resource/articles_essays/ (consultée le 26 octobre 2006).

Credits

Images of WAD’s work on pages 8 to 13 are reproduced by permission from the Department of Rare Books and Manuscripts, courtesy of the Trustees of the Boston Public Library and the Special Collections Library, University of Kentucky.

Photography: Loan Nguyen, Geneva, Switzerland (pp. 29–30)
Photolithography: bombie, Geneva, Switzerland
French Translation: Lengua Translations, Untersiemau, Germany; Mathieu Christe, Geneva, Switzerland
Type sources: Kontour, Houston, United States, www.kontour.com; Village Type co-op, New York, United States, www.vllg.com; Jigsaw Stencil, characters by Johanna Biľak (p. 30, Fig. 37: SIP)

News

Exhibition “Selected—Awarded. Swiss Federal Design Prize 2006”
Museum für Gestaltung, 28th October 2006–11th February 2007
Zürich, Switzerland, www.museum-gestaltung.ch

Crédits

Les images du travail de WAD, pages 8 à 13, sont reproduites grâce à l’aimable permission du Département livres rares et manuscrits, courtoisie des administrateurs de la Bibliothèque publique de Boston et de la Bibliothèque des collections spéciales de l’Université du Kentucky.

Photographie : Loan Nguyen, Lausanne, Suisse (pp. 29–30)
Photolithographie : bombie, Genève, Suisse
Traduction française : Lengua Translations, Untersiemau, Allemagne ; Mathieu Christe, Genève, Suisse
Sources typographiques : Kontour, Houston, Etats-Unis, www.kontour.com ; Village typo-coop, New York, Etats-Unis, www.vllg.com ; Jigsaw Stencil, caractère de Johanna Biľak : (p. 30, Fig. 37 : SIP)

Actualité

Exposition « Sélectionnés – Primés. Concours fédéral de design 2006 »
Museum für Gestaltung, 28 octobre 2006–11 février 2007
Zurich, Suisse, www.museum-gestaltung.ch