

# CARACTÈRES celtiques

La TYPOGRAPHIE comme véhicULE d'une identité CULTURELLE



*Mémoire de DNSEP de Luca  
ARNAUD, étudiant en 5<sup>e</sup> an-  
née, en option design gra-  
phique, à l'institut supé-  
rieur des arts et du design  
de Toulouse (isdaT)*

MMXXV





# CARACTÈRES celtiques

La TYPOGRAPHIE comme VÉHICULE  
d'une IDENTITÉ CULTURELLE



**CARACTÈRES** *n.m.*  
1- Traits distinctifs d'une chose. 2- Ensembles ou types de caractères d'imprimerie.

**CELTIQUES** *adj.* Qui concerne les Celtes ou les territoires qu'ils occupaient.



«s Éléments d'identité celtique »s

## LE POINT DE DÉPART DE LA CELTICITÉ

DÉFINITIONS

DES ORIGINES IRLANDAISES

L'INFLUENCE DES FORMES

## LE PAYS DE GALLES : CELTIQUE SI POSSIBLE

UNE RELECTURE HISTORIQUE

DES IMPRÉCISIONS

L'ANCRAGE DANS LA NORME

## L'IDENTITÉ TYPOGRAPHIQUE BRETONNE

DES VISIONS INSTITUTIONNELLES

UNE HISTOIRE DE CONSTRUCTION

UNE RELECTURE CONTEMPORAINE

«s Lieu, langue & lettres »s

## EN BRETAGNE, À CONTRE-COURANT

JUSTE BRETON

L'EXPRESSIVITÉ ABANDONNE LE TITRAGE

UNE BASE LINGUISTIQUE

### AILLEURS

EN PARTANT DU LANGAGE

DE LA LANGUE À L'ACCENT

DE NOUVELLES FORMES ANTI-POUSSIÈRE

### L'USAGE

L'INTENTION D'IDENTITÉ PIRATÉE

LE QUALIFICATIF MANQUANT

À QUI PARLE-T-ON ?

## INTRODUCTION

En 2023, j'atterris en Irlande à l'occasion d'un stage. Un mois plus tard, j'en repars avec une maigre collection de photographies d'usages d'onomatopées dans l'espace public. Maigre parce que je n'avais pas encore le réflexe de documenter mes observations et intérêts graphiques, et surtout maigre par rapport à l'omniprésence de ces formes. L'année suivante, lors de mon écrit de DNA, je me suis demandé pourquoi ces formes et pourquoi autant. J'ai continué de m'intéresser à ces questions l'année d'après, sur d'autres territoires animés de revendications identitaires, par des analyses historiques et graphiques, par la pratique et l'expérimentation.

Dans cette continuité, ce mémoire cherchera à étudier la typographie lorsqu'elle est affirmée comme marqueur d'identité culturelle au travers de ses modes de conception et de ses usages ; tout cela à travers un prisme d'étude : la *celticité*. Nous nous demanderons comment une typographie peut être pensée pour un ancrage culturel et territorial et si elle peut être univoque, c'est-à-dire susceptible d'une seule interprétation.

Nous commencerons par poser un contexte sémantique, historique, et graphique au cas d'étude celtique de ce mémoire. Nous aborderons alors des caractères basés sur des sources calligraphiques relativement précises, dont la singularité de formes de celles-ci participe d'une identité culturelle. Nous nous intéresserons par la suite à des projets s'appuyant sur des sources moins ancrées dans le temps long et l'espace géographique concerné. Ensuite, nous considérerons d'autres moteurs du dessin de lettres en dehors des sources formelles préexistantes. Nous ferons d'ailleurs un pas de côté hors du champ celtique pour observer les influences de la langue sur le dessin de lettres. Nous observerons enfin que si certains projets peuvent faire appel à des sources précises pour parler d'une identité spécifique, il n'est cependant pas exclu qu'ils soient utilisés dans le cadre de l'expression d'une autre identité. Nous ébaucherons alors, au regard de cela, des hypothèses théoriques pour mieux aborder l'analyse et le dessin de caractères.

## PREMIÈRE PARTIE

# ⌘ Fragments d'identité celtique ⌘

## LE POINT DE DÉPART DE LA CELTICITÉ

Avant de parler de la notion de *celticité* et de son identité graphique, il convient de définir les objets d'étude de ce mémoire.

### DÉFINITIONS

Les Celtes sont un ensemble de populations indo-européennes dont l'origine territoriale se situe entre les Alpes et la plaine germano-polonaise (au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), s'étant étendu sur une grande partie de l'Europe continentale, et dont la civilisation s'est progressivement dissoute au cours des conquêtes romaines puis de la christianisation du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. jusqu'au V<sup>e</sup> s. <sup>1</sup> Aujourd'hui, il semble que les espaces géographiques et culturels considérés comme celtiques sont ceux où subsistent des langues d'origine celte<sup>1</sup>, à savoir la Bretagne, les Cornouailles, le Pays de Galles, l'Île de Man, l'Écosse, l'Irlande du Nord et la République d'Irlande.

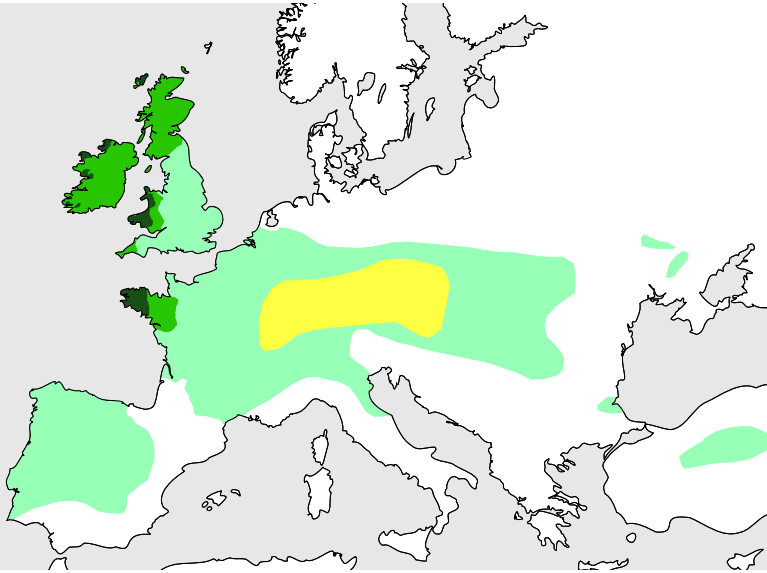
Le mot *celticité*, que nous emploierons dans ce mémoire parmi les autres substantifs féminins composés de la même manière – à savoir une base adjectivale dérivée par suffixation en -ité afin d'exprimer une caractéristique qualitative – est inspiré du néologisme de Roland BARTHES *italianité*, à propos d'une image publicitaire<sup>2</sup>. La *celticité* s'exprime par des éléments (graphiques, dans notre cas) indiquant une connotation culturelle celte.

Le celtisme se définit comme « l'ensemble des caractères particuliers aux Celtes » (selon le CNRTL). L'interceltisme et le panceltisme expriment un « ensemble d'idées qui postulent des intérêts communs entre les populations qui parlent des langues celtiques ou partagent des éléments de culture pouvant être caractérisés comme relevant de coutumes ou de récits mythologiques celtiques » (selon Wikipédia). Ces notions nous permettent ainsi de parler de ces cultures, rattachées aux lieux d'ancrage de populations celtes – quelque soit l'époque historique de leur présence ou de leur migration.

Enfin, à propos d'éléments graphiques celtes et d'identité culturelle, il est nécessaire d'apporter deux précisions.

1. Les voix divergent quant à l'inclusion de certains pays et zones géographiques dans cette liste.

2. Dans « Rhétorique de l'image », *Communications* n° 4, 1964.



Distribution géographique  
des population Celtes au cours  
du temps :

En jaune le Noyau territorial  
de *Hallstatt*, au VI<sup>e</sup> s. av. J.-C.

En vert clair l'expansion celtique  
maximale, en 275 av. J.-C.

En vert les zones où les langues  
celtes étaient parlées au Moyen-  
Âge.

En vert foncé les zones où  
les langues celtes sont parlées  
aujourd'hui.

La croix celtique – symbole chrétien employé dans les pays celtiques depuis le VII<sup>e</sup> s. – est réutilisée depuis le XX<sup>e</sup> s. par des mouvements d'extrême et d'ultra droite. Bien que nous n'aborderons pas les symboles graphiques celtiques dans ce mémoire, nous souhaitons préciser ici la séparation totale entre nos objets d'étude et ces usages suprémacistes.

En revanche, nous allons aborder des mouvements politiques d'expression culturelle, d'affirmation identitaire ainsi que d'indépendantisme; parfois nourris d'un regard sur une histoire fantasmée. Conscients de la proximité qu'ils peuvent entretenir avec la xénophobie, le nationalisme voire le fascisme, nous tenons à exprimer ici notre totale opposition avec ces idéologies.

## DES ORIGINES IRLANDAISES

L'Irlande est un pays de culture celte ayant obtenu son indépendance. Nous allons observer la construction d'une identité graphique irlandaise, ainsi que le rôle de l'Irlande dans sa diffusion à cette aire culturelle celtique.

Dans l'espace typographique irlandais, l'utilisation d'oncials décoratives semble être un usage établi. Ceci s'appliquant dans l'espace public en Irlande aussi bien que dans les représentations de la culture populaire irlandaise à l'étranger. ☞

Pour trouver une origine à ces formes, il faut s'intéresser aux manuscrits irlandais, et à l'utilisation de la semi-onciale. Celle-ci remonte au V<sup>e</sup> siècle, lorsque l'Irlande est évangélisée par Saint Patrick. Sont apportées la langue latine et sa calligraphie semi-onciale – moins solennelle que l'onciale habituellement utilisée.

Cette écriture et cette calligraphie supplante la forme d'écriture préalablement utilisée dans l'Irlande celte, l'Ogham. Utilisée pour transcrire l'irlandais primitif, il s'agit d'incisions, quelquefois monumentales, réalisées sur l'angle de piliers en pierre (page 16), et parfois de bois. La lecture verticale, de bas en haut, suit la « ligne de base » centrale constituée par l'angle, et les caractères alphabétiques sont taillés sur une ou les deux faces du support.

La semi-onciale, dont nous allons observer l'élévation en un des emblèmes de l'aire culturelle celtique, a donc détruit le médium d'écriture initial de cette dernière. Il ne semble pas y avoir de reliques de l'Ogham perceptibles dans les formes insulaires, pas même dans les capitales géométriques irlandaises (p. 17), dont l'origine serait une inspiration tirée des runes de l'Europe du Nord.



De haut en bas et de gauche à droite (images prises à Dublin, en 2023).

Enseigne de pub peinte en irlandais gaélique, semi-onciale insulaire.

Une plaque d'égout en irlandais gaélique, composée dans un caractère oncial décoratif.

Façade du Centre International des Services Financiers de Dublin, en anglais, caractère oncial décoratif.

Plaque de rue en Irlandais, semi-onciale condensée, et Anglais, probablement en *Transport*.

Panneau de nom de propriété en Anglais, gravé et peint sur un modèle du caractère *American Uncial*.

Enseigne de pub à Toulouse, 2025, en Anglais, dont les écritures dorées sont composées en *Dalelands* et *Irish Uncialfabela*.





Ci-contre, à gauche. Pilier dont l'angle est gravé en Ogham et la face gauche en alphabet latin, en Irlande, à Killeen Cormac, Colbinstown, comté de Kildare. L'authenticité du texte latin est controversée. 1,57 m de haut, Musée national d'Irlande, Dublin. Photographie : *National Monuments Service*.

Ci-contre, à droite et à cette hauteur. Capitales géométriques dans le *Livre de Kells*, 1x<sup>e</sup> s. Folio N° 18, *recto*, texte en Latin. Collection numérique de *Trinity College*, Dublin.

facta sorte dñi electionis numerus comple-  
retur sic quae paulus consummationem  
apostolicis acubus daret quem totum colere  
famulos recalcitrantem dñs elysa  
quod legimus acquirentes om̄ haec  
si persingula exproiri a vobis uale fuit sci-  
entes tamen quod operantem agricolam  
oportet de fructibus suis adde uideamus  
publicam curiositatem penitentem uolenti-  
bus dñm demonstrare uideamur quam  
facilius prodidisse



Argumentum euangelii Secū actum


¶ In actum






STEPHANUS

gelus unus de duodecim  
discipulis dñi qui uirgo electus a dño est quem  
denique iubere uolentem reuocauit dñs

La semi-onciale irlandaise se distingue assez vite par ses empattements supérieurs triangulaires ; des ascendantes et descendantes relativement courtes ; ainsi qu'une grande hétérogénéité de formes (certaines lettres ont différents tracés possibles). Nous en trouvons une forme assez remarquable dans le *Livre de Kells*,  du IX<sup>e</sup> s. Dérivée d'une minuscule insulaire plus cursive et rapide, la semi-onciale anglo-saxonne, moins formelle, se diffuse depuis l'Irlande et laisse quelques traces sur l'archipel britannique, ainsi que de façon plus menue en Europe  (MEDIÀVILLA, 1993).

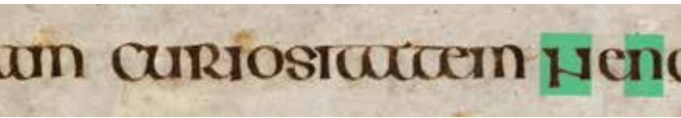
Dès le XVI<sup>e</sup> s. les transcriptions typographiques de ces formes se succèdent pour l'écriture de l'Irlandais gaélique. Ces caractères, sont initialement produits en Angleterre pour la reine Elisabeth I<sup>re</sup>, à des fins politiques et religieuses. Le caractère est une chimère comportant des lettres latines italiques, des types saxons préexistants, ainsi que des créations spécifiques à la langue irlandaise, inspirées de la minuscule irlandaise. 

D'autres itérations suivent alors, employées dans des cadres religieux ou scolaires. Mais peu à peu, au tournant du XIX<sup>e</sup> s., les fontes irlandaises, qui se veulent plus modernes, servent d'outils d'affirmation identitaire pour la Ligue Gaélique<sup>3</sup>. Elle s'oppose en effet à la Grande-Bretagne, tenant compte de ses emprises au cours de l'histoire.

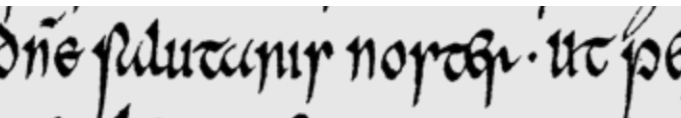
Les types de NEWMAN<sup>4</sup> sont l'incarnation de cette modernisation typographique, s'éloignant des caractères précédemment dessinés – à savoir des formes fracturées  ou rondes. Les formes rondes  sont d'ailleurs une relecture typographique qui se veut assez fidèle de la semi-onciale irlandaise, utilisée notamment pour des reproductions de manuscrits. Également commandée pour un usage universitaire, la *Newman* réexploite les formes de la minuscule insulaire pour aller vers ce qui semble être une forme de latinisation, en prémice des réales.  Elle marque un certain précédent dans le design typographique irlandais, et sa grammaire visuelle sera réemployée par d'autres fonderies. Si ce jalon peut être considéré comme une latinisation des lettres irlandaises, on observera à terme le phénomène inverse avec l'adaptation de lettres latines contemporaines à la grammaire irlandaise.

3. Mouvement culturel irlandais de la fin du XIX<sup>e</sup> s. visant à protéger la langue irlandaise, en danger de disparition depuis la colonisation britannique.

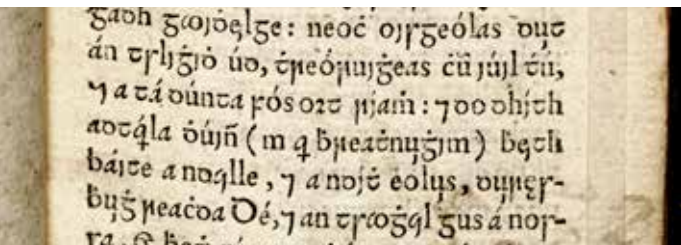
4. Caractères initialement dessiné par G. PETRIE. Pour éviter la confusion avec les *Petrie A, B*, et *C* lui a été donné le nom de J. H. NEWMAN, le recteur de l'Université Catholique d'Irlande ayant commandé le caractère.



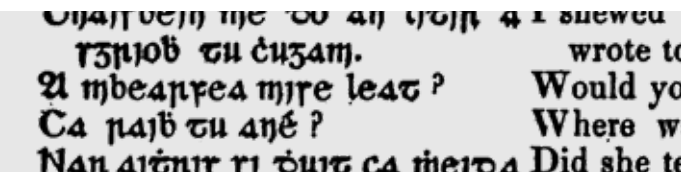
En haut, le *Livre de Kells*, détail, 1:1 ici. On remarquera en vert les deux n différents et leurs empattements triangulaires.



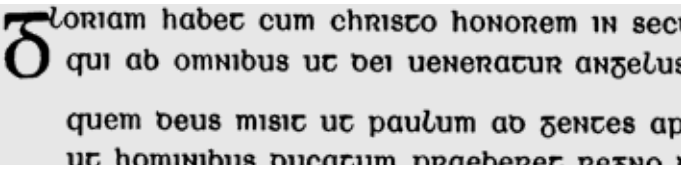
En bas, une semi-onciale anglo-saxonne. *Orationes*, manuscrit latin d' Echternach (Luxembourg), VIII<sup>e</sup> s. Folio N° 42, verso, détail. *Gallica*, BNF.



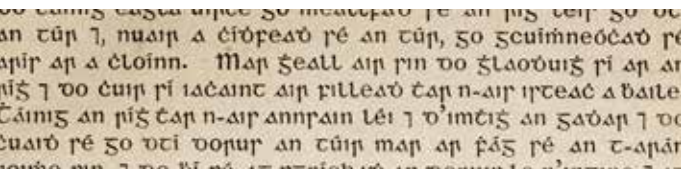
Ci-contre et en page suivante, caractères élisabéthains dans *Alphabet irlandais et catéchisme*, de Seán Ó Cearnaigh, publié en 1571 par Seán Uiser. Commandé par Elisabeth I<sup>re</sup>, il s'agit du premier livre imprimé en langue irlandaise, et du premier usage de caractères gaéliques. Folio N° 3, détail, 1:1 ici. Collection numérique de Trinity College, Dublin



De haut en bas. Caractère fracturé dans *Introduction à la Langue Irlandaise*, de W. M. NELSON, 1845. Page 99, détail, scanné par Google Books. Irlandais et Anglais, composé dans un caractère dessiné à Londres par R. WATTS.



Caractère rond *Petrie B*, fondu selon les dessins de G. PETRIE. *Livre des Hymnes de l'Ancienne Eglise d'Irlande*, 1855, édité depuis le manuscrit original. Page 14, détail, texte en Latin, scanné par Google Books.



Caractère *Newman* ou une de ses copies. Ci-contre et en page 21, troisième livre du *Chien à huit pattes & autres récits*, publié par la Ligue Gaélique en 1901. Page 7, détail, 1:1 ici. Texte en Gaélique.

[\* \* ] (\* \*) [\* \* ] (\* \*) [\* \* ] (\* \*) [\* \* ] (\* \*) [\* \* ]

# DOCHUMAN

leúgtoíra.

(:)



Σ Σ Π αγυα λευ-  
gtoíra céo ταρτί γ  
τοίρρεας na hó, bre  
μητη; móz γηκοταρ  
úo, atám do ταρρίγ  
γ do τρjall cúgao lé

φάδα, m q a τά cló oíles φοίρβτε η vean-  
gadh ζωjόελγε: neoc oίργεólas ουτ  
án τρjήgíó úo, τρεóρμυgεas cū júl tú,  
γ a τά ούντα φός οστ ρjám: γ do oíηth  
αοτáλα ούjñ (m q βρεατνυgím) βετli  
báite a noqle, γ a nojé eolys, ουμερ-  
βυg μεαcda Θε, γ an τρκοgqí gus á noj-  
ρα, α βετ ní js ρjαóάντα, γ ní js βαρ-  
βαρτα añ am moúβ γ añ q mβέγυβ, j  
á con cjneol oωjne, oá bφyl añ ρa ρañ j q  
ταρác γo na Eύmópa. α cúm go βφυg-  
tjōe uajz eígin (do toíra dé) ταραργαó  
nó ceρjñ do legεóραó ní haláñano neím

leanamaint an gádhair. Tóg sí uroé-amhras do'n gádhair 7 do táinig easla uirte go meallpað ré an nís leir go dtí an túr 7, nuair a éirfeadh ré an túr, go scuimneóadh ré arís ar a éloinn. Mar gheall air rin do ghlaoúis sí ar an nís 7 do cuir sí iadaint air filladh tar n-air irtead a baile. Táinig an nís tar n-air annrain léi 7 d'iméig an gádhair 7 do éuaró ré go dtí doruir an túr mar ar fás ré an t-arian roume rin, 7 do bí ré as rsiobadh an doruir le n'ingine 7 as slóirgal feúcaint an orgalócairde do. Ní feutoir é, mar ná feutoir doinne é orgalit aét an nís, mar ir aise a bí an eócair. Do bíodar as feúcaint ar an n-gádhair mboét trí finneois a bí i mbairra an éairleáin, 7 ní feutoir an biað fásail ar aon éuma 7 ocrar a noócaim orca inr an am rain.

Nuair a teip ar an n-gádhair out irtead inra' túr o'fás ré an biað n-a úiaró mar a úein ré éana 7 do táinig ré tar n-air go dtí an éuir. Nuair a fuair an máigirtear tagairte é o'ullmuis sí i péinig éun out a o'iarrair cómairle eile ar an mnaoi boiét a bí ra trráir mar a éuaró éana; 7 níor b'é a dearmad ghlaoadh ar an n-gádhair 7 é bpeit i n-éimfeadh léi le heasla go meallpað ré an nís leir go dtí an túr an fáir a beadh sí péin ar an mbaile. Comáineadar leó go dtí tig na mná boiéte inra' trráir. O'innir an bean uaral do'n mnaoi boiét cao do bí as an n-gádhair o'á deunam 7 go raib easla uirte go mbeirpað ré an nís go dtí an túr 7 feúcaint cao do cómairleóadh sí oí a deunam leir an n-gádhair nó a' raib aon cómairle aici do éuirfeadh an gádhair bun or cionn le n-a lear-éloinn. Dúbdair an bean boét go raib fiór aici cao do éuirfeadh an gádhair bun or cionn leó má úiolpað sí go maic í.

"Tiúbhair mé úuit línteán óir," arsa an bean uaral, "cóim móir le haon línteán o' ár tugar éana úuit, má innreann tú úam é."

"Ní neórainn é rin úuit san trí línteán óir," arsa an bean boét, "mar rin é an níó úeirdeanaé do éairpinn innrint úuit, mar, má rtoirpað mé an gádhair ar úol as trmali ar an gclóinn, tá fiór asam go maic go gcaillreap iad as an ocrur; 7 ní maic liom é rin; aét n-a úiaró rain ir eile, cuirim i gcár ir sur me ré noéar iad a cuir éun

Par ailleurs, au début du xx<sup>e</sup> s., l'utilisation de caractères gaéliques fait débat au sein de la population irlandaise.

D'une part, on avance l'argument d'un obscurcissement volontaire de la lisibilité. Ceci permettant d'affirmer leur identité culturelle en employant ces formes surannées, et de se poser comme « non-Anglais », au-delà de la simple barrière de la langue. Ces formes sont par ailleurs adaptées à la graphie irlandaise. Dessinées spécialement pour l'écriture de la langue irlandaise, les jeux de caractères comportent certaines consonnes accentuées d'un point (diacritiques nécessaires à l'écriture de l'Irlandais, en indication de prononciation).

D'autre part est présenté l'argument de ce qui deviendra le *Gobelet de Cristal* de Beatrice WARDE<sup>5</sup>. Ces caractères sont dits trop peu familiers et insuffisamment lisibles. Et en ce qui concerne la notation des diacritiques, ceux-ci n'étant pas disponibles dans les fontes de plomb latines habituelles, le point est remplacé par un h juxtaposé à la consonne accentuée, choix qui sera largement décrié par le camp adverse pour l'allongement du texte provoqué. ☞

## L'INFLUENCE DES FORMES

Après cette succession de caractères irlandais, nous observons enfin, pour affirmer l'identité irlandaise, l'emploi d'onciales décoratives, comme exposé en début de cette partie. Ces caractères, nés de façon parallèle et sans filiation formelle avérée, sont largement utilisés, et entraînent une *essentialisation* auto-alimentée.

Ils constituent ainsi la partie typographique du folklore irlandais, qui s'étendra à l'aire culturelle celtique de façon générale.

Ces formes sont devenues des archétypes suffisamment éloquents pour ne pas avoir besoin d'être dessinées précisément selon des sources calligraphiques historiques. ☞

C'est notamment le cas de l'*American Uncial* (HAMMER, 1943) ☞ qui exagère la rondeur de la semi-unciale insulaire, sans pour autant s'en rapprocher à d'autres égards. En effet, il emprunte des formes à l'unciale, tel que le d ; à la semi-unciale, avec le f par exemple ; synthétise des sources, avec le t entre une semi-unciale et une minuscule humanistique plus lisible ; et ajoute des éléments, tels que les empattements sur les h, m, n, u, v et w. Il attirera tout de même l'attention des typographes irlandais, qui n'emploieront finalement pas ses formes pour différentes raisons.

5. Le *Gobelet de Cristal*, tel que développé par WARDE en 1930, est une façon de penser la typographie comme la plus « transparente » possible à la lecture, peu intrusive ou dérangement.



Au-delà de l'usage de certains caractères stéréotypés dans l'aire celtique, le paysage typographique irlandais est aussi marqué par des tentatives de réadaptation de leur héritage calligraphique.

Par exemple, la signalétique routière irlandaise (systématiquement bilingue) emploie la police de caractère *Transport* (CAEVERT et KINNEIR, 1963). Commanditée pour cet usage au Royaume-Uni, elle y a d'ailleurs acquis une ubiquité gouvernementale<sup>6</sup>. Les panneaux irlandais sont donc composés en *Transport* majuscules pour la langue anglaise, et dans une italique modifiée majuscules et minuscules pour le Gaélique. ☞

Si ces modifications cherchent à évoquer un héritage calligraphique, leur exécution peut laisser perplexe. Également, l'adaptation d'un caractère britannique pour justement affirmer une singularité culturelle peut faire sourire par son ironie, au regard de l'histoire irlandaise.

La présence de caractéristiques calligraphiques irlandaises a donc influencé la création typographique en Irlande, et l'usage de ces créations comme outils d'affirmation identitaire et culturelle a permis de considérer ces formes comme pouvant exprimer leur caractère et leur connotation irlandaise.

6. Une version de la *New Transport* (CAEVERT et KUBEL, 2012) est le caractère officiel de tous les sites internet gouvernementaux britanniques.




Panneau de prévention routière bilingue.


Sur la ligne en Irlandais, notons le M tiré du dessin d'une minuscule, le a facilement confondu avec un o, les sorties incurvées du a ou du i assez brutales, et l'accent aigu du í au dessin peu harmonieux avec le reste.

Photographie : *Mucklagh*, M7 motorway, Irlande, 2023.

## LE PAYS DE GALLES : CELTIQUE SI POSSIBLE

Observons un premier endroit de culture celte dans lequel se sont diffusées ces formes, le Pays de Galles. Smörgåsbord Studio et Colophon Foundry ont été commissionnés par le gouvernement gallois en 2017. Respectivement un studio de branding et une fonderie de caractères, ils ont produit une identité visuelle pour le Département de Tourisme du Pays de Galles. Parmi les différents volets que comprend l'identité de marque ont notamment été développées deux polices de caractères, *Wales/Cymru*<sup>7</sup> *Sans* (2017) et *Serif* (2018).  Le projet se veut « fondamentalement gallois, avec une perspective internationale », d'après Smörgåsbord Studio<sup>8</sup>.

### UNE RELECTURE HISTORIQUE

L'aspect général des lettres adopte un style qui nous semble assez commun et tout à fait contemporain, pour les versions sérif (réale) et sans sérif (monolinéaire), c'est donc le squelette même des caractères qui marque la singularité du dessin. Le jeu de caractères standard propose de discrets ajustements, tels que la sortie incurvée du fût du l, que l'on retrouve par déduction sur le a, ainsi que des évocations de la *Transport* britannique sur le e, le t (entrée oblique du fût et pied courbé horizontal), le j et y (pied courbé horizontal).  Le Pays de Galles faisant partie du Royaume-Uni ; il semble judicieux que le dessin gallois fasse référence à cette source pour établir une forme de filiation. Mais ce lien impose d'une manière assez brutale le rappel de la présence d'un état britannique central par la présence ubiquitaire de la normalisation des formes tirées de la *Transport*.

Cela dit, les jeux de caractères alternatifs proposent quant à eux des décisions de dessin qui suffisent à colorer le texte, notamment avec une apparition de courbes sur le deuxième fût du h, n, m et u, un d oncial, ainsi que des ligatures spécifiques au gallois. Il s'agit de digrammes, considérés comme une seule et même lettre. Les sources typographiques modernes étant assez pauvres en ligatures (celles-ci sont souvent remplacées par les deux lettres séparées), il peut s'agir d'une invention de forme ou bien d'une relecture des formes historiques.

7. Les polices de caractères sont nommées de manière variable selon les sources, *Cymru* étant le mot gallois pour *Wales* (Pays de Galles).

8. Dylan Griffith, de Smörgåsbord Studio, cité par <https://www.itsnicethat.com/articles/smorgasbord-wales-rebrand-cymru-150317>

Wales/Cymru Sans  
ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZ  
abcðefghijklmnop  
qrstuvwxyz

Wales/Cymru Serif  
ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnop  
qrstuvwxyz

l a  
ee tt jj yy  
hh mm nn uu  
Y ðdraig fach o Llanwrtyd  
Y ðdraig fach o Llanwrtyd

Caractères pour l'identité du  
Département de Tourisme du  
Pays de Galles. *Wales/Cymru Sans  
Headline Medium*, 2017 (haut) et  
*Wales/Cymru Serif Bold*, 2018 (bas).  
Smörgåsbord Studio & Colophon  
Foundry.


Caractères pour l'identité du  
Département de Tourisme du Pays  
de Galles, sélection de lettres.


De haut en bas, ligne par ligne.  
Sorties de futs incurvées du l et  
du a. Comparaison entre le *Wales/  
Cymru* (en noir) et le *Transport* (en  
gris). Caractères par défaut en  
gris, caractères alternatifs en noir.  
Ligatures spécifiques au gallois en  
noir en *Wales/Cymru Sans*. Ligatures  
spécifiques au gallois en noir en  
*Wales/Cymru Serif*.


## DES IMPRÉCISIONS



Quant à la source de ces formes et de l'identité, rien n'est moins sûr quant à la justesse des propos tenus sur les sites internet de Colophon Foundry et Smörgåsbord Studio, étant avant tout des outils de communication à un large public, à visée commerciale notamment.

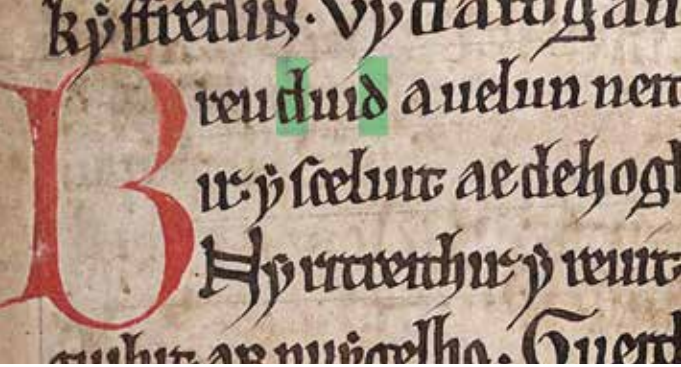
Si Smörgåsbord Studio assume des source de manuscrits gallois (sont cités le *Livre noir de Carmarthen* et le *Livre rouge de Hergest*) et des sources externes, telles que la langue Islandaise et l'écriture Arabe; Colophon Foundry, auteurs véritables du dessin typographique, ne se limitent qu'à des « typographies celtiques et gaéliques » ainsi qu'à des « influences disparates » pour la création de ces caractères. Ces influences extérieures ont hypothétiquement offert des solutions de dessin, ou des sources visuellement proches des sources galloises, bien que n'ayant rien à voir culturellement.

Le *Livre noir de Carmarthen*  présente de notables variations de style calligraphique, ainsi que de grandes variations de taille et de composition de la page. On y observe une gothique primitive, avec un d tantôt droit, tantôt oncial.

Le *Livre rouge de Hergest*,  en gothique également, présente des d à l'ascendante oblique, d'un aspect assez classique. Là où l'on attendait probablement une semi-unciaire insulaire, les sources avancées par Smörgåsbord Studio sont donc, au-delà d'être décevantes, tout sauf liées aux formes du *Wales/Cymru Sans*.

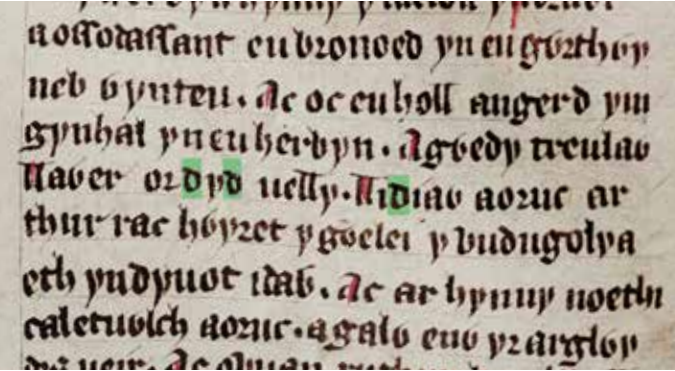
Cela dit, le *Livre de Llandaff* – non cité parmi les sources de dessin – présente, parmi une multitude de gothiques sur le reste du manuscrit, ce qui semble être une onciaire suggérant des formes plus rondes.  En prenant en compte d'autres sources, on peut noter de façon globale un style allant de l'onciaire à la textura (lié à la date des manuscrits), et quelques sources faisant preuve d'une minuscule galloise (LINDSAY, 1912), soit en d'autres termes une onciaire insulaire, proche de la semi-unciaire irlandaise.

Les choix de dessin et leur justification peuvent alors sembler pour le moins étonnants.  En se fiant aux sources de Colophon Foundry, et en observant donc des typographies celtiques et gaéliques, on constate le lien avec les formes rondes, larges, proches de la semi-unciaire irlandaise. Ces fontes décoratives, liées à l'identité galloise par leur omniprésence dans l'identité interceltique en général, nous permettent de supposer la volonté d'arrondir les formes de *Wales/Cymru Sans*, sans toutefois trop déranger la texture du texte. 

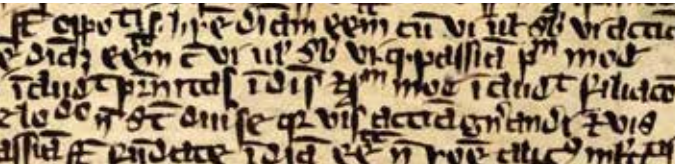


Sources calligraphiques avancées par Smörgåsbord Studio.

En haut, le *Livre noir de Carmarthen*, XIII<sup>e</sup> s. Folio N<sup>o</sup> 4, recto, détail, 1:1 ici. Texte en Gallois. Collection numérique de la *Bibliothèque Nationale du Pays de Galles*, Aberystwyth. En vert, on observe un d droit, et exceptionnellement, un d dont le fut est oblique.



En bas, le *Livre rouge de Hergest*, XIV<sup>e</sup> s. Folio N<sup>o</sup> 41, recto, détail, 1:1. Texte en Gallois. Collection numérique de la *Bibliothèque Bodléienne*, Oxford. En vert, quelques d dont le fut est oblique



*Livre de Llandaff*, XI<sup>e</sup> s. (haut). Folio N<sup>o</sup> 4, recto, détail, 1:1. Texte en Gallois. Collection numérique de la *Bibliothèque Nationale du Pays de Galles*, Aberystwyth.





De haut en bas. *Livre noir de Carmarthen*, détail montrant ce qui semble être « Hid air llauur urth din ». Même phrase en *Wales/ Cymru Serif*, puis *Sans*. Même phrase en *Irish Uncialfäbeta* (gris).



Si nous pouvons noter une certaine ressemblance en terme de contraste entre le manuscrit et la version  *Serif*, nous constatons une plus grande proximité de formes entre la version *Sans* et la fonte décorative irlandaise, avec un squelette assez rond.



Ce sont des choix relativement décorrélés de l'histoire calligraphique galloise, mais plus en accord avec l'image commune et répandue, voire archétypale, de la lettre galloise; ou bien avec l'image celtique tout simplement.

L'usage semble, de ce que l'on peut trouver en ligne, assez restreint vis à vis des possibilités typographiques offertes,  avec la seule présence du d oncial (sans la présence des autres glyphes alternatifs) et des digrammes gallois, sur les noms propres (en gallois, donc), alors que le reste du texte, composé en anglais, ne bénéficie de ce fait pas de ces ligatures. Le gris typographique est donc de ce fait assez uniforme, peu coloré d'une identité spécifique, à l'exception du d et de la présence hasardeuse des ligatures, ll étant la plus remarquée. La coloration est entièrement absente du corps de texte, composé en *Wales/Cymru Serif* sans les caractères alternatifs. Si les deux sites touristiques gouvernementaux (*wales.com* et *visitwales.com*) ne s'adressent pas ou que très peu à la population locale, *visitwales.com* comporte néanmoins une version galloise, sur laquelle les ligatures ne sont tout simplement pas activées. .

D'un dessin typographique conçu pour le gallois, l'usage du caractère quasi exclusivement en anglais en devient décoratif.

## L'ANCRAGE DANS LA NORME

Cette expression relativement modérée de l'identité galloise – en termes de lettres – est en partie justifiée par un argument de lisibilité. Avancé par Smörgåsbord Studio, on peut comprendre dans ce contexte de promotion internationale qu'une meilleure lisibilité soit préférable à la capacité expressive de la fonte.

Et au delà de cette considération, il faut mentionner la présence d'une *norme* de la sans sérif monolinéaire au croisement des territoires du *branding* et de la communication institutionnelle. Il semble en effet attendu que le Département du Tourisme de Pays de Galles souhaite une image typographique propre et simple, s'ancrant dans le choix partial mais omniprésent de la « neutralité » du style international.

Cet usage massif est appuyé par différentes sources: selon un sondage réalisé par *Monotype* en 2024, 52% des fontes utilisées sont sans sérif (aucune précision de médium); les 10 *Google Fonts* les plus utilisées (sur le web, donc) en 2025 sont sans sérif avec un faible contraste; et une étude basée sur les données du site *Fonts In Use* (CHOI & HYUN, 2024) appuie cette prévalence quelque soit le médium étudié.



### Victorian-era Llandudno Pier named best in the UK

The beautiful beachfront in North Wales has scooped the annual award for the best pier in the UK.



### Wrexham AFC secure remarkable third promotion in a row

The Hollywood script continues for Wrexham as they secure yet another promotion.



### Wales celebrates culture, creativity and global connections at Osaka Expo

Discover the best of Wales at Osaka Expo – from music and dance to Welsh culture, culture and a magical AR dragon.



### Welsh gin, oysters and honey latest products to receive protected status

Move over lamb and leek, there's some new essential Welsh flavours for visitors to get their teeth into.



Capture d'écran du site internet [wales.com](http://wales.com), en Anglais, où se remarquent les d et ligatures telles que Ll (à gauche, sur « Llandudno »); détail.

Capture d'écran du site internet [visitwales.com](http://visitwales.com), en Gallois, où se remarquent les d, et les ligatures ne sont pas activées, visible sur dd par exemple; détail.

**Digwyddiadau a dyddiau o hwyl ym mis Rhagfyr**

Chwilio am ddigwyddiadau a diwrnodau allan ym mis Rhagfyr yng Nghymru? Edrychwch ar ein calendar cyffwrus o ddigwyddiadau.

[Cofrestru Llandudno](#)
[Gwynedd](#)
[Ffynon](#)
[Gwynedd](#)
[Tudalen](#)

[Rydych chi'n gyswrtio](#)
[Cwrs 7 Ddiwrnod](#)
[Eiddoedd](#)
[Sgwrs](#)
[Cwrs](#)
[Cwrs](#)
[Cwrs](#)

**Digwyddiadau a dyddiau o hwyl ym mis Ionawr**

Rydym wedi dewis y digwyddiadau gorau yng Nghymru i'ch helpu i gyswrtio eich diwrnod allan ym mis Ionawr.

[Sgwrs](#)
[Rydych chi'n gyswrtio](#)
[Cwrs](#)
[Cwrs](#)

Gwyliau heb gar



S'il est indéniable que le choix d'une linéale soit une chose commune – ordinaire et partagée par tous (donc internationale) – ce choix ne place pas pour autant le projet comme neutre. Le choix d'une sans sérif monolinéaire pour ce projet de *branding* institutionnel signifie une adresse au monde (puisque'il s'agit de tourisme) en empruntant les formes les plus répandues, donc en parlant de façon commune. Ce langage universel est tant graphique que linguistique: les sites web de présence de la fonte sont en anglais par défaut.

Le texte est coloré par un squelette de lettres alternatif, qui permet de signifier son altérité et sa *celticité* sans compromettre la grammaire visuelle typographique internationale. Et au-delà des données d'utilisation des linéales précédemment évoquées, le fait de considérer le choix de la linéale comme une norme nous permet de considérer le reste de la production typographique comme hors de cette norme. La coloration du texte est faite avec un squelette *hors-norme*, avec un habillage esthétique *normal*; même si cela implique d'inventer un héritage calligraphique gallois ou d'exploiter des sources annexes pour suggérer un folklore celtique.





# LES IDENTITÉS TYPOGRAPHIQUES BRETONNES

Intéressons nous maintenant au cas de la Bretagne, une autre zone géographique culturellement revendiquée comme celtique.


## DES VISIONS INSTITUTIONNELLES

Examinons deux projets de conception différents proposant des expressions de l'identité bretonne. L'un et l'autre explorent le potentiel expressif de ces formes celtiques dans un milieu institutionnel, qui pose la même contrainte graphique de la norme.

Le *Condate* est un caractère d'Alice SAVOIE et Alexandre BASSI, dessiné comme part du projet de l'identité de la ville et métropole de Rennes en 2022. Par *e-mail*, Alice SAVOIE m'a apporté des précisions sur sa conception, suite à des questions de ma part. Dans ses premières versions,  il s'agissait d'un caractère dont le squelette était empreint d'un fort héritage calligraphique, avec une référence appuyée à l'onciale. Ici aussi, le projet institutionnel a recours au choix d'une sans sérif monolinéaire.

Finalement, pour rester accessible, simple et plus fonctionnel, ces pistes ont été abandonnées au profit de caractères alternatifs *unicase*. Cette version reste marquée d'une certaine expressivité, malgré des formes voulues plus universelles. 

Le *Spotka*, de Xavier DUPRÉ, est quand à lui un caractère préexistant choisi par la Région Bretagne. Entamé en 2002 dans un train en Malaisie, c'est un caractère qui n'a que peu de choses en commun avec la Bretagne, selon Xavier DUPRÉ dans une correspondance à Jeanne ΣΑΛΙΟΥ<sup>9</sup>. Quelques formes sont inspirées de lettres vues sur les bateaux<sup>10</sup>, ou bien tirées de modèles calligraphiques insulaires. La *brettonnité* n'est qu'une sensation, une impression qui aura suffi à le choisir pour cet usage.

Redessiné à la demande de la région, il devient son caractère officiel.  Ainsi, quelque soit son origine, il marque l'environnement quotidien des bretons et l'espace public pour les touristes, contribuant au positionnement de formes comme étant Bretonnes.

Si ces exemples veulent exprimer une *brettonnité* par la forme, mais en langue française, les panneaux directionnels bilingues français/bretons sont quant à eux aujourd'hui composés en *L1*, *L2*, *L4* et *L5* pour la langue bretonne. Il s'agit du même caractère que tous

9. Transcrite dans le mémoire de Jeanne ΣΑΛΙΟΥ, *Police d'État et logo de mairie*, 2022.

10. Sujet développé par Yoann DE ROECK dans son article « Alphabet à barbes » de 2022 (*Graphê*), et faisant l'objet de ses recherches actuelles.

LA CAPITALE DE  
LA BRETAGNE,  
UNE MÉTROPOLE  
EUROPÉENNE,  
VILLE RESPONSABLE  
ET SOLIDAIRE

La capitale de  
La Bretagne,  
une métropole  
européenne,  
ville responsable  
et solidaire

Région Bretagne  
ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnop  
qrstuvwxyz

hamburger versus fonts

En haut, une version de travail du *Condate*, dont les références à l'ongiale ne figureront pas dans le caractère final. Image: Alice SAVOIE.

En bas, le *Condate Medium* tel qu'utilisé par la ville et la métropole de Rennes, disponible au téléchargement sur [marques.metropole.rennes.fr](https://marques.metropole.rennes.fr) avec d'autres éléments de la charte graphique.

En page suivante, utilisation du *Condate* dans une publication à destination des riverains les informant de travaux sur les quais de Vilaine à Rennes. Sur [travaux.rennesmetropole.fr](https://travaux.rennesmetropole.fr), détail.

*Région Bretagne*, (anciennement *Spotka*) de Xavier DUPRÉ.

En page 37, utilisation du caractère sur une carte du réseau de transport *BreizhGo*. Sur [breizhgo.bzh](https://breizhgo.bzh), détail.

INFO  
RIVERAINS  
JUILLET 2025



## Quais de Vilaine

**Rennes Métropole et la Ville de Rennes vont réaliser la découverte de la Vilaine et l'aménagement des quais à partir de septembre 2025. L'opération concerne une surface totale de 4 hectares, du pont de la Mission au pont Pasteur, en passant par la place de la République et les abords du Palais du Commerce.**

L'aménagement vise à redécouvrir la Vilaine sur 270 mètres de long, afin de retrouver le lien à l'eau.

Une passerelle piétonne sera installée dans le prolongement de la rue Lanjuinais. Deux gradins surplomberont la Vilaine : près de la place de Bretagne, avec une vue vers la place de la République, et près du pont de Nemours, offrant une vue vers l'ouest.

Le long du quai Duguay-Trouin des pontons flottants seront installés, accessibles grâce à une rampe d'accès et un escalier actuellement caché par le parking. Ils permettront de se promener au bord de l'eau.

Au niveau de la place de la République, la couverture de la Vilaine sera maintenue afin de maintenir les flux piétons. Une fois la dalle rénovée, la place sera réaménagée avec la création de pelouses surélevées et en pente douce, entourées de gradins.

Les quais au nord de la Vilaine seront réaménagés (Duguay-Trouin, Lamartine, Chateaubriand) afin d'y faire passer le Réseau express vélo et de créer une promenade piétonne. Les deux seront séparés par des arbres et de la végétation basse. La circulation fonctionnera sur le principe d'une vélorue (vélos prioritaires sur les voitures), avec un maintien des accès riverains et des livraisons.

Les interventions sur les quais sud permettront la reprise de l'éclairage public, la réalisation des gradins et de la passerelle (ouvrages de fondations) et l'adaptation des stations du réseau de transports en commun (futurs lignes de trambus).





**BREST**

**DOUARNENEZ**

**LAN**

**LAN**

**93**

**93**

**93**

**93**

**93**

**93**

**93**

les autres panneaux routiers de France. ☞ L'espace public breton n'est ici pas marqué d'une association entre forme et langue<sup>11</sup>.

Ładislas MANDEL (1921-2006) est un dessinateur de caractère ayant notamment réalisé des caractères pour annuaires téléphoniques de différentes parties du monde, se voulant adaptés à chaque culture typographique. Il a également dessiné un caractère voulu de tradition française, le *Messidor*. Selon lui<sup>12</sup>, « [Un caractère donné], dans la mesure où il se réfère à certaines constantes de l'expression [de l'identité  $x$ ], devra être suivi de beaucoup d'autres expériences comparables, au milieu desquelles passera quelque part la ligne d'une identité culturelle spécifique » (1985). Par cette formule, il décrit l'idée d'un archétype typographique reflétant l'identité choisie (ici française avec le *Messidor*) qui sera défini par la médiane de l'existence de plusieurs tentatives de polices de caractères se voulant ancrées dans cette culture spécifique. Cet archétype n'est qu'imaginaire ou idéal<sup>13</sup>, et se forme par l'assimilation des différents caractères qui existent pour constituer l'identité  $x$ . Ils forment une constellation typographique de l'expression d'une identité culturelle choisie.

L'identité celtique serait donc constituée de l'ensemble des étoiles de cette constellation, tentatives graphiques d'ancrage culturel. Au milieu de ces tentatives passerait la ligne d'une identité panceltique commune. À l'instar du projet gallois, la ville et métropole de Rennes et la Région Bretagne contribuent, parmi d'autres, à la reconstruction permanente d'une esthétique celtique par leur image.

Dans cette idée de multiplicité des formes graphiques, bretonnes dans ce cas d'étude, Skritur « est une initiative collaborative<sup>14</sup> [...] qui recense, décrypte, interprète et conçoit dans le champ de la chose écrite [...] en Bretagne particulièrement, mais plus largement les pays celtiques et dans tout lieu où se mêlent les particularismes idiomatiques et les graphies singulières. » À l'aide de leur travail, intéressé à un large éventail de sources et d'objets graphique, nous allons observer la construction d'une *bretonnité* typographique, ainsi que les différentes formes qui en émergent.

11. Le mémoire de Killian MAGUET: *Paysages Linguistiques & Typographie, le cas des panneaux bilingues français-bretons* (2022) développe ce sujet.

12. Malgré des prises de positions radicales concernant les effets du climat sur le tempérament des populations d'une part, et exprimant une forme de prééminence française d'autre part; la phrase, ici décontextualisée, apporte une idée plus nuancée et à propos de ce mémoire.

13. Au sens où il s'exerce dans le domaine de l'idée, par opposition au domaine du réel.

14. Composée de Fañch Le Henaff, Malou Verlomme et Yoann De Roeck.



Panneaux routiers donné en exemple d'une signalisation bilingue optimale sur le site internet de l'Office Public de la Langue Bretonne. Selon ce dernier, une signalisation de qualité doit notamment faire preuve d'une égalité graphique de hiérarchie entre les deux langues.

## Une HISTOIRE DE CONSTRUCTION

La Bretagne a en effet fait l'objet d'une construction progressive de son identité celtique. Animée de mouvements régionalistes dès le XIX<sup>e</sup> s., elle devra attendre les années 1930 pour que la question typographique, au sein des courants nationalistes bretons, commence à révéler ses spécificités. Il semble que malgré quelques emprunts aux onciales insulaires, les manuscrits bretons ne présentent que peu de particularités calligraphiques pouvant différer des canons esthétiques du reste de la France, et les documents antérieurs au début du XX<sup>e</sup> s. ne diffèrent pas non plus des courants typographiques environnants. L'identité typographique bretonne semble de ce fait tenir plus à l'utilisation récurrente et relativement récente de certaines formes qu'à un héritage formel lié au territoire<sup>15</sup>.

D'une part, nous distinguons l'utilisation d'onciales, en titrage dans la presse régionale notamment, qui, dans le cas de la Bretagne, évoquent la culture celte au sens large. Nous pouvons citer la *Libra*, produite par la fonderie hollandaise *Amsterdam* à la fin des années 1930. ☞ On observe par ailleurs, à la même période, ce qui semble être un début de relecture de ces formes calligraphiques<sup>16</sup>, ☞ par la rationalisation et la géométrisation, introduisant doucement un ancrage dans leur modernité. L'idée de *bretonnité* semble donc s'être faite par l'usage récurrent et généralisé plus que par la source des formes.

Sauf erreur dans les recherches pour ce mémoire, nous notons une absence d'utilisation de la *Libra* monolinéaire en Bretagne, nommée *Simplex*, produite par la même fonderie. ☞ Bien plus radicale en termes de géométrie, et effectivement simplifiée par l'absence de contraste, c'est un caractère particulièrement avant-gardiste. Utilisée hors de la Bretagne dans les années 1970, elle exprime l'idée d'un *ailleurs* alien sur la couverture d'un livre de recettes de science-fiction, ou d'une forme d'exotisme sur la pochette de *Made in Japan*, un album live de Deep Purple.

La *Libra* (contrastée) quant à elle semblerait donc avant tout synonyme d'une *historicité* modernisée et d'un *ailleurs*. Son fort contraste calligraphique la situe en effet assez bien comme idée de reliquat formel d'une histoire celtique, quelque soit sa justesse.

15. Les avis sont parfois divergents sur ce point, ainsi que sur les raisons de présence de l'onciale en Bretagne au XX<sup>e</sup> s. (développé par la suite).

16. Cela tient de l'hypothèse personnelle, mais il est possible qu'aucun lien de filiation entre les onciales typographiques et les lettrages de l'*Arvor* n'existe réellement.

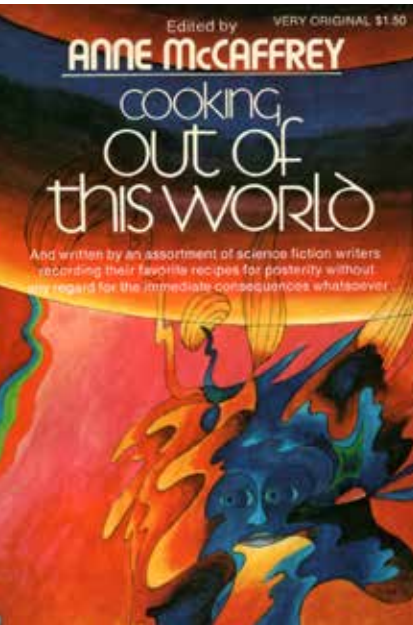


Photographie de *Choix de Caractères Modernes*, spécimen de la fonderie *Amsterdam*, présentant la *Libra* (à droite) et *Libra Maigre* (gauche). Pages 94-95, détail.



En haut, titre de l'*Arvor*, journal hebdomadaire des amis de la langue bretonne, d'abord bilingue Français/Breton puis entièrement en Breton. En vert, on observe ce qui semble être des éléments de relecture typographique de l'onciale. Voir page 44.

En bas, caractère inconnu, présent dans le même numéro.



Usages de la *Simplex*. À gauche, couverture de *La Cuisine Hors de ce Monde*, 1973. Ci-dessous, pochette d'un l'album *live* de Deep Purple, *Made in Japan*, 1972, détail. Images de [fontsinuse.com](http://fontsinuse.com).









En page 42, *La Bretagne à Paris, en France et aux colonies : journal hebdomadaire des bretons résident hors de Bretagne*. N° 29, 1926. Digitalisé par les Archives départementales des Côtes d'Armor.

En page 43, *Breiz Atao, organe hebdomadaire du Parti Autonomiste Breton*. N° 82, 1930. Digitalisé par l'Institut de Documentation Bretonne et Européenne.

En page 44, *Arvor* N° 16, 1941. Digitalisé par l'Institut de Documentation Bretonne et Européenne.

# KORNOG OCCIDENT

REVUE ILLUSTRÉE DES ARTS  
BRETONS. DASTUMADENN  
SKEUDENNEK ARZO  
BREIZ

**K**

An arz relijiel a vremen  
L'art religieux breton moderne  
Modern Breton religions art  
Die Bretonische religiöse Kunst der Neuzeit.

Prix de ce Numéro **10 fr.**

Il sera porté à 15 francs  
à partir du 15 Mai 1930.

3<sup>e</sup> ANNÉE

Hiver 1930

Texte Breton, Français, Anglais Allemand.  
Abonnez vous, 30 fr. les 4 numéros.

REVUE BREIZ







En page 46, *Kornog Occident*,  
*Revue illustrée des Arts Bretons*.  
1930. Digitalisé par l'*Institut  
de Documentation Bretonne  
et Européenne*.


En page 47, *Adsao ! Organe mensuel  
du Régionalisme Breton*. N°10,  
1931. Digitalisé par l'*Institut  
de Documentation Bretonne  
et Européenne*.


En page 48, *La Bretagne* N° 392,  
1942. On constate un fort  
géométrisme sur le titre.  
Sur [wikipedia.org](http://wikipedia.org).

D'autre part, le radicalisme géométrique, propulsé par le mouvement *Ar Seiz Breur* dès les années 1920, exprime la volonté d'asseoir la modernité d'un mouvement régionaliste qui fait souvent appel à des formes trop historiques. Cela donne naissance aux lettrages de titre de *Kornog Occident* (revue d'art breton des *Seiz Breur*) ou bien à ceux de *l'Adsao* (journal régionaliste breton).  Contemporaines de l'Art Décoratif, ce sont des lettres qui se veulent modernes et au goût de leur temps. Ce renouveau graphique initié par les *Seiz Breur* crée un précédent graphique et achève de poser le premier jalon d'une esthétique bretonne. Un *revival* du lettrage du *Kornog* a d'ailleurs été réalisé par Skritur.

Un second renouveau culturel breton aura lieu dans les années 1970. Marquées par l'influence de l'élan précédemment décrit, les productions emploient des caractères qui s'affirment comme celtiques, l'onciale y acquiert une place définitive, et la créativité typographique semble préfigurer la liberté expérimentale des formes de la scène typographique bretonne contemporaine. 

## UNE RELECTURE CONTEMPORAINE

Au regard de cette construction progressive, naissent des projets tels que le *Brito* en 1995, par Fañch LE HENAFF, appelant des sources historiques interceltiques (onciales et semi onciales) avec un regard contemporain et un géométrisme indéniable.  Ce projet sera plus tard stabilisé et étendu avec le reste de l'équipe de Skritur.

Ils portent en effet aujourd'hui des projets de dessin typographique tel que *Gallmau*. Son nom vient d'une inscription semi-onciale sur une stèle gauloise (Lanrivoaré, VII ou VIII<sup>e</sup> s.), attestant de liens entre l'Irlande et la Bretagne. Les formes sont directement tirées de manuscrits Irlandais et Anglais, ce qui apparaît comme une réappropriation contemporaine de ces formes, en parallèle à la diffusion des influences insulaires en Bretagne au VII<sup>e</sup> s. 

Aujourd'hui, l'expression typographique de l'identité bretonne passe toujours largement par l'onciale, aux endroits attendus de présence de la Bretagne dans l'espace graphique (p. 53). Il s'agit d'ailleurs souvent de celles qui sont employées pour la culture irlandaise.

ADSAO !

KORNOG

En haut, titre de l'*Adsaio ! Organe mensuel du Régionalisme Breton*.

Image en page 47.

En bas, fragment de titre de *Kornog Occident, Revue illustrée des Arts Bretons*. Image en page 46.

Précisons que la technique – lettres gravées sur bois – a pu influencer la forme.



À gauche, pochette de disque du 2<sup>e</sup> Festival de Kertalig, 1973.

Caractère inconnu. Sur [ebay.com](http://ebay.com)

Affiche du 1<sup>er</sup> Festival de Kertalig, 1972. *Libra* utilisée pour les corps de texte les plus grands. Détail, Musée départemental Breton

Brito  
A B C D E F G H I J K  
L M N O P Q R R S T T  
a b c d d e e f g g h i j

En haut, le *Brito Medium*, de Fañch Le Henaff et Skritur (1995,

dernière mise à jour en 2023)

En bas, le *Gallmau*, de Malou

Verlomme et Skritur (2024)

Gallmau  
A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
α α β β c c d d e e f f g g h h i i j k l m n o p

# TRi yann



Jossic / Delorme / Phonogram.





En page de gauche, une affiche du groupe de musique Tri Yann de 1970 issue du second renouveau culturel breton. Musée départemental Breton.

Ci-contre, nous pouvons considérer ce paquet de farine de sarrasin – ingrédient principal des galettes bretonnes – comme un endroit attendu de la présence de l'identité bretonne en dehors de sa géographie. Le nom de la marque, *Treblec*, est composé en *American Uncial*, massivement utilisée en Irlande. Photographie prise à Toulouse en 2024.




## SECONDE PARTIE


## » Lieu, langue & lettres »

### EN BRETAGNE, À CONTRE-COURANT

Si l'expression d'une *bretonnité* passe par des formes revendiquées comme celtiques, et qui se prêtent souvent bien aux titrages et aux caractères de grande dimension, il peut être judicieux d'observer des positions de projets hors de ce cadre formel.


#### JUSTE BRETON

Julienne RICHARD présente le *Footic*, de Paul DAGORNE (2022),  par la phrase suivante : « Le *Footic* n'est pas un caractère inspiré du monde celtique, mais bel et bien inspiré de la Bretagne comme elle existe aujourd'hui. ». Ce cas, à la frontière de notre domaine d'analyse, relève la possibilité de s'intéresser à un territoire (ici, la Bretagne) sans pour autant chercher l'expression culturelle directement à travers la forme de la lettre historique.

À mi-chemin entre une collecte de signes usuels ou vernaculaires qui sont une partie de l'espace typographique de Cancale,  et une proposition de logo finalement inutilisée pour un tournoi de foot ; son projet est la trace d'une inspiration personnelle de la Bretagne. Parmi les éléments typographiques relevés, Paul DAGORNE aime « leur rondeur, leur aspect familial et populaire. Quelque chose d'un peu rétro se dégage de ces dessins, quelque chose d'un peu drôle et réconfortant. »

Le *Footic* n'est donc pas revendiqué comme l'image de la *bretonnité*, mais plutôt comme breton tout court.

#### L'EXPRESSIVITÉ ABANDONNE LE TITRAGE

Si l'expression de la culture bretonne semble être souvent passée par des formes plus adaptées au titrage, Jeanne SALLIOU, à travers la création du *Bilzig*, se pose quant à elle la question de l'expression de la culture bretonne dans une fonte de corps de texte. C'est un projet initié à l'ANRT en 2023, puis prolongé et distribué avec Skritur.  Elle m'a accordé un entretien à distance, afin d'avoir plus de détails sur la création du caractère.

Avec ce projet, elle a d'abord exploré les formes générées lors du second renouveau culturel breton, mais a volontairement laissé de côté la forte *celticité* de certaines lettres en faisant le choix d'un caractère de labeur, moins permissif.

**Footic**  
**ABCDEFGHIJKLM**  
**NOPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklm**  
**nopqrstuvwxyz**

En haut, le *Footic*, de Paul DAGORNE.

En bas, image extraite de *Petit à Petit*, 2022, une édition de Paul DAGORNE narrant la création du *Footic*



**Bilzig**  
**ABCDEFGHIJKLM**  
**NOPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklm**  
**nopqrstuvwxyz**

*Bilzig Medium*, 2025, de Jeanne SAEIOU et Skritur.

En effet, si l'onciale et sa sur-utilisation ont conduit à une idée de *bretonnité*; s'ajoute à cela le fait que, selon ses recherches, c'est aussi une Bretagne fascinée par l'Irlande qui a provoqué l'emploi de ses formes. L'onciale finit donc par devenir un pastiche identitaire, ce qui n'était pas l'enjeu du *Bilzig*.

Jeanne ΣΑΛΙΟΥ s'empare alors peu à peu des formes pour proposer une solution qui se détache de ces formes trop usitées – refusant par exemple un **a** triangulaire ou un **t** oncial dans le jeu de caractères par défaut – pour déplacer le port de l'identité sur d'autres lettres – telles que le **g** en huit, tiré du dessin du **g** semi-oncial. Des formes onciales sont tout de même disponibles dans un jeu de caractères dédié. ☞

## UNE BASE LINGUISTIQUE

Le *Bilzig* a été conçu pour la lecture longue en Breton, comportant donc une compatibilité linguistique. En effet, le Breton (graphie peurunvan) nécessite des diagrammes, à l'instar du gallois, et d'autres spécificités linguistiques (telles que la mutation consonantique) permettant la retranscription des phonèmes bretons. Pour répondre à ces requis, une série de ligatures a fait l'objet d'une recherche graphique approfondie, cherchant à maximiser la lisibilité et le confort de lecture. ☞ *Bilzig* inclut également des formes strictement bretonnes, et dont l'utilisation a été malmenée par les évolutions technologiques de la typographie au cours du temps (telles que le **K**). C'est donc aussi de l'analyse de la langue et de sa graphie que sont nées des formes qui aident à caractériser le dessin.

Des ligatures inclusives ont également été développées, et offrent une forte cohérence graphique avec les ligatures requises par la langue bretonne. ☞

Le projet, lors de son développement avec Skritur, permet aussi l'écriture d'autres langues d'origine celte. Pour prolonger sur le cas du gallois, des adaptations spécifiques ont été faites. D'un point de vue linguistique, les digrammes et ligatures nécessaires sont présents ; et pour le confort de lecture, les diagonales – très présentes dans la langue galloise – ont été atténuées par des **v**, **w** et **y** repensés. ☞

D Ò d ò E € G S T T t t  
g s

Sur la première ligne, les formes par défaut en gris et les caractères alternatifs inspirés de l'onciale en noir.

Sur la seconde ligne, le g en huit (à gauche) inspiré du g oncial (à droite).

KL Gw zh gK vM z k

Sélection de ligatures bretonnes, ligatures pour mutation consonantique, et K.

En bas, un exemple d'utilisation des ligatures inclusives.

tu es mon amè  
te eo ma mignorez

Y ddraig fach o Ll'anwrtyd

Sélection de ligatures et d'adaptations de formes pour la langue galloise.

# AILLEURS

## EN PARTANT DU LANGAGE

Ce mode de conception par observation de la langue peut également mener à des résultats différents, avec d'autres attitudes face à la création de formes. Nous sortons temporairement de l'aire graphique celtique pour prendre l'exemple du *Traulha*, une police de caractère qui a retenu mon attention avec la phrase de description du projet: « initialement dessinée sur la thématique de la langue et la culture occitane ». ☞

Le *Traulha* fait partie d'un projet de diplôme de Yoann MINET, datant de 2013, qui a été étendu et commercialisé chez Bureau Brut en 2017. Je l'ai sollicité pour un entretien afin qu'il puisse m'indiquer le contexte du projet, et me raconter le déroulement du processus de dessin.

Ce projet de création typographique pour la langue et la culture occitane s'attache en effet au fonctionnement de la langue comme base graphique; choix motivé par plusieurs raisons. En premier lieu, l'Occitanie est un territoire linguistique – et culturel par extension – relativement étendu (couvrant le sud de la France d'Est en Ouest, et remontant dans le Limousin et l'Auvergne). Ensuite, il ne semble pas y avoir pour la langue occitane de particularités calligraphiques ou typographiques suffisamment marquantes – selon les recherches de Yoann MINET – pour en faire découler un système typographique identifiable par sa différence. Enfin, la langue occitane est actuellement employée à des fins variées, quelquefois en opposition à la langue française.

Ainsi, Yoann MINET a cherché à identifier des récurrences et différences structurelles de la langue occitane par rapport à la langue française. Le résultat en a été l'extraction d'une série de digrammes transcrivant des diphtongues occitans. ☞ Il a alors décidé de teinter la texture du texte occitan par le dessin de ligatures pour lesdites paires de lettres, permettant de marquer l'expressivité de la forme typographique quelque soit le style employé. Proposer un squelette plutôt qu'une famille typographique permet en effet de ne pas limiter les usages.

Cela dit, la construction du squelette de certaines ligatures entraînait la juxtaposition de deux pleins (par opposition à déliés) lorsque l'on emploie un axe de contraste commun, plus ou moins vertical. Il a alors dessiné un caractère pour répondre spécifiquement au problème posé ☞ par la construction de ses ligatures, avec

Traulha  
ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz

*Traulha Regulara* (2017)  
de Yoann MINET.

ai au ei eu lh nh

Digrammes identifiés comme  
spécifiques et récurrents  
en occitan.

nh lh

En vert, l'endroit où l'espace est  
libéré par un contraste moins  
vertical, forçant la superposition  
d'un plein avec un délié.

un axe de contraste plus horizontal. En ayant opéré ce renversement du projet, l'esthétique du *Traulha* est née. ☞ Mais pour tenter d'allier la versatilité du principe du squelette avec son projet de dessin sur-mesure (des ligatures), *Traulha* comporte des styles typographiques assez différents. ☞

Avec un regard postérieur sur son projet, Yoann MINET a fait le choix de ne pas commercialiser les ligatures de son caractère. En effet, inventer le dessin de ligatures constituait selon lui une trop grande intervention dans la langue et son écriture. Ce qui a fait l'originalité de la forme du *Traulha* n'est donc plus inclus dans le jeu de caractère final, créant un certain mystère sur l'origine de la *trace* laissée par la culture occitane sur les lettres. Pour lui, ce qui était initialement une volonté de coloration culturelle du texte ne devrait donc pas s'exprimer à travers une invention de formes redéfinissant la graphie de la langue. Retirer la source des formes pour n'en laisser que la trace est également un geste qui autorise, d'une certaine manière, l'utilisation hors du champ de la culture occitane (pages suivantes)

Malgré cette décision, pour Yoann MINET le projet reste une fonte qui n'en est pas moins désadaptée à la langue occitane. On peut également considérer ces ligatures comme une solution technique permettant de marquer certaines différences de prononciation de l'Occitan par rapport au Français. Dans la mesure où une grande partie des lecteurs occitans sont avant tout des locuteurs francophones, ces différences sont soulignées et exprimées visuellement. L'emphase sur ces différences n'est pas sans rappeler la volonté d'affirmation identitaire irlandaise vis-à-vis de la langue anglaise. Après tout, la recodification de la graphie occitane à partir du XIX<sup>e</sup> s. est un préalable majeur au raisonnement, et conditionne les requis typographiques du cas d'étude occitan de Yoann MINET. Le cas breton présentait quant à lui des requis graphiques qui imposaient le dessin de ligatures. Pour autant, Jeanne SALIOU est passée par une recherche de formes conduisant à l'implémentation d'inventions typographiques dans un système graphico-linguistique déjà établi.

## DE LA LANGUE À L'ACCENT

Dans une logique de transcription de sons spécifiques intraduisibles avec les outils typographiques actuels, nous pouvons citer un projet de Yann LINGUINOU, le *Pitchoune*.

ai au ei eu lh nh

Ligatures résultant du dessin de caractère, avec son contraste parfois diagonal (comme sur le n), parfois horizontal (comme sur le e).

Traulha Regulara  
hamburger versus fonts

*Traulha Italica*  
*hamburger versus fonts*

Traulha Jornau  
hamburger versus fonts

**Traulha Lineara**  
**hamburger versus fonts**

***Traulha Clinat***  
***hamburger versus fonts***

Famille typographique complète

En page suivante, « Velázquez au Grand Palais » numéro spécial de *Télérama*, 2015.

En page 65, *Marbre d'ici*, une publication à propos d'un projet de l'artiste Stefan SHANKLAND.



# Variation sur une vierge et deux bouffons

Martine Le Coz



## Édité

« Le peintre des peintres », disait Manet de Velázquez. « Le peintre de la Vérité », est-il écrit sur le monument que les Espagnols ont élevé à Séville à la gloire de leur peintre. « Le plus mystérieux des peintres », ajoute en 1903 l'historien d'art Elie Faure. Et l'homme le plus ordinaire et magnifique qui soit, bon mari, bon père, fidèle, obéissant, soumis à son roi qui l'estime mais le traite en valet.

À la fois modeste et orgueilleux, peintre des pauvres, des mendians et des sains, et peintre du roi, des princes et du pape. Le -peintre des peintres-, parce qu'il est universel parce qu'il n'a pas d'autre style que la recherche de la vérité, sans effets de lumière, sans expressivité appuyée, sans virtuosité affichée. Le « peintre de la Vérité » parce que lui seul a su pénétrer la profondeur de l'âme humaine et les mystères de la vie.

« À côté des peintures de Diego Velázquez, écrivait le philosophe Taine, toutes les autres, les plus sincères, les plus splendides, semblent mortes et académiques. » Voilà donc posé le mystère Velázquez dont l'historien, le peintre, la romancière et le poète cherchent ici à soulever le voile.

Comment un artiste, au XVII<sup>e</sup> siècle, en Espagne, a-t-il pu à ce point s'élever au-dessus de son époque et de ses codes pour saisir et restituer la vie, en offrir, écrivait Elie Faure, « une illusion de la vie totale dans son frémissement secret et continu » ?

Olivier Caza

## Portrait d'un mystérieux

Bartolomé Bennassar

## À la même époque en Espagne...

Portrait

## Cher Diego,

Antonio Saura

## Œuvres choisies de Velázquez

Portrait

## Un an à l'épreuve

Patrice Giordà

## Variation sur une vierge et deux bouffons

Martine Le Coz

## Longtemps après...

Portrait

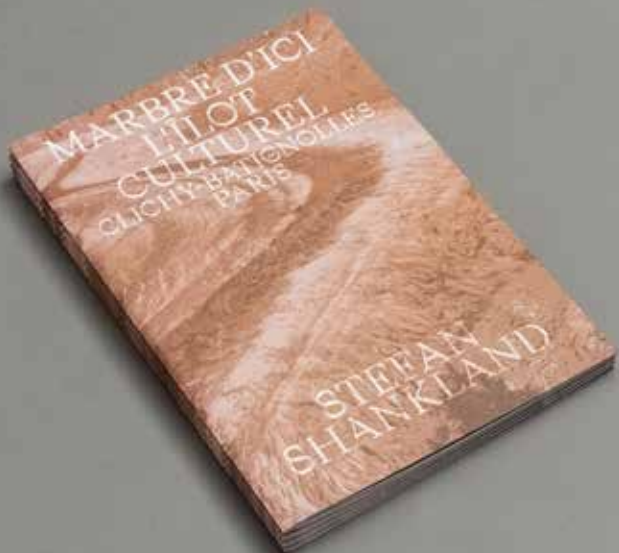
## La fuite des Ménines

Rafael Alberti

Bibliographia,  
exposition, etc.

Éditions de la Diffusion  
10, rue de Valenciennes  
75013 Paris  
Téléphone : 01 42 42 42 42  
Fax : 01 42 42 42 42  
Site Internet : www.editions-ladiffusion.com

Éditions de la Diffusion  
10, rue de Valenciennes  
75013 Paris  
Téléphone : 01 42 42 42 42  
Fax : 01 42 42 42 42  
Site Internet : www.editions-ladiffusion.com



Examinons cette expérimentation graphique à la lumière de l'étude du *Traulha* et des revendications typographiques irlandaises du XIX<sup>e</sup> s. *Pitchoune* propose des ligatures ayant pour objectif d'évoquer, lors de la lecture, les sons de l'accent marseillais. Loin donc des considérations de nécessité graphique de transcription linguistique, puisque l'accent marseillais se forme sur la langue française, à l'exception de quelques mots ou expressions idiomatiques vernaculaires.

Le projet semble délicatement positionné à la frontière de questions éthiques : peut-on légitimement tenter de proposer un outil de transcription d'un accent (qui devient essentialisé et stabilisé) d'un groupe linguistico-phonétique (ici) ou d'une communauté (dans un contexte plus large) ? Et s'il y a une légitimité à le faire, l'attitude et les intentions de conception sont-elles seules garantes de celle-ci ? Enfin, comment aborder la conception en tenant compte des usages potentiels ?

Le cas limite du *Pitchouneu* permet de soulever ces problématiques, et de les transposer à d'autres cas pour remettre cette attitude de projet en question. S'il ne s'agissait pas de l'accent marseillais, avec l'objectif de transcrire typographiquement une phonétique singulière, quelles intentions pourrait-on trouver derrière la transcription d'un accent d'une communauté racisée par exemple ? Défense identitaire vis-à-vis d'une hégémonie ? ou bien outil de discrimination par essentialisation ? Un designer extérieur à cette communauté pourrait-il porter la première position ? Un designer appartenant à la communauté pourrait-il porter la seconde ? Nous observons ainsi la particulière individualité de raisonnement nécessaire à la conception de projets expressifs d'une identité culturelle.

## DE NOUVELLES FORMES ANTI-POUSSIÈRE

Quoi qu'il en soit, en restant à un niveau linguistique, le projet de Jeanne SALIOU comme celui de Yoann MINET trouvent un appui méthodologique sur les particularités graphiques et linguistiques de la culture concernée, en s'adaptant à la graphie pour le breton, et en inventant des formes pour une graphie avec l'occitan.

Cette conception de projet permet de créer de nouvelles formes de toutes pièces sans pour autant passer par une recherche documentaire sur l'histoire des lettres dans le territoire. Ceci dans le cas où les sources n'existeraient pas, seraient insuffisamment singulières, ou seraient trop poussiéreuses. Effectivement, malgré des sources peut-être suffisamment fournies et qui présenteraient

# pitchoune

a b c d e f g h  
i j k l m n o p q  
r s t u v w x y z  
aŋg amb amp  
aŋg art artchi  
omb omp  
tch tchi tchu té  
eu dj y

En haut, le *Pitchoune* et ses ligatures. Le projet est toujours en développement. En bas, un exemple de fonctionnement.

m i d j i

des caractéristiques intéressantes à réemployer, le designer peut encore se montrer critique de cela, et ne pas considérer la source comme pertinente par son ancrage historique ou pour un usage contemporain. La langue et son observation deviennent une source formelle.

Adopter un processus détaché des sources graphiques historiques pour une création typographique située permet par ailleurs d'apporter de nouvelles formes typographiques. Certes, il semble nécessaire de se demander si le design graphique peut être pertinent dans son apport aux affirmations culturelles locales. Mais se demander ce qu'apportent ces mécanismes d'affirmation culturelle au design graphique autorise autre chose<sup>17</sup>. Cela permet l'introduction de nouvelles formes dans un contexte auquel on abstrait la notion identitaire ou culturelle initiale.

En d'autres termes et en s'appuyant sur l'exemple du *Traulha* : le designer se demande si son invention de ligatures est pertinente vis-à-vis de l'usage écrit de l'occitan et finit par les retirer ; pourtant les formes du *Traulha* explorent une grammaire visuelle inhabituelle et créent un précédent typographique pour d'autres travaux, sans relation aucune avec la culture occitane. Pour l'exemple du *Footic*, il ne semble même pas y avoir de tentative d'expression culturelle, mais seulement un ancrage territorial, source de formes étonnantes et étranges. Cet ancrage géographique est la source de l'étrangeté du caractère, mais assez peu des formes elles-mêmes, qui ne sont qu'une inspiration, une impression d'appartenance au paysage typographique de Cancale<sup>18</sup>.

Une fois les projets achevés, il n'importe plus de savoir d'où vient l'habillage typographique, et d'une intention d'appartenance culturelle ou géographique dans un cadre plus ou moins précis sort une piste formelle potentiellement encore inexplorée, pour d'autres contextes.

17. Dans ce mémoire, nous tentons de ne pas parler au nom d'une volonté d'affirmation identitaire qui puise dans les outils du design graphique. Nous parlons en tant que designer graphique qui observe les mécanismes d'affirmation à travers le design graphique.

18. Dans le cas du *Footic*.



# Major Irish kingdoms (c.1170)

## CONNACHT

While there were several families competing for the kingship by the 1120s the O'Connors had seen off their main rivals the O'Flahertys. After the collapse of O'Neill power in 1166 Rory O'Connor was unquestionably the most powerful king in Ireland.




## L'USAGE

À ce titre, le site d'un *type designer* offre un exemple étonnant de typographie celtique, en présentant une carte de l'Irlande accompagnée d'un texte de vulgarisation historique (voir page précédente). Les formes rustiques, par leur angulosité, semble traduire une authenticité de l'histoire calligraphique.

### L'intention d'identité PIRATÉE

Il s'agit d'un extrait du spécimen du *Harri Text*, de Juan Luis BLANCO. Le *Harri*, présenté dans une conférence en ligne pour *Letterform Archive* est d'une fonte Basque qui, contrairement aux usuels exemples gras et caricaturaux, adopte une approche plus calme, plus ancrée dans la norme, d'une certaine façon.

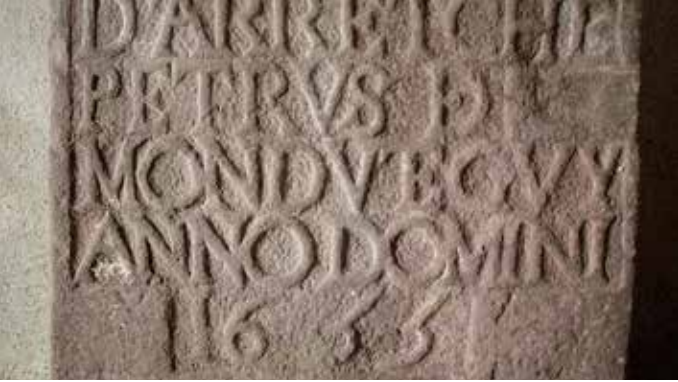
Il expose d'abord une histoire de la typographie identitaire basque, que nous résumerons ici.  Inspirées d'une tradition de gravure lapidaire en épargne, les premiers caractères basques rejouent les caractéristiques qui sont propres à savoir l'héritage de formes imbriquées les unes dans les autres, mais potentiellement déliées par la contrainte de la technique, ainsi que des particularités de dessin liées elles aussi à l'économie de la matière à retirer – telles que le *Ā* et son chapeau quelquefois présent. Pourtant, il semble que ces lettres basques soient tout de même relativement *normales*. Puis, peu à peu, les mouvements indépendantistes faisant sentir un besoin d'affirmation identitaire jusqu'à la forme de l'écrit, les formes des lettres sont exagérées, s'éloignant le plus possible des formes latines *normales* couramment utilisées<sup>19</sup>.

Il tente alors la réalisation d'une police de caractères basque la plus maigre possible, à travers une reconstruction des formes provoquées par la gravure en épargne, et propose également une série de ligatures joueuses, dans la lignée des premières lettres basques.

Nous nous trouvons face à une situation où l'identité contextuelle (irlandaise) n'est pas en accord avec le choix typographique (basque). Cette situation souligne le caractère absolument plurivoque – c'est-à-dire qui comprend plusieurs notions<sup>20</sup> – des polices de caractères, quels qu'elles soient. Il semble que l'usage seul autorise *in fine* la lisibilité du contexte de création de la typographie.

19. La langue basque s'écrit avec l'alphabet latin.

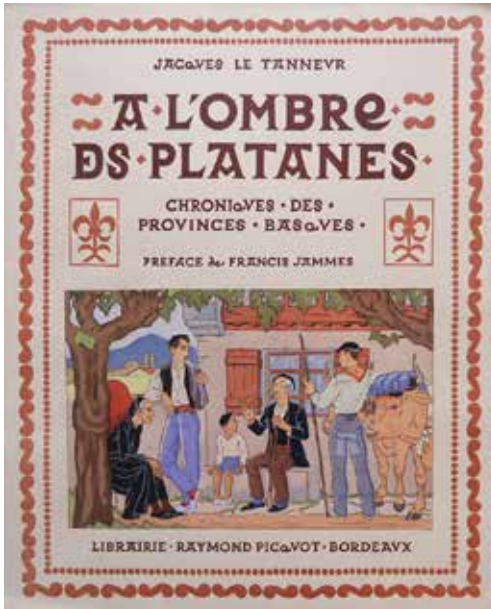
20. Qui comprend plusieurs notions. Le caractère plurivoque des polices de caractères signifie l'expression possible de plusieurs identités à travers une même forme, selon son contexte d'utilisation.



De haut en bas. Une gravure lapidaire du Pays Basque. On note la taille en épargne et des ligatures fréquentes. Sur le site de Juan Luis BEANCO.

Un caractère basque plus affirmé en 1932, sur la couverture du livre *À l'ombre des Platanes*, de Jaques le Tanneur. Sur [bibliothekoequi.fr](http://bibliothekoequi.fr). On note le Q plus bas, se prêtant bien à l'emboîtement de formes qV.

Un caractère basque très affirmé. On note les empattements proéminents, et les emboîtements de lettres tels que KO et les ligatures telles que NA. En couverture du livre *Les premiers hommes du Pays Basque*, de BARANDIARAN'DAR Joseba Mikel'ek, 1934. Détail, et en page suivante. Digitalisé par la *Fondation Barandiaran*.





“EGIA”  
SORTA

EVSKALERI'KO

LEEN-GIZONA



## Harri Text

ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz

ARSAOXTO

En page de gauche, la couverture de *Les premiers hommes du Pays Basque*.

Sur cette page, de haut en bas. Une fonte basque contemporaine, sur le site de Juan Luis BEANCO.

Le caractère *Harri Text Semi Bold*, utilisé sur la carte des royaumes d'Irlande.

Une sélection de ligatures du *Harri Medium*.

Mais au lieu d'entraîner une dissonance, il semble que le discours typographique derrière la *Harri* s'efface au profit du discours contextuel, ne laissant s'exprimer qu'une seule identité sur les deux. La *Harri* semble suffisamment différente des caractères que l'on peut lire habituellement pour que le contexte trouve un appui graphique, sans trop différer non plus pour ne pas déranger la perception de l'identité. Par ses empattements, ses formes singulières telles que le *Ā*, *Harri* semble porter un héritage graphique que l'on ne saurait qualifier – sans connaître les formes basques – et qui peut lui permettre de suggérer et caractériser avec une certaine forme de justesse le caractère historique du texte.

Le caractère, qui était conçu pour exprimer une identité précise, est employé à un usage différent. L'usage que l'on ajoute requalifie l'identité exprimée, il pirate la volonté d'attache culturelle initiale pour transmettre le message qu'il souhaite porter (message amené par le contexte textuel et iconographique).

S'il devait y avoir une volonté de purisme dans l'utilisation d'une typographie pour un usage culturel donné, cette volonté échoue à deux niveaux. Le premier étant l'imprécision de la source graphique, et les influences probablement croisées qui y ont mené. Celle-ci n'est donc seulement qu'un fantasme formel, dont l'origine indéniable et singulière pourra toujours être remise en question. Le second étant l'usage qui en sera fait. Celui-ci pourra probablement en réalité faire dire à un caractère autre chose que son intention initiale. Si l'on peut influencer la nature des qualités expressives d'une fonte par son usage, c'est donc qu'elle n'a peut-être pas d'identité intrinsèque et autonome. Ou en tout cas et *a minima*, l'intention d'identité laisse formellement suffisamment de marge de manœuvre pour être utilisée à autre escient.

Cette marge ne s'applique pas seulement aux formes, mais aussi à l'identité culturelle elle-même. Si la Bretagne fait appel à une esthétique celtique, celle-ci est d'une grande porosité avec le médiévalisme<sup>21</sup>. Et si l'on peut considérer la gothique comme rattachée historiquement à l'Allemagne, on peut également la considérer comme médiévale au sens large. Ce qui pourrait permettre à la gothique de se faufiler dans une volonté d'expression de *celticité* sans induire d'*allemandité*. ☞

Mais bien que la *celticité* et l'*allemandité* de la gothique puisse coexister au sein de la même forme, il semblerait que ce soit selon le contexte d'utilisation que l'une ou l'autre puissent s'exprimer.

21. Selon Wikipedia : « Le médiévalisme désigne l'ensemble des représentations post-médiévales du Moyen Âge [...] la musique dite *celte* est aussi un avatar du médiévalisme. »



La devanture d'une crêperie brestoise, en caractères gothiques.  
Image: *Google Street View*.

## LE QUALIFICATIF MANQUANT

Il semble y avoir dans la *Harri* une sorte d'*étrangeté* : au sens d'une altérité, d'une forme inhabituelle ; et au sens de formes considérées comme bizarres, remarquables. Cette impression d'*étrangeté* de la forme permettrait de faire sentir la coloration qualitative du projet. Ici, autant la *celticité* que l'*historicité* de la police de caractère sont portées par l'*étrangeté* de ses formes. L'*étrangeté*, la rusticité, et les formes de la *Harri*, ne semblent pas être ce qui définit l'identité culturelle intrinsèque de la fonte, mais justement ce qui permet de la rendre versatile, adaptable à d'autres contextes. Lorsque l'on ajoute un contexte à une forme étrange, à l'intersection entre ces deux éléments, se dégage une identité perceptible. ☞ Dans le cas de la *Harri*, il semble que l'identité tende à souligner le contexte textuel plutôt que la source des formes et leur ancrage territorial.

Cet exemple semble donc aller dans le sens d'une formule de Jeanne SΑΛΙΟΥ qui guidera la suite de ces recherches : « beaucoup de choses fonctionnent quand on écrit Bretagne. » Et le paradigme exposé ci-après n'est qu'une observation d'exemples se comportant de manière similaire. Ces idées sont à explorer et analyser par la pratique, ce qu'un mémoire seul ne peut résoudre.

Ce qui *fonctionne* peut être défini par une sensation d'authenticité de la forme vis-à-vis de son contexte. La sensation d'authenticité de l'identité perçue passerait, dans ce paradigme, par une forme étrange. Cette forme étrange doit suffisamment différer des normes communes pour que son altérité soit remarquée et que l'expression identitaire puisse se faire, sans toutefois trop s'éloigner des standards pour pouvoir être lu sans difficulté.

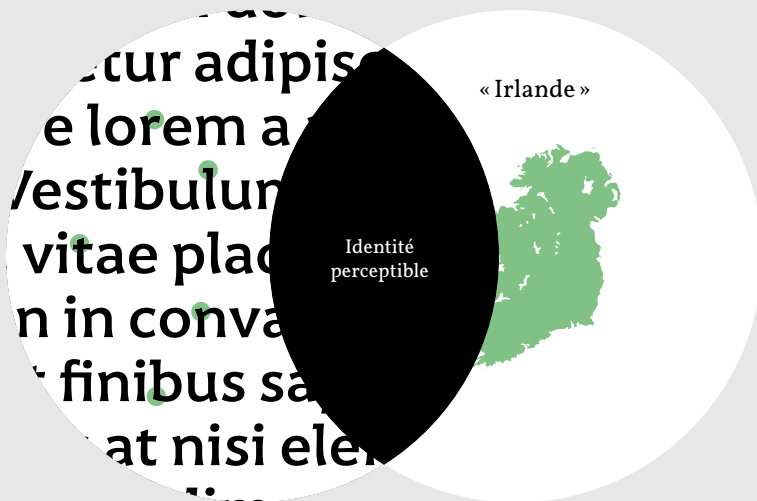
L'*étrangeté* s'attarde sur la différence avec le reste du monde<sup>22</sup> en conservant ce qui l'y lie, sans lui accorder d'importance. L'*étrangeté* se joue dans la différence par rapport à la norme. Par exemple et comme évoqué plus tôt, en Bretagne comme dans le reste de la France, ce sont en effet les différences et particularités de la culture bretonne que l'on souligne visuellement d'une onciale (p. 43). Ici, l'*étrangeté* joue sur le positionnement dans l'espace.

L'*étrangeté* fait aussi remarquer ses différences avec une époque. Quelquefois basée sur des sources calligraphiques, elle exprime en revanche souvent une *historicité*. Les onciales de titrage, avec

22. Par « reste du monde », nous suggérons l'idée que chacun vit son propre reste du monde. Nous emploierions cette formule pour parler de la norme vécue comme une altérité.

Étrangeté des formes

Contexte



Émergence de l'identité entre  
l'étrangeté des formes et  
le contexte, textuel ou graphique.

l'exemple de l'*American Uncial*, traduisent un ancrage dans le passé. Avec la *Simplex* en revanche, peut se traduire un ancrage dans le contemporain, voire le futur<sup>23</sup>. Ici, l'étrangeté joue sur le positionnement dans le temps.

## À QUI PARLE-T-ON ?

Une attitude de dessin étrange s'adresserait donc au monde avant tout, sur un spectre allant : des caractères non-marqués par rapport à la norme, ou *a minima* seulement de ce qui leur est nécessaire (en termes techniques ou de langage par exemple); jusqu'aux caractères trop facilement identifiables comme étranges, appelant presque à une folklorisation (au sens d'une mise en tourisme) de la culture exprimée. 🖋️

Sur cette gradation, nous pouvons citer à nouveau le *Spotka*. Choisi par la Région Bretagne peu après sa commercialisation, il a été retiré de la vente, puis redessiné et étendu en 2010 à la demande de la Région Bretagne pour sa communication. Selon Xavier Dupré lui-même, « si une agence [lui avait] commandé un caractère d'identité pour la Bretagne, [il n'aurait] pas osé dessiner ces formes ». Celles-ci étant peut-être pas assez rattachées à l'histoire graphique bretonne, ou bien peut-être trop expressives, pas suffisamment sages et dans la norme pour pouvoir répondre à une demande d'identité visuelle institutionnelle.

Car cette position institutionnelle – où la Région Bretagne s'adresse aux Bretons – ne l'est pas seulement, et est aussi une posture touristique – où la Région Bretagne s'adresse au monde, par une fonte appelant à un folklore sans ancrage. Ce détachement du contexte breton peut être considéré comme un manque, mais également comme une heureuse rencontre entre une fonte préexistante et une demande qui considère que le *Spotka* remplit son rôle typographique : donner une voix singulière aux endroits graphiques de présence de la Région Bretagne.

23. Même si avec notre regard actuel, la *Simplex* pourrait peut-être simplement représenter l'adaptation d'un modèle calligraphique à la norme de la linéale.

	<i>Arial</i>	<i>Bilzig</i>	<i>Spotka</i>	<i>American Uncial</i>	
Pour sa culture ☞	•	•	•	•	☞ Pour le monde
	Ouest-France	Potentielle littérature bretonne	Région Bretagne	Farine de sarrasin Treblec	

Degrés d'expressivité  
typographique sur un spectre  
allant de soi et sa culture  
jusqu'au monde

## CONCLUSION

Au fil de ce mémoire, nous avons observé différentes attitudes de projet pour aborder le dessin de typographies ayant pour objectif d'exprimer une identité culturelle située. Nous avons également noté au niveau des modes de conception et des usages une certaine disqualification de la volonté d'une univocité de la typographie ancrée culturellement et territorialement.

Dans le cas du *Wales/Cymru Sans*, le port de l'identité se fait par synecdoque, où on utilise une partie d'un patrimoine culturel (*i.e.* un héritage calligraphique) pour signifier un tout identitaire culturel (*i.e.* l'identité visuelle et culturelle que l'on crée). Il s'agit de signes transférés et modifiés pour correspondre aux attentes visuelles et technologiques actuelles. L'identité en question exprimait une *celticité* sans toutefois renier son appartenance britannique. Ce genre de projet s'attache à trouver une ou des sources graphiques marquantes, non seulement pour l'aire culturelle concernée mais aussi aux yeux du monde, afin que la forme seule implique l'identité globale.

Ensuite, dans le cas de l'identité bretonne, il s'agit d'une construction qui n'est pas héritée d'un patrimoine culturel immémorial. L'esprit du projet et sa perception s'axent dans une idée de participation à la construction de ladite identité, là où le mode de projet précédent tentait une posture de reconstruction, par synthèse de formes, réinterprétation et réactualisation. La forme contribue à l'identité globale.

Quant à un caractère tel que le *Traulha*, l'origine des formes fait appel à la conception du projet, et à un processus de documentation détaché de sources graphiques. De cette conception découle une forme nouvelle.

Enfin, avec l'exemple du *Harri*, nous avons observé des formes suffisamment versatiles pour s'adapter à d'autres contextes et sembler authentiques pour exprimer une autre identité culturelle. Cette authenticité peut être portée par d'autres sensations (*rusticité, historicité, etc.*) que nous avons résumé en étrangeté. Ainsi, toutes les idées précédemment exposées s'effondrent par l'usage et, dans le cas observé, la typographie identitaire et culturelle ancrée territorialement semble alors n'être plus – sinon une méconception intellectuelle – qu'une mascarade à laquelle on peut se complaire à croire.



L'authenticité n'est qu'une sensation, parce que donner une intention d'existence à une police pour une identité culturelle semble être une forme d'impossibilité théorique, par son imprécision intrinsèque et par sa mise en usage.

Or le sentiment d'étrangeté a permis de qualifier une forme qui semble ancrée culturellement *ici*, de façon *authentique*. Mais en dessinant uniquement une forme étrange par rapport à la norme, peut-on signifier un *quelque part* ou un *ailleurs* au lieu du *ici* ?

On peut donc tenter de dessiner une forme étrange uniquement, pour exprimer un *authentique ailleurs* ; ce qui permet de contourner la contradiction inhérente à l'existence de ces caractères. Il semble que cette posture ne puisse se vérifier que par la pratique. Quoi qu'il en soit, ces lettres sont impossibles. Et ce ne sont que des lettres, hautes d'à peine quelques millimètres. Comment les dessiner ?

FIN



## REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier mes professeurs, Sébastien DÉGELH pour le suivi, mais aussi Olivier HUZ, Coline SUNIER, Yeelena DE BELS, Corentin NOYER et François CHASTANET. Pour leurs partages et leur temps, merci à Jeanne SALIOU, Yoann MINET, Alice SAVOIE, Jules DURAND, Yoann DE ROECK et Charles MAZÉ. Je remercie également Leonardo VÁSQUEZ, Bruno BERNARD, Franz HOFFMAN, Corentin BRULÉ, Alexandre TEXIER, Loïc LE GALL, Juliette RABELLE, Lionel DUMORTIER, Laimė LUKOŠIŪNAITĖ et Burke SMITHERS pour leur aide précieuse. Merci évidemment à Mathéo CASSEGRAIN pour l'édition sur le *Footic*, Alix CAYLET, Elsa MINATCHY et Laurianne BARET, qui étaient dans le même bateau. Enfin, j'adresse une nette pensée à Inès ABADIE BUCHERON, Tom CHETRIT, Sandrine ARNAUD et Frédéric ARNAUD.



## BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications*, N° 4 (1964): 40-51. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1029>
- Cakpo, Erick. « Essentialiser ». *The Conversation*. <https://theconversation.com/lenvers-des-mots-essentialiser-201030>
- Choi, Jiin, et Kyung Hoon Hyun. « Three fundamental morphological characteristics of typefaces across scripts and time: a data-driven approach ». *Scientific Reports*, publication en ligne anticipée, 28 décembre 2024. <https://doi.org/10.1038/s41598-024-78982-4>
- Choix de caractères modernes (Beknopte proef van drukletters)*. Amsterdam (fonderie), 1947.
- CNRTL. « Celtisme ». CNRTL. Consulté le 13 décembre 2025. <https://www.cnrtl.fr/definition/celtisme>
- Colophon Foundry. « Wales Sans ». Colophon Foundry, 29 mai 2023. <https://web.archive.org/web/20230529162312/https://www.colophon-foundry.org/custom-projects/wales-sans>
- Colophon Foundry. « Wales Serif ». Colophon Foundry, 19 janvier 2024. <https://web.archive.org/web/20240119085630/https://www.colophon-foundry.org/custom-projects/wales-serif>
- Crowley, Tony. *The Politics of Language in Ireland 1366-1922: A Sourcebook*. Routledge, 2000. <https://www.routledge.com/The-Politics-of-Language-in-Ireland-1366-1922-A-Sourcebook/Crowley/p/book/9780415157186>
- De Roeck, Yoann. « Alphabet à barbes ». *Graphê*, 2020, 2-10.
- Freeland Thompson, Tok. « Translation and Postcoloniality in Ireland: The Particular and Peculiar Relationship between Irish Gaelic and English ». *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 2 (2021). <https://doi.org/10.52034/lanstts.v2i.87>
- Google Fonts. « Analytics ». Google Fonts. Consulté le 13 décembre 2025. <https://fonts.google.com/analytics>
- ItsNiceThat. « Visit Wales gets a new typeface and a new brand identity ». Consulté le 13 décembre 2025. <https://www.itsnicethat.com/articles/colophon-foundry-smorgasbord-studio-visit-wales-type-design-030817>
- Joyce, P. W. *A Short History of Ireland from the Earliest Times to 1608*. With a map. New Impression. Longmans, Green, and co., 1911. <https://libsysdigi.library.uiuc.edu/OCA/Books2009-12/3754693/3754693.pdf>
- Joynt, Ernest. *Histoire de l'Irlande : des Origines à l'État Libre*. Illustrée d'une carte. Nouvelles Éditions Bretonnes, 1935. [https://bibliotheque.idbe.bzh/data/cle\\_115/Histoire\\_de\\_l'Irlande\\_des\\_Origines\\_A\\_l'Etat\\_Libre\\_.pdf](https://bibliotheque.idbe.bzh/data/cle_115/Histoire_de_l'Irlande_des_Origines_A_l'Etat_Libre_.pdf)

- Laoide, S. *Imtheachta an oireachtais: 1901. Madra na n-ocht g-cos & sgealta eile i cuig sgealta do bhuaidh an dara duais. Leabhar 3 cuid 2*. Chonnradh na Gaedhilge, 1907. <https://books.google.fr/books?id=qvjxPgAACAAJ>
- Latin Paleography. « 8.1 Use and characteristics of the semi-uncial ». Biblioteca Apostolica Vaticana (Vatican Library) — Spotlight / Latin Paleography. Consulté le 14 décembre 2025. <https://spotlight.vatlib.it/latin-paleography/feature/8-1-use-and-characteristics-of-the-semi-uncial>
- Latin Paleography. « 10. INSULAR SCRIPTS ». Biblioteca Apostolica Vaticana (Vatican Library) — Spotlight / Latin Paleography. Consulté le 14 décembre 2025. <https://spotlight.vatlib.it/latin-paleography/feature/10-insular-scripts>
- Latin Paleography. « 10.1 Insular majuscule (or round insular) ». Biblioteca Apostolica Vaticana (Vatican Library) — Spotlight / Latin Paleography. Consulté le 14 décembre 2025. <https://spotlight.vatlib.it/latin-paleography/feature/10-1-insular-majuscule-or-round-insular>
- Latin Paleography. « 10.2 Insular minuscule ». Biblioteca Apostolica Vaticana (Vatican Library) — Spotlight / Latin Paleography. Consulté le 14 décembre 2025. <https://spotlight.vatlib.it/latin-paleography/feature/10-2-insular-minuscule>
- Latin Paleography. « 10.3 The capital insular alphabet ». Biblioteca Apostolica Vaticana (Vatican Library) — Spotlight / Latin Paleography. Consulté le 14 décembre 2025. <https://spotlight.vatlib.it/latin-paleography/feature/10-3-the-capital-insular-alphabet>
- Latin Paleography. « 10.5 Insular script outside of the islands ». Biblioteca Apostolica Vaticana (Vatican Library) — Spotlight / Latin Paleography. Consulté le 14 décembre 2025. <https://spotlight.vatlib.it/latin-paleography/feature/10-5-insular-script-outside-of-the-islands>
- Le Henaff, Fañch. « Le manuscrit de Lokmaria ». Skritur. Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.skritur.eu/article/le-manuscrit-de-lokmaria>
- Maguet, Killian. « Paysages linguistiques et typographie : le cas des panneaux bilingues français-bretons ». eSAC Cambrai, 2022. <https://www.memo-dg.fr/memoire.php?nom=paysages-linguistiques-et-typographie-le-cas-des-panneaux-bilingues-francais-bretons>
- Mandel, Ladislav. « Le Messidor : nouveau caractère français ». *Communication et langages* 65, N° 1 (1985): 43-52. <https://doi.org/10.3406/colan.1985.1718>
- McGee, Peter. « Endangered Languages: The Case of Irish Gaelic ». *Training Language and Culture* 2, N° 4 (2018): 22-36.

- <https://doi.org/10.29366/2018tlc.2.4.2>
- McGuinne, Dermot. *Irish Type Design*. National Print Museum, 1992.  
<https://www.nationalprintmuseum.ie/product/irish-type-design-by-dermot-mcguinne/>
- Mediavilla, Claude. *Calligraphie : du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Imprimerie Nationale Éditions, 1993.
- Mediavilla, Claude. *Histoire de la calligraphie française*. Éditions Albin Michel, 2006.
- Minet, Yoann. « À propos du Traulha ». Bureau Brut. <https://bureaubrut.com/product/traulha/>
- Monotype. « Font Use Survey ». 2024. <https://www.monotype.com/global-font-use-survey-2024>
- Ó Cearnaigh, Seán. *Aibidil Gaoidheilge agus Caiticiosma (Alphabet irlandais et catéchisme)*. Seón Uiser (John Ussher), 1571. <https://www.tara.tcd.ie/items/c2bc89c7-bf0f-4ec5-8bee-4e8c33e009c6>
- Ó Ciosáin, Niall. « Print and Irish, 1570-1900: An Exception among the Celtic Languages? » *Radharc* 5/7 (2006 2004): 73-106.
- Ó Conchubhair, Brian. « The Gaelic Front Controversy: The Gaelic League's (Post-Colonial) Crux ». *Irish University Review* 33, N° 1 (2003): 46-63.
- Office Public de la Langue Bretonne. « Le service de signalisation bilingue Français-Breton ». Office Public de la Langue Bretonne (OPLB). Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.fr.brezhoneg.bzh/18-signalisation.htm>
- Ouest France. *D'où vient la croix celtique, ce symbole qu'on retrouve dans les manifestations d'ultradroite ?* s. d. Consulté le 13 décembre 2025. <https://www.ouest-france.fr/bretagne/dou-vient-la-croix-celtique-ce-symbole-quot-retrouve-dans-les-manifestations-dultradroite-f8548dd8-f328-11ed-bed6-44c3d00c902d>
- Riou, Yann. « Le K barré d'hier à aujourd'hui ». Association Lambaol, 1992. <https://www.skritur.eu/article/le-k-barre-d-hier-a-aujourd-hui>
- Saliou, Jeanne. « La Bolée de Cristal ». Skritur, Skritur. Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.skritur.eu/article/la-bolee-de-cristal>
- Saliou, Jeanne. « La Bolée de Crystal (conférence) ». ANRT, Atelier National de Recherche Typographique (ANRT), Nancy, 2025. <https://anrt-nancy.fr/fr/projets/folklore-font>
- Saliou, Jeanne. « Police d'État et logo de mairie ». ENSAD Paris, 2022. <https://www.memo-dg.fr/memoire/police-d-etat-et-logo-de-mairie>
- Schauman, Bella. « Early Irish Manuscripts: The Art of the Scribes ». *Expedition* 21, N° 3 (1979): 33-47.
- Skritur. « Aux origines du Kornog ». Skritur. Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.skritur.eu/article/aux-origines-du-kornog>

Skritur. « Brito Original ». Skritur. Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.skritur.eu/article/brito-original>

Skritur. « Temps d'écritures ». Skritur. Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.skritur.eu/article/temps-d-ecritures>

Smörgåsbord Studio. « Cymru Wales ». Smörgåsbord Studio, 5 juin 2023. [https://web.archive.org/web/20230605205626mp\\_/https://www.smorgasbordstudio.com/work/cymruwalestypeface/](https://web.archive.org/web/20230605205626mp_/https://www.smorgasbordstudio.com/work/cymruwalestypeface/)

Smörgåsbord Studio. « Cymru Wales Branding ». Smörgåsbord Studio, 1 mars 2024. <https://web.archive.org/web/20240301012425/> <https://www.smorgasbordstudio.com/work/cymru-wales-branding/>

Smörgåsbord Studio. « Cymru Wales Campaign ». Smörgåsbord Studio, 2 avril 2023. <https://web.archive.org/web/20230402085336/> <https://www.smorgasbordstudio.com/work/cymru-wales-campaign/>

Warde, Beatrice. *The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible*. Paul Beaujon (pseudonyme), 1930. <https://readings.design/PDF/The%20Crystal%20Goblet.pdf>

White, Nora. *Our Ancient Landscapes: Ogham Stones in Ireland*. The Heritage Council, 2021.

Wikipédia. « Celtes ». Wikipédia. Consulté le 13 décembre 2025. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Celtes>

Wikipédia. « Croix celtique ». Wikipédia. Consulté le 13 décembre 2025. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Croix\\_celtique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Croix_celtique)

Wikipedia. « Dot (diacritic) ». Consulté le 28 février 2024. [https://en.wikipedia.org/wiki/Dot\\_\(diacritic\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dot_(diacritic))

Wikipédia. « Folklore ». Wikimedia Foundation, novembre 2025. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Folklore>

Wikipedia. « Gaelic type ». 26 mai 2023. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Gaelic\\_type&oldid=1157192718](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Gaelic_type&oldid=1157192718)

Wikipedia. « History of Ireland ». 22 février 2024. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=History\\_of\\_Ireland&oldid=1209464163](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=History_of_Ireland&oldid=1209464163)

Wikipedia. « Insular script ». 12 janvier 2024. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Insular\\_script&oldid=1195120392](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Insular_script&oldid=1195120392)

Wikipédia. « Médiévalisme ». Wikipédia. Consulté le 13 décembre 2025. <https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9di%C3%A9valisme>

Wikipédia. « Ogham ». Wikipédia. Consulté le 13 décembre 2025. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ogham>

Wikipédia. « Ogham writing ». Encyclopaedia Britannica. Consulté le 13 décembre 2025. <https://www.britannica.com/topic/ogham-writing>

Wikipédia. « Panceltisme ». Wikipédia. Consulté le 13 décembre 2025. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Panceltisme>

Wikipédia. « Pays celtiques ». Wikipédia. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pays\\_celtiques#Autres\\_mouvements\\_celtiques](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pays_celtiques#Autres_mouvements_celtiques).

## IMAGES

- 1er Festival de Kertalg. 1972. Affiche. <https://musee-breton.finistere.fr/fr/notice/1988-51-3-1er-festival-de-music-celtic-domaine-de-kertalg-moelan-sur-mer-1972-musee-departemental-breton-445f7da1-1d05-4596-bd27-cea6daf72427>
- 2e Festival de Kertalg. 1973. Pochette de disque 33T. <https://www.ebay.com/itm/276662645923>
- Angr. « Blank map of Ireland »). juin 2006. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blankireland.svg>
- Barandiarán, José Miguel de. *Euskaleri'ko leen-gizona: Eusko-luretan lenengo izan ziran gizonen edesti labura*. Egia sorta. Beñat Idaztiak, 1934. <https://www.barandiaranfundazioa.eus/images/videos/videos/Euskaleri%27ko%20leen-gizona.pdf>
- Bibliothèque Nationale de France. *Evangelia quattuor (Évangiles dits d'Echternach)*, Folio 42v. Gallica, s. d. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530193948/f42.image>
- Blanco, Juan Luis. *Fish Shop in Guetaria*. s. d. Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.blancoletters.com/harri-display-typeface-and-basque-lettering/>
- Blanco, Juan Luis. *Inscription found in Ezpeleta*. s. d. Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.blancoletters.com/harri-display-typeface-and-basque-lettering/>
- Blanco, Juan Luis et Luca Arnaud (agrandissement). *Map of Ireland - Harri Text In use*. s. d. Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.blancoletters.com/typefaces/harri-text/>
- Bodleian Libraries, University of Oxford. *The Red Book of Hergest (Oxford, Jesus College MS. III) — folio 41r (détail)*. s. d. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/9bfi87bf-f862-4453-bc4f-851f6d3948af/>
- BreizhGo. « Carte du réseau de Transport ». 2025. [https://media.breizhgo.bzh/breizhgo/media/2025-08/Carte\\_BzhGo\\_Region\\_Vdef.pdf?VersionId=1755067393309758](https://media.breizhgo.bzh/breizhgo/media/2025-08/Carte_BzhGo_Region_Vdef.pdf?VersionId=1755067393309758)
- collectif. *Adsao ! organe mensuel du régionalisme breton*. N° 10 (1933). [https://bibliotheque.idbe.bzh/liste\\_theme.php?id=adsao-754&l=fr](https://bibliotheque.idbe.bzh/liste_theme.php?id=adsao-754&l=fr)
- collectif. *Breiz Atao : organe hebdomadaire du Parti Autonomiste Breton*. N° 82 (janvier 1930). [https://bibliotheque.idbe.bzh/data/cle\\_101/Breiz\\_Atao\\_1930\\_.pdf](https://bibliotheque.idbe.bzh/data/cle_101/Breiz_Atao_1930_.pdf)
- collectif. *Kornog Occident : revue des arts bretons*. N° 5 (1930). [https://bibliotheque.idbe.bzh/data/nouveaux\\_telechargemets/kornog\\_niverenn\\_5.pdf](https://bibliotheque.idbe.bzh/data/nouveaux_telechargemets/kornog_niverenn_5.pdf)
- collectif. *La Bretagne à Paris, en France et aux colonies : journal hebdomadaire des bretons résident hors de Bretagne*. N° 29 (1926). <https://sallevirtuelle.cotesdarmor.fr/PA/pax/planche.aspx?id=>

- 203454227315041&image=1&reelle=1&width=1800&height=1039Co  
nradh na Gaeilge (Gaelic League). *Tuarascáil Chonradh na Gaeilge*  
(*Rapport de la Ligue Gaélique*), 1894. 1894. [https://cnag.ie/en/info/history/  
conradh-na-gaeilge-ard-fheis-books-reports.html](https://cnag.ie/en/info/history/conradh-na-gaeilge-ard-fheis-books-reports.html)
- Dagorne, Paul. *Petit à Petic*. 2022. Édition.
- Dublin City Council et Arnaud, Luca (prise de vue). *Làna Maboid*,  
*Dublin, Ireland*. 2023. Nom de rue.
- Duchesne, Édouard-Adolphe. *Atlas du « Répertoire des plantes utiles et  
des plantes du globe »*. Planche 70. J. Renouard, 1840. [https://gallica.bnf.  
fr/ark:/12148/bd6t5405105c](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5405105c)
- Google Street View. *Crêperie de Cornouaille*. s. d. Capture d'écran.  
Consulté le 14 décembre 2025.  
[https://www.google.com/maps/place/Crêperie+de+Cornouaille/  
@48.3965261,-4.4753578,3a,75y,247.7h,86.1t/data=!3m7!1e1!3m5!  
1s29CEHNS6G8zIWQZFDOLww!2e0!6shhttps:%2F%2Fstreetview  
pixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fcb\\_client%3Dmaps\\_  
sv.tactile%26w%3D900%26h%3D600%26pitch%3D3.8998911922  
867308%26panoid%3D29CEHNS6G8zIWQZFDOLww%26yaw%3D2  
47.6955207658445!7i16384!8i8192!4m6!3m5!1s0x4816bbdea3ca57  
01:0x37889d2a2008e6f1!8m2!3d48.3965008!4d-4.4754964!16s%2  
Fg%2Fv1vqmhs77?entry=ttu&q\\_ep=EgoyMDIiMTIwOS4wIKXMSD  
oASAFQAw%3D%3D](https://www.google.com/maps/place/Crêperie+de+Cornouaille/@48.3965261,-4.4753578,3a,75y,247.7h,86.1t/data=!3m7!1e1!3m5!1s29CEHNS6G8zIWQZFDOLww!2e0!6shhttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fcb_client%3Dmaps_sv.tactile%26w%3D900%26h%3D600%26pitch%3D3.8998911922867308%26panoid%3D29CEHNS6G8zIWQZFDOLww%26yaw%3D247.6955207658445!7i16384!8i8192!4m6!3m5!1s0x4816bbdea3ca5701:0x37889d2a2008e6f1!8m2!3d48.3965008!4d-4.4754964!16s%2Fg%2Fv1vqmhs77?entry=ttu&q_ep=EgoyMDIiMTIwOS4wIKXMSDoASAFQAw%3D%3D)
- Gouvernement Irlandais et Mucklagh (prise de vue). *Sign, M7, Co.*  
*Tipperary, Ireland*. 2023. Signalisation outière. [https://commons.  
wikimedia.org/wiki/File:Sign-1020898,\\_M7,\\_Co.\\_Tipperary,\\_Ireland.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sign-1020898,_M7,_Co._Tipperary,_Ireland.jpg)
- Hemon, Roparz, Loeiz Andouard, et Meavenn ha Kerverzhiou.  
*Arvor : Journal hebdomadaire des amis de la langue bretonne*. N° 16 (1941).  
[https://bibliotheque.idbe.bzh/data/cle\\_165/arvor\\_\\_1941\\_\\_niv\\_\\_16.pdf](https://bibliotheque.idbe.bzh/data/cle_165/arvor__1941__niv__16.pdf)
- International Financial Services Centre et Arnaud, Luca (prise  
de vue). *IFSC House, Dublin, Ireland*. 2023. Nom d'institution.
- IPL Group et Arnaud, Luca (prise de vue). *Plaque d'égout, Dublin*,  
*Ireland*. 2023. Devanture.
- La Bretagne*. N° 392 (juin 1942). [https://fr.wikipedia.org/wiki/  
Fichier:Bretagne-24-06-1942-P2.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Bretagne-24-06-1942-P2.jpg)
- Le Tanneur, Jacques. *À l'ombre des Platanes: Chroniques des provinces  
basques*. 1932. Couverture. [https://www.librairie-koegui.fr/categories/  
livres-illustrés/livres-illustrés-xxe/a-lombre-des-platanes-40232.html](https://www.librairie-koegui.fr/categories/livres-illustrés/livres-illustrés-xxe/a-lombre-des-platanes-40232.html)
- Linguinou, Yann. *Pitchoune*. s. d. <https://linguinouyann.com/PITCHOUNE>  
« News United Kingdom ». Welsh Government. Consulté le 14  
décembre 2025. <https://www.wales.com/news/united-kingdom?page=2>
- Pub O' Clock et Arnaud, Luca (prise de vue). *Pub, Toulouse, France*.  
2025. Devanture.

- Rennes Ville et Métropole. *Travaux quais de Vilaine*. 2025. [https://travaux.rennesmetropole.fr/wp-content/uploads/2025/07/4p\\_quai\\_vilaine.pdf](https://travaux.rennesmetropole.fr/wp-content/uploads/2025/07/4p_quai_vilaine.pdf)
- s. n. et Arnaud, Luca (prise de vue). *Dunhill View, Malahide, Ireland*. 2023. Nom de propriété.
- Savoie, Alice, et Alexandre Bassi. *Condate (version de travail)*. s. d.
- Shankland, Stefan et Super Terrain. *Marbre d'ici: L'Îlot Culturel*. Fonts In Use, 2020. <https://fontsinuse.com/uses/39721/marbre-d-ici-l-ilot-culturel>
- Télérama Magazine. *Velázquez au Grand Palais*. N° Hors Série (2015). <https://fontsinuse.com/uses/13936/velazquez-au-grand-palais-telerama-magazine>
- Temple Bar et Arnaud, Luca (prise de vue). *Pub, Dublin, Ireland*. 2023. Devanture.
- The National Library of Wales. *The Black Book of Carmarthen (NLW Peniarth MS 1) — folio 4r*. s. d. <https://www.library.wales/discover-learn/digital-exhibitions/manuscripts/the-middle-ages/the-black-book-of-carmarthen>
- The National Library of Wales. *The Book of Llandaff (Liber Landavensis) — folio 4r*. s. d. <https://www.library.wales/discover-learn/digital-exhibitions/manuscripts/the-middle-ages/the-book-of-llandaff>
- Treblec et Arnaud, Luca (prise de vue). *Farine de Sarrasin, Toulouse, France*. 2025. Paquet de Farine.
- Tri Yann. 1970. Affiche. <https://musee-breton.finistere.fr/fr/notice/1988-83-2-tri-yann-musee-departemental-breton-f411cd13-a57c-425b-b66e-f590dd503c82>
- Trinity College. *Book of Kells. Folio 18r*. VIII-IXe s. Vélin. <https://digitalcollections.tcd.ie/concern/parent/hm50tr726/folios/ht24wj54I>
- visitwales.com. « Croeso Cymru | Gwyliau yng Nghymru i'r Holl Deulu ». Visit Wales. Consulté le 14 décembre 2025. <https://www.croeso.cymru/cy>
- Wikipedia et Luca Arnaud. « Celts in Europe-fr.svg » SVG map. Wikimedia Commons. Consulté le 14 décembre 2025. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Celts\\_in\\_Europe-fr.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Celts_in_Europe-fr.svg)

## C&R&CTÈRES

- Amsterdam. *Libra*. 1938.
- Blanco, Juan Luis. *Harri*. Blanco Letters, 2017.
- Blanco, Juan Luis. *Harri Text*. Blanco Letters, 2020.
- Calvert, Margaret, et Jock Kinneir. *Transport*. 1963.
- Calvert, Margaret, et Henrik Kubel. *New Transport*. A2-TYPE, 2009.
- Colophon Foundry, et Smörgåsbord Studio. *Wales/Cymru Sans*. 2017.
- Colophon Foundry, et Smörgåsbord Studio. *Wales/Cymru Serif*. 2018.
- Dagorne, Paul. *Footic*. 2022.
- De Roos, Sjoerd Hendrik. *Simplex*. Amsterdam, 1939.
- Dupré, Xavier. *Région Bretagne*. 2011.
- Dupré, Xavier. *Spotka*. 2003.
- Hammer, Victor. *American Uncial*. Linotype, 1943.
- Le Henaff, Fañch. *Brito*. Skritur, 1995.
- Linguinou, Yann. *Pitchoune*. (en cours de développement).
- Manfred Klein. *Irish Uncialfabeta*. Dafont.
- Minet, Yoann. *Traulha*. Bureau Brut, 2017.
- Morley, Vincent et Newman. *Buncló GC*. 2023.
- No Images Font. *Celtic Garamond the 2nd*. Dafont.
- Peter Wiegel. *Gaelige*. Dafont.
- Petrie, Georges. *Newman*. 1858.
- Petrie, Georges. *Petrie A, B & C*. 1835.
- Queen Elizabeth's Irish type*. 1571.
- Saliou, Jeanne. *Bilzig*. Skritur, 2025.
- Savoie, Alice, et Alexandre Bassi. *Condate*. 2022.
- Sharkshock. *Ring of Kerry*. Dafont.
- The Scriptorium. *Martel*. Dafont.
- Verlomme, Malou. *Gallmau*. Skritur, 2024.
- Vladimir Nikolic. *Gallia Celtica*. Dafont.
- Wojciech Kalinowski. *Celtica*. Dafont.

Pour la composition de ce mémoire ont été utilisées les caractères suivants. Le texte de labeur est en *Vollkorn*, de Friedrich ALTHAUSEN, disponible en SIL *Open Font License*. Cette licence autorisant la modification, quelques caractères alternatifs ont été dessinés par mes soins. Les titres et sous-titres sont en *Librex*, un revival de la *Simplex*, également dessiné par mes soins. Le titre du mémoire est composé en *Martel*, de The Scriptorium, dénichée sur DaFont.



*Ce mémoire a été achevé  
d'imprimer à la COREP du  
48, rue des Lois, 31000  
Toulouse, en décembre*

MMXXV





CE MÉMOIRE CHERCHERA À ÉTUDIER LA TYPOGRAPHIE  
LORSQU'ELLE EST AFFIRMÉE COMME MARQUEUR D'IDENTITÉ  
CULTURELLE AU TRAVERS DE SES MODES DE CONCEPTION  
ET DE SES USAGES. NOUS ABORDERONS CES QUESTIONS PAR LE BIAS  
D'UN PRISME D'ÉTUDE CELTIQUE.

NOUS NOUS DEMANDERONS COMMENT UNE TYPOGRAPHIE  
PEUT ÊTRE PENSÉE POUR UN ANCRAGE CULTUREL ET TERRITORIAL  
ET SI, DANS CETTE VISÉE, ELLE PEUT ÊTRE UNIVOQUE.