

Rendering lightness

Marian's ultra lightness of weight comes from necessity and also a desire to celebrate the stylistic qualities of such fine lines. Letters that are based on single stroke weights work most successfully when they are thin. As the stroke becomes heavier, the letter begins to deform, as the eye perceives the vertical stroke as being lighter than the horizontal. When two such strokes meet, the difference in the visual perception of the relative boldnesses of line becomes clear.

Of the fashion for geometric sans serifs during the nineteen twenties, perhaps the most successful design is Jan Tschichold's experimental letter from 1926–1930. Its extreme lightness reduces the problems caused by differences perceived in line weights between horizontal and vertical strokes, and when strokes join. By comparison Herbert Bayer's much heavier design for his

Interpréter la finesse

L'extrême finesse de Marian vient de la nécessité, ainsi que du désir, de célébrer les qualités stylistiques propres à des lignes si délicates. Des lettres basées sur une épaisseur de trait uniforme fonctionnent mieux lorsqu'elles sont fines. Quand le trait devient plus gras, la lettre commence à être déformée, puisque l'œil perçoit les traits verticaux plus maigres que les traits horizontaux. Lorsqu'ils se rencontrent, la différence de perception visuelle dans les graisses relatives devient évidente.

Durant les années 1920, quand les caractères sans empattements «géométriques» étaient à la mode, la plus grande réussite fut probablement l'alphabet experimental dessiné par Jan Tschichold (1926-1930). Sa finesse atténue les problèmes causés par les différences d'épaisseur perçues entre les traits horizontaux et verticaux, surtout quand ils se rejoignent. En comparaison, l'alphabet Universal d'Herbert Bayer (1925), plus gras, souffre de ces difficultés; notre attention est retenue par l'effet d'épaississement résultant de la rencontre des traits. Aucun de ces dessins n'est devenu un caractère, mais les idées propres à ce style géométrique ont été résolues dans le Futura de Paul Renner (1927). Les traits horizontaux et verticaux varient en épaisseur pour paraître égaux, de manière à corriger optiquement les différences perçues par l'œil. Lorsqu'un trait curviligne joint un trait vertical, comme pour le *a* bas-de-casse, l'épaisseur diminue. Dans les variantes plus grasses du Futura où celle-ci augmente, le changement est clairement perceptible.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
yz''

Above

Geometric alphabet, Jan Tschichold, 1926–1930 as shown in *Typographische Mitteilungen*, no. 3, 1930.

Opposite

Universal alphabet, Herbert Bayer, 1925 as shown in *Offset*, no. 7, 1926.

En haut

Alphabet géométrique, Jan Tschichold, 1926-1930 montré dans *Typographische Mitteilungen*, n° 3, 1930.

Ci-contre

Alphabet Universal, Herbert Bayer, 1925, montré dans *Offset*, n° 7, 1926.

te of Time's destructi
eat progenitor! be thi
e, where all thy worth
ver since thy distant c

ornal or a daring mind,
lever with unceasing
te of Time's destructiv
eat progenitor! be thi
e, where all thy worth
ver since thy distant c
e strings responsive to

Above Non-pareil hairline from *Specimen of Printing Types* by Blake & Stephenson. (Successors to Mr W. Caslon of London. Letter-Founders), Sheffield, 1839.

Opposite Actual size.
Reproduced with kind permission of St Bride Library

En haut Caractère ultrafin «Non-Pareil» du *Specimen of Printing Types* de Blake & Stephenson. (Successeurs de M. W. Caslon de Londres, fondateurs de caractères), Sheffield, 1839.

Ci-contre Taille réelle. *Reproduit avec l'aimable autorisation de la bibliothèque St Bride.*

Le trait semble être seulement d'une seule et même épaisseur dans les variantes plus maigres.

Les caractères filiformes ne sont pas un phénomène nouveau. Durant les décennies 1840 et 1850, une réaction contre les caractères d'affichage très gras a suscité une mode pour les formes «capillaires» ou «squelettiques», majoritairement gravées en petits corps, comme celles présentées par la fonderie Blake & Stephenson en 1839. À cette époque, la gravure de poinçons et l'imprimerie avaient fait de tels progrès que ce qui était auparavant considéré comme impossible à graver ou à imprimer ne l'était plus.

Alors que le niveau de qualité demeurait élevé pour l'impression de caractères si fins, destinés au tirage limité

Universal alphabet (1925) suffers from these problems; with one's attention drawn to the thickening in the overall forms where strokes join. Neither of these designs was created as a typeface at that time, though the problems of producing a set of geometrically styled letterforms

were resolved in Paul Renner's Futura (1927). The vertical and horizontal strokes are intentionally varied in thickness, to optically correct any differences as perceived by the eye, so the strokes will appear even. As a curved stroke joins a vertical stroke, such as the lower case 'a', the overall weight decreases. As the weight increases in the boldest versions of Futura, the stroke variation is clearly noticeable. Only in the lightest weights of the typeface does the stroke throughout appear to be monoline.

Fine typefaces are not a new phenomena. In the nineteenth century, during the 1840 and 1850s, a reaction against the heavier display typefaces saw a vogue for hairline