

TYPOGRAPHIE

Banque de savoirs typographiques

RÉFÉRENTIEL THÉORIQUE

Un outil de consultation autonome pour retrouver une notion, vérifier un principe ou nourrir une décision de composition.

O1 • 81 DOCUMENTS • 4 DOMAINES + COMPLÉMENTS

Histoire · classification · gabarits
composition · compléments documentaires

Professeur : Hassan Bouzougarh

Année scolaire 2026-2027

Aa

NOM	PRÉNOM
CLASSE	ANNÉE SCOLAIRE

Table des matières

Mode d'emploi, histoire et culture typographique

REPÈRES ET DOMAINE 01

Comment utiliser cette banque	8
Domaine 01 - Histoire et culture typographique	9
01 La naissance de l'alphabet	10
02 Des signes aux premiers alphabets	11
03 Les supports anciens et la diffusion du papier	12
04 Du manuscrit à la page imprimée	13
05 L'imprimerie et la naissance de la publicité	14
06 Affiches et annonces au XIXe siècle	15
07 De la Belle Époque aux années trente	16
08 Gutenberg invente la typographie	17
09 Du poinçon au caractère mobile	18
10 L'écriture humanistique	19
11 Les créateurs typographes et leur temps	20
12 Claude Garamont	21
13 Le règne des Didot	22
14 Maximilien Vox et la modernité	23
15 La typographie dans la presse moderne	24

Table des matières

Choix, classification et expression - documents 16 à 30

DOMAINE 02 - CHOIX, CLASSIFICATION ET EXPRESSION

Ouverture du domaine 02	25
16 Classification et usage des caractères	26
17 Choisir une police de caractères	27
18 Formes, variantes et signes d'une police	28
19 Caractères avec ou sans empattements	29
20 Proportions, chiffres et ponctuation	30
21 Écritures scriptes et geste naturel	31
22 Pourquoi classer les caractères ?	32
23 Humaines et garaldes	33
24 Réales, didones, mécanes, linéales et incises	34
25 Scriptes, manuales, fractures et caractères non latins	35
26 Variations formelles au sein d'une famille	36
27 Typographie expérimentale et voix du texte	37
28 Le caractère comme élément de composition	38
29 Graisse, taille et hiérarchie	39
30 Formes typographiques et associations visuelles	40

Table des matières

Choix et classification - suite, puis gabarits éditoriaux

DOMAINE 02 - SUITE

31 Transformations et effets typographiques	41
32 La lettre comme image	42
33 Fragmentation et composition expressive	43
34 Typographie, sens et organisation de l'espace	44
35 Texture, matière et procédés	45
36 Cohérence d'un ensemble éditorial	46
37 Romaines contemporaines et polices de titrage	47
38 Sans empattements, scriptes et choix des polices	48
39 Choisir une police selon le contexte et le ton	49
40 Lisibilité : empattements, corps, ligne et interligne	50
41 Unité graphique et système visuel	51
42 Mise en page, structure et parcours de lecture	52
43 Hiérarchie, marges et organisation de la page	53

DOMAINE 03 - GABARITS ÉDITORIAUX

Ouverture du domaine 03	54
44 Gabarits des petits journaux : principes	55
45 Gabarits des petits journaux : variantes	56
46 Gabarits de plaquettes et brochures : fondations	57

Table des matières

Gabarits éditoriaux - suite, puis structures de mise en page

DOMAINE 03 - SUITE

47 Gabarits de plaquettes et brochures : grille	58
48 Gabarits de plaquettes et brochures : déploiement	59
49 Gabarits de plaquettes et brochures : double page	60
50 Le gabarit des livres	61
51 Pages en regard et logique des marges	62
52 Rectangles d'ouvrages : rapports de qualité	63
53 Rectangles d'ouvrages : rapports courants	64
54 Le canon de construction de la page	65
55 Grille, marges et implantation des éléments	66

DOMAINE 04 - STRUCTURES ET PONCTUATION

Ouverture du domaine 04	67
56 Les mises en page « en tapis » : principe	68
57 Le tapis comme surface continue	69
58 Programme dense et composition en tapis	70
59 Hiérarchie d'un programme en tapis	71
60 Image, texte et rythme d'une affiche	72
61 Continuité visuelle et densité	73
62 La mise en page modulaire : principe	74

Table des matières

Structures, compléments documentaires et pages personnelles

DOMAINE 04 - SUITE

63 Modules, proportions et champs de composition	75
64 Variantes de grilles modulaires	76
65 Traitement typographique modulaire	77
66 Construire et régler une grille	78
67 Systèmes modulaires et identité éditoriale	79
68 Asymétrie, colonnes et rythme de lecture	80
69 Espaces et signes de ponctuation	81

COMPLÉMENTS DOCUMENTAIRES

Sommaire des compléments 70 à 81	82
70 Anatomie des caractères : vue d'ensemble	83
71 Lexique raisonné de l'anatomie	84
72 Corps, œil, approche et chasse	85
73 Thibaudeau et Vox-ATypI	86
74 Choisir une police sans stéréotype	87
75 Associer les polices et construire le contraste	88
76 Texte, typographie et image	89
77 Orthotypographie : espaces et signes	90
78 Signes de préparation et de correction	91
79 Préparer une copie et contrôler la production	92
80 Hiérarchiser : de la mise en tapis au message	93
81 Typographie, écran et espace variable	94

PAGES PERSONNELLES

Notes, remarques, avis et pensées	95
-----------------------------------	----

Chercher une notion, puis l'utiliser

La Banque est le dictionnaire visuel du corpus. Pars d'une question précise, observe une planche, puis applique immédiatement la notion dans un essai, une analyse ou une production.

LE BON RÉFLEXE

1. Je formule ce que je dois comprendre ou régler.
2. Je relève un mot précis et un détail visible dans O1.
3. Je teste la notion, puis je garde une trace avant / après.

LE CORPUS, DU PLUS GLOBAL AU PLUS SPÉCIFIQUE

C5 / C6 APPRENDRE

comprendre une notion et l'exercer

O1 CHERCHER

vérifier vocabulaire, règle ou repère

O2 CHOISIR

comparer, connoter et associer des polices

O3 ANALYSER

observer une affiche et apporter une preuve

E RÉINVESTIR

mener une affiche de période, notée sur 20

Q CERTIFIER

démontrer les CM dans le projet PEQ, A / NA

RENOVI STABLE

Dans les autres syllabi, cherche le code O1 et le titre de la section indiquée. Les numéros de pages internes peuvent évoluer.

01

Histoire et culture typographique

Des premières écritures à l'imprimerie, puis aux grandes figures qui ont façonné la lettre et les usages imprimés.

CONTENUS DU DOMAINE

15 planches documentaires

Documents 01 à 15

Consulter par titre, par mot-clé ou par besoin de projet.

Aa

La naissance de l'alphabet

écriture · pictogramme · cunéiforme · hiéroglyphe

On fait remonter l'invention de l'écriture de notre civilisation occidentale à environ 3 500 ans avant notre ère, en Mésopotamie. Les plus anciens documents écrits sont *sumériens* (de la ville de *Sumer*, dans l'actuel Sud de l'Irak); ce sont des actes commerciaux gravés sur de petites pierres plates ou des tablettes d'argile. On gravait les signes sur l'argile fraîche à l'aide d'un bâtonnet et on faisait ensuite cuire les tablettes que l'on voulait archiver. Nous ne savons pas encore traduire les toutes premières écritures, qui étaient **pictographiques**¹ et que l'on date entre – 3500 et – 3000.



Écriture cunéiforme. Tablette datée de 2360 avant J.-C., Ur en Chaldée. Paris, Musée du Louvre.

Par contre, les écritures suivantes, qui étaient **cunéiformes**² sont parfaitement déchiffrées. Elles étaient en usage dans tout le Proche-Orient, dès – 2700 et jusque dans le courant du premier millénaire avant notre ère.

L'Égypte, quant à elle, possédait dès – 3000 une écriture extrêmement élaborée: les **hiéroglyphes**³ (qui furent en usage jusque vers l'an 300 de notre ère). Cette écriture, gravée dans la pierre, servait avant tout à transcrire des textes sacrés ou officiels et ne pouvait être lue que par les élites cultivées; ce n'était pas une écriture à la portée de tous, loin de là.

L'Égypte se servait également d'une deuxième écriture, sous la forme d'hiéroglyphes très simplifiés. Elle était calligraphiée à l'encre sur des feuilles de papyrus à l'aide d'un petit morceau de roseau taillé en biseau appelé *calame*: **l'écriture hiératique**. Cette écriture était utilisée par les scribes à usage administratif ou privé et pour l'écriture livresque. Plus tard, une troisième écriture, encore plus simplifiée, fit son apparition: **l'écriture démotique**. Ce fut l'écriture égyptienne courante.



Mari (actuelle Syrie), temple d'Ishtar (vers 2400 avant J.-C.). L'intendant Ebih-II. Paris, Musée du Louvre.

À partir de certains de leurs hiéroglyphes qui représentaient des sons, les Égyptiens auraient pu réaliser un alphabet mais ils n'en ont jamais eu l'idée. Ce sont des peuples sémitiques, parmi lesquels les Phéniciens, qui, les premiers, élaborèrent une écriture alphabétique d'à peine plus de 20 symboles phonétiques non figuratifs, inspirés des écritures démotiques et cunéiformes.

On retenait le premier son de la forme tracée, un peu comme de nos jours on enseigne pour l'apprentissage de la lecture à nos enfants:

M comme **M**ontagne (le M représentant deux sommets de la montagne), ou **S** comme **S**erpent (le S représentant le serpent qui se dresse).

PICTOGRAPHIQUE:
forme d'images stylisées.

CUNÉIFORME:
ont les caractères ont la forme
coins.

HIÉROGLYPHE:
ont des mots grecs *hieros*, sacré
glyphhein, graver.

Des signes aux premiers alphabets

Phéniciens · alphabet · phonème · transmission

C'est ainsi que du tracé de la tête d'un bœuf (qui se disait *aleph*) les Phéniciens retinrent le son **A** (donc : **A** comme **A**leph); que du tracé du plan d'une maison (qui se disait *beth*) ils retinrent le son **B** (donc : **B** comme **B**eth, comme dans le nom de la ville de **B**ethléem); et ainsi de suite pour chacune des 22 lettres de leur alphabet (voir le tableau comparatif en page 18).

Des alphabets complets sont apparus autour des années 1100 avant J.-C. Ils étaient consonantiques¹ et s'écrivaient de droite à gauche, comme encore à notre époque l'hébreu et l'arabe, ces deux langues sémitiques «cousines germaines».

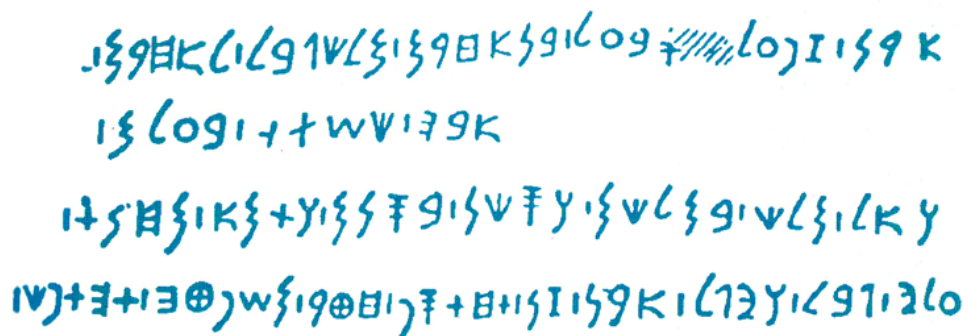
1. CONSONANTIQUE :

qui ne comporte que des consonnes, donc sans voyelles en tant que lettres distinctes. Par exemple, le mot **islam** vient de la racine sémitique **slm** qui signifie *paix et prospérité*. On la retrouve dans le mot Jérus**ale**m, la ville de la **paix**, mais aussi dans **Salomon** (**Soliman** ou **Slimane**, en arabe) qui signifie *le pacifique*.



L'écriture hiéroglyphique disposait ses signes horizontalement ou verticalement, de droite à gauche ou de gauche à droite, en fonction du support: obélisque, linteau, etc. et de l'effet décoratif recherché.

Temple de Karnak: pilier de Sésostris I^{er}.



L'une des premières écritures alphabétiques phéniciennes complètes: gravure sur la tombe du roi Ahiram. Byblos, XII^e siècle avant J.-C.

ÉVOLUTION du A et du B

On remarque que notre A actuel est le résultat de la tête du bœuf qui a pivoté de 180° vers la droite à travers les siècles.



Les supports anciens et la diffusion du papier

papyrus · parchemin · papier · fabrication

La fabrication du papier en Europe

Christian Bouyer,
L'histoire du papier,
éd. Brepols,
1994.

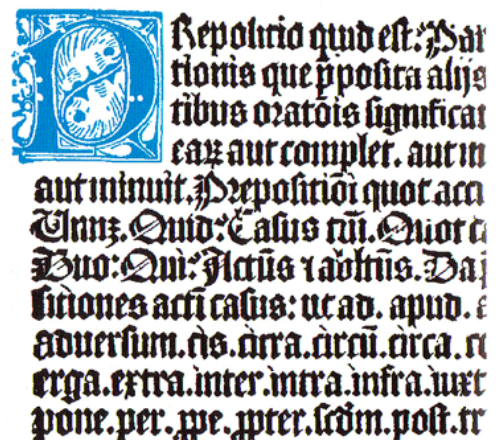
Au ^{xii}e siècle, différentes fabriques de papier se sont créées en Espagne, puis très vite en Italie qui améliore le procédé. En France, la première fut installée vers 1348 à Torvov-lez-Troyes (Champagne), une autre vers 1350 à Ambert (Auvergne) par deux frères de Montgolfier, puis rapidement un peu partout dans toute l'Europe. Dès 1120 déjà, l'abbé de Cluny mentionne l'existence du « chiffon de linge » qui provenait des tout premiers moulins à papier espagnols. Cette invention chinoise (qui date, pense-t-on, du ⁱⁱe siècle avant notre ère) était parvenue en Europe par l'intermédiaire des Arabes.

À la fin du ^{xiv}e siècle, des moines imprimaient des blocs de bois sur lesquels étaient gravés en relief des images religieuses et les textes de leurs légendes. Ils opéraient selon le procédé déjà utilisé pour l'impression sur tissu : on enduisait d'encre le motif gravé, on posait dessus la feuille de papier et on exerçait sur le tout une pression avec un « frotton » (boule de crin pétrie et enveloppée d'un linge) et, plus tard, par le moyen d'une presse à vis, déjà utilisée par ailleurs depuis des siècles.

Par la suite, on a imprimé des pages entières de textes par ce même procédé de gravure sur des blocs de bois.



Fragment d'une « Apocalypse » xylographique ¹,
xve siècle.



Exemple de texte entier gravé sur bois et imprimé :
page d'un « donat » (traité de grammaire). xve siècle
Bibliothèque nationale de France, Paris.

« Les livres que nous lisons tous les jours sont faits de peaux de bœuf, de bouc ou de veau, ou de plantes orientales, ou enfin de chiffon de linge. »

Pierre le Vénérable, abbé de Cluny (1120).

1. Xylographie

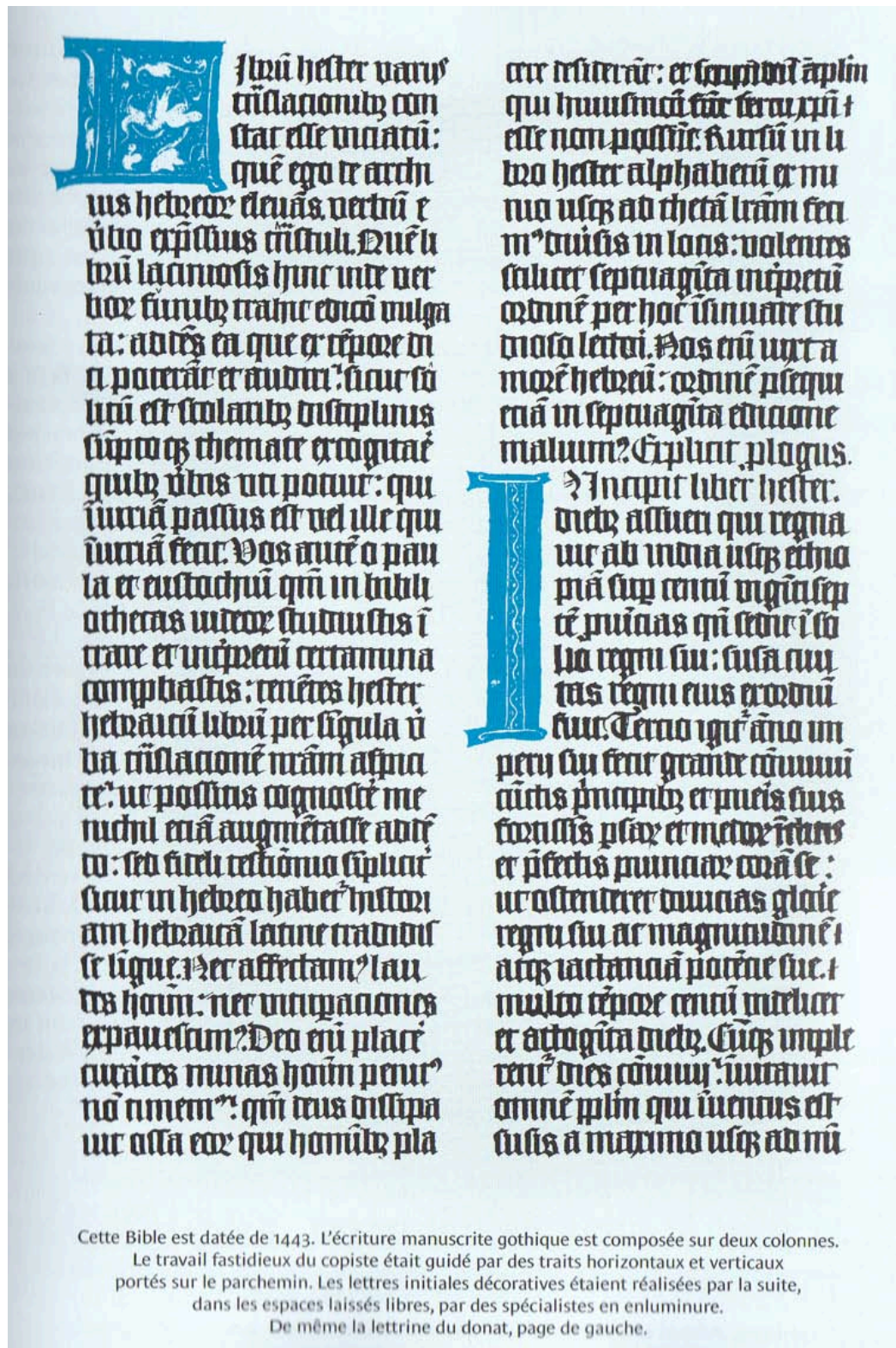
Du grec *xulon*, bois, et *graphein*, graver.

Impression d'estampes obtenues à l'aide d'une planche en bois gravé.

La gravure sur ces blocs de bois était forcément réalisée à l'envers pour que les sujets apparaissent à l'endroit après impression. Il arrivait de temps à autre, ce qui arrive à chacun de nous, de faire une faute. Il fallait alors réparer à l'aide d'une cheville de bois sur laquelle le signe correct était refait, ce qui ne devait pas être une mince affaire.

Du manuscrit à la page imprimée

manuscrit • copie • page • livre



L'imprimerie et la naissance de la publicité

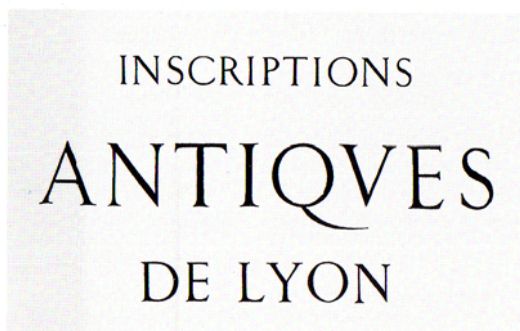
imprimerie · diffusion · publicité · annonce

Naissance de la publicité

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la publicité naissante est à l'origine de la création de **caractères sans empattements** et souvent sans pleins ni déliés. Ces caractères s'inspirent du tracé des lettres primitives grecques du milieu du premier millénaire avant notre ère, d'où l'appellation **antiques** donnée à ces caractères qui ont la propriété de pouvoir supporter des graisses importantes (*d'où leur bonne visibilité à distance*) et de pouvoir être fortement étroités et serrés les uns contre les autres du fait de l'absence d'empattements (*d'où un gain de place*). Parallèlement apparaissent des caractères romantiques inspirés des écritures gothiques du Moyen Âge, des caractères à empattements rectangulaires très épais et une fabuleuse floraison d'autres caractères de formes décoratives, extrêmement riches et diversifiées (exemples en bas de page).

L'imprimeur lyonnais Louis Perrin (1799-1865) invente des caractères renouant avec les traditions des siècles précédants, les **augustaux**, en s'inspirant des capitales lapidaires romaines¹. Ces augustaux viennent en réaction aux didots, qui régnaient alors sans partage dans l'édition, et sont à l'origine d'un renouveau typographique représenté par la famille des caractères nommés elzéviros. Ce nom sera utilisé jusqu'au milieu du XX^e siècle.

1. PONOT René,
Louis Perrin
& l'énigme
des augustaux,
Éd. des Cendres,
Paris, 1998.



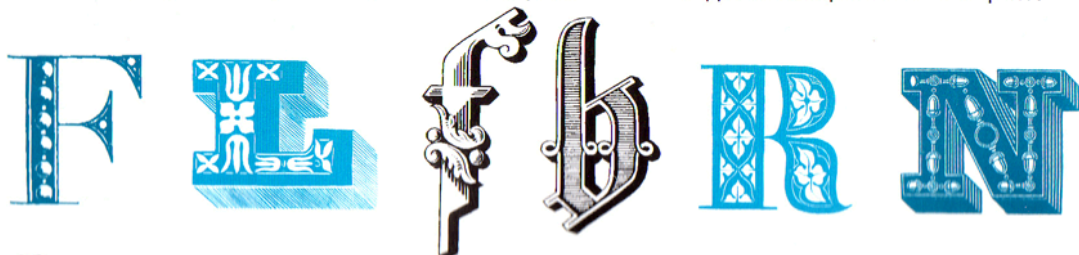
Louis Perrin inaugure ses capitales augustales dans le livre d'Alphonse de Boissieu *Inscriptions Antiques de Lyon*, 1846.



C'est également l'époque des premiers timbres-poste.



L'apparition des publicités dans la presse.



Affiches et annonces au XIXe siècle

affiche · bois · titrage · communication



Affiche imprimée par Ory pour une assurance-vie, 1831.
Musée des Arts décoratifs, Paris.



Amer Zoulou, apéritif supérieur.
Étiquette de bouteille, vers 1880.
Bibliothèque Forney, Res 5038-1 pl. 278.



Affiche d'intérieur. Illustration de Gustave Janet, 1854.
Musée des Arts décoratifs, Paris.



Lessiveuse Soleil, vers 1880.
Musée des Arts décoratifs, Paris.



Joseph Belon, affiche Saint-Raphaël Quinquina, 132 x 207 cm, 1891.
Bibliothèque Forney, E 85038.



Paul Poncet, Jifran le meilleur goudron.
Affiche, 122 x 161 cm, vers 1900.
Bibliothèque Forney, E 195849.

De la Belle Époque aux années trente

Belle Époque · cinéma · aviation · modernité

De la Belle Époque aux années 30



Savon Le Petit Chat, 1900.

Les créations typographiques des années 1880-1915 suivent de près les courants artistiques de l'**art nouveau** et du **modern style**, les décors végétaux et les écritures au pinceau (influence japonaise).

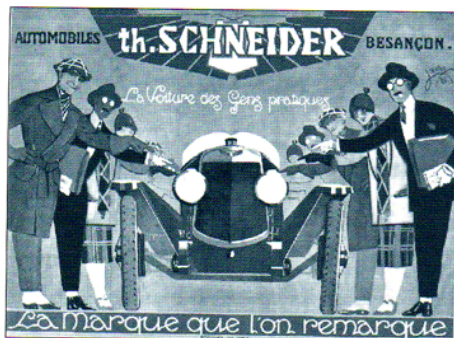
La Belle Époque

L'Arnold Böcklin, corps 23.

Les débuts de l'aviation

L'Auriol, de Georges Auriol, 1901, corps 23.

Celles des Années Folles, des années 20¹ et des années 30¹ sont marquées par le **dadaïsme** et le **surréalisme**. Des écrivains et des peintres de talent s'intéressent au dessin de la lettre.



Jauro, Automobiles Schneider, 1925.

Le jeune Maurice Chevalier

Le Gill Sans extra bold, de l'Anglais Eric Gill, 1928, corps 14.

LES SPORTS D'HIVER 1937

Le Broadway, de l'Américain M.F. Benton, 1929, corps 13.

L'ALLEMAGNE ENVAHIT LA POLOGNE

Le Peignot, de A.M. Cassandre, 1937, corps 19.

« The Times » change de look

Le Times, de l'Anglais Stanley Morison, 1932, corps 17.



Chassaing J., La Regia, 1931.

En 1931, le journal londonien *The Times* demandait à **Stanley Morison** de créer un caractère mieux adapté aux contraintes de la presse. L'année suivante sortait le *Times* qui se caractérise par des ascendantes et descendantes courtes, permettant de mettre davantage de lignes dans les colonnes, tout en conservant une excellente lisibilité. Plus de 60 ans après sa création, ce caractère reste l'un des grands classiques dont sont équipés les logiciels de PAO.

1. L'abréviation des années ne porte que les décennies quand il s'agit du siècle en cours. Écrivant cela en 1999, les années 20 signifient bien les années 1920 (c'est-à-dire de 1920 à 1929). Pour le siècle précédent, il faut écrire les années 1820 (1820 à 1829). Certains codes typographiques préconisent l'écriture des années en lettres : les années trente, et d'autres en chiffres : les années 30. Les deux graphies sont possibles, à la condition d'en n'utiliser qu'une seule d'un bout à l'autre d'un même ouvrage. Pour ma part, je préfère le choix du journal *Le Monde* (les chiffres), parce que c'est ainsi que l'on écrit normalement les années, par exemple : 14-07-99. Le passage à l'an 2000, ou plutôt le changement de siècle qui

nous intéresse ici, oblige une certaine souplesse d'écriture pendant un certain temps : en 2005, les années 30 resteront les années 1930, mais en 2045, les années 30 seront forcément les années 2030.

Gutenberg invente la typographie

Gutenberg · caractères mobiles · presse

Gutenberg invente la typographie



Gutenberg jeune. Peinture du XVIII^e s.

1. TYPOGRAPHIE

du grec *tupos*, caractère, et *graphein*, écrire. Littéralement : écrire avec des caractères. En grec encore, *tuptein* veut dire frapper, enfoncer, marquer, comme lorsqu'on dit « frapper ou battre monnaie ».

2. TEXTURA

Ce nom signifie « trame », « texture » de tissu, réalisée par la cadence des verticales, l'absence de courbes dans les lettres, mais également par la régularité de la largeur des espaces entre les mots.

mobiles et réutilisables, et c'est très probablement dans les toutes premières années qui suivirent son retour à Mayence que son invention fut opérationnelle. Les premiers travaux typographiques de Gutenberg ont copié les petits livrets et les grammaires latines qu'on gravait auparavant sur planches de bois ; ils étaient réalisés avec un caractère encore bien maladroit : le **DK-type**.

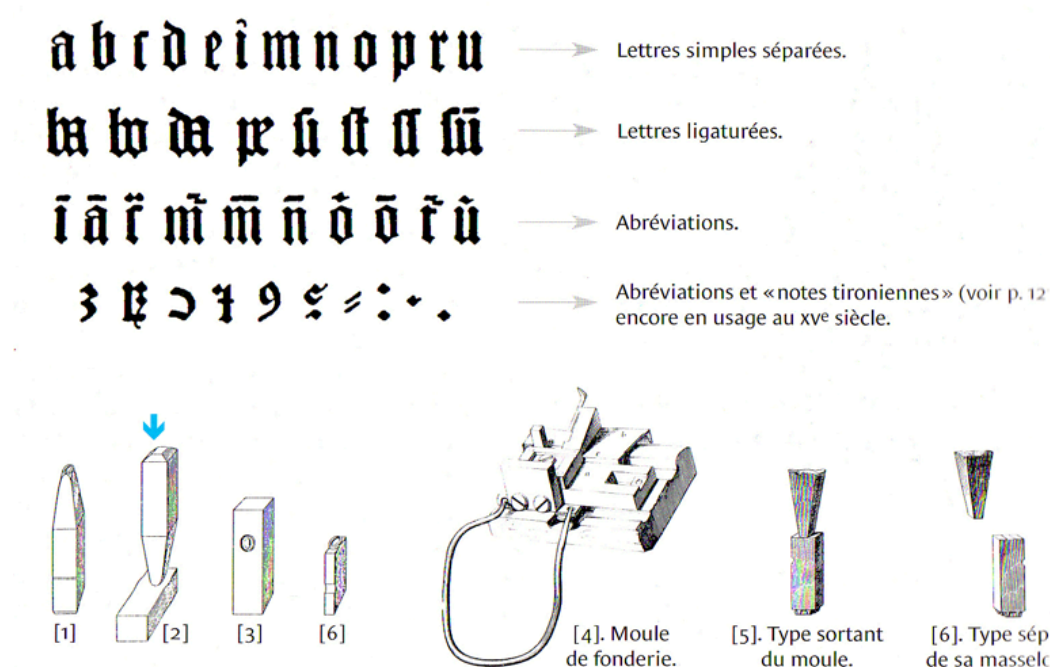
Puis, vers 1450, il s'associe avec un notable qui avait des fonds, *Johann Fust*. Ce dernier fait entrer dans l'entreprise un jeune homme de sa famille particulièrement astucieux, *Peter Schöffer*, qui joua un rôle non négligeable dans la finalisation des principes découverts par Gutenberg, en particulier, pense-t-on, le moule manuel à fondre les caractères (*Handgiessinstrument*). Le but de cette association était de réaliser « l'Œuvre des livres » (*das Werk der Bücher*), c'est-à-dire de passer à la vitesse supérieure. On se mit au travail, on dut résoudre des problèmes entièrement nouveaux, tant et si bien qu'en octobre 1454, étaient mis en vente à Frankfort les premiers exemplaires de la *Bible à 42 lignes*, un ouvrage de 1286 pages se présentant sous la forme de deux grands in-folios. Sa facture graphique est celle des livres enluminés que l'on réalisait manuellement à l'époque : la **Textura**² est un gros caractère gothique utilisé traditionnellement pour les ouvrages religieux et liturgiques ; les 299 caractères de la composition reproduisaient les ligatures et les abréviations manuscrites alors en usage. Les lettres ornées étaient laissées en blanc, pour être réalisées plus tard par des enlumineurs de métier, exactement comme cela se pratiquait pour les livres calligraphiés.

**vobis in orationibus: ut sitis perfecti
et pleni in omni voluntate dei. Testi-
monium enim illi perhibeo: quod habet**

La gothique Textura créée pour la Bible à 42 lignes, dite « caractère de la B 42 ». Taille réelle.

Du poinçon au caractère mobile

poinçon · matrice · fonte · composition



L'invention géniale de Gutenberg se déroule en trois temps:

1. À l'extrémité d'une tige d'acier très résistant, on grave en relief un caractère à l'envers: c'est le poinçon [1].
2. Par pression, on enfonce ce poinçon dans un métal plus doux: du cuivre [2]. Le caractère est alors inscrit en creux et à l'endroit dans cette matrice [3].
3. On coule dans cette matrice (que l'on a positionnée dans le moule manuel de fonderie) un métal encore plus doux: du plomb [4].

Au démoulage, on obtient le caractère en plomb, en relief et à l'envers [5], et on en moule ainsi de grandes quantités. Il faut répéter cette opération pour chacune des lettres minuscules, pour chacune des lettres capitales, pour chacun des signes de ponctuation, pour chacun des chiffres. Chaque caractère fait donc l'objet d'un bloc de plomb¹ indépendant qui s'appelle un «type» [6].

Par la suite, on réalisera cette suite d'opérations:

- par caractère (exemple: le garamond, le bodoni...);
- par corps (c'est-à-dire par taille): corps 6, 8, 10, 12, 16, 24...
- par attribut: maigre, maigre italique, gras, gras italique...

**1. LE PLOMB
TYPOGRAPHIQUE**
est un mélange de plo
d'étain et d'antimoine

Gutenberg eut encore à réaliser un long travail de précision pour mettre au point *industriellement* les largeurs de ses types (pour régler les approches entre chaque caractère), leur hauteur (pour que les surfaces imprimantes des caractères se trouvent sur le même plan horizontal) et bien d'autres détails techniques qui en découlaient. Il fallut mettre au point une recette d'encre, assez grasse pour tenir sur le métal et assez fine pour ne pas «engraisser» les caractères à l'impression. Ces travaux durèrent des années et d'effectuèrent dans le plus grand secret.

L'écriture humanistique

humanisme · chancellerie · romain · italique



Sur cette gravure représentant une imprimerie de l'époque de Gutenberg, on distingue à droite la composition typographique, et au centre la presse à vis pour imprimer, avec ses deux servants : l'imprimeur et l'encreur.

L'écriture humanistique

Parallèlement à l'expansion des écritures manuscrites gothiques qui s'épanouissaient dans les pays germaniques, une écriture manuscrite, tout à fait différente, issue de la Caroline de notre moine Alcuin du temps de Charlemagne [page 23], tout en sensibilité et en rythme, était utilisée dans les pays latins comme l'Italie et la France, alors marqués par le mouvement intellectuel de la Renaissance que l'on appelle l'*humanisme* : l'**écriture humanistique**. Les caractères typographiques de ces pays ont naturellement été créés en fac-similés de cette écriture humanistique. Ils sont les ancêtres des caractères typographiques à empattements (comme celui-ci) que nous utilisons depuis.

Gorgades insule ri usq; in oceanū et Gorgædū Xenophon
meminit insule. Gorgades ut accepimus,
obuersa se promotorio quocumq; Hesperii

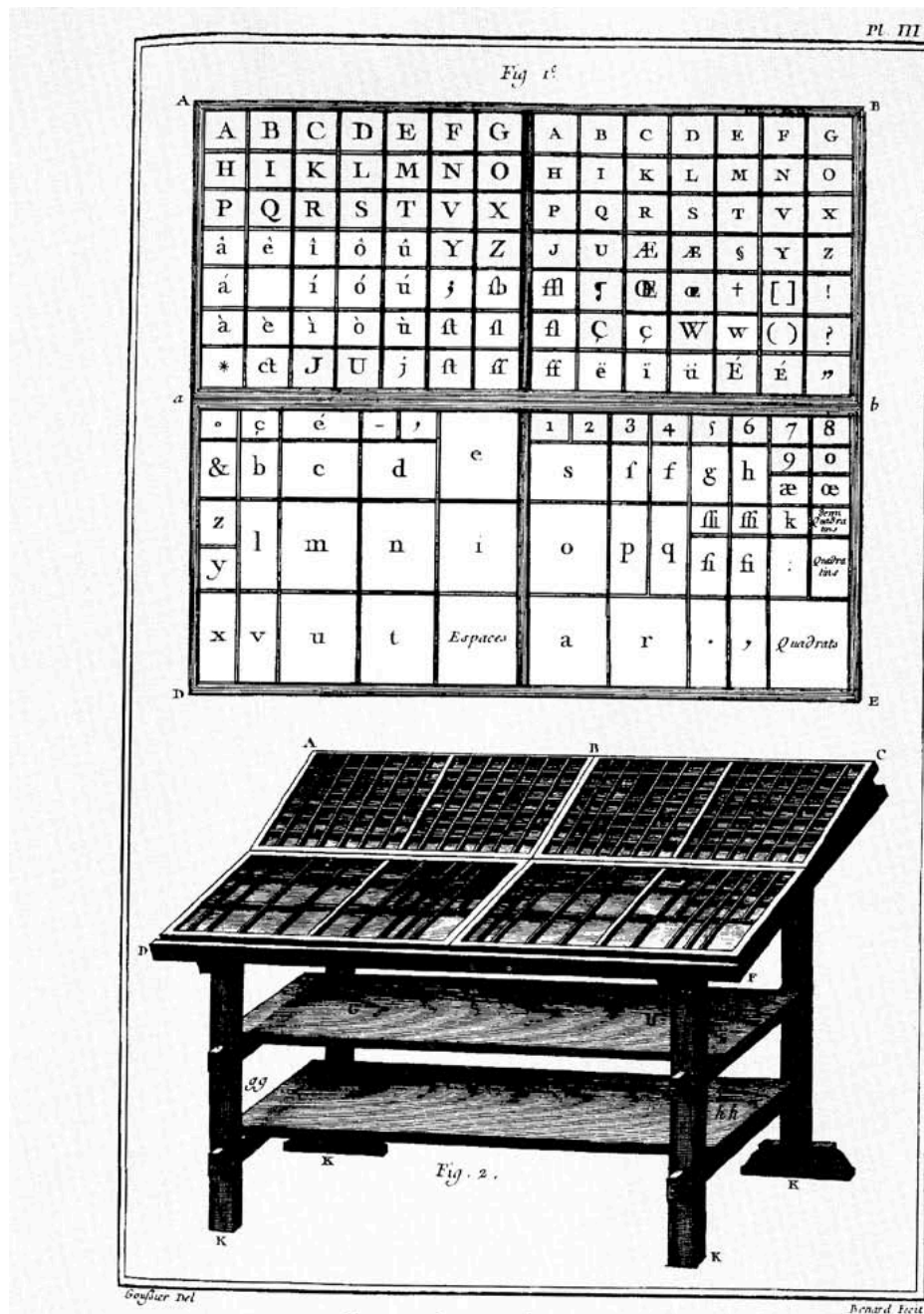
Écriture humanistique, Solinus Caius Julius, *De mirabilibus mundi*, partie manquante refaite à la main, Parme, 1480.
[Bibliothèque de Ladislav Mandel.]

Quare multarum quoq; gentium patrem diuina oracula futurū: ac in
ipso benedicēdas oēs gentes hoc uidelicet ipsum quod iam nos uideū
aperte prædictum est: cuius ille iustitiæ perfectioem non mosaica lege
sed fide cōsecutus est: qui post multas dei uisiones legitimū genuit

Typographie humanistique, *Préparation évangélique*, Nicolas Jenson, Venise, 1470.
[Bibliothèque nationale de France.]

Les créateurs typographiques et leur temps

casse · compositeur · métier · création



Imprimerie, Casse

Le meuble ci-dessus supporte 2 casses, l'une est à droite et l'autre à gauche. Chacune contient tous les caractères d'une police typographique. Les caractères étaient toujours rangés aux mêmes endroits, dans des petits casiers appelés «cassetins» comme dans la gravure du haut. Les lettres CAPITALES étaient rangées dans les cassetins du haut de la casse (on les appelait «hauts de casse») et les lettres minuscules en bas, d'où l'appellation «**bas de casse**» qui est toujours utilisée de nos jours.

Gravure de l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Milieu du XVIII^e siècle.

Claude Garamont

Garamond · romain · héritage · édition

Claude Garamont

Claude Garamont grave le romain de ce célèbre caractère qui porte son nom, aux proportions et à l'élégance inégalées (1544), bientôt suivi du **garamond italique**, inspiré des travaux de Manuce. Garamont grave également, pour François Ier, des caractères grecs, les fameux *grecs du roy*, dont les poinçons sont aujourd'hui conservés à l'Imprimerie nationale et ont été classés « monuments historiques » en 1946.

De grands graveurs ou initiateurs de caractères, éditeurs et imprimeurs sont de ce xvi^e siècle :

Francesco Griffo en Italie, Robert Estienne et Robert Granjon en France ; Christophe Plantin (un Français devenu citoyen d'Anvers) et Elzévir en Hollande ; William Caxton en Angleterre,...

Le garamond a été copié et interprété au long des siècles par les fabricants de caractères. Aujourd'hui, différents garamonds existent en caractères numérisés sur le marché de la PAO, dont ceux-ci :

POUR faire de l'encre rouge, on se sert du même Vernis que pour la noire, excepté qu'il ne doit point être si fort, & au lieu du noir, on y met du *Cinabre*, autrement dit du *Vermillon*, lequel sera bien broyé au sec sur un marbre (cela s'entend lorsqu'il est en pierre) & que l'on broye ensuite sur un encrier pour cet usage, de la même manière qu'on fait pour le Noir.

¶ On peut y ajouter un morceau de colle de poisson de la grosseur d'une noix, que l'on fait tremper l'espace de vingt-quatre heures dans un peu d'eau de vie & que l'on mêle bien avec ledit Vernis & le rouge ; cela rend l'encre fort luisante, chose expérimentée.

Ci-dessus : recette extraite du Fertel, page 291.



ORTHOGRAPHE

Claude GARAMONT (c. 1499-1561), typographe de François I^{er} et créateur du superbe caractère qui porte son nom, vivait à cette époque de la Renaissance où la mode était de latiniser son nom. C'est ainsi qu'il se fit appeler GARAMONDUS et que l'orthographe de son nom peut se terminer soit par un T, soit par un D.

(Bibliothèque nationale de France.)

Adobe Garamond, corps 14

Simoncini Garamond, corps 14

Stempel Garamond, corps 14

ITC Garamond, corps 14

Le signe ¶ qui s'appelle **piet de mouche** était utilisé pour attirer l'attention du lecteur sur un point particulier.

Le règne des Didot

Didot · contraste · élégance · édition

Au XIX^e siècle, le règne des Didot

À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, les progrès techniques ont permis la réalisation de déliés extrêmement fins. Pour cette époque, ce fut une prouesse de la gravure des poinçons et plus encore du moulage de ces déliés si fins et si fragiles, pour des caractères en plomb, ne l'oublions pas. L'invention du papier velin, en Angleterre par Baskerville, permettait l'impression de ces caractères délicats qui se caractérisent par un fort contraste entre les pleins et les déliés et par des empattements filiformes. En France ce fut le **didot** (Firmin Didot, 1764-1836), en Italie le **bodoni** (Giambattista Bodoni, 1740-1813) et en Allemagne le **walbaum** (Justus Erich Walbaum, 1768-1839). Ces caractères ont marqué l'édition et la presse de la plus grande partie du XIX^e siècle.

Honoré de Balzac se trouva ainsi en mesure d'acheter le 16 mars 1826, à un sieur Laurens aîné, son fonds d'imprimerie, situé rue des Marais-Saint-Germain n° 17, devenue rue Visconti en 1864.

Exemple en didot, roman et italic, corps 14.

N



*donc te dédier le premier
ouvrage que je publie; j'offre
au poète la traduction des
pastorales que chantaient le
cygne de Mantoue; et au
typographe les caractères de
ce volume, et surtout celui-ci
appelé Anglaise, caractère
qui, essayé sans succès dans
son pays natal, parait pour
la première fois, avec quelque
distinction, sous les auspices*

*de la Typographie française.
Tu sais que depuis plusieurs
années j'avais trouvé la mé-
thode de graver et de fonder
les autres caractères d'écri-
ture, et de manière à ce
qu'il fût difficile de s'appro-
procher du point où se réunis-
saient les extrémités de chaque
lettre. Mais il restait encore
de grandes difficultés à vain-
cre pour exécuter le caractère*

Toufrere et Tou Aui
Firmin Didot

Paris, le 30 avril 1806.

Caractère Anglaise
de Firmin Didot, pour
son *Virgile*, Paris, 1806.
Bibliothèque de Ladislav Mandel.

Maximilien Vox et la modernité

Vox · classification · Univers · modernisme

Maximilien Vox

1952. Maximilien Vox (1894-1974) fonde à Lurs-en-Provence, les *Rencontres internationales de Lure* qui permettent à des professionnels, étudiants, experts, chercheurs, etc., de se retrouver chaque année autour d'un thème central (la typographie), de réfléchir et de débattre de l'évolution des métiers de la communication « audio-scripto-visuelle », et particulièrement de l'édition et du multimédia.

Une association unique au monde pour la qualité de ses travaux et la simplicité des relations entre ses participants, qu'ils soient professionnels renommés, simples débutants ou étudiants.

Les années cinquante

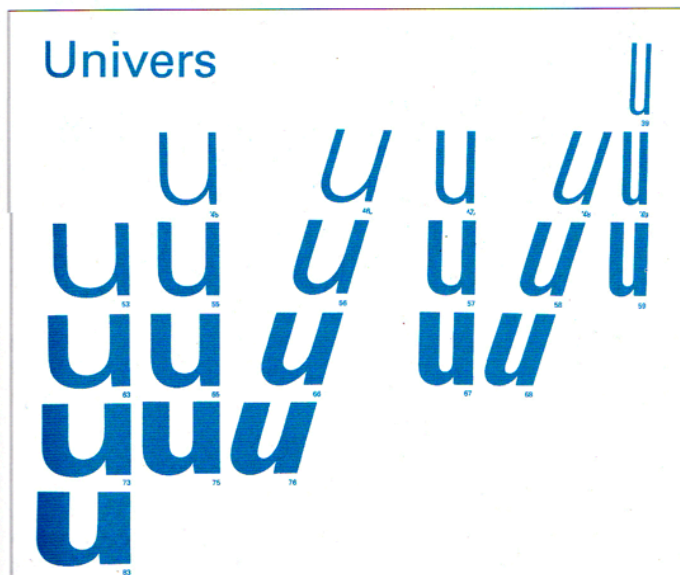
Le Mistral, de Roger Excoffon, 1953, corps 32.

Les années soixante

L'Helvetica, de Max Miedinger, 1957, corps 25.

Les années quatre-vingts

Le Novarese, d'Aldo Novarese, 1980, corps 25.



En 1957, alors âgé de 29 ans et directeur de création à la fonderie Deberny & Peignot à Paris, Adrian Frutiger dessine pour la photocomposition (et aussi pour le plomb) le fameux caractère Univers qui devait le rendre célèbre dans le monde entier. Conçu au départ en 21 séries allant de l'étroit-maigre au large-gras, Univers répond à un large éventail d'occupation de l'espace dans la page, démarche qui n'avait jamais été réalisée auparavant.



Maximilien Vox.
Croquis de Lucien De Roeck, 1958.

Maximilien Vox, de son vrai nom Samuel Monod, fut graveur, typographe, journaliste, publicitaire et éditeur. À partir de 1952, il rassemblait chaque été, au village de Lurs-en-Provence, qu'il avait choisi pour sa retraite, quelques bons amis professionnels de différents pays pour « parler métier ». De fil en aiguille, ces retrouvailles de bons copains ont donné naissance aux *Rencontres internationales de Lure*.

Vox est le créateur de la classification des caractères d'imprimerie (1954) qui porte son nom et celui de l'Association typographique internationale (Atypi). Les caractères sont regroupés en dix familles en fonction de leurs origines historiques: Humaines, Garaldes, Réales, Didones, Mécanes, Linéales, Incises, Scriptes, Manuaires et Fractures. Voir explications dans le lexique typographique en fin d'ouvrage.

La classification Vox-Atypi ainsi que celle de Thibaudeau sont développées dans l'ouvrage complémentaire de celui-ci: *Mise en page et impression, notions élémentaires*.

Merci de m'avoir écouté. Je vous embrasse tous et chacun.
Maximilien

La typographie dans la presse moderne

presse · magazine · quotidien · usages



02

Choix, classification et expression

Reconnaître les familles, relier la forme à la fonction et comprendre comment la lettre produit hiérarchie, ton et lisibilité.

CONTENUS DU DOMAINE

28 planches documentaires

Documents 16 à 43

Consulter par titre, par mot-clé ou par besoin de projet.

Aa

Classification et usage des caractères

fonction · support · ton · usage

Le choix des caractères

IL EXISTE une infinité de caractères. Certains se ressemblent plus ou moins et d'autres ont une personnalité forte. En fait, chaque caractère a été conçu par son créateur en fonction d'une utilisation particulière, car un seul modèle ne peut pas répondre à tous les besoins typographiques. **Le caractère passe-partout n'existe pas.**

- Certains ont été dessinés pour la lecture continue. On parle alors de texte «à lire», de composition «invisible» dont l'objectif est de «disparaître» derrière son texte pour ne pas gêner sa compréhension, la lisibilité étant sa raison d'être.
- Les caractères des journaux sont conçus pour une lecture discontinue au cours de la journée. Le dessin de leurs lettres n'est pas sophistiqué car les grandes cadences d'impression et les papiers utilisés s'accommodent mal de subtilités de dessin. Ils sont généralement de bonne lisibilité.
- Certains caractères ont été conçus pour n'être utilisés qu'en textes «à voir», en typographie «de spectacle», généralement pour des phrases courtes ou même pour seulement quelques mots: titrages dans l'édition, textes-accroches pour affiches, emballages, étiquettes, enseignes de magasins, écrans de multimédia, etc.

Les typographies «déconstruites», régal iconoclaste de certains génies qui nous refont périodiquement le monde, procèdent bien davantage de ces typographies «à voir» que de celles «à lire».

- D'autres polices enfin, qui ne possèdent que des lettres capitales, sont manifestement des alphabets de titrage ou d'inscription.

Une bonne école est de prendre conscience de notre environnement typographique de tous les jours: il nous propose une foule de caractères dans une foule de situations complètement différentes. C'est fabuleux et gratuit! Regardez bien, observez bien, décortiquez ce que l'on a typographié à votre intention. Ce faisant, votre jugement s'affinera progressivement. La différence entre un texte qui se lit facilement et un autre difficilement vous sautera aux yeux. Il en sera de même pour une mise en page faite de façon qu'on comprenne rapidement et facilement son contenu, comparée à une autre où la surabondance des textes, des images, des couleurs et la compression de tout cela se font sur une surface trop réduite.

Nous sommes environnés, typographiquement, du meilleur et du pire. Par conséquent, il y a forcément des raisons qui permettent le meilleur comme il y en a d'autres qui aboutissent au pire. Une bonne mise en page, agréable à voir et facile à comprendre, est le résultat d'une addition de choses à faire et d'autres à éviter.

La première règle qui gouverne la mise en page est la *simplicité*: quand on a retiré tout le superflu, la mise en page est sur le bon chemin.

Choisir une police de caractères

famille · style · registre · cohérence

Le choix des caractères

Les caractères que nous utilisons le plus couramment en lecture continue dans les revues, journaux, livres, catalogues, brochures, dépliants, etc. sont de deux sortes :

1. LES CARACTÈRES À EMPATTEMENTS, comme *Le Monde Livre*, utilisé comme caractère de lecture courante dans cet ouvrage, le *Sabon*, le *Times*, le *Garamond*, etc., et d'une façon générale les caractères numérisés dont l'intitulé peut comporter les mentions *serif* ou *old style*, (« serif » signifiant « empattement » en anglais et « old style » étant la transcription anglaise de la famille des *Garaldes*, c'est-à-dire de la famille des caractères créés à la Renaissance et de leurs petits frères qui ont été créés par la suite¹).

1. Voir, en page 67, la classification des caractères Vox-Atypi.

• Les capitales typographiques sont issues des capitales romaines d'inscription comme, par exemple, celles gravées dans la pierre. Elles avaient atteint leur perfection formelle aux 1^{er} et 11^e siècles de notre ère.



Autel à Mercure, époque tibérienne, 1^{er} siècle.
Musée de la civilisation gallo-romaine, Lyon-Fourvière.

• Les bas de casse typographiques sont issus de la *Caroline*, écriture imposée par Charlemagne à tout son empire à la fin du 8^e siècle, et plus particulièrement des écritures *humanistiques*, qui en découlent, usitées en Italie et en France à la Renaissance par les lettrés.

naum maritima in finibus zabulon et nephtalim
adimplere cur quod dictum ē per esaiā prophetam

Écriture carolingienne, dite *Caroline*.
Évangélaire de Prüm réalisé au monastère de Saint-Martin-de-Tours au 9^e siècle.

itiz & sapientiz : ergo possit producere omne possil
est suppositi : igitur pluriū suppositorū pluriū acti

Écriture humanistique, Naples, 1480-1481. Manuscrit exécuté pour le roi Ferdinand 1^{er} d'Aragon.
Bibliothèque nationale de France.

Formes, variantes et signes d'une police

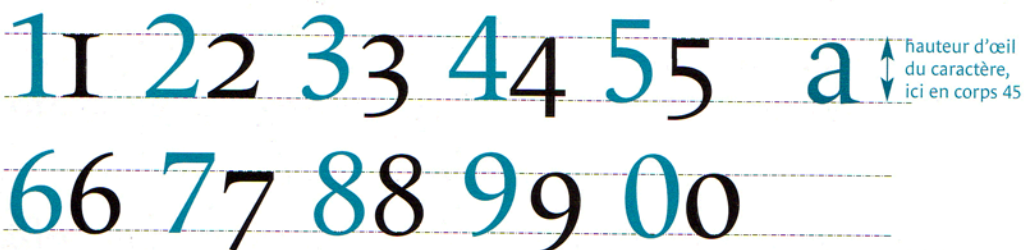
capitale · bas-de-casse · chiffres · signes



Le Monde Livre petites capitales normales (en noir 100%), comparées aux petites capitales réalisées par *anamorphose* sur l'ordinateur (en noir grisé 50%) et qui ne sont finalement que des *grandes capitales d'un corps plus petit* et par conséquent d'une graisse plus maigre et d'un dessin plus étroit. En arrière fond, en couleur tramée 50% : la même lettre en grande capitale vraie du même corps 57.

Les petites capitales normales sont construites sur une hauteur légèrement plus haute que la hauteur d'œil du caractère utilisé, pour rétablir optiquement leur taille. Vous les trouverez, ainsi que les petits chiffres, dans les polices « experts » en complément de certaines polices standards.

La bonne typographie utilise ces petites capitales « experts » (SMALL CAPS) et surtout pas des anamorphoses qui sont un non-sens typographique. Il est important de prendre conscience de cela.



Le Monde Livre, chiffres capitales (à la couleur) et petits chiffres (en noir).

Les petits chiffres sont les chiffres bas de casse ¹. Ils ont été conçus pour fonctionner avec les textes en minuscules. Utilisés dans des ouvrages non techniques, ils évitent ces ruptures disgracieuses du « gris typographique ² » que provoquent les chiffres capitales dans un texte en minuscules.

1. Voir pages 38, 40 et 41.
2. Voir page 78.

Caractères avec ou sans empattements

serif · sans serif · contraste · lecture

Le choix des caractères

2. LES CARACTÈRES SANS EMPATTEMENTS, comme Le Monde Sans, l'Helvetica, l'Arial et d'une façon générale les caractères numérisés dont l'intitulé peut comporter les mentions *sans* ou *sans serif* (en anglais), *gothic* (en américain) et *Grotesk* (en allemand).

Ils ont la propriété de pouvoir supporter des graisses importantes (d'où leur bonne visibilité à distance) et de pouvoir être fortement étroités et serrés les uns contre les autres du fait de l'absence d'empattements (d'où un gain de place). Ils sont apparus dans la première moitié de notre XIX^e siècle, pour les besoins de la publicité naissante.

- Leurs capitales s'inspirent des alphabets archaïques grecs et latins du milieu du premier millénaire avant notre ère.



Écriture grecque lapidaire, VII^e siècle avant notre ère.

- Leurs bas de casse s'inspirent plus ou moins de la forme des caractères bas de casse à empattements.

De ces deux grands groupes de caractères, on ne peut pas dire que l'un soit plus lisible que l'autre. La facilité de lecture la plus aisée provient essentiellement des habitudes culturelles¹.

Les habitants des pays latins, comme le nôtre, lisent plus facilement les caractères à empattements (qui sont plus sensibles et plus rythmés), parce que c'est leur environnement culturel depuis des siècles.

À l'inverse, les habitants des pays germaniques, conditionnés par les écritures gothiques jusqu'à ce que Hitler en proscrive l'usage au début de 1941, lisent plus facilement les caractères sans empattements parce qu'ils sont conçus dans la même logique de *géométrie mécanique* des formes et de *cadence* que celles des caractères des traditions gothiques².

br̄is:ad veramlucem que chr̄if
tus est nos facias peruenire:þ.

Écriture gothique de type Rotunda, vers 1350.

Les «sans serif» sont conçus dans la même logique de géométrie mécanique des formes et de cadence que celles des traditions gothiques

Helvetica Inserat, corps 10. C'est la même structure mentale, et ce n'est pas par hasard que les Américains appellent *gothics* les caractères sans empattements (Linéales).

1. Voir les travaux de François Richaudeau sur ce sujet. Voir la bibliographie, p. 147.

2. Dans *Écritures, miroir des hommes et des sociétés* (voir la bibliographie), Ladislav Mandel explique la filiation des Gothiques et des Linéales.

Proportions, chiffres et ponctuation

proportion · variantes · ligatures · signes

abcdefgkpn

g fi fffl fflfi
ghpkvmyz

Le Monde Sans dans différentes séries.

Q Q Q Q Q Q Q

Le Monde Sans capitales romain : extra-light, light, normal, semi bold, bold, extra bold et black.

A A B B E E N N a

hauteur d'œil
du caractère

Le Monde Sans. Même démonstration qu'en page 61 avec Le Monde Livre.

1 1 2 2 3 3 4 4 5 5 a

hauteur d'œil
du caractère

6 6 7 7 8 8 9 9 0 0

Le Monde Sans normal, chiffres capitales et chiffres bas de casse.
Même démonstration qu'en page 61 avec Le Monde Livre.

Écritures scriptes et geste naturel

script · calligraphie · chancellerie · geste

Les **SCRIPTES**, comme le **BickhamScript**, le **KuenstlerScript**, le **BrushScript**, le **Caflish**, le **Shelley**, le **Mistral**, etc., et d'une façon générale les caractères dont l'intitulé comporte la mention *script*, sont inspirées des écritures manuelles rapides, appelées écritures « cursives », comme l'écriture manuelle de chacun d'entre nous. Les scriptes sont caractérisées par une inclinaison plus ou moins prononcée et peuvent avoir des liens entre leurs lettres.

Sur un plan pratique, leur emploi est limité à des textes courts, des cartons d'invitation, des titrages de conditionnements, d'étiquettes. Leur relative difficulté de lecture fait qu'on ne les emploie pas pour les textes de lecture, d'une plaquette ou d'un livre, par exemple.

Les écritures scriptes

Kuenstler Script bold, corps 30.

Les écritures scriptes

SH Nevison Casual, corps 30.

Les écritures scriptes

FF ErickRightHand, corps 30. © FontShop International.

D'autres caractères, bien que s'inspirant eux aussi du tracé manuel des lettres, ne sont pas à proprement parler tout à fait des scriptes. Leurs formes sont inspirées de l'écriture manuelle soignée, voire de la calligraphie, plus lente à réaliser que les cursives.

Le geste naturel de l'écriture

Caroolix, corps 28, créé par Xavier Dupré.

Le geste naturel de l'écriture

Comedia médium, corps 24, créé par Olivier Nineuil, exclusivité AgfaType.

L'écriture de chancellerie

Poetica, corps 32. © Adobe.

Pourquoi classer les caractères ?

Thibaudeau · Vox · critères · familles

Les classifications des caractères

IL EXISTE une infinité de polices de caractères typographiques numérisés sur le marché. Beaucoup se ressemblent ou paraissent se ressembler. Comment s'y retrouver, dans cet apparent chaos, pour se constituer une typothèque minimale qui puisse répondre à l'essentiel des besoins typographiques courants ? Les caractères se regroupent en plusieurs familles, *chacune établie sur des caractéristiques particulières du dessin des lettres*. C'est ce qu'on appelle une **classification des caractères**. Toutes traduisent une volonté de mieux comprendre ce qui relie les caractères dans leur diversité. Les classifications suivantes sont valables pour les caractères « normaux » de lecture. La prolifération actuelle de caractères numérisés et leur grande diversité font qu'un grand nombre de caractères contemporains échappent à toute classification.

Les principales classifications :
Francis THIBAudeau : 1920-1924
VOX-ATYPI : 1953-1962
Aldo NOVARESE : 1958
La norme DIN 16518 : 1964
Marcel JACNO : 1978
Jean ALESSANDRINI : 1979
Jacques BERTIN : 1980

Il existe plusieurs classifications (et la liste ci-contre à gauche ne recense que les principales), chacune ayant ses défauts et ses qualités, et aucune n'étant parfaite. La plus simple est celle de *Francis Thibaudeau*, typographe français (1860-1925). Celle de *Maximilien Vox* (1894-1974), fondateur des Rencontres internationales de Lure, la reprend et la complète d'une façon beaucoup plus précise, en fonction des époques historiques des caractères.

LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES			
Le ROMAIN ELZÉVIR A EMPATTEMENTS TRIANGULAIRES Alphabet minuscule extraordinairement adapté à l'empatement des capitales romaines d'inspiration par Nicolas Jenson à la fin du 15 ^e siècle.  Vincent Elzevir. Les Lettres.  Empatement triangulaire caractéristique de la forme de l'ère de l'Égyptien angl. 	Le ROMAIN DIDOT A EMPATTEMENTS TRIANGULAIRES Transformation de la minuscule romaine d'après le principe d'empatement inventé par Garamond dans son œuvre de 1562 et généralisé par F. A. Didot au 18 ^e siècle.  Vincent Didot. CLASSE DIDOT  Ajustement linéaire caractéristique de la forme de l'ère de l'Égyptien angl. 	L'ANTIQUE A EMPATTEMENTS TRIANGULAIRES Adaptation de la forme romaine de l'alphabet de Nicolas Jenson pour l'impression d'une minuscule au type primitif des manuscrits philosophiques.  Vincent Antiqua. ROMANESQUE dans 2 styles de l'ère de l'Égyptien qui se caractérisent par la forme de la lettre 'a' et la forme de la lettre 'e'. 	L'ÉGYPTIENNE A EMPATTEMENTS RECTANGULAIRES Adaptation de la forme romaine de l'alphabet de Nicolas Jenson pour l'impression d'une minuscule aux manuscrits philosophiques.  Vincent Égyptienne. ÉGYPTIENNE  Arrangement des lettres d'après la forme de l'ère de l'Égyptien angl.

La classification Thibaudeau.

LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES			
L'ANTIQUE A EMPATTEMENTS RECTANGULAIRES Relevée sur les inscriptions PHÉNICIENNES et réalisée en types mobiles au commencement du 18 ^e siècle.  Type de l'ère de l'Égyptien angl. 	L'ÉGYPTIENNE A EMPATTEMENTS RECTANGULAIRES Relevée sur les inscriptions PHÉNICIENNES et réalisée en types mobiles au commencement du 18 ^e siècle.  Type de l'ère de l'Égyptien angl. 	Le ROMAIN ELZÉVIR A EMPATTEMENTS TRIANGULAIRES Relevée sur les inscriptions ROMAINES et réalisée en types mobiles au commencement du 18 ^e siècle.  Type du roman d'après la forme de l'ère de l'Égyptien angl. 	Le ROMAIN DIDOT A EMPATTEMENTS TRIANGULAIRES Relevée sur les inscriptions ROMAINES et réalisée en types mobiles au commencement du 18 ^e siècle.  Type du roman d'après la forme de l'ère de l'Égyptien angl.

LA CLASSIFICATION THIBAudeau

En 1921, Thibaudeau publie dans *La lettre d'imprimerie* la classification qui porte désormais son nom. Elle se base sur la forme ou l'absence des empattements des lettres et compte 13 dénominations sous 4 grands groupes (voir les deux tableaux, ci-contre, publiés par Thibaudeau). Cette simplification de classement morphologique des caractères nous apparaît aujourd'hui quelque peu réductrice, mais d'une utilisation pratique pour le débutant :

1. La famille des Elzévir

regroupe tous les caractères à empattements triangulaires et leurs dérivés ; un peu fourre-tout. Times, Garamond, Palatino, Sabon, les *old style* et la plupart des *serif*.

2. La famille des Didot

regroupe les caractères possédant un fort contraste de graisse entre les pleins et les déliés, et dont les empattements sont filiformes. Didot, Bodoni, Walbaum, Normande, Madrone, etc.

Humanes et garaldes

humanes · garaldes · axe · empattement

3. La famille des Antiques

regroupe les caractères sans empattements.

Univers, Helvetica, Frutiger, Futura, Avant Garde, Avenir, Optima, Eras, Franklin Gothic, etc., et les caractères comportant le qualificatif *antique*, *sans serif* (ou *sans*), *gothic* et *Grotesk*.

4. La famille des Égyptiennes

regroupe les caractères à empattements rectangulaires.

Boton, Calvert, Lubalin, Memphis, Officina Serif, Rockwell, etc.

LA CLASSIFICATION VOX-ATYPI

Imaginée par *Maximilien Vox* en 1952, discutée à la session 1954 des Rencontres internationales de Lure, adoptée en 1962 par l'Atypi¹, cette classification, à usage international, n'est pas la plus simple mais elle offre l'avantage de regrouper les caractères en fonction de leurs origines historiques, en onze groupes. J'emprunterai les définitions à *René Ponot* qui participa à l'élaboration de cette classification.

Chaque caractéristique de chacun des groupes est à considérer comme un « prototype ». Dans la pratique, un caractère donné est le résultat de deux sinon trois « parents ». Par exemple, le *Comedia*, d'*Olivier Nineuil*, se définit comme une *Linéale-scripte*.

1. Atypi :
Association
typographique
internationale.

Groupe I

Les Humanes Aa Bb Cc Dd Ee

Ce sont les premiers en date des caractères romains, gravés par les imprimeurs vénitiens du *xv^e* siècle. Leurs empattements sont courts et épais. Les contrastes entre pleins et déliés sont peu marqués. Leurs capitales sont à la dimension des lettres *longues du haut*.²

Caractère :
Mendoza (ITC),
de José Mendoza
y Almeida, 1991.

2. C'est-à-dire les lettres qui possèdent une *hampe*, comme le b, le d, le k...

Groupe II

Les Garaldes Aa Bb Cc Dd Ee eo

Les *Garaldes* perpétuent le style noble et gracieux de la Renaissance italo-française (*xvi^e* – *xvii^e* siècles). Leur nom marie ceux de *Claude Garamont* et d'*Alde Manuce*, créateurs des prototypes. Elles sont de proportions plus élégantes que les *Humanes* par un meilleur contraste pleins/déliés, avec des capitales généralement plus courtes que les *longues du haut*. Issue d'une filiation parallèle à celle du romain de la cursive manuscrite de chancellerie du temps, l'*italique garalde* apporte avec elle une note d'aimable féminité.

Les graisses des *Garaldes* sont distribuées par rapport à un axe incliné.

Caractère :
Adobe
Garamond,
de Robert
Slimbach,
1989.

Réales, didones, mécanes, linéales et incises

réales · didones · mécanes · linéales · incises

Les classifications des caractères

Groupe III

Caractère :
New
Baskerville
roman. © ITC.



Les Réales Aa Bb Cc Dd Ee **EO**

Les *Réales*, ou caractères des monarchies de droit divin, incarnent l'esprit à la fois rationnel et réaliste de l'époque encyclopédique. Elles font la transition entre les *Garaldes* et les *Didones* futures. Leur œil est plus étroit que celui des *Garaldes*. Le contraste pleins/déliés est encore plus marqué.

Les graisses des *Réales* sont distribuées par rapport à un axe généralement quasi vertical.

Groupe IV

Caractère :
Didot, dessiné
par Adrien
Frutiger en
1991.
© Linotype
Hell.

Les Didones Aa Bb Cc Dd Ee

Les *Didones* tirent leur nom de *Didot* et *Bodoni*. Strictes, austères, mais respectueuses du canon, les *Didones* sont un hommage à la déesse Raison. Elles se caractérisent par un brutal passage des pleins (gras) aux déliés (filiformes) et par des empattements de la finesse des déliés.

Ce sont les *Didot* de Thibaudeau.

Groupe V

Caractère :
Memphis
medium, de
Rudolf Weiss.
Stempel, 1929.

Les Mécanes Aa Bb Cc Dd Ee

Le mot vient de « mécanique » qui évoque leur aspect parfois très géométrique et l'époque industrielle de leur début (xix^e siècle). Leurs empattements sont rectangulaires.

Ce sont les *Égyptiennes* de Thibaudeau.

Groupe VI

Caractère :
Le Monde
Sans,
de J.-F. Porchez,
1997.

Les Linéales Aa Bb Cc Dd Ee

Les *Linéales* sont faites de lignes, uniformes ou modulées, qui peuvent être plus ou moins épaisses, du maigre au très gras. Dépourvues d'empattements, ce sont les *Antiques* de Thibaudeau.

Groupe VII

Caractère :
Alinéa Incise,
de Thierry
Puyfoulhoux,
1997.

Les Incises Aa Bb Cc Dd Ee

Les *Incises* sont des caractères dont le dessin rappelle celui des *latines d'inscription* (c'est-à-dire les capitales romaines), lesquelles ignoraient les minuscules. Les créateurs d'incises typographiques leur en ont imaginé. On devine la forme de la lettre gravée au burin dans la pierre ou le métal.

Ce sont prioritairement des caractères de titrage.

Scriptes, manuales, fractures et caractères non latins

scriptes · manuales · fractures · non latins

Groupe VIII

Les Scriptes Aa Bb Cc Dd Ee

Caractère :
Kuenstler
Script bold.

Les *Scriptes* imitent les écritures courantes, rapides, à main levée. Certaines, dont les *Anglaises*, en sont la meilleure illustration. Elles sont souvent caractérisées par une inclinaison plus ou moins prononcée, et leurs lettres peuvent se lier les unes aux autres. Elles sont exécutées à la plume, au pinceau, à la brosse, au crayon feutre, au fusain. Leur domaine est celui des «travaux de ville et de la publicité».

Groupe IX

Les Manuales a b c d e f g h i j k

Caractère :
Ondine,
dessiné
par Adrian
Frutiger,
1954.

Le tracé des *Manuales* évoque les écritures antérieures à la typographie, dans lesquelles se retrouve le rythme des écritures manuscrites lentes, à main posée et appliquée. Ce sont aussi des caractères où l'ornement et le dessin l'emportent.

Groupe X

Les Fractures a b c d e f g h i j k s f

Caractère :
Wittenberger
Fraktur.

Les *Fractures* sont nos *Gothiques*, classables parmi les *Manuales*. Mais les nombreux styles d'écritures gothiques, allemandes notamment, justifiaient (classification internationale oblige) la création d'un groupe particulier.

Groupe XI. Les caractères non latins

Что знауит художником афиш... Ω Ιπλ, εγω τοι ονκ αμφισβητω...

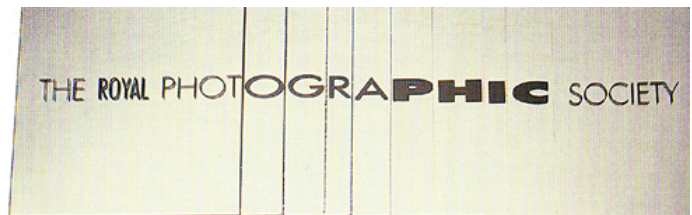
Caractères :
Euro-Garamond
Cyrillique
© Quartet
Systems,
et Symbol
(pour le grec).

Pour la même raison, et pour être complète, la classification Vox-Atypi devait comporter ce groupe.



Variations formelles au sein d'une famille

famille · dessin · variation · système



PARTIE 2 | PRINCIPES ET TECHNIQUES

MODULE 6 La typographie

ATELIER 4 | Mise en valeur et hiérarchie

La conception graphique repose sur des techniques qu'il est essentiel de connaître pour pouvoir exprimer ses idées sur le plan typographique. Une des principales à acquérir concerne la mise en valeur du texte à l'aide des caractères.

⬆ Les graisses
et les formes
de cette brochure
sont associées
de façon surprenante.

Pour que la forme reflète le fond, il est essentiel de savoir quels sont les éléments à mettre en relief, comment organiser les titres, sous-titres, introduction, légendes, etc. Ces différentes catégories d'informations forment la hiérarchie de la composition. Une fois déterminée avec le client, elle peut être traduite de diverses manières. Commencez par composer l'ensemble du texte dans un seul corps de caractères, en général entre 9 et 11 points, afin de constituer le fond typographique sur lequel se détacheront titres et sous-titres.

Espace, graisse et forme

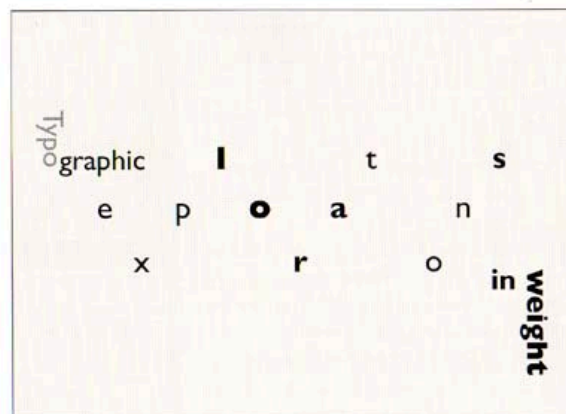
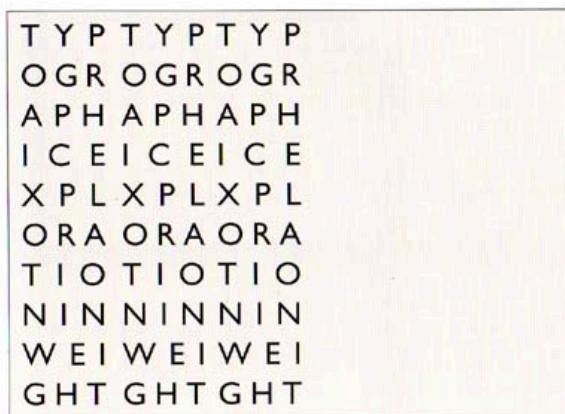
Le premier moyen de mettre un texte en valeur, c'est de lui donner de l'espace verticalement, en ajoutant par exemple une ligne ou une demi-ligne blanche au-dessus ou en dessous du titre. (Avec un interligne simple, cela signifierait ajouter un retour chariot ou, respectivement, diviser l'interligne par deux. Autrement dit, pour un interligne de 14 points, vous ajouteriez 7 points, de façon à obtenir un espacement vertical de 21 points.) Si vous renforcez la graisse des caractères, il n'est pas nécessaire d'augmenter l'interligne, la densité d'encre servant de point d'ancrage visuel. Les polices sans empattements sont conseillées dans ce cas, car elles possèdent souvent de multiples variantes qu'il est possible de combiner: maigre et gras, moyen et extra-gras, etc. N'oubliez pas qu'une police plus petite mais grasse « pèse » davantage qu'une police plus grande mais moins grasse. L'autre moyen consiste à changer de forme, en passant par exemple d'un caractère romain à un caractère italique. Les italiques ajoutent de la fantaisie et du dynamisme à la composition et sont très efficaces pour mettre en valeur un passage au sein d'un bloc de texte en caractères romains. Pour tenir compte de leurs formes plus délicates, mieux vaut toutefois augmenter la taille des

Univers
est une des polices possédant le plus grand nombre de variantes, ce qui la rend très pratique pour les compositions avec de nombreux niveaux hiérarchiques.

VOIR AUSSI : Harmonie et contraste des couleurs p. 36

Typographie expérimentale et voix du texte

expression · expérimentation · voix · rythme



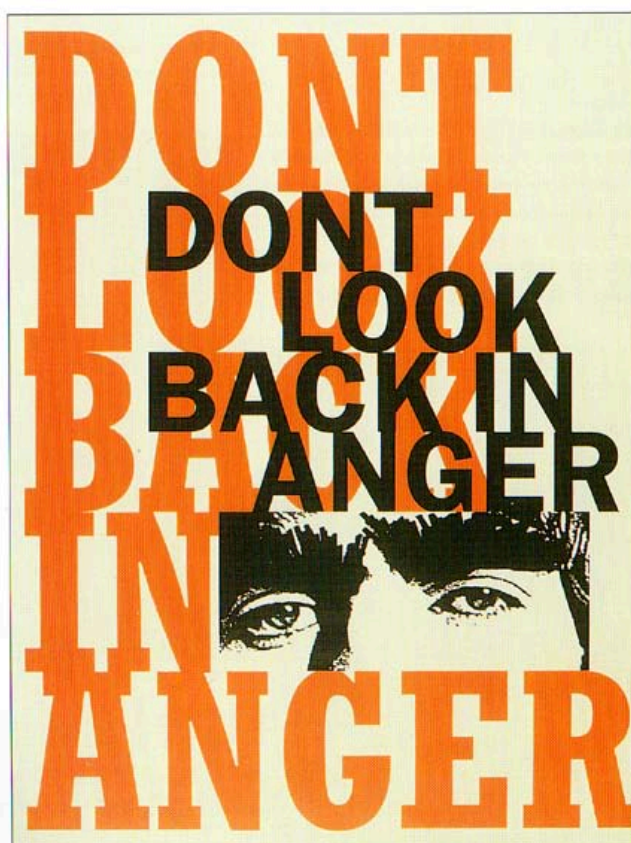
1 2 Graisse et espacement
Voici deux interprétations d'un exercice de mise en valeur d'un texte.

3 Passage d'une police égyptienne à une police sans empattements Le changement de couleur, de taille et de forme confère vigueur et force à cette composition. Les polices égyptiennes, à l'honneur au XIX^e siècle et dans les années 1930 et 1950, donnent une impression de lourdeur.

titres en italique en proportion. Autre changement de forme, le passage des minuscules aux capitales. Ces dernières donnent un aspect plus formel au projet et réclament davantage d'espace, mais elles suppriment les risques de collision entre ascendantes et descendantes. Quant aux petites capitales, elles permettent une mise en valeur encore plus subtile.

Efficacité du contraste

Le contraste entre une police étroite et une police large, c'est-à-dire entre le vertical et l'horizontal, peut donner de bons résultats à condition de posséder une solide expérience, car il ne faut pas abuser de ce genre de va-et-vient visuel. N'oubliez pas non plus que les caractères étroits réclament en général un interligne plus important, et que les caractères larges augmentent la longueur des lignes. Une autre technique consiste à changer de direction, en faisant varier par exemple l'angle du corps du texte et celui des éléments à mettre en valeur. L'utilisation des renforcements constitue une autre méthode de mise en valeur. Il est ainsi possible de renfoncer le corps du texte sous un titre (le titre se retrouve alors en débord), ou à l'inverse de renfoncer le titre au-dessus du bloc de texte.



Le caractère comme élément de composition

composition · contraste · espace · sens

La couleur est également utilisée pour mettre en valeur un passage. Attention toutefois au contraste entre la couleur choisie et celle du support d'impression. N'oubliez pas que les couleurs produites à partir des quatre encres d'imprimerie peuvent poser problème : chaque couleur est en effet construite à partir de quatre séparations, ou films, et il se produit parfois des décalages dans le repérage (voir pages 126-129).

Si vous optez pour la couleur, pensez à utiliser un caractère plus gras, qui la rendra plus visible. Vous pouvez utiliser des fonds noirs ou de couleurs avec des caractères blancs ou clairs, ou encore utiliser des filets.

Le changement de corps de caractères reste néanmoins la méthode la plus répandue de mise en valeur. Utilisez-la néanmoins avec prudence et assurez-vous que le corps de caractères des titres et celui du texte sont suffisamment différents. Si leurs tailles sont trop proches, la composition aura un aspect bizarre.

Sobriété = efficacité

Dans tous les cas, évitez de multiplier les méthodes de mise en valeur au sein d'une même composition. De nos jours, la technologie rend les changements très aisés, et il faut de la discipline pour éviter de se retrouver avec un méli-mélo de graisses, de tailles et de formes. Résistez à la tentation et rappelez-vous : il n'est pas toujours nécessaire de crier pour être entendu !



90 MISE EN VALEUR ET HIÉRARCHIE



4 Counterblast Pour un tel titre (contre-attaque), l'opposition typographique entre une police italique à empattements et une police grasse sans empattements « fonctionne » parfaitement.



5 Dynamisme et sérénité Cette composition très paisible contient néanmoins de multiples changements de taille, de forme, de graisse et de renforcements et débords.

6 Une police maigre sans empattements utilisée dans deux couleurs confère un grand dynamisme à ce panneau.

Graisse, taille et hiérarchie

graisse · corps · emphase · hiérarchie

t^t y^y p^p e^e

④ Une police large sans empattements a été utilisée dans deux graisses différentes pour créer une mise en valeur très animée.

t^t y^y p^p e^e

ty p e

④ ⑤ Changement de graisse et de taille, de graisse et d'espacement, de direction. Ces exemples montrent l'importance des changements typographiques dans la mise en valeur du texte.

EXERCICE

Créez un carton d'invitation

Utilisez le texte ci-dessous dans un format A5, à l'italienne ou à la française. Avec une seule taille de caractères, essayez au moins trois techniques décrites ci-dessus, en sélectionnant la partie à mettre en valeur. Puis reprenez l'exercice en faisant varier seulement la taille des caractères.

Vous êtes conviés à la présentation privée des créations des étudiants de dernière année de la section Conception graphique de l'école [insérez le nom de votre école], le 5 octobre à 20 heures, rue Saint-Jean à [nom de votre ville]

RSVP

Le secrétariat de la section
Conception graphique
[nom de votre école]
[adresse]

Changer

la graisse

ou la taille des caractères
permet de modifier la mise en valeur
du texte

Changer
la graisse

**ou la
taille**

des caractères
permet de modifier
la mise en valeur
du texte

CHANGER LA GRAISSE OU

la taille des
caractères
permet de

**modifier
la mise
en valeur
du texte**

Changer

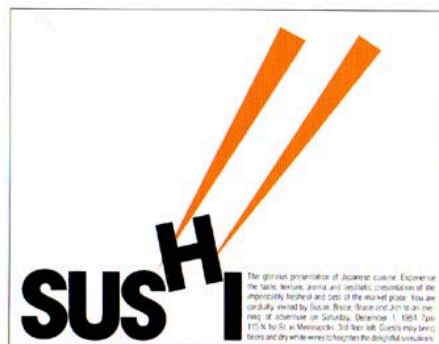
la graisse ou
la taille
des caractères

permet de modifier
**la mise
en valeur
du texte**

LA TYPOGRAPHIE 91

Formes typographiques et associations visuelles

analogie · forme · signe · association



 **Texte illustratif** Dans ces deux projets, les possibilités illustratives des mots ont été soigneusement étudiées, avec pour résultat des formes graphiques très simples qui ajoutent du sens et du style à ces deux logos.

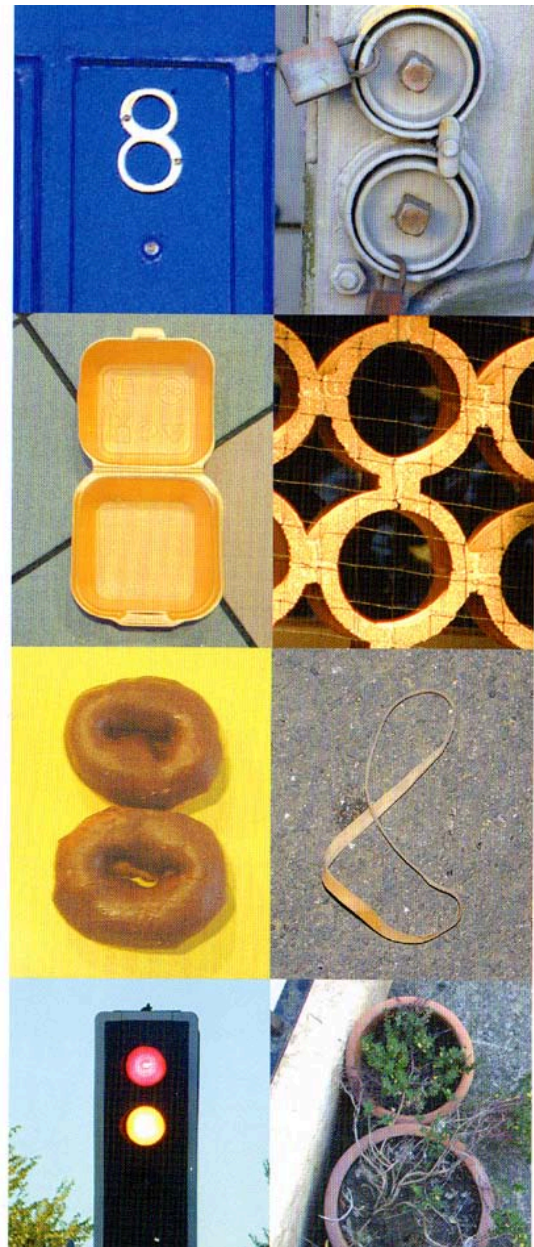
➡ **Les reconnaissez-vous ?**
Ces objets de la vie quotidienne
ont été détournés de façon
à représenter le chiffre 8.

PARTIE 2	PRINCIPES ET TECHNIQUES
MODULE 6	La typographie
ATELIER 5	Typographie illustrative

Pour communiquer efficacement ses concepts, le graphiste a le choix entre plusieurs options. La méthode traditionnelle consiste à disposer adroitement textes et photos sur la page, ce qui suffit la plupart du temps. Mais dans certains cas une approche plus dynamique est nécessaire.

VOIR AUSSI : Visualiser ses idées p. 56
Conception graphique pour l'entreprise p. 158

92 TYPOGRAPHIE ILLUSTRATIVE



Transformations et effets typographiques

déformation · contour · flou · mouvement



Fluidité Les caractères flous du titre de cet article font écho aux formes douces des silhouettes des danseurs.

Évidences
De nombreux mots offrent des possibilités graphiques évidentes pour illustrer leur sens.



Sur l'herbe tendre
Cette utilisation amusante du nom d'un grand joueur fait appel à la police Helvetica.

Un des aspects les plus fascinants de la conception graphique concerne le travail sur les formes des lettres. L'alphabet latin se compose de 26 lettres en deux versions, minuscule et majuscule. Ces lettres présentent une structure et des formes individuelles auxquelles les gens sont habitués depuis toujours. Même si de nos jours, ces formes font partie de notre quotidien, elles sont tellement ancrées dans notre identité culturelle, sociale et historique que nous avons tendance à les traiter avec un certain respect. Les graphistes peuvent exploiter ce phénomène et manipuler les formes très suggestives des lettres de façon subtile, les transformant en images à part entière. Les caractères peuvent ainsi devenir des objets : deux « O » majuscules se transforment en paire de lunettes ou en roues de voiture, un « j » minuscule en crochet, un « Z » majuscule en éclair. À l'inverse, les images peuvent se transformer en lettres : un compas en « A », des acrobates en « D ».

blur*

* flou

spin*

* vrille

zoom

outline*

* contour

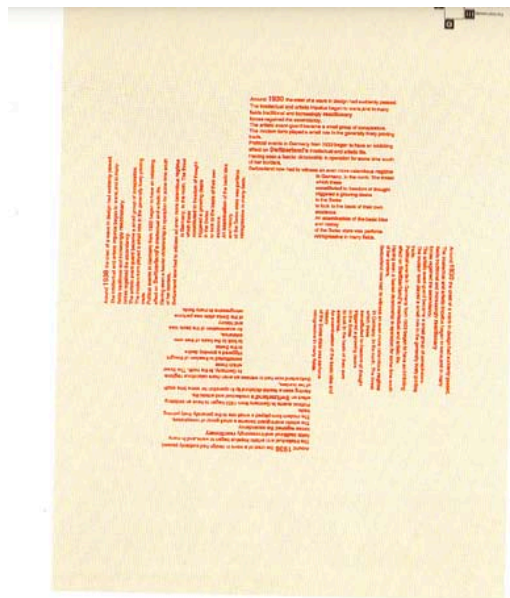
Correspondance forme-fond

Il existe de nombreuses techniques permettant de transformer des lettres en illustrations et vice versa, qui vont bien au-delà de la simple utilisation de leur forme. Certains mots, notamment les verbes d'action, se prêtent particulièrement bien à des expériences où la typographie reflète le sens du mot : imaginez par exemple le mot « zoom » avec quatre « o » au lieu de deux, ou le verbe « bondir » avec le « n » décalé vers le haut. Avec Illustrator, les caractères peuvent être modelés de façon à exprimer une infinité de concepts : chevauchement de caractères, distorsion, flou ou accentuation des lettres, tracé de leurs contours, ombres portées, texte suivant une courbe, couleur, graisse, forme, etc. Les possibilités sont pour ainsi dire illimitées. Pour être efficace, cependant, les positions et les formes données aux mots doivent refléter le sens du texte, sans toutefois tomber dans le cliché.

LATYPOGRAPHIE 93

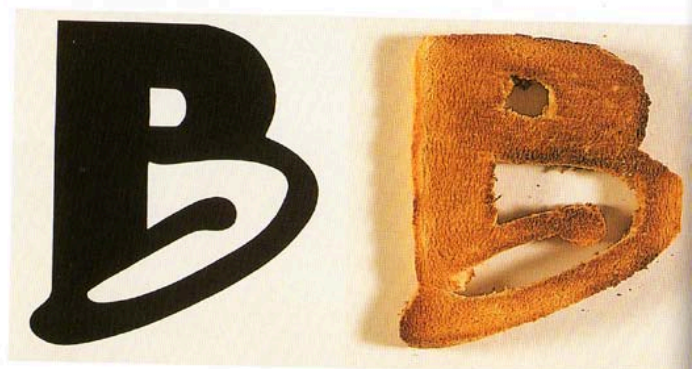
La lettre comme image

lettre-image · expressivité · perception



Typographie patriotique Le texte est composé de façon à reproduire la croix du drapeau suisse, concept à la fois simple et efficace.

Un logo croustillant Le caractère se transforme en image humoristique servant de logo à une boulangerie.



Faire rire pour vendre

Nous sommes tous attirés par les jeux typographiques, et les publicitaires savent très bien qu'une composition comportant des éléments amusants a toutes les chances de séduire sa cible. Mais comme nous l'avons vu, il faut que le graphisme reflète le contenu, sinon il reste un exercice de style vide de sens. L'utilisation de la typographie en tant qu'image ne plaît pas toujours aux clients. Bien souvent, ils préfèrent s'en tenir aux images ordinaires. Vous pouvez proposer un compromis mêlant images et typographie illustrative de façon à renforcer le message.

Logotypes

Dans le domaine de la conception de logotypes, il est possible de faire des expériences avec les polices traditionnelles. Il s'agit en fait de la signature d'un organisme ou d'une entreprise, et il suffit parfois de modifier très légèrement une police classique pour ajouter une note personnelle qui rendra la marque reconnaissable entre toutes. Le secret, c'est de travailler de façon intégrée sur les formes des lettres. Pour tester vos idées, commencez par des formes très basiques: cercle, carré, triangle. De nos jours, il est facile d'essayer plusieurs



Réseau de lettres Cette composition astucieuse reproduit le plan du métro de Londres.

94 TYPOGRAPHIE ILLUSTRATIVE

Fragmentation et composition expressive

fragmentation · rythme · tension · affiche

Fractionnement Cette composition fascinante se sert de la typographie pour renforcer le sens.

L'excellente intégration du texte et de l'image produit une affiche très dynamique.

Renversant La lettre « g », placée à l'horizontale, forme un double zéro, clin d'œil à l'architecture espagnol iconoclaste Gaudí.

Les lettres dansantes servent d'ombres aux corps en mouvement et introduisent cet article sur un festival de danse.

variantes d'un concept sur l'ordinateur, par exemple de passer très rapidement d'une image positive à une image négative, pour plus de dynamisme. Le choix de la ou des couleurs sera également déterminant.

Graphisme et télévision

À la télévision également, la typographie peut être l'objet d'innombrables manipulations et distorsions. Avec le mouvement, c'est tout un nouveau domaine qui s'ouvre au graphisme et aux effets typographiques, souvent associés à l'animation dans des compositions réellement « vivantes ».

Typographie, sens et organisation de l'espace

sens · organisation · texte · image

PARTIE 2	PRINCIPES ET TECHNIQUES
MODULE 7	La typographie
ATELIER 6	Mots en forme

L'illustration typographique, qui consiste à créer des formes avec du texte, est avant tout un divertissement. La typographie habituelle est transformée en configurations graphiques conservant une certaine lisibilité et visant à informer et divertir le lecteur, tout en échappant à l'aspect formel de la composition typographique classique.

Essayez différentes mises en forme de texte, symétriques et asymétriques, exprimant divers concepts. Sans perdre de vue la lisibilité, mêlez soigneusement les styles de composition : justifiée, au fer à gauche, au fer à droite, centrée, de façon à faire écho au contenu du texte. Vous pouvez inscrire ce dernier dans des figures régulières telles que carrés, triangles, losanges ou cercles, ou dans des formes plus irrégulières. Il n'est pas nécessaire que le texte occupe toute la surface de la forme, les mots, lettres ou chiffres pouvant également être disposés de façon linéaire, formant des courbes ou suivant les contours d'une forme. Le texte peut se trouver à l'intérieur même de la forme, ou au contraire l'habiller de l'extérieur ; il peut définir des zones ou reproduire des silhouettes ; il peut enfin être lui-même image. Des changements bien maîtrisés de graisse à l'intérieur de la zone de texte peuvent créer de façon subtile des formes ou des images typographiques secondaires. De manière plus directe, vous pouvez donner au texte la forme des objets associés au sens du texte, combinant ainsi texte, composition et image en une expression immédiate et décorative du contenu. Cette technique requiert sens de l'humour et inventivité.

Pour être efficace dans ce domaine, notre alphabet latin, composé essentiellement de lignes droites, de

VOIR AUSSI : Illustration sur ordinateur p. 70
Typographie illustrative p. 92

96 MOTS EN FORME

[illegible]

➤ **Message souligné** Dans cette composition de Total Design, l'architecture et la taille du « T » majuscule sont soulignés par la configuration du texte principal. Le contraste très dynamique entre les blocs rectilignes et le texte curviligne confère mouvement et profondeur à l'ensemble.

🌲 **Arbre de Noël** Trois interprétations typographiques de la forme bien connue de l'arbre de Noël, depuis la plus aléatoire jusqu'à la plus contrôlée. Chacune à sa manière rend bien l'esprit festif du concept.



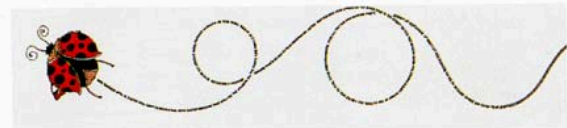
↑ Lettres manuscrites
 Cette charmante composition anonyme démontre la souplesse qu'apportent les caractères manuscrits dans le domaine de l'illustration typographique.

Texture, matière et procédés

matière · texture · procédé · reproduction

➡ Il est possible de créer des portraits typographiques ressemblants, à l'aide des systèmes numérisés de photocomposition. Les traits du visage sont reproduits par de subtils changements de graisse, de style et de corps.

🕒 Humeur saisonnière
Par la couleur, le rythme et la texture, Diana Wilson capte l'atmosphère des saisons dans ces « fenêtres » composées de texte tracé à la main.



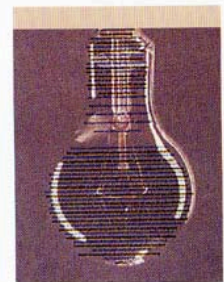
🕒 Le vol de cette coccinelle est formé par une seule ligne de texte, à la fois décorative et informative. Tout comme les blocs de texte, les lignes de texte peuvent suivre des formes, mais attention à ne pas perdre de vue la lisibilité.

🕒 Ce texte mis en forme et imprimé sur du papier calque fait partie d'une composition de Total Design et reflète de façon typographique la photo à laquelle il fait référence.



cercles et de portions de cercle, nécessite pas mal d'imagination. Les écritures calligraphiques comme l'arabe, avec leurs belles courbes fluides et naturelles, se prêtent plus facilement à ces techniques graphiques décoratives qui appartiennent à leur culture. La nature décorative du texte ainsi mis en forme transforme la lecture en expérience visuelle. La publicité se sert de cette technique pour donner aux slogans ou aux textes brefs une forme attrayante dont l'impact visuel permet de transmettre un message. La conception de logotypes a également recours à ce procédé. Le texte peut ainsi être composé en forme de chaussure, de verre, de bouteille, de tête, de corps, d'animal, d'oiseau, de poisson, d'arbre ou même de paysage. La forme a en général un rapport direct avec le contenu.

Certains portraits, entièrement créés par la texture et la couleur des mots, dans lesquels la ressemblance du sujet, humain ou animal, témoigne d'une très grande habileté, sont de véritables réussites de la typographie décorative. Certains artistes comme les constructivistes russes ont disséqué ces techniques dans les années 1920-1930. Les portraits ou images numérisés peuvent être produits beaucoup plus facilement sur l'ordinateur, qui permet d'essayer librement toutes sortes de teintes en modifiant la graisse des différentes portions du texte. Les illustrations typographiques créées sur ordinateur ont souvent un aspect assez curieux, de style « tapisserie », tandis que ceux réalisés à la main, qui bénéficient de la « patte » du graphiste, sont plus subtils et plus personnels.



🕒 La texture très dense des lettres imprimées dans cette illustration typographique d'Armando Testa reproduit visuellement les plumes de la poule.

LATYPOGRAPHIE 97

Cohérence d'un ensemble éditorial

livre · collection · système · cohérence

PARTIE 2
PRINCIPES ET TECHNIQUES

MODULE 6
La typographie

ATELIER 1
Comprendre et choisir les polices

Depuis l'apparition de la typographie numérique, le nombre de polices dont disposent les graphistes a augmenté de façon exponentielle, de sorte qu'il est devenu quasi impossible de toutes les connaître. Il est cependant recommandé de connaître l'histoire de telle ou telle police, de façon à pouvoir harmoniser ses caractéristiques avec le contenu du texte. *Grosso modo*, les polices contemporaines se marient bien avec les textes « modernes », tandis que les caractères plus traditionnels sont mieux adaptés aux textes littéraires classiques.

VOIR AUSSI : Mise en valeur et hiérarchie p. 88

80 COMPRENDRE ET CHOISIR LES POLICES

Avant d'aborder les critères de choix des polices, nous allons passer en revue les grandes catégories servant à les classer. Ce classement n'est pas toujours facile, car elles présentent souvent des caractéristiques ambiguës. Il est cependant utile d'apprendre les grandes règles permettant de reconnaître les polices ainsi que les fonctions les mieux adaptées à telle ou telle famille. Deux catégories sont évidentes : les polices de texte et les polices de tirage.

Polices de texte : Elzéviros, Réales et Didones

Les polices de texte sont destinées à être lues en continu, ou du moins avec peu d'interruptions. Certaines polices à empattements, comme Bembo, Garamond et Caslon, conviennent parfaitement à la lecture en continu. Elles sont considérées comme « classiques » car elles ont fait leurs preuves au fil du temps, et sont toujours appréciées. Également connues sous le nom d'Elzéviros, ces polices romaines sont en usage depuis les débuts de l'imprimerie au

Choisissez votre police Les concepteurs de polices regroupent ces dernières en familles, chacune comportant plusieurs corps et graisses.

Romaines contemporaines et polices de titrage

romaines · titrage · contraste · besoin



⑤ Une police contemporaine sans empattements, associée à des formes géométriques, produit une composition très animée.

⑥ Affiche très dynamique Le choix d'une police sans empattements se révèle idéal pour l'intégration dynamique de ces lettres.

xvi^e siècle. Dans les années 1930, un certain nombre de polices « romaines » ont été introduites avec l'invention du système monotype. De nombreuses polices classiques furent également redessinées pour ce système, comme Times New Roman et Imprint, regroupés sous le nom de « romaines du xx^e siècle ». Les Allemands Hermann Zapf et Jan Tschischold y ajoutèrent par la suite, respectivement, Palatino (1949) et Sabon (1967). Des romaines contemporaines, telles que Minion et Swift, ont été créées à l'aide de techniques numériques.

Il existe un autre groupe de polices romaines, appelées Réales. Il s'agit de polices aux déliés verticaux, aux empattements elzéviens aigus, présentant le plus souvent un contraste moyen à fort entre les pleins et les déliés. Très représentatives de ce groupe, les polices Baskerville et Century Schoolbook. Le nom de ce groupe en anglais, « Transitional », le situe entre le groupe des Elzéviens, influencé par la calligraphie, et le groupe des Didones, plus géométrique. Les polices Didones sont également verticales, mais présentent un contraste très fort entre les pleins et les déliés, des empattements très fins et des formes généralement étroites. Bodoni en est un exemple très connu. Ces trois groupes comportent énormément de polices, et couvrent à eux trois pratiquement tous les besoins du livre. On les trouve également dans les brochures et les magazines, pour le texte courant.



Polices de titrage

Les polices de titrage ont fait leur apparition au xix^e siècle avec la révolution industrielle qui, attirant les masses vers les centres urbains, fit naître de nouveaux besoins de communication. Les polices décrites ci-dessus étaient parfaites pour les livres, dont la diffusion était encore limitée à l'élite de la société, mais les

⑦ Cet empattement à l'égyptienne (rectangulaire), très puissant, fait parfaitement écho au sujet.

Sans empattements, scriptes et choix des polices

linéales · scriptes · fonction · signalisation



Les lettres gothiques sont parfaites pour créer une ambiance moyenâgeuse.



Tous les styles de polices sont présents sur les affiches, mais tous doivent être très lisibles.



Signalisation urbaine Une lettre moderne sans empattements côtoie des caractères art nouveau, attirant l'attention sur cette bouche de métro.

Polices sans empattements et polices script

Les polices sans empattements ont connu un essor considérable au xx^e siècle, notamment sous l'impulsion du mouvement Bauhaus dans les années 1920-1930, impatient de balayer les formes traditionnelles caractérisées par un excès d'ornements. Un besoin de structures typographiques simples, de polices nettes, relança l'intérêt pour les caractères sans empattements, aux formes épurées et fonctionnelles. Futura apparut en 1927, suivie deux ans plus tard par Gill Sans. Au cours des décennies suivantes, des polices très connues comme Helvetica et Optima continuèrent la tradition des polices sans empattements.

Un des principaux avantages de polices sans empattements par rapport aux autres catégories réside dans le grand nombre de variantes qu'elles permettent de développer. En 1957 Adrian Frutiger lança Univers, famille complète de polices de différentes formes et graisses comportant pas moins de 21 variantes, du caractère fin et étroit au caractère large et épais.

Certains concepteurs de polices ont récemment créé des versions avec et sans empattements d'une même police, par exemple Officina et Stone, permettant d'utiliser les unes pour le texte et les autres pour les titres.

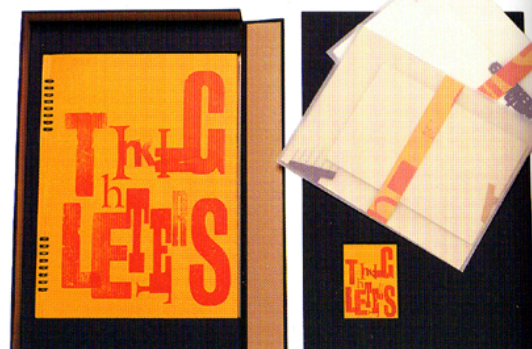
Choix des polices

Le choix d'une police dépend du contenu et de l'objet de la composition. Dans le design d'information par exemple, la clarté est essentielle, et il va sans dire que les polices sans empattements, avec leurs structures simples et épurées, sont tout

imprimeurs ne les jugèrent pas appropriées aux nouveautés telles que brochures et affiches. Il leur fallait des polices plus fortes, plus audacieuses.

Cette période vit l'apparition de caractères sans empattements (encore peu répandus), des empattements à l'égyptienne et des lettres de type Modern très épaisses. La plupart de ces polices assez grossières disparurent après 1850, mais certaines ont survécu et sont toujours en usage, comme Ultra Bodoni. Le xix^e siècle s'est montré extrêmement inventif en la matière, et l'invention du pantographe permit de découper et de produire toutes sortes d'ornements et de polices tarabiscotées, certains du plus haut comique. Leurs formes pleines de vigueur continuent d'exercer une certaine fascination.

Les caractères d'affiche, destinés à l'origine aux affiches produites par impression typographique, constituent une source intéressante de formes.



Choisir une police selon le contexte et le ton

contexte · connotation · ton · adéquation

indiquées pour la signalisation routière. L'absence d'empâttements s'impose aussi dans le cas de caractères de très petite taille, comme sur les cartes et les plans.

Le choix d'une police peut être influencé par le sujet de la composition. Dans ce cas, il peut être utile de connaître l'origine de la police. Ainsi, Caslon et Baskerville sont des polices anglaises traditionnelles, Garamond est une police française, Goudy américaine, Bodoni italienne, etc. Mais il n'est pas obligatoire de s'en tenir aux polices classiques : des caractères contemporains à empâttements tels que Minion, Swift et Quadraat sont parfaits pour les sujets modernes.

Les compositions destinées aux magazines acceptent une certaine audace car les lecteurs ont tendance à « piocher » ici et là plutôt qu'à lire de la première à la dernière page. Les polices à empâttements élévés, conçues pour le texte, telles que Century, Serifa et Glypha, apportent vigueur et attrait à ces publications.

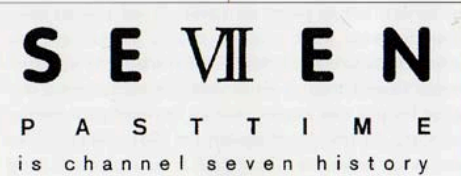
Les polices de titrage offrent davantage de variété. Les problèmes de lisibilité étant moins importants, il est possible de se laisser aller à davantage de fantaisie. Seule compte en fait l'ambiance que vos souhaitez créer.

Pour résumer, les polices sans empâttements dégagent une impression d'autorité. En inversé (clair sur fond foncé), dans les petites tailles, elles sont préférables aux caractères à empâttements. En revanche, si vous recherchez l'élégance d'une approche plus subtile, mieux vaut opter pour les empâttements. Autre choix une police avec pour le texte et sans pour les titres !



Logo évolutif
La lettre centrale du mot *seven* varie en fonction des différents programmes de cette chaîne de télévision.

Mélange efficace Une police italique à empâttements pour le mot *Relaxing*. Des caractères modernes sans empâttements pour le mot *snazzy* (chic) : ce choix traduit bien la différence d'ambiances.



THIS IS A PUBLIC INFORMATION ANNOUNCEMENT - GILLSANS
The Class and Sophistication of Shelly Allegro
ROLL UP! ROLL UP! - ZEBRAWOOD
THE GO-FASTER STRIPES OF SLIPSTREAM
The Swordsman like Strokes of Avalon
THE HIGH SCHOOL JOCK OF FONTS - PRINCETOWN
The Ye olde Traditions of Blackletter
The Timeless Elegance of AGaramond
Bold, brash and very curvaceous - BauerBodni Blk BT
COME AND HAVE A GO IF YOU THINK YOU'RE HARD ENOUGH! - MACHINE BT
GRUNKY AND VERY RETRO - DECORATEDDOTS BT

THE GOOD, THE BAD, AND THE UGLY - MESQUITE
CLASS IN A GLASS - CHARLEMAGNE
the informal handwritten style of - Aimee
Beware wet paint! - KidTypePaint
The Simplicity of Helvetica
Feeling a little uptight tonight are we dear? - Birch
Knock knock? Who's there? - Comic Sans MS
clear, gentle, and level-headed - Avant Garde

Séréotypes?
Les concepteurs novices doivent apprendre à identifier les résonances émotionnelles, psychologiques et historiques des polices chez le lecteur.

LA TYPOGRAPHIE 83

Lisibilité : empattements, corps, ligne et interligne

lisibilité · corps · ligne · interligne

PARTIE 2	PRINCIPES ET TECHNIQUES
MODULE 6	La typographie
ATELIER 2	Lisibilité

Le débat continue à faire rage entre les anciens et les modernes, sur le point de savoir si les polices sans empattements sont plus ou moins lisibles que les polices avec empattements. Il est vrai que les empattements tiennent en quelque sorte les caractères à distance les uns des autres, tout en les liant pour former les mots. Ils favorisent également l'identification des formes de lettres et aident l'œil à se déplacer le long d'une ligne horizontale. Les modernes, en revanche, affirment que l'absence d'empattements ne nuit pas à la lisibilité. Pour eux, il s'agit simplement d'un problème d'accoutumance culturelle, les lettres sans empattements étant de création plus récente.

Certaines « règles » gouvernent néanmoins le choix et l'utilisation des polices. Un de ces grands principes, c'est que les longs passages de texte composés entièrement en capitales sont difficiles à lire pour l'œil, les lettres étant

Learning on line goes live

With the power of new technologies to bring lessons to your door at the point of a button, the old idea of traditional learning is taking a new form in learning. One gives the idea of learning online, digital content, and e-learning. However, it is often learning that is around you in life, in your own home, your personal goals and needs at your own pace.

This year Kaleidoscope lived up to its mission of providing a platform for delivery when it helped make the government's vision of life long learning a reality. As an early developer centre for the government's flagship University for Industry, our "Future Vision" has ensured that even the most experienced have been able to benefit from this ground breaking initiative.

"It will allow building strong relationships with hard to reach groups, understanding their needs and personalising their support," says Alison Corbett Giblin, UFI's Development Manager for London. "However great the technology and online support, we know people who lack confidence, basic skills and ICT know-how will face a long way with the sweeping changes ICT is bringing to the way we live without the kind of approach that Kaleidoscope can offer with the expert assistance of organisations such as Kaleidoscope."

In the first six months, 42 students have undertaken over 100 courses with Kaleidoscope. Including 10 officers and 10 teachers, many returning to work and students in further education seeking supplementary skills. They have the support of the government to enhance their understanding of basic ICT skills, internet and email, word processing, and documents and spreadsheets.

One student returning from IET has just landed a part-time job as an internet services manager after training with Kaleidoscope. "I'm really glad," she says. "I don't think it would have been possible without UFI and access to my own computer and internet to guide me when I got stuck."

This year our return will be providing opportunities to extend our learning to a broader range of vocational skills including time management and budgeting. If you know people who would appreciate a friendly learning environment, contact our Future Vision at accept@kaleidoscope.co.uk.

Rapport entre corps des caractères et longueur des lignes

Dans les deux colonnes, comme dans le paragraphe sur une colonne, le texte respecte le nombre de caractères optimal (60-72), en fonction de la taille des caractères et de la longueur des lignes.

toutes incluses dans une forme rectangulaire monotone et ne présentant ni ascendantes, ni descendantes.

Corps des caractères, longueur des lignes et interligne

Tout le monde s'accorde sur un point, c'est qu'il existe une relation entre la lisibilité d'un texte et les composantes de taille des caractères (corps), de longueur des lignes et d'interligne (espace entre les lignes). Le nombre optimal de caractères d'une ligne se situe entre



Fer à droite Cette composition ferrée à droite fonctionne très bien ici, car il y a peu de texte à lire.

VOIR AUSSI : Différences de couleur et lisibilité p. 30



Contre-exemple Des lignes très longues, des caractères clairs sur fond foncé pouvaient nuire

à la lisibilité, mais l'interligne généreux et la police sans empattements compensent le risque.

Unité graphique et système visuel

unité · identité · règle · déclinaison



Mise en page, structure et parcours de lecture

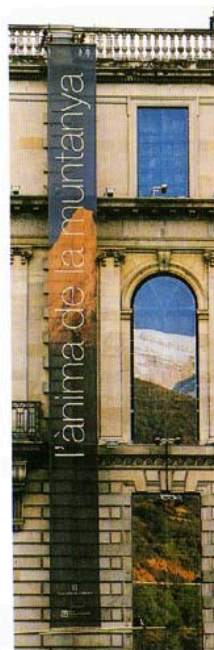
structure · lecture · image · texte



Plis roulés Le titre se révèle une fois la brochure de format carré dépliée. Cette solution est très économique, car la feuille, de format standard, mesure exactement le triple de la version finale pliée.

quates, détermine normalement le format. Pour les livres de poche, qui doivent être à la fois peu onéreux et faciles à transporter, le format est obligatoirement petit. Quant aux ouvrages illustrés, ils seront plus grands afin que les images soient bien visibles, tout en évitant les très grands formats difficiles à manier. Même si vous ne pouvez pas donner aux illustrations la taille prévue au départ, elles ne perdront pas forcément de leur valeur sur le plan de l'information et l'avantage d'un livre de taille réduite, plus pratique pour le lecteur, n'est pas à négliger. Les formats les plus grands sont en général réservés aux livres d'art et aux catalogues de musées, pour lesquels la qualité de reproduction des illustrations est essentielle.

Lorsque c'est nécessaire, le contenu détermine le format. Les livres illustrés traitant de sujets tels que trains, rivières, vues panoramiques ont, vu leur sujet, tout intérêt à opter pour un format à l'italienne. Ceux qui sont consacrés aux gratte-ciel, aux totems, aux girafes, seront mieux servis par un format à la française. Pour les publications multilingues, mieux vaut essayer de placer deux ou trois langues côte à côte. Si l'ouvrage est illustré, s'assurer que le texte se trouve bien sur la même page que les images auxquelles il fait référence. L'internationalisation des formats de papier contribue à maintenir des coûts de production moins élevés, mais l'omniprésence de ces formats peut devenir monotone. Il existe toutefois de nombreuses façons de contourner le problème. Il suffit par exemple d'un autre mode de pliage pour modifier le format : en pliant ainsi une feuille standard parallèlement à son grand côté, on obtient un format long très élégant. Vous pouvez également découper une feuille standard de façon à obtenir une forme inhabituelle, sans augmenter des coûts.



Perpendiculaire Ce format astucieux fait en sorte que le texte ne l'emporte pas sur les photos de montagnes apparaissant derrière les fenêtres du bâtiment.

Pliages et reliures

Dans les dépliants et brochures, le rôle du pliage est très important pour attirer l'attention du lecteur sur le sujet. Le format carré, très plaisant à l'œil, s'obtient tout simplement en pliant la feuille d'une certaine façon. Vous pouvez organiser votre texte de manière à suivre les plis (qu'il s'agisse d'un pliage en accordéon ou à plis roulés), afin de produire un effet amusant qui incite le lecteur à entrer dans le texte.

Des idées toutes simples de reliure peuvent également exercer un attrait certain sur le lecteur. Découper les doubles pages de sorte que chacune soit un peu plus courte que la précédente permet par exemple de créer des onglets en bas de page. Pour donner un aspect artisanal séduisant, vous pouvez laisser les marges extérieures non rognées, ou bien utiliser un fil de couleur pour la couture. Pas besoin de dépenser des fortunes pour que vos projets sortent visuellement de l'ordinaire et restent dans la mémoire des lecteurs.

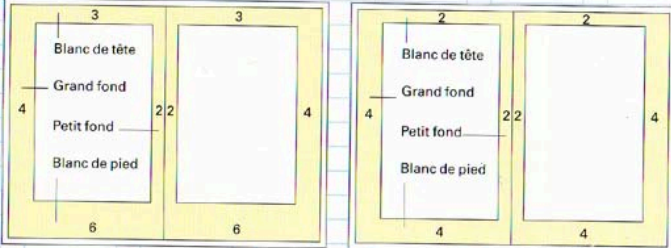


Dépliant ingénieux Un pliage soigneusement étudié crée une double page d'ouverture qui incite le lecteur à déplier la brochure, dont le texte principal apparaît alors sur quatre colonnes.



Hiérarchie, marges et organisation de la page

hiérarchie · marges · niveaux · respiration



Ces schémas montrent des zones de texte simples. Voici deux exemples où les rapports blanc de tête/pied et grand fond/petit fond sont identiques. Dans le second la zone de texte a été agrandie, mais le rapport tête/pied reste identique.

Les trois gabarits ci-dessous vont du plus simple au plus compliqué : à gauche, un seul bloc vertical ; au centre, 3 colonnes égales pour une mise en forme plus élaborée ; à droite enfin, une grille de 12 unités.

PARTIE 2 | PRINCIPES ET TECHNIQUES

MODULE 7 | La mise en pages

ATELIER 2 | Gabarits, grilles et marges

Une fois le format choisi, l'étape suivante consiste à définir la zone de texte et les marges. On appelle marges l'espace blanc entourant le texte sur la page. Au fil du temps, des règles très précises ont été mises au point. En voici l'essentiel :

Proportions des marges

Que vous travailliez sur un livre ou une autre publication, vous devez commencer par mettre au point une double page. Cette étape est particulièrement importante, car elle permet de visualiser la relation entre la page verso (gauche) et la page recto (droite), de façon à les équilibrer. Traditionnellement, la marge intérieure mesure environ la moitié de la marge extérieure, et la marge de pied est plus haute que la marge de tête. Ces règles simples donnent un équilibre à la double page, tout en ménageant un espace confortable pour le texte. N'oubliez pas que l'œil doit passer d'une page à l'autre et que la gouttière formée par les deux marges intérieures côte à côte ne doit donc pas être trop large. Lors de la définition des marges, pensez au type de projet que vous réalisez. Un livre de poche, par exemple, aura des marges étroites, de façon à réduire le nombre de pages et les coûts, tandis que les livres illustrés réclament des marges plus généreuses. Les considérations économiques doivent aussi être prises en compte : les brochures marketing et les supports promotionnels bénéficient de budgets plus confortables, ce qui permet de donner davantage d'espace aux marges afin d'aérer la présentation.

Le gabarit

La disposition des colonnes, des marges et des zones de texte est généralement concrétisée sous la forme d'un gabarit dont le rôle est de conférer ordre et structure à la composition. Le gabarit divise la zone destinée au texte en unités proportionnées qui constituent la structure visuelle sur laquelle repose la composition. Le gabarit aide à unifier tous les éléments du projet. La structure la plus simple, utilisée essentiellement pour les publications de texte telles que rapports ou romans, comporte une seule unité. La longueur de ligne (ou largeur du bloc) doit être choisie en fonction des impératifs de lisibilité (voir page 84). Pour les compositions plus complexes, regroupant textes, images, graphiques, légendes, un gabarit horizontal plus élaboré est nécessaire. Des gabarits à trois, quatre, cinq et six colonnes permettent d'organiser toutes sortes d'éléments. Plus le gabarit possède d'unités, plus il offre de souplesse : il peut en effet accueillir aussi bien des textes très courts, comme des légendes, de longues lignes d'introduction que des encadrés. Pour les colonnes, ne vous contentez pas des réglages par défaut de votre programme de mise en pages et créez-les vous-même pour chaque unité.

03

Gabarits éditoriaux

Construire journaux, brochures et livres à partir de marges, formats, colonnes et rapports de proportions cohérents.

CONTENUS DU DOMAINE

12 planches documentaires

Documents 44 à 55

Consulter par titre, par mot-clé ou par besoin de projet.

Aa

Gabarits des petits journaux : principes

journal · colonnes · marges · titrage

Les gabarits des petits journaux

IMPORTANT

L'esthétique de la mise en page dépend du goût et de l'évolution du talent de chacun, et parfois d'un cahier des charges particulier. En conséquence les exemples indiqués ne valent que pour leurs principes généraux que chacun adaptera en fonction de sa propre personnalité et de son contexte de travail.

Ces deux maquettes de principe d'un journal de format A4, construites sur trois et quatre colonnes, montrent que plus il y a de colonnes et plus sont grandes les possibilités architecturales et l'élégance de la mise en page.

Une mise en page sur deux colonnes se justifie sur les formats de petites largeurs comme le A5. En format A4 et plus grand, elle ne fait plus journal et procède plutôt de documents de secrétariat élaborés, comme la présentation de rapports et de dossiers.

Voir aussi les pages 120 et suivantes consacrées à la typographie modulaire, dite « suisse ».



LES journaux d'entreprise, bulletins d'associations et autres publications de ce genre sont généralement réalisés en format A4 et parfois A3. Ils peuvent être imprimés par un imprimeur, mais sont parfois photocopiés ou imprimés en interne, en une ou deux couleurs, ou encore en noir sur papier teinté.

Sur un plan pratique, un journal se construit toujours sur la grille d'un nombre de colonnes donné, ce qui détermine une mise en page assez stricte et relativement compacte. L'unité de mise en page est la page et non pas la double page. Les textes sont alignés horizontalement en tête et en pied de l'empagement. Pour y arriver, on joue quelque peu sur la hauteur plus ou moins grande que l'on va donner aux photos, ce qui nécessite de les recadrer. Dans les colonnes, les textes sont le plus souvent justifiés sur les deux côtés, ce qui est plus facile à lire qu'un texte justifié seulement à gauche. Les photos, les tableaux et les encadrés s'alignent verticalement sur les colonnes des textes.

Gabarits des petits journaux : variantes

journal · variante · article · image



Les caractères utilisés pour le texte des colonnes vont du corps 8 au corps 10, voire 11, en fonction de l'encombrement du texte, de la largeur de la justification, de l'œil et de la chasse des caractères. Voir explications dans le *Manuel de typographie française élémentaire*.

On fait en sorte que les photos, tableaux, encadrés, etc., soient justifiés sur une, deux, trois, quatre... colonnes.

En fonction du principe de mise en page retenu, les titres des articles viennent centrés ou appuyés à gauche. Il est plus élégant de conserver un même principe pour l'ensemble de l'ouvrage, plutôt que de mélanger les genres.

Venant en capitales, les titres sont légèrement interlettrés (voir page 72).

1. Les dimensions indiquées ci-dessous sont des ordres de grandeur pratiques, chacun procédant comme il lui convient, en fonction de ses goûts et de son contexte de travail.

2. Voir pages 90 et suivantes.

Les marges latérales et de tête devraient être d'au moins 13 mm pour un A4 (10 mm, c'est un peu trop étroit) et de 15 à 20 mm¹ pour un A3. La marge de pied vient toujours un peu plus grande. Les gouttières (entre les colonnes) sont le plus souvent de l'ordre de 5 à 7 mm, selon le nombre de colonnes et la largeur de la publication. Un journal de format A4 peut se réaliser sur trois colonnes de 55 mm de large ou (mieux) quatre de 41 mm. On peut même aller jusqu'à cinq colonnes (de 33 mm) pour certaines pages (programmes, petites annonces, etc.). Un A3 se maquette facilement sur cinq colonnes de 48 mm ou six de 40 mm. Lorsqu'il s'agit d'un texte justifié sur les deux côtés, le (ou les) corps des caractères utilisés doivent être appropriés à la largeur des colonnes² de façon à ce que les espaces entre les mots soient suffisamment nombreuses, sur une même ligne, pour permettre leur distribution harmonieuse. Dans le cas contraire, on obtient inévitablement des blancs disgracieux entre les mots.

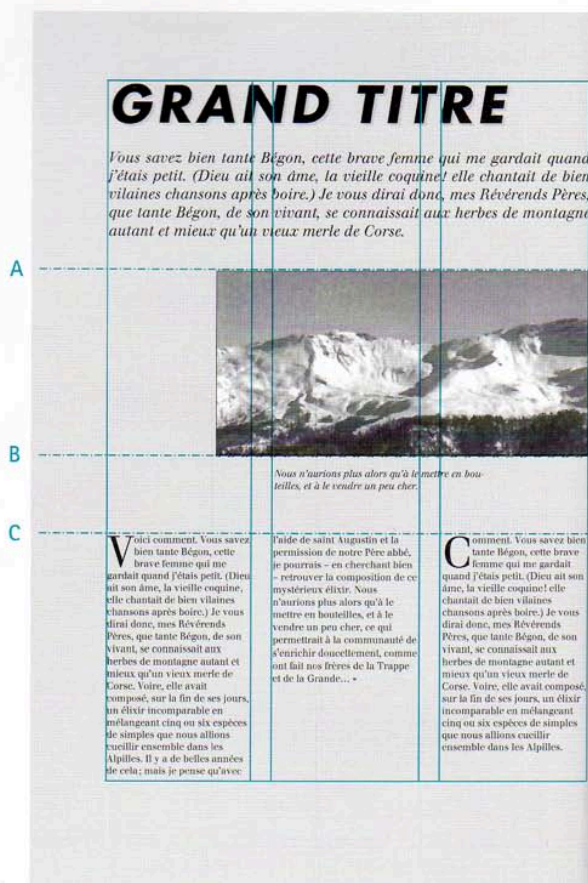
Début du troisième cahier de 16 pages

Gabarits de plaquettes et brochures : fondations

brochure · format · marge · colonne

Les gabarits des plaquettes, brochures, ...

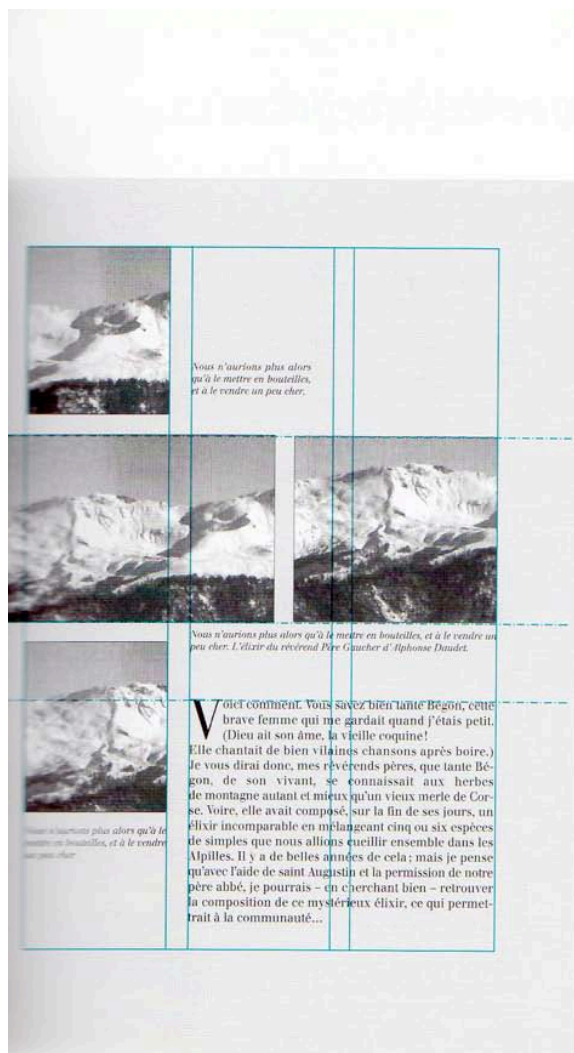
Ci-contre : un principe de double page intérieure d'une plaquette. Pour juger l'équilibre des masses, regardez vos épreuves dans une glace : vues à l'envers, les disproportions vous sauteront aux yeux. Petit à petit, votre jugement s'affinera.



LA MISE EN PAGE de ces brochures n'a plus rien à voir avec celle des petits journaux. Il s'agit de documents plus ludiques. L'importance des blancs y est essentielle, car ils apportent la respiration indispensable qui met en valeur les textes et les illustrations. L'unité de mise en page est la double page (et non plus la page seule) qu'il faut équilibrer comme un ensemble. Il est préférable d'organiser sa mise en page sur quelques bons alignements verticaux et horizontaux (comme ci-dessus les lignes A-A', B-B' et C-C'), ce qui donne une assise architecturale à la double page, et de ne pas lésiner sur la largeur des marges. Les textes ne sont plus forcément alignés en pied : par exemple, on peut considérer la ligne C-C' comme une corde à linge sous laquelle seraient suspendus des draps et des serviettes de hauteurs différentes.

Gabarits de plaquettes et brochures : grille

grille · alignement · repère · construction



A'

B'

C'

Une mode actuelle consiste à utiliser des textures en fonds décoratifs. Cette technique récente aboutit au meilleur comme au pire. Bien souvent, les valeurs des couleurs ne sont pas maîtrisées : trop sombres ou trop contrastées, elles provoquent une difficulté de lecture des textes et des images qui viennent par dessus, ce qui n'est pas le but recherché. Dans un document de communication s'adressant au plus grand nombre et dont la lisibilité du texte est l'objectif principal, les textures ne doivent rester qu'un fond décoratif de *second plan*.

Par contre, en créativité artistique, les textures peuvent donner des effets fort intéressants, mais ce n'est pas, ici, notre sujet.

Dans ce cas, le texte vient comme il vient, mais sans perdre de vue de le faire participer à l'équilibre général des masses. Les textes peuvent être justifiés sur les deux côtés ou alignés à gauche.

Au début, je vous conseille de vous aguerrir en réalisant des mises en page plutôt strictes comme dans l'exemple ci-dessus (il n'est pas du plus génial, mais tous les problèmes de base à gérer s'y trouvent réunis) : c'est un excellent exercice. Petit à petit, votre sensibilité grandira et vous amènera à prendre conscience que **l'équilibre de la mise en page procède avant tout d'un équilibre global des masses : blancs + textes + illustrations + surfaces et valeurs des couleurs**. Vous serez parfois amené à vous dégager quelque peu de votre grille pour des raisons pragmatiques, mais vous saurez alors pourquoi.

Gabarits de plaquettes et brochures : déploiement

déploiement · niveau · rythme · parcours

Les gabarits des plaquettes, brochures, ...

TITRE DU CHAPITRE

Tous les ans, à la Chandeleur, les poètes provençaux publient en Avignon un joyeux petit livre rempli jusqu'aux bords de beaux vers et de jolis contes. Celui de cette année m'arrive à l'instant, et j'y trouve un adorable fabliau que je vais essayer de vous traduire en l'alourdisant un peu... Parisiens, tendez vos mantes. C'est de la fine fleur de farine provençale qu'on va vous servir cette fois...

L'abbé Martin était curé... de Cucugnan. Ben comme le gaulois.

Ben comme l'ur, il aimait paternellement ses Cucugnais; pour lui, son Cucugnan aurait été le paradis sur terre, si les Cucugnais lui avaient donné un peu plus de satisfaction. Mais, hélas! les araignées filaient dans son confessionnal, et le beau jour de Plagues, les hosties restaient au fond de son saint ciboire. Le bon prêtre en avait le cœur meurtri, et toujours il demandait à Dieu la grâce de ne pas mourir avant d'avoir ramené au bercail son troupeau dispersé. Or, vous allez voir que Dieu l'entendit.

Un dimanche, après l'Evangile, Monsieur Martin monta en chaire. Mes frères, dit-il, vous me croirez si vous voulez; l'autre nuit, je me suis trouvé, moi misérable pécheur, à la porte du paradis. Je frappai : saint Pierre m'ouvrit!

- Tiens! c'est vous, mon brave monsieur Martin, me fit-il; quel bon vent?... et qu'y a-t-il pour votre service?

- Beau saint Pierre, vous qui tenez le grand livre et la clef, pourriez-vous me dire, si je ne suis pas trop curieux, combien vous avez de Cucugnais en paradis?

- Je n'ai rien à vous refuser, monsieur Martin; asseyez-vous nous allons voir la chose ensemble.

Et saint Pierre prit son gros livre, l'ouvrit, mit ses besicles : - Voyons un peu, voyons un peu : Cucugnan, disons-nous. Cu... Cu... Cucugnan. Nous y sommes. Cucugnan... Mon brave monsieur Martin, la page est toute blanche. Pas une âme... Pas plus de Cucugnais que d'aértes dans une dinde.

- Comment! Personne de Cucugnan ici? Personne? Ce n'est pas possible! Regardez mieux...

- Personne, saint homme. Regardez vous-même, si vous croyez que je plaisante.

Moi, pécheur! je frappais des pieds, et, les mains jointes, je criais miséricorde. Alors, saint Pierre :

- Croyez-moi, monsieur Martin, il ne faut pas ainsi vous mettre le cœur à l'envers, car vous pourriez en avoir quelque mauvais coup de sang. Ce n'est pas votre faute, après tout. Vos Cucugnais, voyez-vous, doivent faire à coup sûr leur petite quarantaine en purgatoire.



- Ah! par charité, grand saint Pierre! faites que je puisse au moins les voir et les consoler.
- I olontiers, mon ami. Tenez, chaussez vite ces sandales, car les chemins ne sont pas beaux de reste. Faut-il qui est bien. Maintenant, cheminez droit devant vous. Voyez-vous l'abus, au fond, en tournant? Vous trouverez une porte d'argent toute constellée de croix noires à main droite.

TITRE DU SOUS-CHAPITRE

Et je cheminai... je cheminai! Quelle hantise! J'ai la chair de poule, rien que d'y songer. Un petit sentier, plein de ronces, d'escarboucles qui luisaient et de serpents qui sifflaient, m'amena jusqu'à la porte d'argent.

- J'entrai. Un grand bel ange, avec des ailes sombres comme la nuit, avec une robe resplendissante comme le jour, avec une clef de diamant pendue à sa ceinture, écrivait, cra-cra, dans un grand livre plus gros que celui de saint Pierre.

- Finalement, que voulez-vous et que demandez-vous? dit l'ange.

- Bel ange de Dieu, je veux savoir - je suis bien curieux peut-être - si vous avez ici des Cucugnais.

- Les...?

- Les Cucugnais, les gens de Cucugnan... que c'est moi qui suis leur prêtre.

- Ah! l'abbé Martin, n'est-ce pas?

- Pour vous servir, monsieur l'ange.

- Vous dites donc Cucugnan...

Et l'ange ouvrit et feuilleta son grand livre, mouillant son doigt de salive pour que le feuillet glisse mieux...

- Cucugnan, dit-il en poussant un long soupir... Monsieur Martin, nous n'avons en purgatoire personne de Cucugnan.

- Jésus! Marie! Joseph! Personne de Cucugnan en purgatoire! Ô grand Dieu! Où sont-ils donc?

- Eh! saint homme, ils sont en paradis. Où diantre voulez-vous qu'ils soient?

- Mais j'en viens, du paradis...

- Vous en venez!... Eh bien?

- Eh bien! ils n'y sont pas!... Ah! bonne mère des anges!...

- Que voulez-vous, monsieur le curé? S'ils ne sont ni en

Mais, ma foi, grâce aux sandales que le bon saint Pierre m'avait prêtées, je ne me brûlais pas les pieds.

Mais, ma foi, grâce aux sandales que le bon saint Pierre m'avait prêtées, je ne me brûlais pas les pieds.

Quand j'eus fait assez de faux pas chopin-chopant, je vis à ma main gauche une porte... non, un portail, un énorme portail, tout baillant, comme la porte d'un grand four.



Ci-dessus, la mise en page est asymétrique : les colonnes larges et les colonnes étroites sont disposées dans le même sens sur chaque page en vis-à-vis. En page 37, la mise en page est symétrique : les colonnes larges sont disposées à l'intérieur et les colonnes étroites à l'extérieur du gabarit d'empagement de chaque double page.

VOICI un autre principe possible de mise en page : une construction à partir de colonnes de largeurs différentes. Suivant le format de l'ouvrage, on peut avoir une ou deux colonnes larges pour le texte principal, et une colonne plus étroite qui contiendra des commentaires, les légendes des illustrations, des petits textes complémentaires ou rapportés. Ces grilles de mise en page sont assez élégantes.

Gabarits de plaquettes et brochures : double page

double page · continuité · articulation · pli



Si la mise en page symétrique est souvent la plus élégante, la mise en page asymétrique est plus simple du fait que l'ajout, la suppression ou le déplacement de pages, en cours de travail, ne l'affectent pas. Si l'on veut, en finale, une mise en page symétrique, le plus pratique est de composer toutes les pages de la même façon et, au dernier moment quand l'ouvrage est au point, de modifier toutes les pages de gauche (ou de droite, selon le cas) en déplaçant les blocs-textes et les blocs-images concernés, ce qui est simple et rapide à réaliser avec un logiciel de mise en page.

Comme dans les exemples précédents, les illustrations peuvent se justifier sur une ou plusieurs colonnes de texte ou être habillées (voir page 98 et suivantes). Les attributs typographiques des colonnes larges et des colonnes étroites seront différents, ce qui facilite la compréhension de la hiérarchie des textes et donne une grande élégance à l'ensemble de votre mise en page.

Le gabarit des livres

livre · format · cahier · proportion

Le gabarit des livres

LE LIVRE est, par excellence, la référence de la mise en page depuis plus de 1500 ans. Le problème a toujours été de définir une harmonie entre le rectangle du format de la page et celui de l'empagement, c'est-à-dire du rectangle dans lequel le texte est contenu. Différentes méthodes ont été élaborées au fil des siècles, toutes basées sur des rapports géométriques dont celui du nombre d'or (1,618), aussi appelé «divine proportion» ou «section dorée».

Sur le plan pratique, les marges extérieures et celles de pied sont traditionnellement les plus grandes : à l'origine, c'était tout simplement pour permettre aux doigts de la main de ne pas recouvrir le texte et les enluminures, par conséquent pour ne pas les altérer.

Dans le milieu du premier millénaire, le format des livres manuscrits le plus usité était le format carré, ou presque carré, parce que celui-ci correspond à l'utilisation la plus économique de la surface des peaux de bêtes utilisées en parchemin.

La tradition détermine toujours les indications des marges selon la rotation suivante (voir ci-contre) :

- 1 = marge intérieure appelée aussi *blanc de couture* ou *de petit fond* ;
- 2 = marge de tête ou *blanc de tête* ;
- 3 = marge extérieure ou *blanc de grand fond* ;
- 4 = marge de pied ou *blanc de pied*.

CHIFFRES CAPITALES ET PETITS CHIFFRES

→ Bien que nous soyons aujourd'hui beaucoup plus habitués à utiliser les chiffres capitales (inventés au XIX^e siècle, principalement pour les besoins de la comptabilité de l'industrie alors naissante), j'ai utilisé les **petits chiffres** dans cet ouvrage pour vous montrer ce qu'ils donnent. Ces petits chiffres sont les **chiffres bas de casse**¹ et, de fait, ils fonctionnent merveilleusement bien avec les textes en bas de casse, parce que leurs approches sont réglées comme celles de ces caractères et que leur dessin s'harmonise avec eux. Dans un ouvrage tel que celui-ci, leur utilisation est la plus logique. L'usage courant s'en était perdu (depuis quelques dizaines d'années seulement), par facilité mais aussi par manque de polices adéquates. Mais avec la PAO, de plus en plus souvent, les polices de *texte de lecture*, nouvellement créées, en sont pourvues : ce qui dénote le renouveau typographique de qualité des polices numérisées de ce temps. À chacun de les utiliser à bon escient².

Les **chiffres capitales**, quant à eux, fonctionnent évidemment très bien dans les textes en lettres capitales et dans les nombres disposés en colonnes, parce que leurs approches sont réglées pour ce faire (c'est pourquoi le chiffre 1 [l'unité] semble toujours flotter à côté des autres chiffres) et que leur dessin et leur hauteur s'harmonisent avec ceux des capitales. Dans un texte courant en bas de casse, **ils mutilent le gris typographique** (voir pages 78 et suivantes), c'est-à-dire qu'ils provoquent (par leur hauteur) une rupture de la régularité horizontale du «gris» de la ligne de texte, sans apporter une lisibilité particulière qui les justifierait, au contraire.

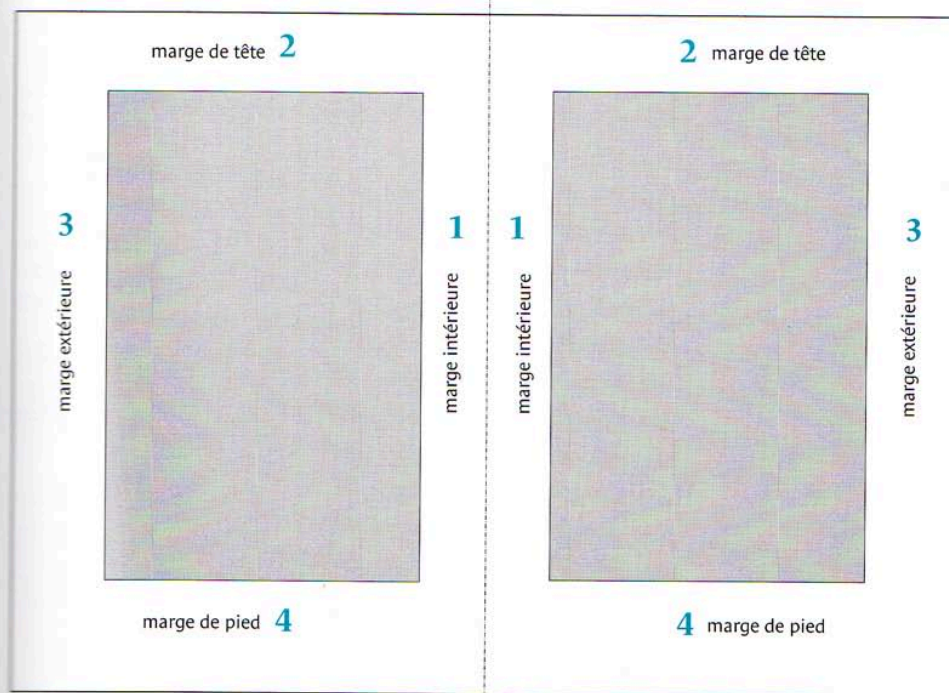
Dans deux textes quasiment identiques, j'ai utilisé en page 40 les chiffres capitales, et en page 41 les petits chiffres, pour vous en faire la démonstration. La différence de lisibilité est flagrante au bénéfice des petits chiffres (voir aussi l'explication page 61).

1. Bas de casse. En typographie : lettres minuscules.

2. Observez, page 33 par exemple, l'utilisation des chiffres bas de casse et des chiffres capitales.

Pages en regard et logique des marges

recto-verso · marges · fond perdu · reliure



Rotation des indications des marges.

Les tracés régulateurs des deux exemples, en pages 40 et 41, sont établis selon le *canon des ateliers*. C'est la rotation la plus pratiquée en composition typographique, selon la règle des 4/10, 5/10, 6/10 et 7/10.

Ces tracés sont des solutions simples, faciles à mettre en œuvre par tout le monde, tout en offrant l'avantage de gabarits équilibrés.

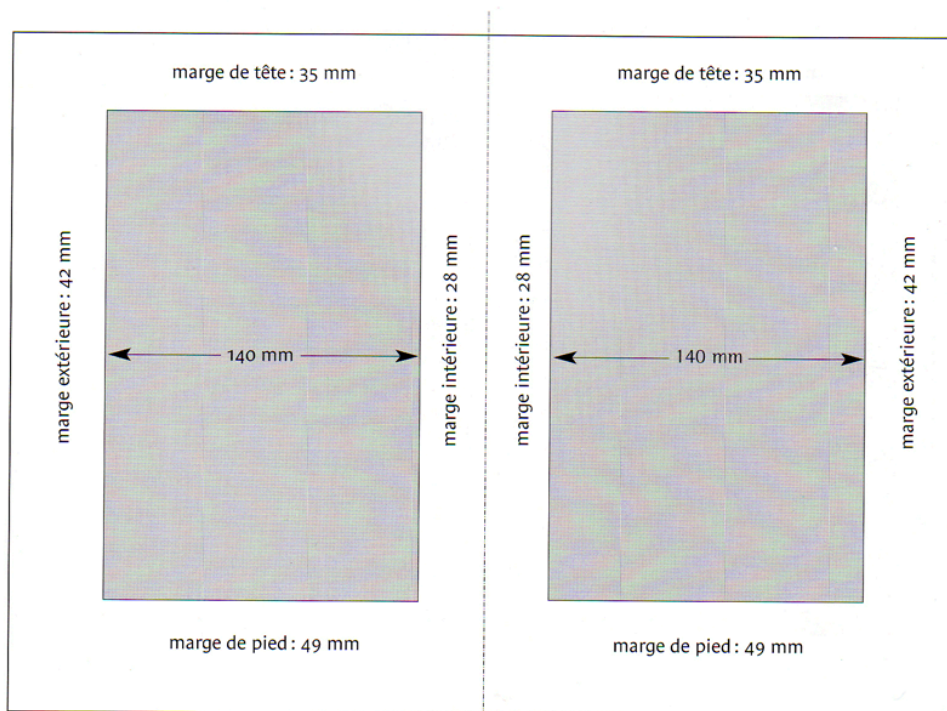
Dans le tracé des ouvrages dits « de qualité », page 40, la justification du texte est arbitrairement établie sur les 2/3 de la largeur de la page.

Dans le tracé des ouvrages dits « courants », page 41, la justification du texte est arbitrairement établie sur les 3/4 de la largeur de la page.

Rectangles d'ouvrages : rapports de qualité

rectangle · qualité · proportion · format

Le gabarit des livres



Ouvrage «de qualité». Format réel : 210 x 297 mm, à la française.

LE TRACÉ DES OUVRAGES «DE QUALITÉ»

La justification du texte est donc arbitrairement établie sur les 2/3 de la largeur de la page.

Ce qui donne pour un format de 210 x 297 mm, à la française¹:

- justification du texte = $210 \times 2 \div 3 = 140$ mm.

On calcule la dimension du blanc à répartir à droite et à gauche de la largeur de la justification du texte :

- largeur de la page – justification du texte = 10/10 du blanc, soit $210 \text{ mm} - 140 \text{ mm} = 70 \text{ mm} = 10/10$ du blanc à répartir, donc : $1/10$ du blanc à répartir = $70 \text{ mm} \div 10 = 7 \text{ mm}$.

Ce qui donne :

- 1 = marge intérieure (4/10) : $4 \times 7 \text{ mm} = 28 \text{ mm}$;
- 2 = marge de tête (5/10) : $5 \times 7 \text{ mm} = 35 \text{ mm}$;
- 3 = marge extérieure (6/10) : $6 \times 7 \text{ mm} = 42 \text{ mm}$;
- 4 = marge de pied (7/10) : $7 \times 7 \text{ mm} = 49 \text{ mm}$.

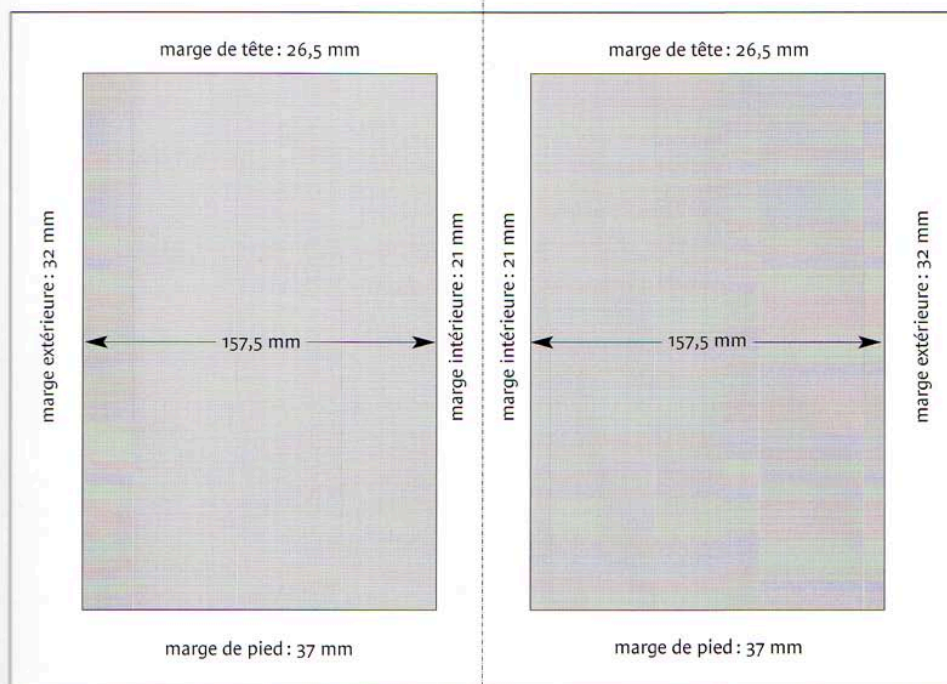
1. VOCABULAIRE

En imprimerie, on appelle «à la française» un format en hauteur et «à l'italienne» un format en largeur.

En traitement de texte, l'américain a traduit «en portrait» et «en paysage», ces termes étant empruntés au vocabulaire du format des toiles en peinture d'art, et non pas à celui de la typographie.

Rectangles d'ouvrages : rapports courants

rectangle · courant · proportion · format



Ouvrage «courant». Format réel : 210 x 297 mm, à la française.

LE TRACÉ DES OUVRAGES «COURANTS»

La justification du texte est donc arbitrairement établie sur les 3/4 de la largeur de la page.

Ce qui donne pour un format de 210 x 300 mm, à la française :

- justification du texte = $210 \times 3 \div 4 = 157,5$ mm.

On calcule la dimension du blanc à répartir à droite et à gauche de la largeur de la justification du texte :

- largeur de la page – justification du texte = 10/10 du blanc, soit $210 \text{ mm} - 157,5 \text{ mm} = 52,5 \text{ mm} = 10/10$ du blanc à répartir, donc : $1/10$ du blanc à répartir = $52,5 \text{ mm} \div 10 = 5,25 \text{ mm}$.

Ce qui donne ¹ :

- 1 = marge intérieure (4/10) : $4 \times 5,3 \text{ mm} = 21,2 \text{ mm}$;
- 2 = marge de tête (5/10) : $5 \times 5,3 \text{ mm} = 26,5 \text{ mm}$;
- 3 = marge extérieure (6/10) : $6 \times 5,3 \text{ mm} = 31,8 \text{ mm}$;
- 4 = marge de pied (7/10) : $7 \times 5,3 \text{ mm} = 37,1 \text{ mm}$.

1. Sur le plan pratique, on arrondit les dimensions au millimètre supérieur.

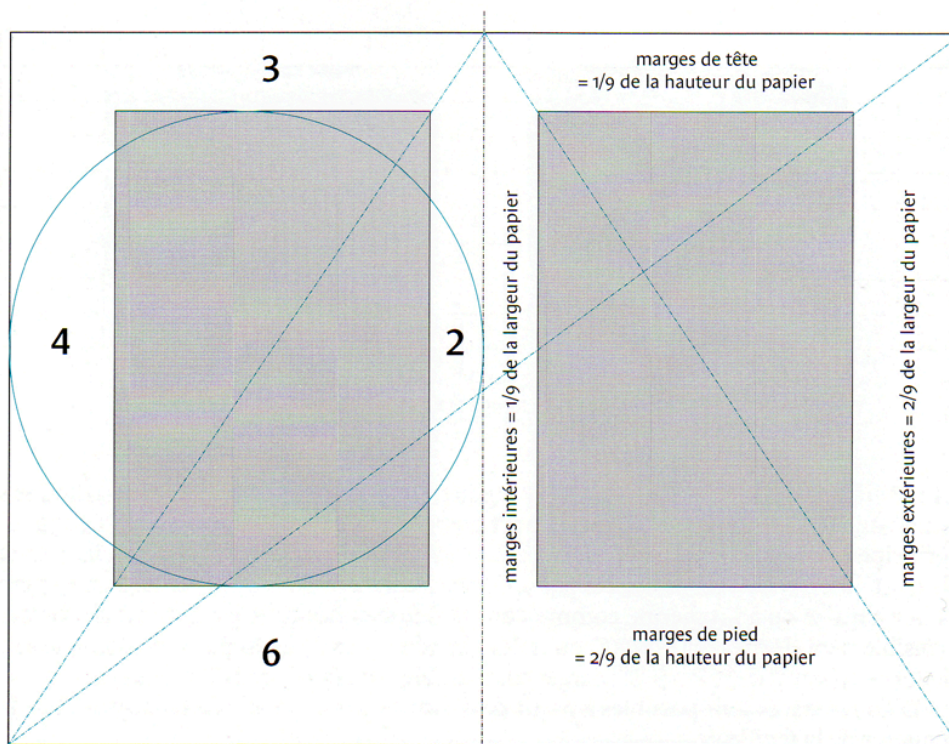
Quant à la hauteur de l'empage-ment, il faudra l'arrondir au nombre de lignes découlant de l'inter-lignage du texte retenu dans votre mise en page, ce qui peut modifier quelque peu la hauteur des marges de tête et/ou de pied.

Cette note concerne ces deux exemples des pages 40 et 41.

Le canon de construction de la page

canon · diagonale · empage · équilibre

Le gabarit des livres



Le « canon » qui sert de base à de nombreux manuscrits de la fin du Moyen Âge et à des incunables, mis en évidence par Jan Tschichold, 1953.

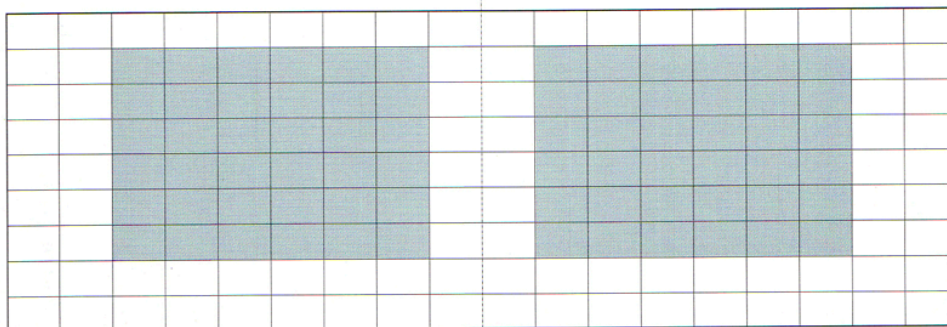
1. Voir les références dans la bibliographie, page 147.

JAN TSCHICHOLD (1902-1974) fut un très grand typographe allemand. Il a marqué la profession avant et après la seconde guerre mondiale et a publié de nombreux ouvrages. Dans celui, traduit en français sous le titre *Livre et typographie*¹, il explique le résultat de ses recherches historiques concernant (entre autres sujets) les règles qui fixent les proportions de la page et du bloc de composition, dont est extrait l'exemple ci-dessus. Il s'agit du *canon d'or* de l'organisation médiévale des pages, tel que les meilleurs copistes l'ont utilisé. Ses règles s'étaient perdues au fil du temps.

La proportion de la feuille est $\frac{2}{3}$; la hauteur du rectangle d'empagement est égale à la largeur de la feuille (matérialisées ici par le cercle); la surface de la feuille et celle du rectangle d'empagement sont homothétiques. Le rapport des marges est de 2, 3, 4, 6.

Grille, marges et implantation des éléments

grille · marge · folio · implantation



Gabarit d'empagement selon la division par 9 de la largeur et la hauteur du papier.
Ici, application à un format 21 x 29,7 cm, à l'italienne.

Au fil des siècles, des dizaines de tracés régulateurs ont été élaborés. **Les constructions sont toujours obtenues selon un rapport entre la largeur et la hauteur de la page.** Le principe de tracé ci-dessus provient du typographe argentin Raúl Rosarivó : la largeur et la hauteur de la page sont divisées par 9. Ce tracé convient bien à un format 21 x 29,7 cm à la française ou à l'italienne comme dans la figure ci-dessus (c'est-à-dire à un format sensiblement de proportion 2 : 3) ou même carrée. Cette division par 9, et quel que soit le format, donne des blancs de marges comparables aux tracés de la Renaissance.

D'autres tracés sont possibles à partir de divisions par 6 et par 7 de la largeur et de la hauteur de la feuille de papier.



Tel Johann Neumeister (1459-1507), certains prototypographes de la fin du xve siècle parcouraient les routes avec un matériel sommaire, à la recherche de riches commanditaires. La diffusion de nos métiers leur doit beaucoup.

Nous allons maintenant aborder une suite d'informations concernant **le traitement typographique du texte** qui se trouve à l'intérieur de ces gabarits d'empagement. Nous entrons dans les données culturelles qui participent à la mise en page dite « latine ».

04

Structures de mise en page et ponctuation

Organiser la surface par tapis ou modules, puis affiner la composition jusqu'aux espaces typographiques de la ponctuation.

CONTENUS DU DOMAINE

14 planches documentaires

Documents 56 à 69

Consulter par titre, par mot-clé ou par besoin de projet.

Aa

Les mises en page « en tapis » : principe

tapis · continuité · surface · densité

Les mises en page en « tapis »

UN ENSEIGNEMENT qui m'avait étonné lors de mes études en arts graphiques, chez Guillaume Met de Penninghem et Jacques d'Andon, est la conception des tapis: il est nécessaire d'utiliser des valeurs¹ de couleurs assez

1. La valeur d'une couleur est son aspect clair ou foncé. Par exemple deux couleurs de même valeur photographiées en noir et blanc donnent deux gris semblables. Dans les tapis, les valeurs claires donnent l'impression de mettre le pied dans un trou et une valeur foncée celle de le mettre sur une bosse.

proches les unes des autres pour ne pas avoir l'impression désagréable de marcher sur des creux et des bosses. C'est-à-dire que l'ensemble de la décoration doit être *optiquement* à peu près plane pour ne pas faire ressortir un motif plus qu'un autre. **En mise en page, c'est l'inverse qu'il faut faire**, c'est-à-dire qu'il est nécessaire de faire des choix pour mettre en valeur ceci ou cela (un titre, une illustration, un texte, etc.) et de donner moins d'importance à d'autres choses. Quand tous les éléments constitutifs sont **au même**

rang: aucun ne se distingue des autres et par conséquent rien ne retient particulièrement l'attention du lecteur. Bien des réalisations de débutants souffrent de cette méconnaissance.

La reproduction d'un programme, en page 46, est l'exemple caractéristique d'une mise en page en « tapis », c'est-à-dire où rien ne ressort. Elle a été réalisée par un opérateur qui manifestement ne connaît pas (encore) le métier: l'ensemble est trop compact, sans blancs de respiration, la réflexion concernant les éléments à faire ressortir et ceux à mettre en second rang est insuffisante, les différences des attributs des caractères sont trop timides, les espaces entre les paragraphes ne sont pas assez forts pour remplir leur rôle quoique, ici, l'utilisation de la couleur d'accompagnement arrange un peu le résultat. **C'est de la frappe dactylographique améliorée**, assurément pas de la typographie, et je ne parle pas des nombreuses entorses au code typographique* qui n'est pas, ici, notre sujet.

D'une telle mise en page résultent une difficulté à distinguer les informations que l'on veut pourtant transmettre, une image ridicule de l'organisme émetteur et de celle de notre culture.

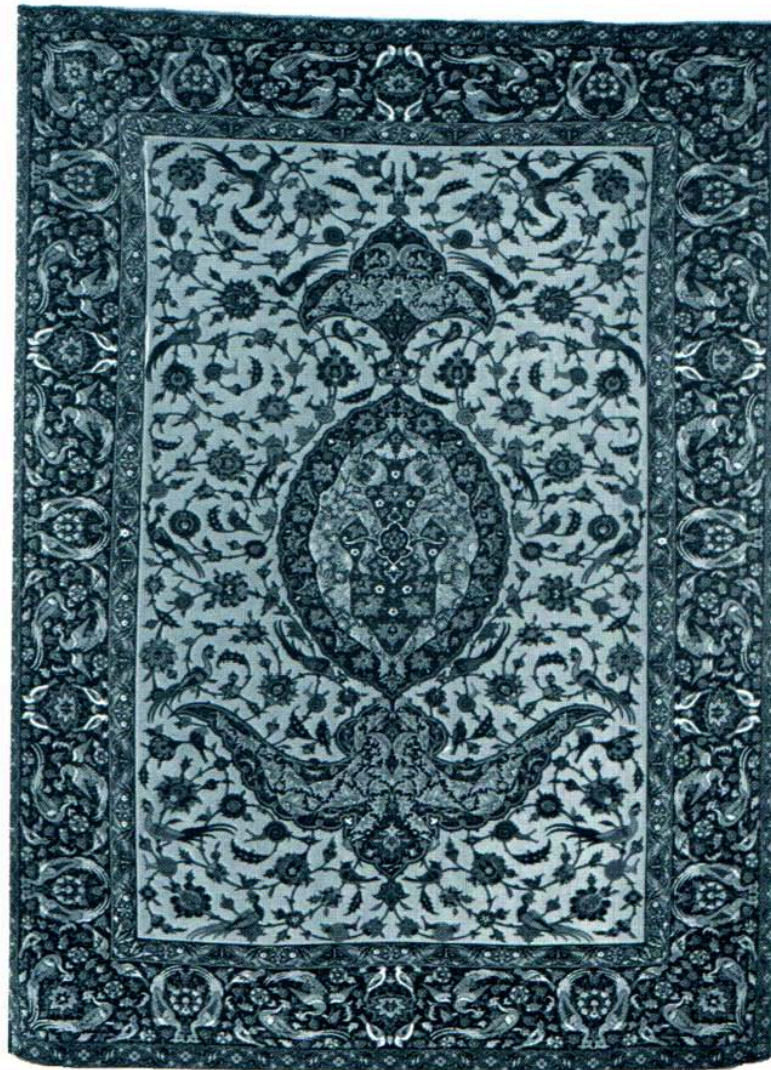
Qu'aurait-il fallu faire?

- D'abord composer un vrai titre et le mettre en valeur;
- puis faire un choix entre les textes de premier rang et les autres;
- concevoir une véritable architecture de la page incorporant le maximum de blancs pour faire respirer le texte;
- disposer les différentes parties du texte (les jours, les horaires, les activités, les lieux, les intervenants) pour qu'on les repère bien;
- mieux hiérarchiser la typographie et ne pas hésiter à utiliser des petits corps pour des informations secondaires car de toute façon les personnes vraiment intéressées les liront.

Ce genre de document demande des justifications plutôt courtes et se prête mieux à des mises en page sur plusieurs colonnes, comme il est fait en p. 47.

Le tapis comme surface continue

fond · répétition · unité · décor



Les critères de la «mise en tapis» sont radicalement opposés à ceux de la mise en page.

Programme dense et composition en tapis

programme · densité · information · rythme

Les mises en page en «tapis»

du 27 MARS au 1er AVRIL — M.J.C. DE TEL ENDROIT

lundi 27 mars

18h: Inauguration de la Fête du livre

Mardi 28 mars

10h.15h: Ciné-scolaire "VINCENT ET MOI" Participation: 1 €

17h30: Goûter. 18h: Film "VINCENT ET MOI" Entrée: 3 €

Mercredi 29 mars

Journée des enfants.

Chacun est invité à venir habillé d'une seule couleur.

Inscription indispensable aux ateliers. Réservation possible au secrétariat de la M.J.C. à partir du lundi 27 mars.

10h: Spectacle "COLORMIMES ET COLORIMES" joué et mis en scène par les Francas de Manosque. Petite salle du Théâtre Jean Le Bleu.

réservation indispensable.

10h30. 11 h30: Ateliers animés par: Lise Tupos; Sharon Tallich-Honrat.

14h à 17h: Coins lecture animés par Eclat de lire. Contes dits par Mireille Barnier de la Bibliothèque. "HISTOIRES COULEUR D'ARC EN CIEL"

14h. 15h. 16h: Ateliers: animés par: Lise Tupos, Sharon Tallich et Frédéric Stahr (illustrateurs). Christiane Rimbaud (intervenante du GFEN)

14h30. 15h30. 16h30: Création: "LA MÉMOIRE DU VERT". de et par la Cie Tout Samba'l déambulation recherche de la "VALISE MÉMOIRE DU VERT" Participation 1 €

Jeudi 30 mars

9h à 12h: Matinée ouverte aux tout-petits: spectacles. ateliers. visites.

Vendredi 31 mars

14h30: séance scolaire "PIERROT DE LA LUNE" Création des ateliers danse et théâtre de la Mjc. Théâtre Jean le Bleu. Participation 1€.

18h30: Spectacle "COLORMIMES ET COLORIMES". Petite salle Jean Le Bleu.

20h30: Conférence: "DU NOIR ET BLANC A LA COULEUR" histoire de l'illustration du livre pour enfants par Jean-Paul Kourevitch, auteur. Entrée: 3 €.

Samedi 1er avril.

9h30: Séance scolaire: "PIERROT DE LA LUNE". Participation 1 €

14h30: Spectacle tout public: "PIERROT DE LA LUNE". Entrée: 3 €

Mise en page en tapis: document réalisé sur ordinateur comme en dactylographie.

Hiérarchie d'un programme en tapis

horaire · niveau · contraste · repérage

MJC DE TEL ENDROIT

Programme du 27 mars au 1^{er} avril

Lundi 27 mars
18 h Inauguration de la Fête du livre

Mardi 28 mars
10 h et 15 h Ciné scolaire : *Vincent et moi*.
Participation : 1 €
17 h 30 Goûter.
18 h Film : *Vincent et moi*. Entrée : 3 €

Mercredi 29 mars
Journée des enfants.
Chacun est invité à venir habillé d'une seule couleur.
Inscription indispensable aux ateliers.
Réservation possible au secrétariat de la MJC à partir du lundi 27 mars.
10 h Spectacle : *Colormimes et Colorimes*, joué et mis en scène par les Francas de Manosque. Petite salle du théâtre Jean le Bleu. Réservation indispensable.
10 h 30 à 11 h 30 Ateliers animés par Lise Tupos et Sharon Tallich-Honrat.
14 h à 17 h Coins lecture animés par « Éclat de lire ». Contes dits par Mireille Barnier de la bibliothèque : *Histoires couleur d'arc-en-ciel*.
14 h Ateliers animés par Lise Tupos, Sharon Tallich-Honrat et Frédéric Stahr (*illustrateurs*), Christiane Rimbaud (*intervenante du GFEN*).

14 h 30 Création : *La mémoire du vert* de et par la Compagnie Tout Samba'l, déambulation, recherche de la *Valise mémoire du vert*.
15 h 30
16 h 30 Participation : 1 €

Jeudi 30 mars
9 h à 12 h Matinée ouverte aux tout-petits, spectacles, ateliers, visites.

Vendredi 31 mars
14 h 30 Séance scolaire : *Pierrot de la lune*. Création des ateliers, danse et théâtre de la MJC. Théâtre Jean le Bleu. Participation : 1 €
18 h 30 Spectacle : *Colormimes et Colorimes*. Petite salle du théâtre Jean le Bleu.
20 h 30 Conférence : *Du noir et blanc à la couleur*, histoire de l'illustration du livre pour enfants, par Jean-Paul Kourevitch, auteur.
Entrée : 3 €

Samedi 1^{er} avril
9 h 30 Séance scolaire : *Pierrot de la lune*. Participation : 1 €
14 h 30 Spectacle tout public : *Pierrot* 3 €

Même contenu que page 46, mais mis en page et typographié selon une expression graphique possible.

Image, texte et rythme d'une affiche

affiche · image · texte · densité

Les mises en page en « tapis »



« Mais quoi donc nous reprocher pour cette affichette ? On s'est donné un mal de chien à faire entrer tout le texte, il n'y a pas de fautes d'orthographe et on a été vachement créatifs avec les caractères ! »

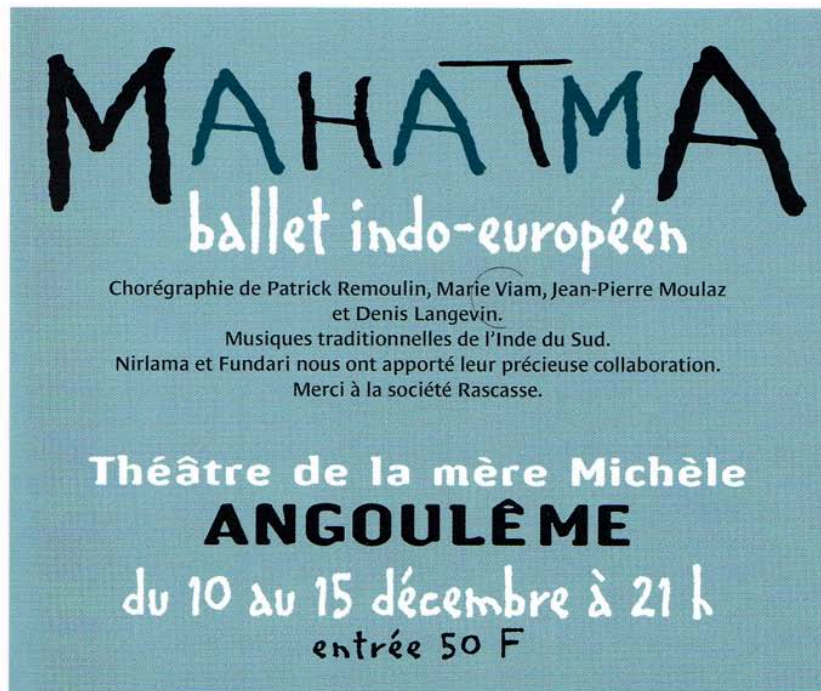
DANS CET EXEMPLE, nous avons une autre sorte de mise en page en tapis : on n'a plus tant affaire à de la dactylographie améliorée qu'à une « jubilation » typographique non maîtrisée. L'opérateur a découvert qu'il existait une infinité de polices. Il a découvert aussi les « enrichissements » qu'il pouvait leur apporter. À l'inverse de l'opérateur précédent, il y prend manifestement un réel plaisir.

Quand on réalise un document graphique difficilement lisible mais « complètement délirant », qui a permis à l'opérateur de « s'éclater », cela va bien pour soi-même, ses copains ou un public très ciblé.

Mais dès que l'on veut communiquer des informations au grand public, il est nécessaire de tenir compte du minimum des lois qui régissent la visibilité et la lisibilité, sinon elles ne sont ni vues ni lues.

Continuité visuelle et densité

continuité · rythme · proximité · espace



Les erreurs typographiques ont été corrigées. Tout en respectant un maximum des données et l'esprit graphique détendu de l'original, on aboutit ici à une lisibilité plus évidente.

CET EXEMPLE met en évidence un autre aspect de la mise en page: celui de limiter le nombre des polices utilisées. Le document de la page de gauche en utilise sept: c'est beaucoup trop, l'œil du lecteur se perd, sans compter les exagérations d'utilisation de l'échelle verticale et celles de la mise en couleurs. Certains débutants sont tellement fiers du nombre de polices qu'ils possèdent que leurs réalisations ressemblent à des catalogues de caractères: c'est illisible.

Le document ci-dessus n'en utilise plus que quatre: c'est déjà beaucoup, mais ce genre graphique décontracté le supporte bien.

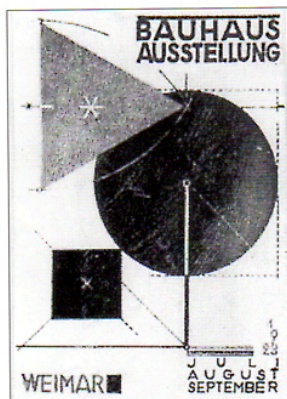
On ne peut pas fixer arbitrairement le nombre de polices à utiliser, tout dépend du contenu et à qui il s'adresse. En règle générale, c'est toujours la sobriété qui permet le maximum de clarté et d'élégance.

Début du quatrième cahier de 16 pages

La mise en page modulaire : principe

module · grille · hiérarchie · ordre

La mise en page modulaire



Affiche du Bauhaus, 1923.

LA MISE EN PAGE MODULAIRE, dite «suisse», provient des travaux du Bauhaus, mouvement stylistique né en 1919 en Allemagne, à Weimar. Il a puisé aux sources du constructivisme russe, du dadaïsme et du cubisme, et a influencé l'art en général et la typographie en ce qui nous concerne ici.

En 1933, le régime nazi, qui venait d'accéder au pouvoir, déclara les travaux du Bauhaus «antigermaniques» et l'a fermé. Ses adeptes, persécutés, se réfugièrent en Suisse, principalement à Bâle et à Zurich, où ils continuèrent leurs travaux. C'est là l'origine de ce que nous appelons «l'école suisse».

L'apport principal du style suisse concerne le gabarit de mise en page avec ses colonnes et ses modules permettant une organisation géométrique des divers éléments (texte et illustrations) dans la surface d'empagement et la limitation des styles et corps des caractères. C'est une organisation

dépouillée, rationnelle, rigoriste de la page et de la double page considérée à juste raison comme une entité.

Si notre sensibilité française adhère mal à *certain*s aspects des enseignements de cette école, c'est qu'elle est le reflet parfait de la culture graphique germanique qui, au-delà de ses propres valeurs, ne s'identifie pas à notre culture graphique latine. Déjà au Moyen Âge puis à la Renaissance, les scribes et les typographes italiens avaient refusé les écritures puis les caractères typographiques gothiques, les considérant comme *barbari*. **Ils avaient compris que le dessin des caractères et l'organisation de la page participent à l'expression d'une culture et que ce problème n'est pas neutre.**

Voir aussi en p. 51 et 62.

Ils avaient conservé une forme évoluée de la *Caroline* (qui a donné les *écritures manuscrites humanistiques*), alors que l'Europe du Nord écrivait en *caractères gothiques*. Quand la typographie est arrivée en Italie (Subiaco, 1460; Venise, 1469), ils ont tout naturellement créé leurs caractères en plomb en s'inspirant des formes des lettres de ces *écritures humanistiques* qu'ils utilisaient à cette époque et que nous avons adoptées ensuite (fin xve, début xvie s.) en France (Nicolas Jenson, en 1470, crée à Venise un *romain* déjà très élaboré), de même qu'à la suite de Gutenberg, les créateurs de caractères de l'Europe du Nord s'inspiraient des dessins des lettres des diverses écritures gothiques en usage chez eux.

Recte igitur facies rex

Le romain de Nicolas Jenson.

plus maior mient le fuit

Caractère gothique de la *Bible* de Gutenberg à 42 lignes (dite B42).

Je suis de ceux qui pensent que la typographie modulaire est une expression graphique intéressante, malgré sa rigueur que ma sensibilité latine trouve excessive, mais il faut lui reconnaître le mérite d'avoir apporté à notre typographie latine la dose d'organisation qui lui manquait souvent. Cela dit, il faut soutenir qu'elle n'est qu'une conception graphique parmi les autres et non

Modules, proportions et champs de composition

proportion · champ · division · repère

le modèle universel obligé de ce temps, à l'usage de toutes les cultures de la planète, comme pourrait le laisser penser l'expression «typographie suisse internationale».

LES PRINCIPES DE LA MISE EN PAGE

Le gabarit (ou grille) d'empagement, en typographie modulaire, met en œuvre un ordre du contenu, un système de lecture approprié à celui-ci et un rythme de lecture, activé le plus souvent par la notion de contraste. Il s'agit d'un parti pris stylistique systématique.

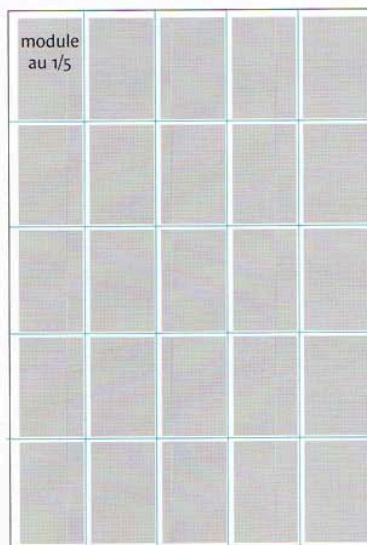
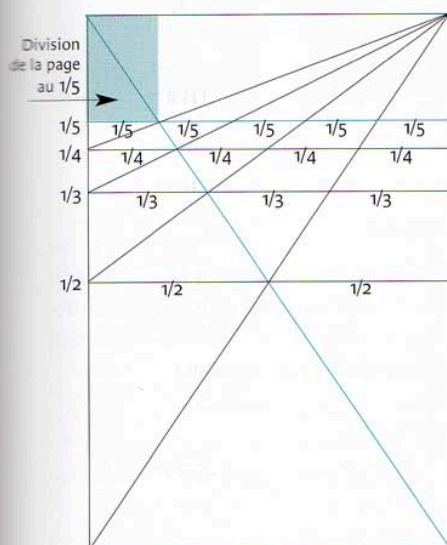
Les dimensions du module sont homothétiques avec celles du gabarit d'empagement et se déterminent en subdivisions de sa hauteur et de sa largeur. Entre les modules horizontaux et verticaux, les espaces (ou gouttières) sont constants: de l'ordre de 5 mm.

Les marges intérieures, de tête, extérieures et de pied n'ont plus rien à voir avec celles de la typographie latine. Elles conservent ces 5 mm en ajoutant encore 5 mm en tête, à l'extérieur et en pied, pour prévenir (au massicotage) les risques de coupes trop courtes au détriment des éléments imprimés.

Le tracé de *Villard de Honnecourt*, ci-dessous à gauche, a l'avantage d'être simple et de permettre de trouver rapidement les dimensions du module choisi: 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc., par la division par 2, 3, 4, 5, etc. de la hauteur et de la largeur de la surface d'empagement.



Exemple caractéristique de mise en page modulaire, dite de «style suisse internationale».



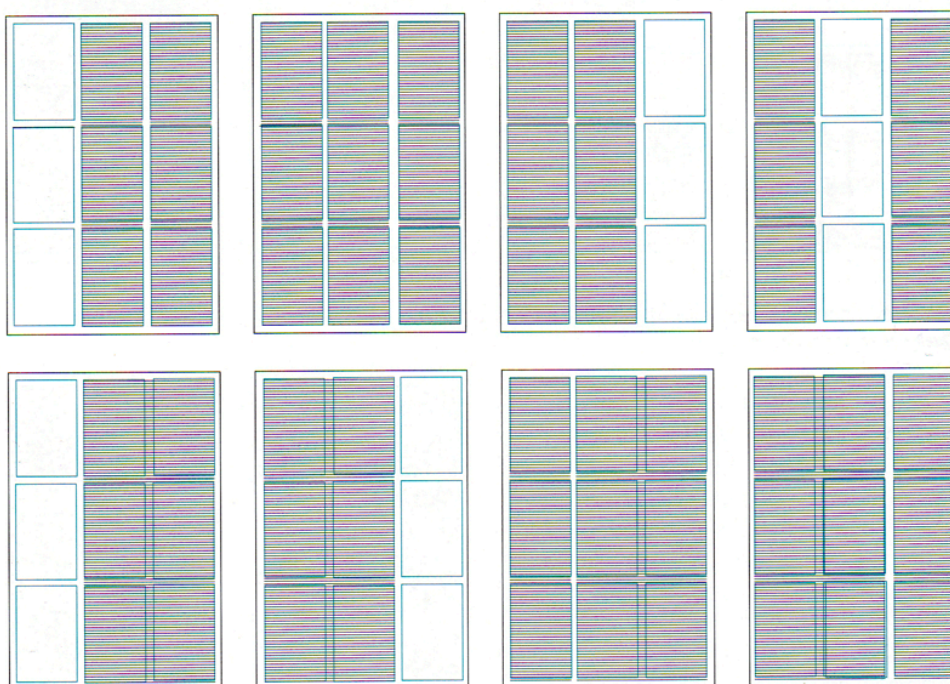
Variantes de grilles modulaires

colonne · module · variante · flexibilité

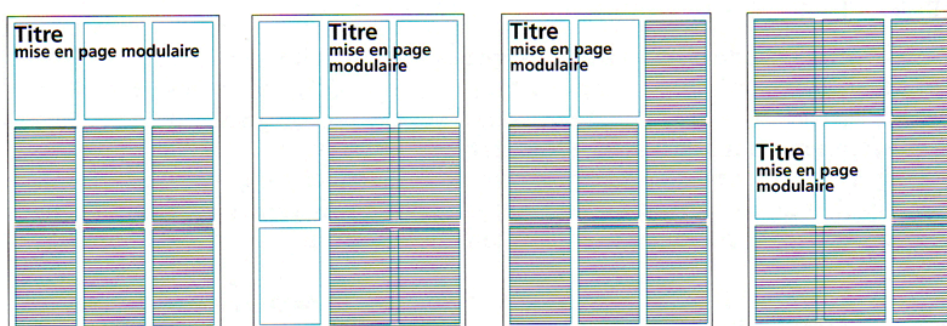
La mise en page modulaire

Voici quelques applications théoriques des gabarits de mise en page modulaire, déclinées selon la proportion 1/3.

Organisation verticale systématique.
Quelques exemples de mise en page.



Organisation horizontale systématique.
Quelques exemples de mise en page.



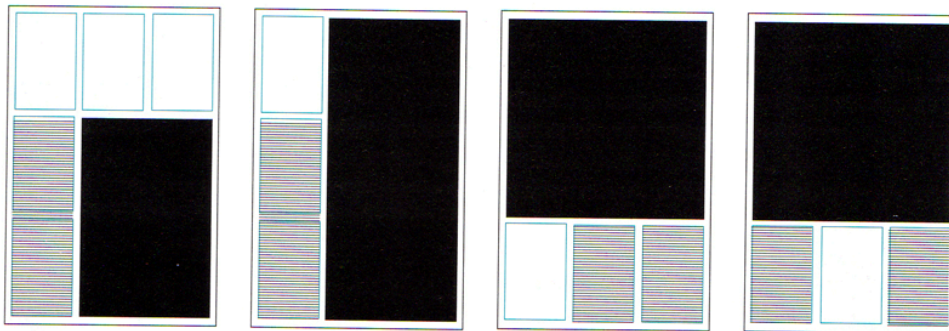
Traitement typographique modulaire

noir typographique · masse · contraste · rythme

Organisation systématique texte et illustrations.

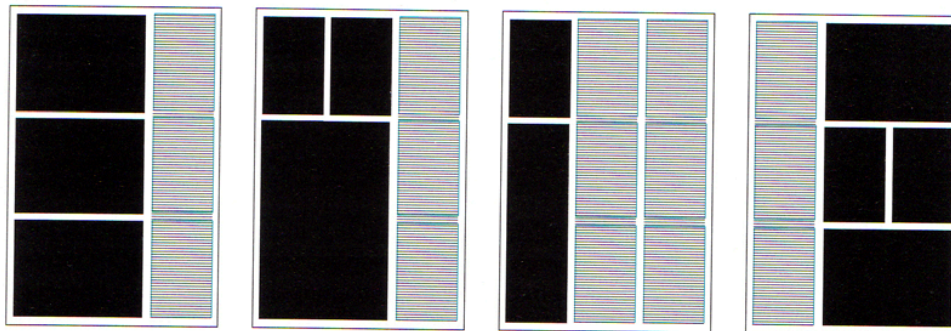
Texte de quantité constante, illustrations de surfaces variables.

Quelques exemples de mise en page.



Texte de quantité variable, illustrations de surfaces variables.

Quelques exemples de mise en page.



LE TRAITEMENT TYPOGRAPHIQUE MODULAIRE

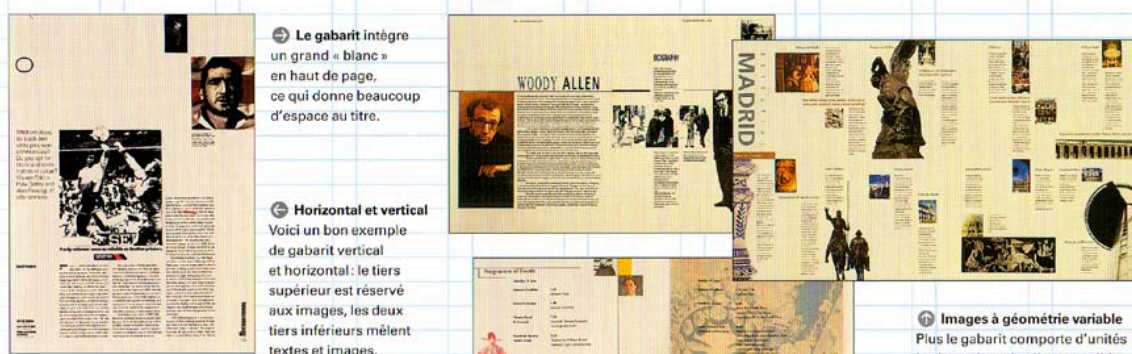
La typographie modulaire se caractérise par sa sobriété. Elle privilégie les caractères sans empattements (Antiques ou Linéales), l'utilisation des bas de casse, même dans les titrages, et une déclinaison rigoureuse des graisses d'un même caractère pour la hiérarchisation des titres, sous-titres, etc.

Il n'y a généralement pas de retrait du texte au début des paragraphes et d'interligne entre ceux-ci. Cette conception graphique privilégie des pavés de texte bien alignés, « propre, en ordre ! » selon le dicton suisse.

Sur ce sujet, voir *Typographie* de Emil Ruder et *Maquette et mise en page* de Pierre Duplan et Roger Jauneau. Cf. la bibliographie, page 147.

Construire et régler une grille

construction · grille · repères · réglage



Idéalement, un gabarit doit également être organisé verticalement, de façon à ordonner les éléments sur la hauteur de la page. Déterminez la place des titres, sous-titres et numéros de page, afin d'assurer la cohérence de l'ensemble. Enfin, restez souple. Si, après deux ou trois doubles pages, vous trouvez votre gabarit trop rigide pour les compositions souhaitées, modifiez-le. Le gabarit ne doit pas être une contrainte. Étudiez plutôt les différentes formes, tailles et longueurs de ligne qu'il vous permet. Bien souvent, les blocages ne viennent pas du gabarit, mais de la façon dont vous l'utilisez.

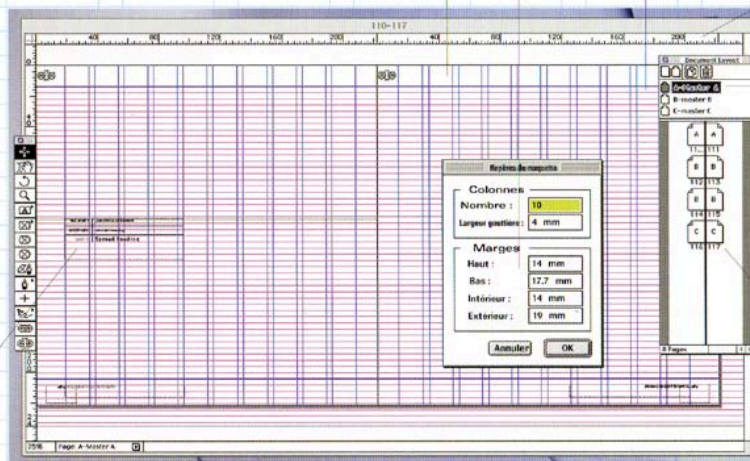
Voici l'un des gabarits utilisés pour le présent ouvrage. Il a été divisé en 10 colonnes, séparées par une gouttière de 4 mm. Le texte principal est composé sur 4 colonnes, mais 2 ou 3 colonnes sont également possibles. Les légendes occupent 2 colonnes.

Vous pouvez régler les marges autour des zones de texte.

Gabarit et grille de base pour le texte principal. La fonction de « blocage » permet d'assurer le positionnement correct du texte.

Une grille est indispensable pour les travaux comportant des pages répétitives, tels que brochures, catalogues, magazines et livres. En fixant l'interlignage, elle facilite la mise en pages, car tout le texte sera ainsi « bloqué » sur elle. Travailler avec les mêmes mesures et les mêmes positions confère unité et style à tout projet.

Des zones de texte répétitif peuvent être placées sur la « maquette » de X-Press, de façon à être reprises sur toutes les pages, comme le titre courant ou le folio, bien que les données puissent changer d'une page à l'autre.



D'autres repères peuvent être extraits par glisser-déposer depuis la règle.

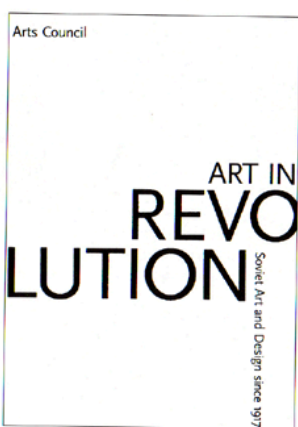
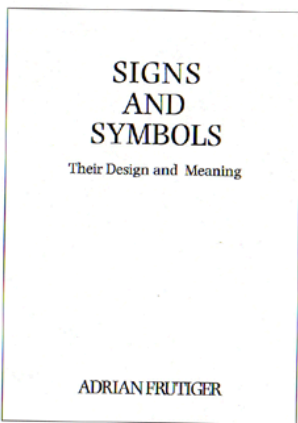
Vous pouvez créer plusieurs maquettes si vous avez besoin de plusieurs gabarits. Faites un double-clic sur la maquette A, puis choisissez Repères de maquette dans le menu Page.

Le système de numérotation des pages s'adapte automatiquement aux changements de disposition des pages.

LATYPOGRAPHIE 101

Systèmes modulaires et identité éditoriale

système · collection · couverture · identité



- ☞ ☞ ☞ Cette composition asymétrique est à la fois très simple et très efficace, le texte étant aligné de façon claire de façon à mettre le mot « book » en valeur.
- ☞ ☞ Équilibre Disposition centrée, avec un titre en capitales.
- ☞ Influence constructiviste Des coupures de mots inattendues rendent cette composition asymétrique très dynamique.

PARTIE 2	PRINCIPES ET TECHNIQUES
MODULE 7	La mise en pages
ATELIER 3	Styles de mise en pages

Il existe deux grands styles de mise en pages, à savoir symétrique et asymétrique. *Grosso modo*, le style symétrique, plutôt classique, centre la composition autour d'un axe central. Ce type de mise en pages remonte aux tout premiers livres imprimés, eux-mêmes héritiers du style des manuscrits médiévaux. De nos jours, les graphistes l'utilisent pour traduire des notions telles que tradition, élégance, dignité.

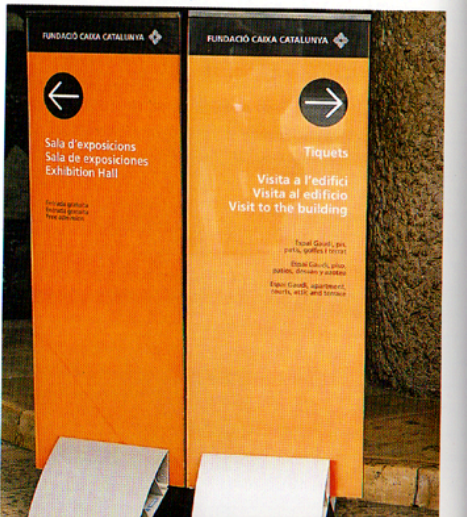
La tradition symétrique

Ce style se rencontre surtout sur les pages de titre des livres, avec des lignes de texte centrées les unes au-dessus des autres. Autres aspects de cette mise en pages traditionnelle, l'utilisation de polices à empattements, de capitales espacées, avec éventuellement l'ajout d'un ornement ou d'une vignette. Jusque dans les années 1920, presque tous les livres étaient conçus

- ☞ Suivez le guide Ces panneaux de signalisation utilisent un texte au fer à gauche pour indiquer l'entrée de gauche et vice versa.

VOIR AUSSI : Principes de base de mise en pages p. 16
Gabarits, grilles et marges p. 100

102 STYLES DE MISE EN PAGES



Asymétrie, colonnes et rythme de lecture

asymétrie · colonne · blanc · lecture

symétrie

Les mises en pages symétriques sont associées à la tradition, à l'ordre et à la rationalité.

symétrie

Les mises en pages asymétriques furent introduites dans les années 1920 par les graphistes de l'école du Bauhaus et ont souvent été associées aux polices sans empattements. De nos jours, les deux styles, symétriques et asymétriques, sont souvent intégrés dans les mêmes compositions.

asymétrie

asymétrie

asymétrie

les deux styles

les deux styles

de cette façon, et c'est pourquoi ce style est considéré aujourd'hui comme très classique. Toutefois, il est très difficile de réussir une composition véritablement équilibrée.

La révolution de l'asymétrie

Les mises en pages asymétriques sont apparues dans les années 1920-1930, principalement avec l'école allemande du Bauhaus. Des artistes tels que Kurt Schwitters et Theo van Doesburg rejetèrent le style symétrique et inventèrent des mises en pages basées sur des axes décalés, en vue d'obtenir davantage de tension et de dynamisme. Le texte est généralement composé en drapeau, au fer à gauche, plus rarement au fer à droite (composition à réserver aux textes très courts, car l'habitude de lire de gauche à droite est très profondément ancrée dans les cerveaux occidentaux). Le mouvement moderniste rejette également les polices à empattements et les ornements. Les travaux du Bauhaus et de ses héritiers, notamment les typographes suisses des années 1960, sont toujours composés en polices sans empattements, et bien souvent exclusivement en minuscules. Autre caractéristique de ce style, les filets d'épaisseurs variées, souvent en deux couleurs, par exemple rouge et noir. Tout ceci donne aux compositions un caractère très fort, certains vont même jusqu'à dire autoritaire, voire sévère. Outre les artistes mentionnés ci-dessus, on peut citer quelques graphistes intéressants dont les créations sont essentiellement en style asymétrique, par exemple Armin Hofmann, Wim Crouwel et Josef Müller-Brockmann. Autre cas digne d'intérêt, Jan Tschichold (1902-1974), qui a expérimenté les deux styles au cours de sa longue carrière. Influencé au début par la philosophie moderniste prônée par le Bauhaus, il changea ensuite de direction et rejeta l'approche « dure » qu'il avait pourtant défendue dans son ouvrage *Livre et typographie*. Établissant un parallèle entre ses opinions de jeunesse et la rigidité et l'autoritarisme nazis, il finit par admettre que la tradition symétrique avait également sa place.

LA MISE EN PAGES 103

Espaces et signes de ponctuation

parenthèse · crochet · tiret · espace insécable

parenthèse ouvrante

espace-mot (pas de blanc

parenthèse fermante

pas de blanc) espace-mot

crochet ouvrant

espace-mot [pas de blanc

crochet fermant

pas de blanc] espace-mot

trait d'union

pas de blanc - pas de blanc

tiret

espace fine sécable — espace fine sécable

tiret long

espace fine sécable — espace fine sécable

Cette gravure sur bois représente un typographe assis en plein travail. Devant lui se trouve le texte manuscrit. Il compose son texte caractère par caractère – qu'il prend dans les cassetins de la casse [p. 32] – dans un **composteur** [p. 119]. La « belle ouvrage » demandait alors beaucoup de connaissances typographiques et beaucoup de temps.

Ne vous faites pas d'illusion : avec votre ordinateur, cette belle ouvrage demande également aujourd'hui des connaissances et du temps, même si ce dernier est plus court et moins astreignant.

La Grande Danse macabre des hommes, Mathieu Husz, Lyon, 1490.



PRATIQUE

Le correcteur typographique, orthographique et grammatical **ProLexis** est d'une très grande utilité, en particulier en ce qui concerne les corrections typographiques (programmées sur celles de l'Imprimerie nationale), comme par exemple de **mettre en place automatiquement les espaces avant et après les signes de ponctuation**, ce qui, manuellement, est une opération fastidieuse, pour ne pas dire irréalisable dans les conditions de travail d'aujourd'hui [voir en page 127].

Compléments documentaires

Douze planches ajoutées pour relier vocabulaire, règles et production.

DOCUMENTS 70 À 75

70	Anatomie des caractères : vue d'ensemble	83
71	Lexique raisonné de l'anatomie	84
72	Corps, œil, approche et chasse	85
73	Thibaudeau et Vox-ATypI	86
74	Choisir une police sans stéréotype	87
75	Associer les polices et construire le contraste	88

DOCUMENTS 76 À 81

76	Texte, typographie et image	89
77	Orthotypographie : espaces et signes	90
78	Signes de préparation et de correction	91
79	Préparer une copie et contrôler la production	92
80	Hiérarchiser : de la mise en tapis au message	93
81	Typographie, écran et espace variable	94

REPÈRE DE CONSULTATION

Ces compléments prolongent les quatre domaines de la banque. Utilise la table des matières pour retrouver une notion précise, puis reviens à la planche afin d'observer les exemples, le vocabulaire et les critères de vérification.

Anatomie des caractères : vue d'ensemble

structure · terminaison · extension · mesure

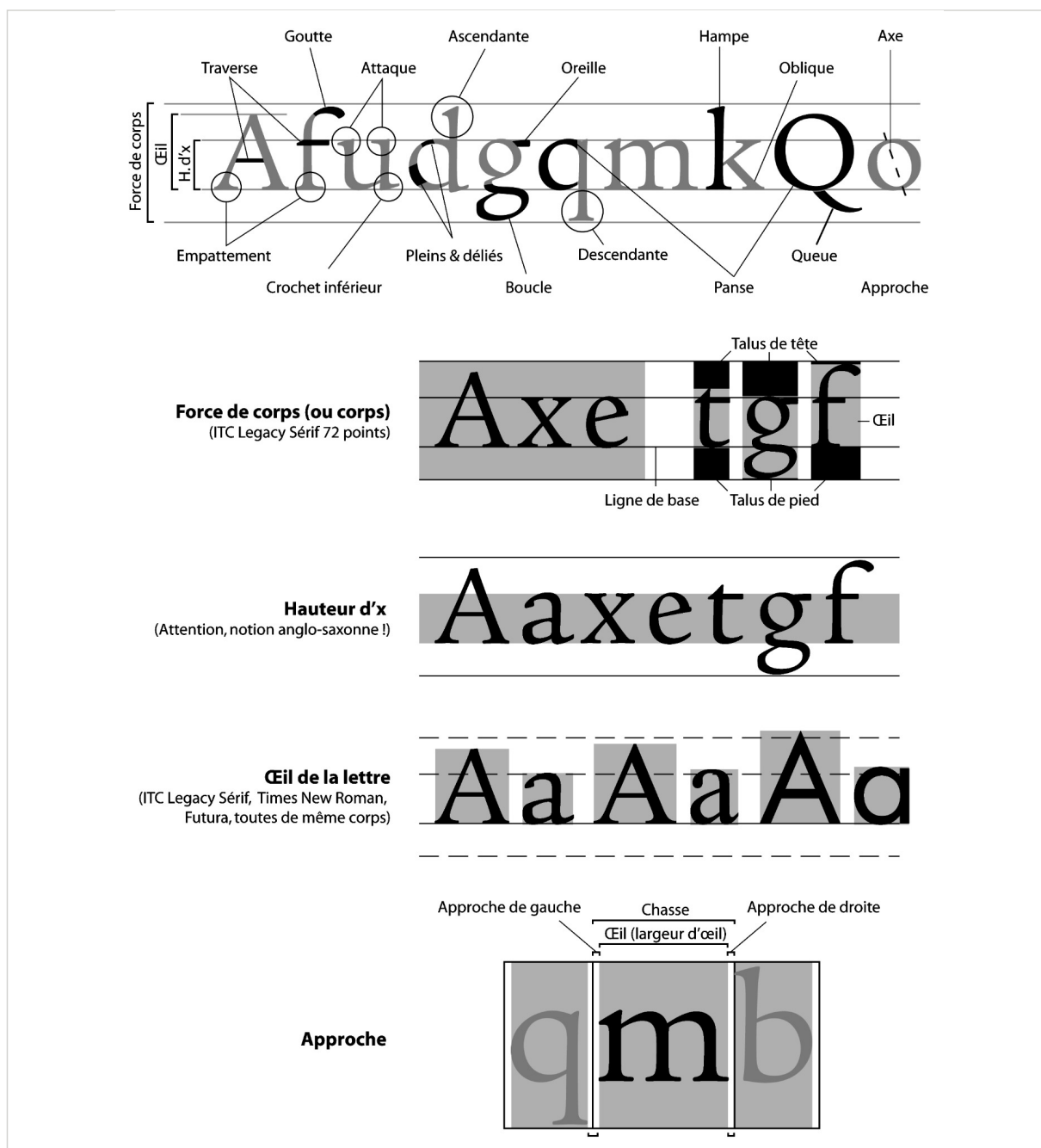


Planche de référence : elle rassemble le vocabulaire nécessaire à la description des formes et des espaces de la lettre.

Compétence 8.3 — caractériser la structure d'une lettre et utiliser le vocabulaire afférent.

Lexique raisonné de l'anatomie

nommer • distinguer • décrire • comparer

TRAITS ET VOLUMES

Fût / hampe : trait vertical principal.
Oblique : trait diagonal.
Traverse : trait horizontal.
Panse : partie arrondie.
Boucle : forme fermée.
Plein / délié : traits épais et fins.

TERMINAISONS

Empattement : terminaison ajoutée.
Goutte : terminaison arrondie.
Attaque : départ du tracé.
Oreille : prolongement du g.
Crochet : terminaison recourbée.

EXTENSIONS

Ascendante : au-dessus de la hauteur d'x.
Descendante : sous la ligne de base.
Queue : prolongement inférieur ou oblique.
Axe : orientation de la modulation.

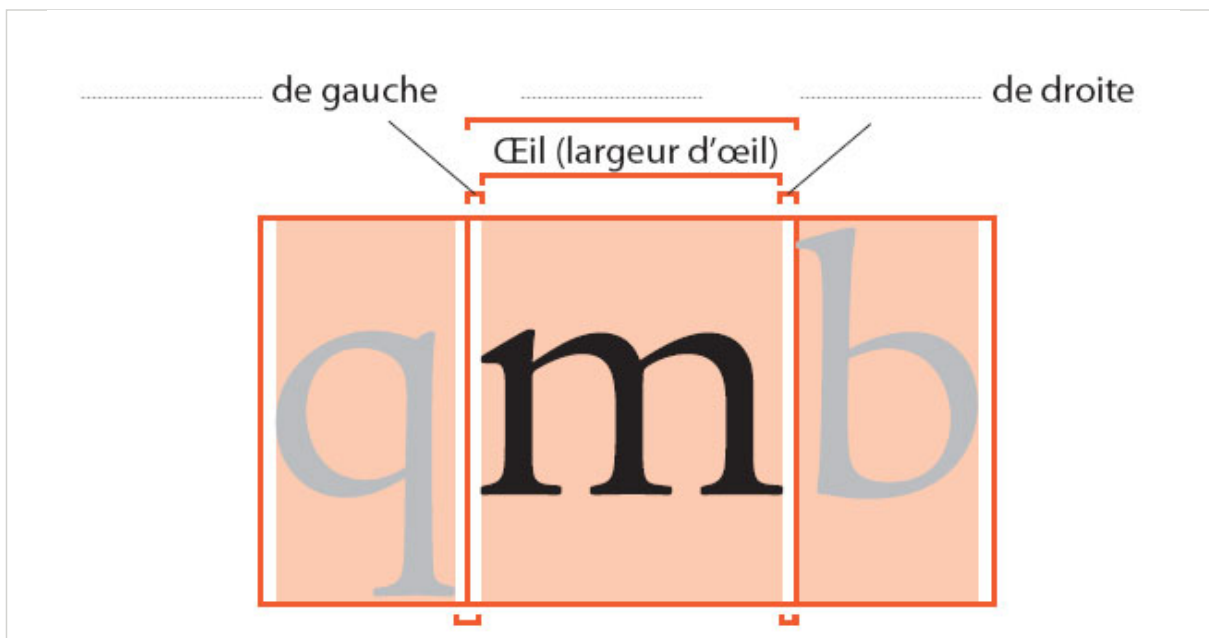
MESURES ET ESPACES

Corps : dimension théorique.
Œil : partie visible/imprimante.
Hauteur d'x : hauteur des bas-de-casse.
Approche : blanc latéral.
Chasse : largeur totale.

Un terme anatomique n'est utile que s'il permet de désigner une zone sans ambiguïté et d'expliquer une différence entre caractères.

Corps, œil, approche et chasse

mesurer · espacer · percevoir



La chasse comprend la largeur d'œil et les approches de gauche et de droite.

RELATIONS ESSENTIELLES

Deux polices au même corps peuvent paraître de tailles différentes parce que leur hauteur d'x et leur œil diffèrent. Deux caractères de même dessin peuvent produire une densité différente selon leurs approches. Le crénage corrige certaines paires ; l'approche générale règle un groupe ou une fonte.

- Un grand œil améliore souvent la présence en petit corps, mais augmente la densité.
- Des approches trop faibles ferment les contreformes et brouillent le rythme.
- Une chasse étroite économise de la place mais ne garantit pas la lisibilité.
- Le réglage s'évalue dans des mots et des lignes réels, pas sur une lettre isolée.

Thibaudeau et Vox-ATypI

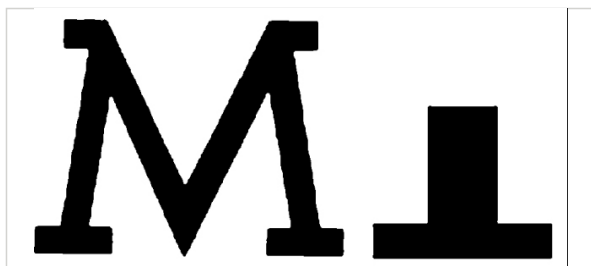
repérer · classer · situer



ANTIQUES / LINÉALES



DIDOT / DIDONES



ÉGYPTIENNES / MÉCANES



ELZÉVIRS

DEUX CLASSIFICATIONS COMPLÉMENTAIRES

Thibaudeau distingue principalement Elzévirs, Didot, Égyptiennes et Antiques selon la forme des empattements. Vox-ATypI affine la lecture historique et formelle : Humanes, Garaldes, Réales, Didones, Mécanes, Linéales, Incises, Scriptes, Manuaires et Fractures.

Classer ne consiste pas à mémoriser un nom : il faut relever des indices observables et accepter certains cas de transition.

Choisir une police sans stéréotype

fonction · contexte · connotation · test

LA FONCTION D'ABORD

Une police de lecture continue doit soutenir un parcours durable ; une police de titrage peut affirmer une présence plus forte ; une signalétique doit résister à la distance et aux conditions de consultation ; une identité doit rester reconnaissable dans plusieurs tailles et supports.

LA CONNOTATION ENSUITE

La construction, l'histoire et les usages produisent des associations culturelles. Elles ne sont ni naturelles ni universelles. Toute qualification — élégante, technique, institutionnelle, fragile — doit être reliée à des indices et testée dans le contexte réel.

QUESTION-PROBLÈME

Formule le choix : « Cette police convient à... parce que sa construction... dans ce contexte... permet de... ».

Associer les polices et construire le contraste

hiérarchie · différence · cohérence

LE CONTRASTE DOIT ÊTRE INDUBITABLE

Deux polices trop proches peuvent donner l'impression d'une erreur. Le contraste peut venir du corps, de la graisse, de la structure, de la largeur, du style ou du rôle. Il sert à distinguer les niveaux et à orienter le regard.

CONTRASTES UTILES

Serif / sans serif ; large / étroit ; romain / italique ;
maigre / gras ; régulier / expressif ; petit / grand.

COHÉRENCE NÉCESSAIRE

Limiter le nombre de familles ; attribuer un rôle stable à chaque style ; tester les accents et caractères requis ; contrôler la lecture dans les vraies dimensions.

Une seule famille riche en graisses et largeurs peut suffire à construire toute une hiérarchie.

Texte, typographie et image

convergence · contraste · interprétation

TROIS RELATIONS

Convergence : les éléments orientent vers un même effet. Complémentarité : chacun apporte une information différente. Dissonance : la typographie contredit volontairement le texte ou l'image pour créer tension, ironie ou questionnement.

ANALYSER SANS RÉDUIRE

La police n'illustre pas automatiquement le mot. La relation dépend aussi de l'échelle, de la place, de la couleur, du cadrage et du support. Une composition pertinente rend son intention perceptible sans empêcher la fonction principale.

QUESTION-PROBLÈME

Le contraste entre une image paisible et une typographie agressive produit-il toujours une dissonance ? Quels autres paramètres peuvent modifier la lecture ?

Orthotypographie : espaces et signes

ponctuation · capitales · nombres · cohérence

- Virgule et point : pas d'espace avant, une espace après.
- Point-virgule, point d'interrogation et point d'exclamation : une espace fine insécable avant, une espace après.
- Deux-points : une espace-mot insécable avant, une espace après.
- Guillemets français « ... » : une espace insécable à l'intérieur de chaque guillemet.
- Capitales accentuées : É, Ê, À et Ç conservent accent ou cédille.
- Parenthèses : pas d'espace juste après l'ouverture ni juste avant la fermeture.
- Nombres, unités, abréviations, sigles et symboles : adopter une forme cohérente dans tout le document.

POURQUOI LES ESPACES SONT-ILS TYPOGRAPHIQUES ?

Parce qu'elles organisent des relations : certaines séparent, d'autres maintiennent ensemble. Une espace insécable empêche qu'un signe, une unité ou une partie d'expression soit rejetée seule à la ligne. Les usages peuvent varier selon la langue et la charte éditoriale ; la cohérence du document doit rester vérifiable.

Compétence 8.5 — appliquer les conventions d'écriture et produire un document correct au regard des règles internationales.

Signes de préparation et de correction

indiquer · localiser · vérifier

	Mettre en italique		Justifier
	Mettre en petites capitales		Fer à droite
	Mettre en grandes capitales		Fer à gauche
	Mettre en gras		Blanc à diminuer entre deux lettres
	Cadratin		Blanc à ajouter entre deux lettres
	Demi-cadratin		Alinéa à supprimer
	Alinéa		Blanc à diminuer entre deux lignes
	Centrer		Blanc à augmenter entre deux lignes

Principaux signes de préparation

Signes de préparation : styles, alignements, capitales et réglage des blancs.

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| • changer une lettre : | • changer un mot : |
| • supprimer une lettre : | • supprimer un mot : |
| • ajouter une lettre : | • intervertir : |
| • rapprocher : | • espacer : |
| • mettre en italique : | • mettre en romain : |
| • mettre en gras : | • mettre en petites capitales : |
| • mettre en petites capitales : | • mettre en grandes capitales : |
| • mettre en exposant : | • mettre en indice : |

Signes de correction : ajouter, supprimer, remplacer, intervertir, rapprocher et espacer.

Une correction conventionnelle doit associer clairement la zone marquée dans le texte à l'instruction reportée en marge.

Préparer une copie et contrôler la production

contenu · composition · sortie

AVANT LA MISE EN PAGE

Rassembler le texte complet, identifier les niveaux, vérifier l'orthographe et définir le format. Prévoir marges, plis, colonnes, images et éléments obligatoires. Une maquette papier permet de tester rapidement le parcours.

AVANT LA SORTIE

Vérifier les polices, images liées, résolutions, couleurs, fonds perdus, repères, format fini et version du fichier. Relire une dernière fois le PDF exporté, pas seulement le document de travail.

- Le bon fichier porte un nom clair et une version identifiable.
- Une image manquante ou une police substituée modifie la composition.
- La correction finale se fait dans les conditions proches de la diffusion.
- La conformité technique et la qualité typographique sont inséparables.

Hiérarchiser : de la mise en tapis au message

dominante · contraste · rythme · blanc

LE TAPIS

Une mise en page en tapis distribue de nombreux éléments sur toute la surface. Elle peut produire densité, rythme et continuité. Sans dominante ni regroupement, elle rend cependant les niveaux difficiles à distinguer.

FONCTIONNEL

Ordre clair ; alignements ; niveaux stables ; lecture rapide ; blancs structurants ; variations limitées.

EXPRESSIF

Fragmentation ; superposition ; accident ; changement d'échelle ; lecture retardée ; sensation prioritaire.

QUESTION-PROBLÈME

Pour passer du tapis à une communication efficace, quels éléments dois-tu hiérarchiser, regrouper, opposer ou retirer ?

Typographie, écran et espace variable

responsive · lumière · interaction · mouvement

UNE PAGE QUI CHANGE DE FORME

Sur écran, la largeur et l'orientation varient. Les contenus peuvent défiler, apparaître ou changer d'ordre. Le travail typographique doit donc préserver la hiérarchie tout en adaptant colonnes, longueurs de ligne, espacements et tailles relatives.

- Tester les contrastes sur un support lumineux.
- Prévoir une longueur de ligne confortable à chaque largeur.
- Faire varier le nombre de colonnes plutôt que simplement réduire.
- Conserver l'ordre sémantique lorsque la position visuelle change.
- Utiliser le mouvement comme information, jamais comme décoration automatique.
- Vérifier smartphone vertical, horizontal, tablette et grand écran.

La composition responsive est un système de décisions : elle organise plusieurs états cohérents d'un même contenu.

Notes, remarques, avis et pensées

Notes, remarques, avis et pensées

Notes, remarques, avis et pensées