

Table des matières du cours de typographie générale

1. Adéquation typographique au sujet : quelques indications.	2
2. Classification des caractères typographiques	6
3. Bases de la typographie	11
hauteur d'œil	12
paramètres de proportions	13
axe des caractères	14
proportion noir/blanc	14
Chasse	15
approche	16
crénage	17
Gris typographique.	18
4. Qualité typographique	18
Justification	19
compositeur multi-lignes	21
coupures de mots.	21
interligne	24
5. Typographie visuelle	24
Habillage	27
grille de ligne de base.	28
rapports entre corps et justification.	33
texte en alignement libre	34
6. Que contient une famille de caractères?	36
capitales	36
chiffres	37
italiques	39
petites capitales	39
ligatures	40
caractères gras	40
glyphes.	43

1. Adéquation typographique au sujet : quelques indications

Pour pouvoir choisir un caractère en justifiant son choix, il est vital d'avoir à l'esprit les différents usages des polices de caractère, les styles qui les opposent et également, d'un autre point de vue, l'histoire qui les a créés. Le but de cette partie du cours est de présenter un mode d'adéquation typographique.

Considérons ces exemples¹:



En tout état de cause, il existe **quatre modes différents d'adéquation typographique**.

Le premier, qui est également le plus rare, s'appuie sur un **lien direct** entre le sujet de l'ouvrage et une forme d'écriture particulière: ce mode d'adéquation «intrinsèque» nécessite une culture assez approfondie de la typographie, mais aussi une bonne connaissance du thème général du projet. Pour y voir plus clair, imaginons, par exemple, une série de couvertures fictives utilisant:

- de l'Auriol (1901) pour une étude sur l'Art nouveau : le caractère est directement issu du mouvement artistique qui constitue le sujet de l'ouvrage - premier degré, mais efficace ;

1. Extraits de *Le Livre en lettres*, Pyramid 2005

- du Caslon [1725] pour un recueil de pièces de théâtre du dramaturge britannique George Bernard Shaw (1856-1950): c'était son caractère préféré, et il l'imposait fréquemment à ses éditeurs -ici, le détail véridique l'emporte sur la cohérence chronologique);
- du Bodoni pour un guide de voyage sur l'Italie : Giambattista Bodoni est universellement considéré comme le plus italien des typographes, classiques et modernes – il existe ainsi quelques caractères qui «incarnent» le pays dont ils sont originaires ou la culture dont ils sont issus;
- du Fournier (vers 1740) pour un ouvrage historique sur le dix-huitième siècle – contrairement aux apparences, il ne s'agit pas là d'une adéquation chronologique, puisque la période considérée est le thème du livre. Et ainsi de suite...

Le **deuxième mode d'adéquation est chronologique**: la classification de caractères Vox/Bringhurst, qui est celle que nous allons utiliser, est basée non sur des éléments à reconnaître dans les caractères mais sur, globalement, l'histoire et l'histoire de l'art. On trouvera donc un lien «transparent» entre typographie et sujet:



Pour le livre de Voltaire, c'est le caractère Fournier qui a été employé; pour Courbet, du Clarendon, de l'Ehrhardt pour le livre sur Pierre I^{er} et enfin de l'Helvetica pour l'anthologie beat... ce qui en fait un contre-exemple!

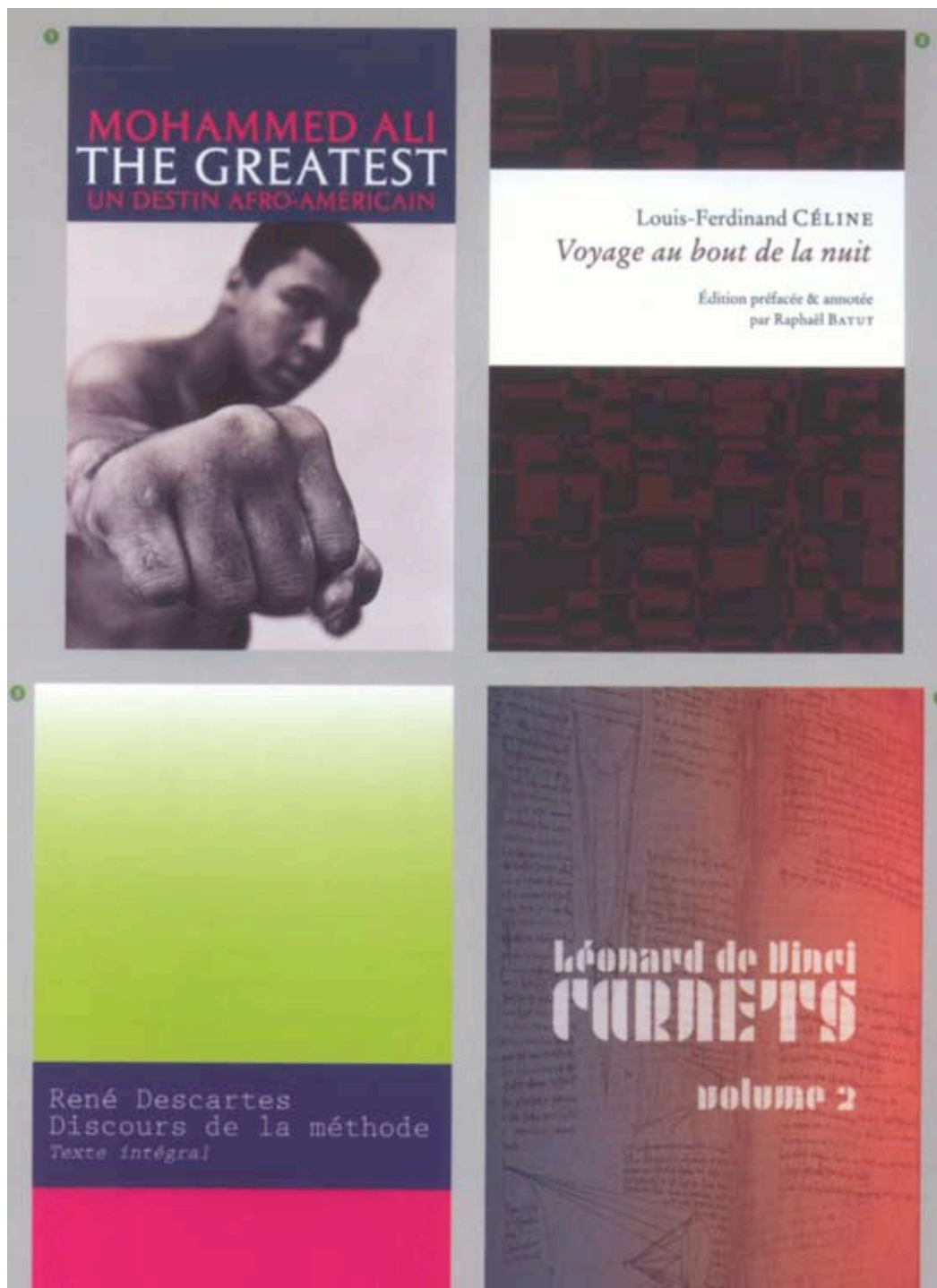
Le **troisième mode d'adéquation** est **sensible** :



Ce sont ici les qualités formelles et suggestives du caractères qui appellent au choix – et ce mode est fort courant.

Ici le Futura se lie au côté rectiligne et élégant des maisons japonaises; le Sassoon pour Calder (NB: elle a créé des typos « pour enfants »); du Galliard pour la guerre de Cent ans et du Neuland pour le livre sur les masques africains (expressivité, qualité sculpturale).

Le quatrième mode d'adéquation est associatif :



Ici nous travaillons dans le sens d'un rapprochement, d'un transfert sémantique, on ajoute du sens au lieu d'aller, comme dans le 3^e mode, dans le même sens.

Ainsi le Columna pour le livre sur Ali (antiquité romaine, capitales), le Garamond pour Céline (respectabilité d'un auteur soumis à caution vu ses options politiques), le Prestige Elite pour Descartes (simplicité, accessibilité) et du Albers One pour les *Carnets* de Da Vinci (expérimentation, côté industriel également).

2. Classification des caractères typographiques

Dès lors que le « champ de recherche » est balisé, qu'on sait quelle démarche avoir pour tenter une adéquation, donnons-nous les moyens de repérer les différents caractères, de les opposer sensiblement et historiquement.

Maximilien Vox, typographe français, a créé en 1952 une **classification** qui, à l'opposé de toutes les autres, n'était pas formelle mais historico-culturelle. Donc nous n'examinons pas le type ou la forme du caractère seulement mais leur liaison avec l'esprit de l'époque qui les ont vu naître.



Ce classement² est actuellement le plus utilisé. Il représente 9 groupes chronologiquement successifs, liés aux grandes évolutions stylistiques de la typographie, liés à l'histoire de la sensibilité européenne. Y ont été rajoutés par l'ATypI (Association Typographique Internationale) deux classements supplémentaires, non prévus par Vox.

C'est le transfert sémantique, soit le choix d'un caractère sur base des concepts qu'il sous-tend, qui est intéressant ici (exemple: les didones émergent en pleine époque de la rationalité et de l'époque des lumières, et ont un dessin parfaitement contrasté, un axe vertical soutenu etc.)

2. Extraits de *Le Livre en lettres*, Pyramid 2005

Fixons les choses avec l'exercice [exercice classification vox.pdf]. Les notations dans la marge à côté du tableau correspondent à la classification suivante.

Le côté lacunaire et parfois imprécis de cette classification nous conduit à montrer celle de Bringhurst – directement inspirée de Vox, mais en la complétant. 4 périodes distinctes la composent.

FORMES NON TYPOGRAPHIQUES		
01	Inscriptions	depuis l'Antiquité Trajan [Carol Twombly, 1989]
Aspect gravé et/ou architectural, qualité souvent monumentale, prestigieuse, voire ostentatoire ; ancienneté, pérennité, authenticité.		<p>A B C D E F G H I J K L M N O P</p> <p>Q R S T U V W X Y Z</p>
02	Gothiques	depuis le Moyen Âge Clairvaux [Herbert Maring, 1990]
Fort contraste, angle nettement oblique – caractéristiques de l'écriture à la plume carrée – faible cursivité ; qualité organique, vernaculaire, voire tribale.		<p>Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj</p> <p>Kk Ll Mm Nn ...</p>
03	Calligraphiques	depuis le XVI ^e siècle Bickham Script [Richard Lipton, 1997]
Généralement, des écritures qui se sont développées de façon autonome parallèlement à l'évolution des formes typographiques ; aspect décoratif, virtuose, recherche d'élégance, connotation luxueuse, voire ostentatoire.		<p><i>Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh</i></p> <p><i>Ii Jj Kk Ll Mm...</i></p>
FORMES CLASSIQUES		
04	Quattrocento	depuis 1470 Adobe Jenson [Robert Slimbach, 1995]
Les premiers caractères romains « classiques », d'aspect encore très organique, marqués par une forte hétérogénéité, un axe nettement oblique et des proportions légèrement archaïques ; sensibilité, chaleur, générosité.		<p>Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd Dd Ee</p> <p>Ff Ff Gg Gg ...</p>
05	Renaissance	depuis 1535 Garamond [Stempel AG, 1924]
Dessin équilibré, proportions stables, détails mesurés et élégants ; classicisme, intemporalité, aspect nettement littéraire.		<p>Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd Dd</p> <p>Ee Ee Ff Ff Gg Gg ...</p>
06	Baroque	depuis 1625 Janson Text [Adrian Frutiger, 1985]
Dessin appuyé des empattements, contrastes et détails plus marqués, italique très dansante ; aspect global assez dur et nerveux, qualité virtuose et/ou légèrement ostentatoire.		<p>Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd Dd Ee</p> <p>Ee Ff Ff Gg Gg ...</p>
07	Rococo	depuis 1715 Fournier [Monotype Corporation, 1925]
Aspect raffiné, voire maniéré, préférence donnée au détail par rapport à l'homogénéité globale ; élégance, affectation, gaieté.		<p>Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd Dd Ee</p> <p>Ee Ff Ff Gg Gg ...</p>

08 Néo-classicisme

depuis 1775

Didot (Jonathan Hoefler, 1992)

Contraste poussé à son maximum, empattements filiformes, dessin clair et rigoureux ; sens de la mesure, idéal, théorique, vertueux, parfois rigide et/ou dogmatique.

*Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd Dd
Ee Ee Ff Ff Gg Gg ...*

09 Romantisme

depuis 1805

Elephant (Matthew Carter, 1992)

Goût du contraste, de la bizarrerie, de l'excès, voire d'une certaine vulgarité ; qualité ornementale, détails capricieux et/ou hétérogènes, audace formelle.

***Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd
Dd Ee Ee Ff Ff...***

FORMES MODERNES**10 Égyptiennes**

depuis 1815

Clarendon (Hermann Eidenbenz, 1951)

Aspect solide et fiable, peu soucieux d'élégance, gros empattements carrés, peu de contraste ; liées à la Révolution industrielle, à l'ère de la machine, réalistes voire terre à terre.

**Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh
Ii Jj Kk Ll Mm ...**

11 Grotesques

depuis 1816

Bureau Grotesque (David Berlow, 1993)

Les premiers caractères sans empattements, à la structure simplifiée mais habillée de détails affirmés ; aspect efficace et direct, parfois brutal, un peu archaïque.

**Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh
Ii Jj Kk Ll Mm ...**

12 Art nouveau

depuis 1895

Auriol (Georges Auriol, 1901)

Qualité décorative, capricieuse, souvent d'inspiration florale et/ou japonisante ; grande inventivité formelle, dessin affecté et volontiers compliqué, parfois au détriment de la lisibilité.

*Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd Dd
Ee Ee Ff Ff Gg Gg ...*

13 Expressionnisme

depuis 1905

Neuland (Rudolf Koch, 1923)

Aspect « fait main », gravé ou dessiné, tracé irrégulier et/ou fortement expressif ; puissance, sensibilité exacerbée, primitivisme.

**ABCDEFGHIJKLMN OP
QRSTUVWXYZ**

14 Modernisme

depuis 1917

Futura (Paul Renner, 1927)

Les créations de l'avant-garde des années 1920 et 1930 ; inspiration géométrique, recherche de la structure la plus simple possible, purisme esthétique et utopie politique.

*Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd Dd
Ee Ee Ff Ff Gg Gg ...*

15 Pragmatisme

depuis 1917

Gill Sans [Eric Gill, 1928]

Volonté de concilier l'héritage historique et les exigences de la modernité ; prise en compte des contraintes liées à la technique et à l'usage, qualités de synthèse formelle et fonctionnelle.

Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd Dd
Ee Ee Ff Ff Gg Gg...

16 Commercial

depuis 1920

Choc [Roger Excoffon, 1955]

Aspect décoratif, inspiré du graphisme de l'affiche publicitaire, donc variable selon les époques ; les caractères commerciaux sont ceux qui apparaissent le plus facilement comme « rétro » à des yeux contemporains.

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh
Ii Jj Kk Ll Mm ...

17 Fonctionnalisme

depuis 1945

Helvetica [Max Miedinger, 1957]

L'héritage moderniste poussé jusqu'à la neutralité absolue : aspect mesuré et inexpressif, parfaitement lisse, un peu froid et désincarné ; très généralement dénué d'emphatements et de contraste.

Aa Aa Bb Bb Cc Cc Dd Dd
Ee Ee Ff Ff Gg Gg ...

FORMES CONTEMPORAINES**18 Informatique**

depuis 1968

Emigre Eight [Zuzana Licko, 1985]

Des caractères créés par et/ou pour l'outil informatique ; aspect pixellisé ou mécanique (chasse constante), épuré à l'extrême ; radicalité, contemporanéité, technicité.

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii
Jj Kk Ll Mm Nn ...

19 Iconoclasme

depuis 1990

Fudoni [Max Kisman, 1991]

Le grand mix du « copier-coller » : l'héritage historique est capté, démembré, retraité, refabriqués dans le désordre ; audace, anticonformisme, transgression.

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii
Jj Kk Ll Mm Nn ...

20 Appropriation

depuis 1990

Platelet [Conor Mangat, 1993]

Captation de formes non typographiques issues de contextes très variés : plaques minéralogiques, enseignes artisanales, machines à écrire, lettres-pochoirs, écriture d'enfant, etc. ; ironie, expérimentation, bricolage, ludisme.

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii
Jj Kk Ll Mm Nn ...

... À suivre ?

Exercice



Les **formes des lettres** ne sont pas seulement des signes, du sens mais également des formes pures, des structures qui créent des relations de tension entre formes et surface. Dans ce sens, composez des motifs avec des parties de 4 types de caractères bien différents, puisés (sans pinailler) dans la classification de Vox : linéales, mécanes, didones, garaldes/humanes/réales.

Méthode en InDesign : taper le caractère (dans un grand corps), le vectoriser (menu Texte —> Vectoriser) le couper (Édition —> Couper) dessiner un rectangle avec contour puis le coller dedans (Edition —> Coller dedans). Le sélectionner avec la flèche blanche (cliquer à l'intérieur de la lettre, pas sur le contour) puis le déplacer dans le bloc à convenance. Vous pouvez éventuellement le mettre à l'échelle à l'aide de la palette de Contrôle.



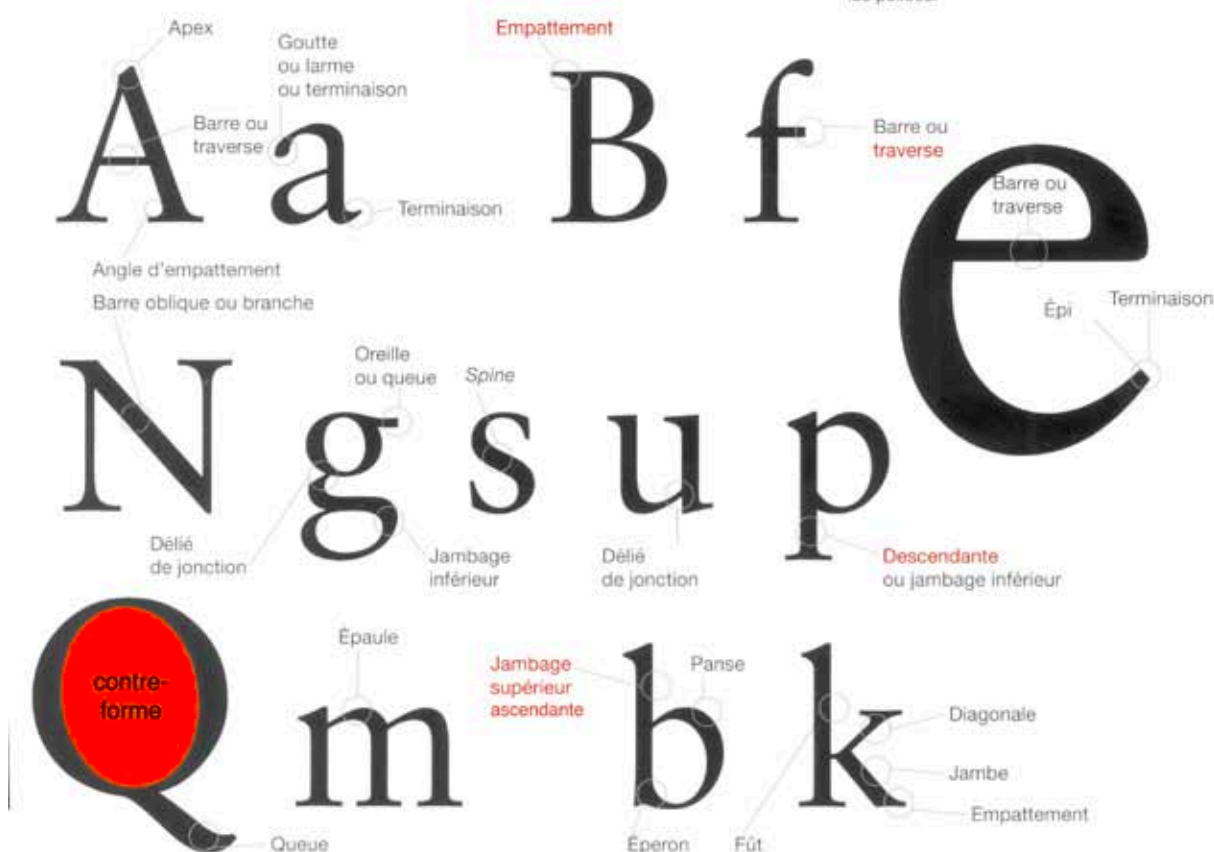
3. Bases de la typographie

DESCRIPTIF DE LA TERMINOLOGIE

Afin de pouvoir observer, analyser, choisir et utiliser les caractères en toute connaissance de cause, il convient de maîtriser le vocabulaire servant à les décrire. Ce dernier, qui reflète 500 ans d'histoire de la typographie, est en effet essentiel pour pouvoir communiquer ses observations, identifier ses préférences et fournir des instructions précises.

Les éléments constitutifs du caractère

Il est important de comprendre l'anatomie de base d'une lettre, afin de pouvoir la décrire en détail et identifier les caractéristiques qui la différencient d'une autre. Cela permet aussi de reconnaître les polices.

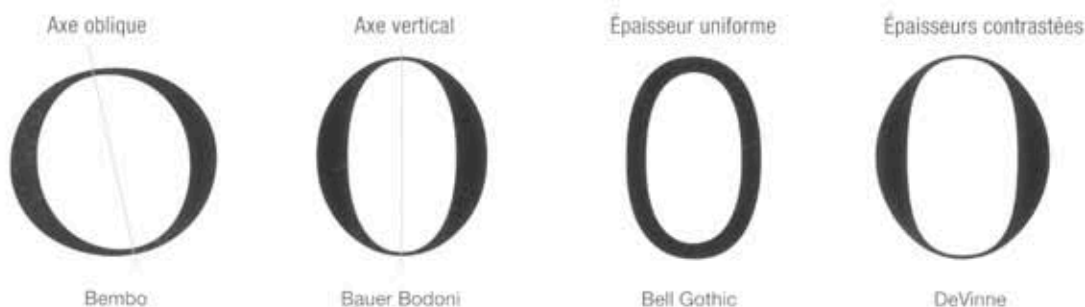


Axe

Ce terme est utilisé pour décrire l'inclinaison suggérée par la relation entre les pleins et les déliés, en quelque sorte l'angle selon lequel le dessinateur tient sa plume en traçant la lettre. Des axes verticaux ou obliques sont caractéristiques de certaines catégories de caractères. Le passage d'un axe oblique à un axe vertical suit une progression régulière depuis les caractères humanistiques de la fin du xv^e siècle, à l'axe très oblique, jusqu'aux didones de la fin du xviii^e siècle, à l'axe vertical.

Couleur

On utilise ce terme pour décrire à la fois la densité tonale et la texture créées par les caractères composés sous forme de texte « au kilomètre » sur la page. La couleur est souvent évaluée en valeur de gris. Plus précisément, il s'agit du degré de variation ou de contraste d'épaisseur entre les pleins et les déliés : certains caractères ont une épaisseur de trait uniforme, et donc une couleur minimale, tandis qu'à l'opposé d'autres présentent une couleur prononcée, résultat d'un contraste extrême entre l'épaisseur des pleins et celle des déliés (caractères didones de la fin du xviii^e siècle).



Comment identifier un caractère, qu'est-ce qui les différencie? Pourquoi un caractère, pourtant de même corps qu'un autre, paraît plus gros, plus grand ou plus large? Pourquoi donc un texte n'a-t-il pas le même aspect suivant le caractère utilisé? *In fine*, pourquoi un caractère paraît-il mieux convenir pour une utilisation qu'un autre?



Tout d'abord, on parle de points, c'est l'unité de valeur en typographie; il s'agit de **points picas** (0,353 mm), donc, par exemple, un corps 12 équivaut à 4,236 mm. Truc: si vous voulez que votre caractère prenne une hauteur de 80 mm, multipliez cette valeur par 4, soit un corps 320, vous aurez une approximation.

Mais ces points picas reprennent en réalité, non la hauteur visible du caractère, mais l'encombrement vertical nécessaire pour contenir tous les signes d'une fonte (ascendants, descendants, signes diacritiques etc. (1) ci-dessus). Dans l'absolu, cette hauteur visible pourrait être subdivisée en 3 parties égales, partie inférieure (descendantes, p, g etc), partie supérieure (ascendantes, l, d etc) et partie médiane, soit **la hauteur d'œil**. Mais comme on le voit en (3), cette hauteur est extrêmement variable. Notons simplement que la hauteur d'œil classique (celle d'un Garamond, d'un Berkeley, est 1/3 de la grandeur du caractère. Nombre de caractères ont une hauteur d'œil bien plus grande que ce tiers de référence – ce qui assure une meilleure lisibilité, vu que à corps égal, les lettres visibles occupent une proportion plus importante.

HAUTEUR
D'ŒIL

Exercice sur les hauteurs d'œil

①	②	
Le temps a laissé son manteau De vent, de froidure et de pluie, Et s'est vêtu de broderie, De ciel luisant, clair et beau.	Le temps a laissé son manteau De vent, de froidure et de pluie, Et s'est vêtu de broderie, De ciel luisant, clair et beau.	CORPS
Il n'y a bête, ni oiseau, Qu'en son jargon ne chante ou crie : Le temps a laissé son manteau !	Il n'y a bête, ni oiseau, Qu'en son jargon ne chante ou crie : Le temps a laissé son manteau !	
Rivière, fontaine et ruisseau Portent, en livrée jolie, Gouttes d'argent d'orfèvrerie, Chacun s'habille de nouveau : Le temps a laissé son manteau.	Rivière, fontaine et ruisseau Portent, en livrée jolie, Gouttes d'argent d'orfèvrerie, Chacun s'habille de nouveau : Le temps a laissé son manteau.	
Charles d'Orléans	Charles d'Orléans	

Ce que l'on observe ici, ce sont, pour le même corps de caractère (sa force de corps), une occupation de l'espace très différente. En effet, Avant-Garde (à gauche) et un Garamond à droite sont totalement opposés pour ce qui regarde l'encombrement. Il y a saturation avec l'Avant-Garde.

Au-delà des **paramètres de proportions**, quels sont les critères de choix ?

La présence ou l'absence d'**empattements** est un critère décisif. La fonction des empattements est de conduire l'œil, de le guider horizontalement et donc de contribuer à la lisibilité. Les empattements constituent une sorte d'assise sur la ligne de base.

Les caractères sans empattements peuvent également être utilisés mais à condition d'augmenter l'interlignage pour compenser l'absence d'empattements et assurer la perception individuelle de chaque ligne.

comparons comparons

Goudy et Optima Neue ont ici la même force de corps. L'encombrement comme le contraste sont très différents.

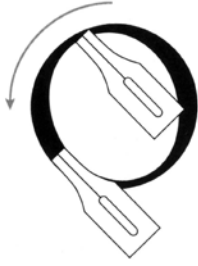
Le rythme de la lecture est également conditionné par les variations d'épaisseur des lettres: les pleins et les déliés opèrent des variations dans le **gris typographique** du texte. Des caractères comme les didones, au contraste maximal, sont considérés comme moins lisibles à cause de la vibration optique liée aux contrastes.

Exercice sur les contrastes

PARAMÈTRES
DE
PROPORTIONS

AXE DES CARACTÈRES

La répartition des pleins et des déliés détermine l'**axe des caractères**, dont nous avons vu qu'il correspond à l'histoire des caractères (humaines et réales inclinées vers la gauche). Cette inclinaison des lettres facilite la transition avec la lettre suivante.

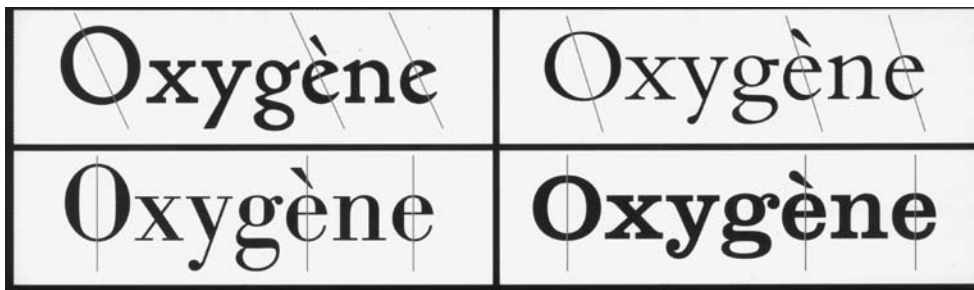


La forme des lettres découle en grande partie de la calligraphie. Dans cette figure, les variations d'épaisseur reproduisent l'aspect d'un trait de plume biseauté. La lettre est dessinée dans le sens inverse



Le trait de plume a aussi déterminé la forme de base de nombreux caractères latins. Ici, le trait descendant de la plume dessine les pleins du M, alors que le trait ascendant en dessine les déliés.

Un axe oblique sera considéré comme plus fluide, moins mécanique, rigide :



PROPORTION NOIR/BLANC

Enfin, la **proportion noir/blanc** dans le dessin même du caractère constitue un critère important pour la lisibilité. Les humaines ont par exemple une contreforme moins ouverte que les caractères qui ont suivi : beaucoup de typographes contemporains étudient de près l'importance de l'ouverture de la **contreforme** (la quantité de blanc dans les formes fermées des caractères), par exemple Jean-François Porchez, créateur du caractère *Le Monde* :

Analysant le Times New Roman, Porchez en fit une critique lettre par lettre et arriva à la conclusion que le futur caractère Le Monde devait être un caractère ouvert. Cette caractéristique contribue de plus à la lisibilité du caractère : un dessin fermé possède des éléments verticaux qui tendent à rendre le texte statique. Les préoccupations de Porchez portaient également sur les conditions d'impression : les caractères fermés sont en effet plus sujets à la dégradation lorsqu'ils sont imprimés. « J'ai essayé de rendre chaque lettre aussi lisible que possible dans des petits corps en introduisant plus de blancs et en éclairant l'intérieur des caractères. ¹»



Porchez est parti du caractère Times New Roman, qui était celui du *Monde*, pour créer le sien de façon très ouverte :



Le Monde vs Times New Roman : des capitales plus petites, des horizontales plus affirmées, des contre-formes plus ouvertes, des empattements plus contrastés pour le romain. Des formes plus découpées, une pente moins forte et des empattements simplifiés pour l'italique.

1. <http://www.planete-typographie.com/infos/police/lemonde.html>

Autre critère d'analyse, **la chasse**. La chasse est la **largeur d'un caractère augmentée de ses approches**. Les **approches** d'un caractère sont les petits espaces qui le sépare du caractère précédent et du caractère suivant.

Voici à quoi servent les approches, dans ces quelques mots resserrés artificiellement on a des difficultés à distinguer correctement les lettres: **jil carnet cloque savvy – jil carnet cloque savvy** (approche de - 60 millièmes de cadratin, corps 12)

Observez l'encombrement dans les 3 exemples suivants :

Analysant le Times New Roman, Porchez en fit une critique lettre par lettre et arriva à la conclusion que le futur caractère Le Monde devait être un caractère ouvert. Cette caractéristique contribue de plus à la lisibilité du caractère : un dessin fermé possède des éléments verticaux qui tendent à rendre le texte statique. ■ Les préoccupations de Porchez portaient également sur les conditions d'impression : les caractères fermés sont en effet plus sujets à la dégradation lorsqu'ils sont imprimés. « J'ai essayé de rendre chaque lettre aussi lisible que possible dans des petits corps en introduisant plus de blancs et en éclairant l'intérieur des caractères.

Analysant le Times New Roman, Porchez en fit une critique lettre par lettre et arriva à la conclusion que le futur caractère Le Monde devait être un caractère ouvert. Cette caractéristique contribue de plus à la lisibilité du caractère : un dessin fermé possède des éléments verticaux qui tendent à rendre le texte statique. ■ Les préoccupations de Porchez portaient également sur les conditions d'impression : les caractères fermés sont en effet plus sujets à la dégradation lorsqu'ils sont imprimés. « J'ai essayé de rendre chaque lettre aussi lisible que possible dans des petits corps en introduisant plus de blancs et en éclairant l'intérieur des caractères.

Garamond Premier Pro

Analysant le Times New Roman, Porchez en fit une critique lettre par lettre et arriva à la conclusion que le futur caractère Le Monde devait être un caractère ouvert. Cette caractéristique contribue de plus à la lisibilité du caractère : un dessin fermé possède des éléments verticaux qui tendent à rendre le texte statique. ■ Les préoccupations de Porchez portaient également sur les conditions d'impression : les caractères fermés sont en effet plus sujets à la dégradation lorsqu'ils sont imprimés. « J'ai essayé de rendre chaque lettre aussi lisible que possible dans des petits corps en introduisant plus de blancs et en éclairant l'intérieur des caractères.

Berkeley

ITC New Baskerville

Analysant le Times New Roman, Porchez en fit une critique lettre par lettre et arriva à la conclusion que le futur caractère Le Monde devait être un caractère ouvert. Cette caractéristique contribue de plus à la lisibilité du caractère : un dessin fermé possède des éléments verticaux qui tendent à rendre le texte statique. ■ Les préoccupations de Porchez portaient également sur les conditions d'impression : les caractères fermés sont en effet plus sujets à la dégradation lorsqu'ils sont imprimés. « J'ai essayé de rendre chaque lettre aussi lisible que possible dans des petits corps en introduisant plus de blancs et en éclairant l'intérieur des caractères.

Analysant le Times New Roman, Porchez en fit une critique lettre par lettre et arriva à la conclusion que le futur caractère Le Monde devait être un caractère ouvert. Cette caractéristique contribue de plus à la lisibilité du caractère : un dessin fermé possède des éléments verticaux qui tendent à rendre le texte statique. ■ Les préoccupations de Porchez portaient également sur les conditions d'impression : les caractères fermés sont en effet plus sujets à la dégradation lorsqu'ils sont imprimés. « J'ai essayé de rendre chaque lettre aussi lisible que possible dans des petits corps en introduisant plus de blancs et en éclairant l'intérieur des caractères.

FrutigerNextLT

Analysant le Times New Roman, Porchez en fit une critique lettre par lettre et arriva à la conclusion que le futur caractère Le Monde devait être un caractère ouvert. Cette caractéristique contribue de plus à la lisibilité du caractère : un dessin fermé possède des éléments verticaux qui tendent à rendre le texte statique. ■ Les préoccupations de Porchez portaient également sur les conditions d'impression : les caractères fermés sont en effet plus sujets à la dégradation lorsqu'ils sont imprimés. « J'ai essayé de rendre chaque lettre aussi lisible que possible dans des petits corps en introduisant plus de blancs et en éclairant l'intérieur des caractères.

Optima nova LT

LinotypeSyntax

Ces 6 textes sont également composés en corps 10 interlignage 12, avec césures et mêmes réglages de justification. Les 3 premiers sont des caractères à empattement, les 3 suivants sont des linéales. Observez à quel point les chasses diffèrent.

Lors de la conception d'une police de caractère, des paramètres importants peuvent contraindre la chasse. Par exemple, dans le cas d'une police destinée à la presse quotidienne, il faut pouvoir placer un certain nombre de caractères par unité de longueur, ce qui impose une chasse maximale, plutôt étroite. Pour une police destinée à des affiches publicitaire, une chasse plutôt large sera plus appropriée, etc.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18

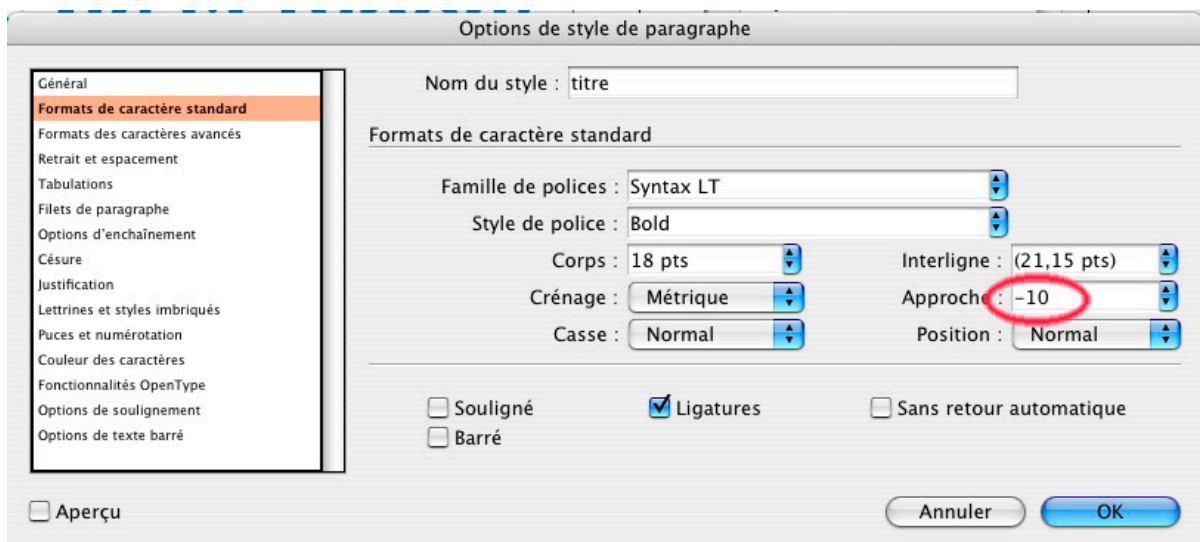
D'un point de vue esthétique il faut observer que la chasse ne convient qu'aux forces de corps faibles et **doit être resserrée pour les plus importantes**, voyez ici l'approche par défaut:

Approche
Approche
Approche
Approche
Approche
Approche
Approche
Approche
Approche

Approche
Approche
Approche
Approche
Approche
Approche
Approche
Approche

Approche
Approche
Approche
Approche
Approche
Approche

APPROCHE Donc pour le titrage vous devez resserrer l'approche, également nommé **l'interlettrage**, ce qui très facilement se faire dans les feuilles de style du logiciel:



Par contre, pour ce qui concerne les **capitales à empattements**, il convient d'augmenter les valeurs par défaut:

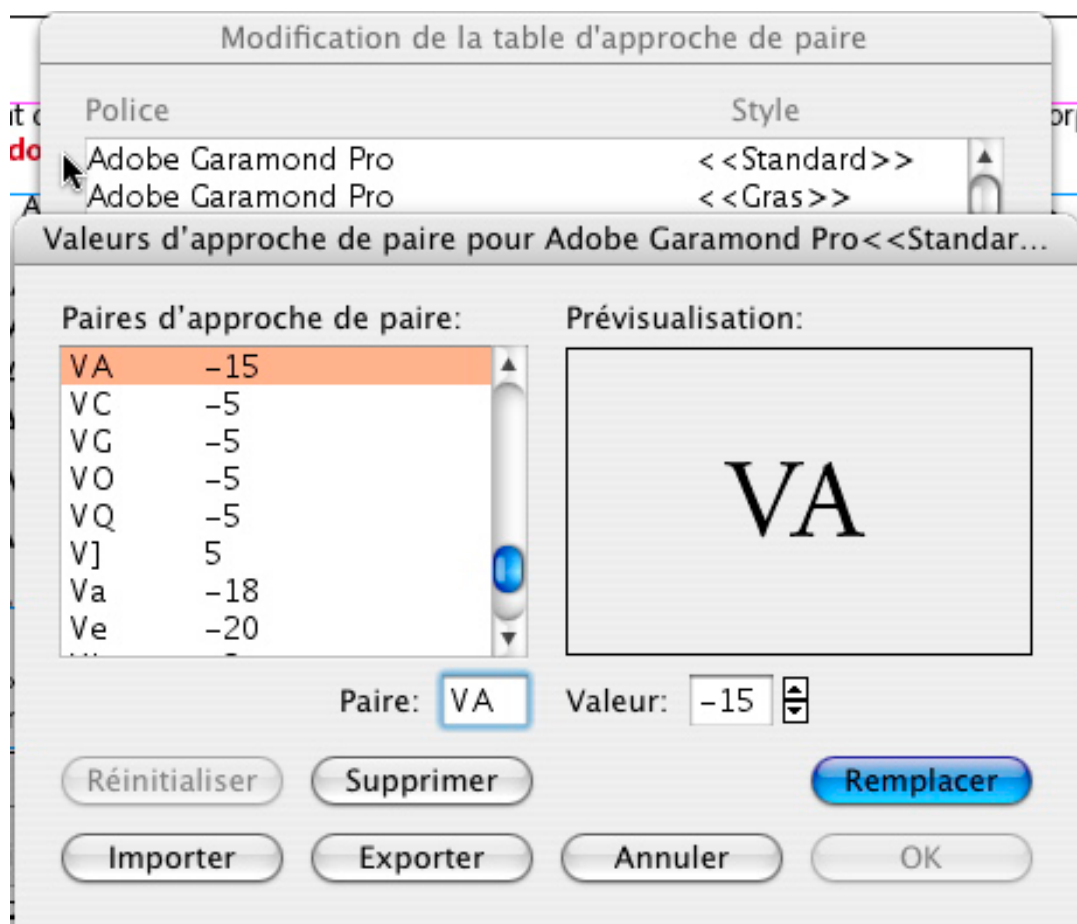
(0) APPROCHE APPROCHE APPROCHE

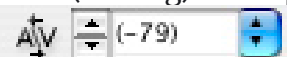
(40) APPROCHE APPROCHE APPROCHE

(0) APPROCHE APPROCHE APPROCHE

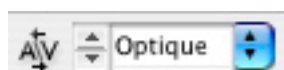
Une confusion est possible entre **interlettrage (un mot)** et **crénage (deux lettres)**. Le crénage est l'ajustement de l'espace entre les lettres d'une police à chasse variable, qui est en réalité contenu dans ce qu'on appelle les « tables de chasse du caractère », ensemble de valeurs métriques qui régissent les espaces entre les paires de lettres.

Voici la plus connue de ces paires, dont l'on voit ici le paramétrage par défaut (nous sommes en XPress, seul logiciel de mise en pages qui permet d'éditer systématiquement ces tables):



À noter qu'en InDesign, vous pouvez connaître le crénage entre deux caractères simplement en mettant votre curseur entre ceux-ci : dans la palette des outils apparaît alors la valeur d'approche de ces caractères (kerning) : VA a par exemple cette valeur-ci en InDesign pour Adobe Garamond : 

InDesign permet également de gérer une approche très différente, non issue des tables de chasses mais d'un **calcul optique**. Dans cette même fenêtre il faut alors sélectionner le crénage optique :



Ce qui a comme avantage également de permettre un crénage entre des caractères issus de polices différentes, comme ici :



4. Qualité typographique

Voici des paramètres de base en ce qui concerne la **lisibilité** des caractères¹ :



Quand on regarde une page, on ne voit pas les caractères; on lit, ce qui veut dire que l'on distingue les entités de sens selon un rythme qui nous est propre.

C'est la qualité de la **composition** (ce mot, qui désigne l'art typographique de mettre le texte en pages et en mots, n'est pas utilisé au hasard) qui peut faciliter ou entraver la lecture. Un texte mal composé est aussi rebutant qu'un texte mal écrit.

GRIS TYPO- GRAPHIQUE

La lisibilité typographique, ou **typolecture**, relève de ce constat. Le bloc typographique possède une couleur nommée **gris typographique**, c.-à-d. une texture créée par la structure des caractères, des lignes et des espaces. Si cette texture est homogène et régulière, on dit que la composition est de bonne couleur typographique. Cette couleur peut être sombre (composition serrée) ou claire (composition aérée), l'important est qu'elle soit unie, homogène. L'alternance de lignes serrées et de lignes lavées (avec de grands espaces entre les mots) pose problème, mais ce qui est encore plus grave est l'alternance de paragraphes resserrés et de paragraphes lardés, comme on le voit ci-après :

1. Extrait de *Le langage de la typographie*, Will Hill, éd. Eyrolles, 2006.

Le cosmonaute russe et golfeur amateur Mikhaïl Tiourine a effectué le plus long drive de l'histoire, en projetant une balle de golf spéciale depuis la Station spatiale internationale (ISS), en orbite à quelque 350 km au-dessus de la Terre.

L'événement, diffusé en direct sur la chaîne de télévision de l'agence spatiale américaine (Nasa), s'est déroulé jeudi à 01 h 57 heure belge. « Et voilà, c'est fait », s'est félicité M. Tiourine après son coup qui semblait un peu balourd. La balle s'est rapidement éloignée de la Station spatiale.

La balle était posée sur un tee spécial et Tiourine était arrimé à un dispositif l'empêchant de s'envoler, la gravité étant négligeable à cette altitude. La balle


a été frappée d'un seul bras par le Russe à l'aide d'un fer 6.

L'événement constituait une opération publicitaire conclue entre la société canadienne Element 21, fabricant de balles de golf, et l'Agence spatiale russe (Roskosmos). La Nasa s'attend à ce que la balle reste trois jours en orbite. Element 21 estime plutôt que la balle restera en orbite entre trois ans et trois ans et demi, avant de se désintégrer en rentrant dans l'atmosphère. Un émetteur installé dessus devrait permettre de surveiller son parcours.

La balle, plaquée or pour éviter tout risque d'étincelle et faite d'un alliage prisé de l'industrie spatiale russe, le scandium, ne pèse que 3 grammes, soit environ 16 fois moins qu'une balle de golf classique. « Avec

ce poids, il est improbable qu'elle puisse infliger des dégâts à la station si les choses se passaient mal », avait souligné la Nasa avant l'opération.

C'est la deuxième fois que le golf s'inscrit dans l'histoire de la conquête spatiale. En 1971, l'astronaute américain Alan Shepard, passionné de golf, s'était livré à sa passion lors d'une mission d'Apollo 14 sur la Lune. Comme Tiourine, il avait dû frapper la balle d'un seul bras, vu l'encombrement de sa combinaison spatiale. Sur le moment, il avait assuré que sa balle était partie à « des miles et des miles », avant de réviser son estimation à une distance de seulement 200 à 400 mètres.

Les différences en question entre le gris de ces paragraphes correspondent à des interventions manuelles, et sont motivées par le fait de « faire passer » une ligne ou d'en gagner une pour l'alignement des colonnes. L'approche du 3^e paragraphe est ainsi lardée à une valeur de 30 millièmes de cadratin²  alors que celle du § suivant est resserrée à -30.

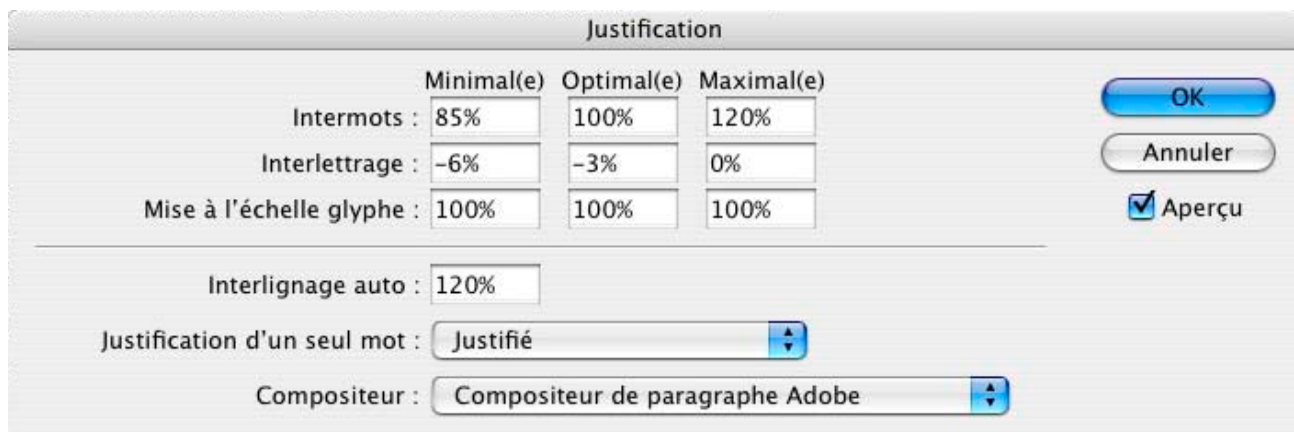
Il s'agit donc ici d'un resserrement ou élargissement sur les espaces entre les mots & entre les caractères (interlettrage global). **Faites l'essai** en important le texte *cosmonaute golfeur*, en le disposant dans un bloc de 180 mm de large sur trois colonnes (corps 12/14, votre choix de caractère, justifié, césures). Regardez à partir de quand vous commencez à voir des différences entre les paragraphes, quand vous les resserrez ou élargissez. *A priori* les modifications d'approche modifient les approches naturelles des caractères, telle que le concepteur de la police les a conçues. À un certain point, elles peuvent même modifier ce qu'on appellerait l'espace vital de la lettre et donc compromettre la lisibilité.

Par ailleurs, le dessin même de la lettre (la hauteur d'œil, le contraste etc) induit en soi un gris typographique différent. Un bloc typographique sera plus ou moins sombre en soi d'après le choix du caractère. **Comparez** de ce point de vue, avec le même bloc de texte dupliqué 3 fois dans la page avec un caractère différent, combien un caractère peut noircir la page.

Des polices plus maigres et fines, toléreront une approche plus serrée que d'autres plus grasses.

Nous disposons d'un outil très fin pour paramétrer le texte en InDesign, la palette de **Justification**. Nous la trouvons soit depuis les **styles de paragraphe**, soit dans les options de la palette **paragraphes** (le petit triangle en bas à droite de cette palette):

JUSTIFI-
CATION



À l'aide des options de la boîte de dialogue **Justification**, vous pouvez définir le degré en fonction duquel vous autorisez InDesign à dévier de l'intermots, de l'interlettrage et de la mise

2. Un cadratin en typographie est une unité de mesure de longueur des espaces, qui a comme caractéristique également d'être variable d'après le corps et la police, puisqu'elle équivaut à la grandeur du M capitale, quelle que soit le corps de caractère. Le cadratin équivaut également à la largeur des corps. Exemple : dans un texte tapé en corps 11, un cadratin mesurera 11 points.

à l'échelle glyphe normaux (donc ceux qui seraient employés naturellement, issus des tables d'approches de la police).

Minimal(e), Maximal(e) et Optimal(e) Les valeurs Minimal(e) et Maximal(e) s'appliquent uniquement lors de la définition de texte justifié. Pour tous les autres alignements de paragraphes, InDesign utilise les valeurs indiquées pour Optimal(e). Plus les valeurs des pourcentages Minimal(e) et Maximal(e) diffèrent du pourcentage Optimal(e), plus vous donnez de liberté à InDesign pour augmenter ou diminuer l'espacement afin de justifier la ligne. Les composeurs ou metteurs en pages essaient toujours de faire en sorte que l'espacement d'une ligne soit aussi proche que possible de la configuration optimale.

Intermots Fait référence à l'espacement entre les mots (appelé intervalle) créé en appuyant sur la barre d'espacement.

Interlettrage Fait référence à la distance entre les lettres et comprend les valeurs de crénage ou d'approche. Chaque caractère d'une police est entouré d'une quantité d'espace spécifique (appelée portée latérale), intégrée dans la police par le concepteur de celle-ci. La largeur d'un caractère comprend non seulement le caractère, mais également sa portée latérale.

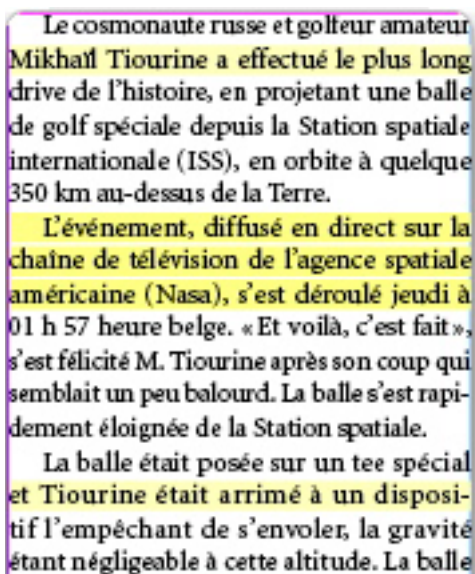
Mise à l'échelle glyphe Fait référence au procédé de modification de la largeur des caractères. Un glyphe est une forme spéciale d'un caractère dans une police³. Ce qui veut donc dire que l'on laisse à InDesign la possibilité de modifier l'échelle horizontale du caractère pour parvenir à « remplir » la ligne à justifier. La mise à l'échelle glyphe permet donc d'obtenir une justification régulière. Toutefois, les valeurs dépassant 3 % de la valeur par défaut 100 % peuvent entraîner une distorsion plus visible des lettres. À moins que vous ne recherchiez un effet spécial, utilisez des valeurs de mise à l'échelle glyphe discrètes, telles que 97–100–103.

Notes : – Il faut sélectionner le texte pour que ces réglages de justification soient opérants.
– Ces réglages de « justification » valent également pour du texte aligné !

PRÉFÉRENCES DE COMPOSITION

Nous disposons d'un outil de contrôle en ID (issu directement de PageMaker) : dans les **préférences de composition**, choisissez Edition > Préférences > Composition (Windows) ou InDesign > Préférences > Composition (Mac OS).

Pour utiliser la mise en surbrillance afin d'identifier les problèmes de composition, sélectionnez Infractions et Infractions de cés. et jus. (césure et justification) pour mettre en surbrillance des lignes trop étirées ou resserrées).



Le cosmonaute russe et golfeur amateur Mikhaïl Tiourine a effectué le plus long drive de l'histoire, en projetant une balle de golf spéciale depuis la Station spatiale internationale (ISS), en orbite à quelque 350 km au-dessus de la Terre.

L'événement, diffusé en direct sur la chaîne de télévision de l'agence spatiale américaine (Nasa), s'est déroulé jeudi à 01 h 57 heure belge. « Et voilà, c'est fait », s'est félicité M. Tiourine après son coup qui semblait un peu balourd. La balle s'est rapidement éloignée de la Station spatiale.

La balle était posée sur un tee spécial et Tiourine était arrimé à un dispositif l'empêchant de s'envoler, la gravité étant négligeable à cette altitude. La balle

Plus le texte est surligné en jaune, plus la différence avec les critères de justification demandés est forte.

À nous donc de corriger cela si possible.

3. Attention, les ligatures *fi*, *œ* ou *ij* en néerlandais sont également des glyphes – et ne peuvent d'ailleurs être créées.

Dès lors que l'on travaille en paragraphe et non en tableaux, il est important de vérifier si le **compositeur multi-lignes** propre à ID est activé. De quoi s'agit-il? Un « compositeur » est le mécanisme qui, en ID, s'occupe de placer les mots dans la ligne selon plusieurs critères :

- La chasse des caractères employés ;
- Les réglages de la palette « justification » dont nous venons de parler, SI le texte est justifié bien entendu ;
- Les réglages de césure demandés.

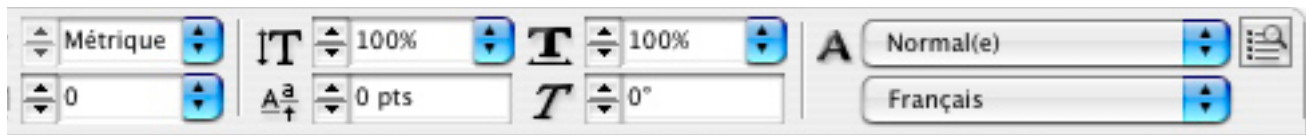
Ce compositeur multi-lignes s'active depuis les styles de paragraphe, soit dans les options de la palette paragraphes (le petit triangle en bas à droite de cette palette)



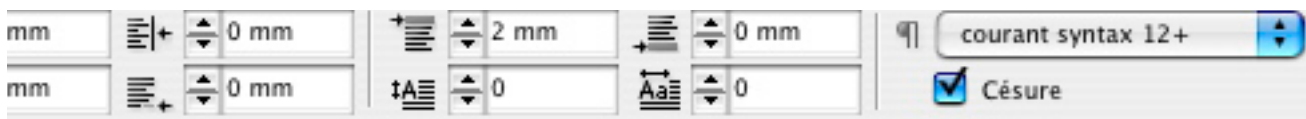
Ce moteur de composition analyse en réalité le texte dans son ensemble, au lieu de le faire ligne par ligne comme XPress. Il va redistribuer le texte en essayant de réharmoniser le gris typographique, quitte à faire remonter les coupures ailleurs dans le texte.

Un conseil : ne l'activez pas pour vos tableaux, c'est inutile et cela ralentit l'affichage.

La garantie d'une bonne composition dépend également de vos **réglages de césure**, soit de coupures de mots. Le première chose à faire est d'identifier la langue et la désigner à ID, depuis la palette d'outils ou depuis les styles :



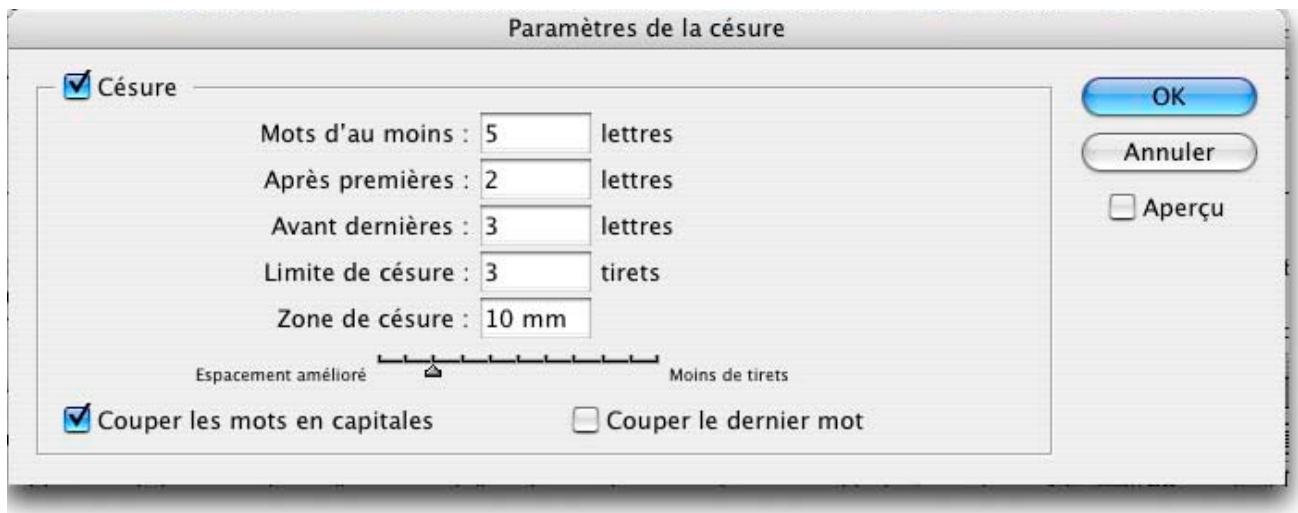
Il faut ensuite l'activer, toujours depuis cette même palette d'outils mais en mode paragraphe, via la palette des paragraphes ou depuis les styles :



Il est possible d'opérer un réglage via la **réglette des césures** (depuis la palette de paragraphe ou via les styles). Elle permet de modifier manuellement en dernier ressort, le gris du texte en autorisant plus ou moins de coupures.

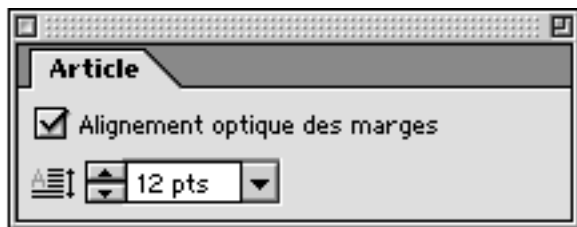
Il faut savoir que typographiquement, on ne coupe pas plus de 3 mots consécutivement et que le dernier mot d'un paragraphe ne peut avoir de coupure.

Pour les coupures de mots, la revue *Bloc Notes* donnait comme réglage pour Césure : « Mots de plus de 5 lettres, après premières 2 lettres, avant dernières 3 lettres, limite de césure 3 tirets, zone de césure 10 mm, et le curseur au dessous positionné au deuxième cran (Pas complètement à gauche mais juste après) » :



PONCTUATION
HORS
JUSTIFICATION

Un ultime raffinement typographique: la **ponctuation hors justification**



“Hélas !
«Hélas !
Hélas !

On la retrouve dans la palette Article dans le menu Fenêtre. En cochant l'alignement optique des marges, InDesign fait ressortir légèrement (optiquement) la ponctuation du bloc activé.

Cette option ralentit l'affichage et doit être exceptionnelle (usage de titres p. ex.)

Exercice: importons le texte *conte baba yaga* dans une colonne de texte justifié, de largeur 188 mm avec 3 colonnes de 60 mm (menu Objet → Options de bloc-texte), avec césures en prenant du corps 9; activons l'affichage des infractions dans les Préférences de composition pour observer les effets et étudions l'impact des modifications des réglages de la palette des justifications.

Commençons par mettre l'espace intermots à 100 %, l'espace interlettres à 0 % et la mise à l'échelle des glyphes à 100 %. Nous nous retrouvons au temps du plomb...

Modifions les espaces intermots.

Ensuite les réglages de césures.

Peaufinons avec les interlettres si nécessaire.

Pour chaque réglage, on peut afficher l'aperçu pour visualiser immédiatement les changements.

Dans un village de la campagne russe vivait une petite fille qui n'avait plus de maman. Son père, qui était déjà assez vieux, se maria, mais il ne sut pas bien choisir. Sa nouvelle femme était méchante, c'était une marâtre. Elle détestait la petite fille et la traitait mal.

– Comment faire pour me débarrasser de cette enfant ? songeait la marâtre.

Un jour que son mari s'était rendu au marché vendre du blé, elle dit à la petite fille :

– Va chez ma soeur, ta gentille tante et demande-lui une aiguille et du fil pour te coudre une chemise.

La petite fille mit son joli fichu rouge et partit.

En route, comme elle était maligne, elle se dit :

– J'irai d'abord demander conseil à ma vraie gentille tante, la soeur de ma vraie maman.

Sa tante la reçut avec bonté.

– Tante, dit la petite fille, la nouvelle femme de papa m'a envoyée chez sa soeur lui demander une aiguille et du fil pour me coudre une chemise. Mais d'abord, je suis venue te demander, à toi, un bon conseil.

– Tu as eu raison. La soeur de ta marâtre n'est autre que Baba-Yaga, la cruelle ogresse ! Mais écoute-moi : il y a chez Baba-Yaga un bouleau qui voudra te fouetter les yeux avec ses branches, noue un ruban autour deson tronc. Tu verras une grosse barrière qui grince et qui voudra se refermer toute seule, mets de l'huile sur ses gonds. Des chiens voudront te dévorer, jette-leur du pain. Enfin, tu verras un chat qui te crèverait les yeux, donne-lui un bout de jambon.

– Merci bien, ma tante, répondit la petite fille.

Elle marcha longtemps puis arriva enfin à la maison de Baba-Yaga.

Baba-Yaga était en train de tisser.

– Bonjour ma tante.

– Bonjour, ma nièce.

– Ma mère m'envoie te demander une aiguille et du fil pour qu'elle me couse une chemise.

– Bon, je m'en vais te chercher une aiguille bien droite et du fil bien blanc. En attendant assieds-toi à ma place et tisse.

La petite fille se mit au métier. Elle était bien contente. Soudain, elle entendit Baba-Yaga dire à sa servante dans la cour :

– Chauffe le bain et lave ma nièce soigneusement. Je veux la manger au dîner. La petite fille trembla de peur. Elle vit la servante entrer et apporter des bûches et des fagots et de pleins seaux d'eau. Alors elle fit un grand effort pour prendre une voix aimable et gaie et elle dit à la servante :

– Eh ! ma bonne, fends moins de bois et pour apporter l'eau, sers-toi plutôt d'une passoire !

Et elle donna son joli fichu rouge à la servante.

La petite fille regardait autour d'elle de tous les côtés. Le feu commençait à flamber dans la cheminée. Il avait beau être un feu d'ogresse, sa flamme était vive et claire. Et l'eau commençait à chan-

ter dans le chaudron, et bien que ce fût une eau d'ogresse, elle chantait une jolie chanson.

Mais Baba-Yaga s'impatientait. De la cour, elle demanda :

– Tu tisses, ma nièce ? Tu tisses, ma chérie ?

– Je tisse, ma tante, je tisse.

Sans faire de bruit, la petite fille se lève, va à la porte...

Mais le chat est là, maigre, noir, effrayant ! De ses yeux verts il regarde les yeux bleus de la petite fille. Et déjà il sort ses griffes pour les lui crever. Mais elle lui donne un morceau de jambon cru et lui demande doucement :

– Dis-moi, je t'en prie, comment je peux échapper à Baba-Yaga ?

Le chat mange d'abord tout le morceau de jambon, puis il lisse ses moustaches et répond :

– Prends ce peigne et cette serviette, et sauve-toi. Baba-Yaga va te poursuivre en courant. Colle l'oreille contre la terre. Si tu l'entends approcher, jette la serviette, et tu verras ! Si elle te poursuit toujours, colle encore l'oreille contre la terre, et quand tu l'entendras sur la route, jette le peigne et tu verras !

La petite fille remercia le chat, prit la serviette et le peigne et s'enfuit.

Mais à peine hors de la maison, elle vit deux chiens encore plus maigres que le chat, tout prêts à la dévorer. Elle leur jeta du pain tendre et ils ne lui firent aucun mal.

Ensuite, c'est la grosse barrière qui grinça et qui voulut se refermer pour l'empêcher de sortir de l'enclos. Mais comme sa tante le lui avait dit, elle lui versa toute une bûche d'huile sur les gonds et la barrière s'ouvrit largement pour la laisser passer. Sur le chemin, le bouleau siffla et s'agita pour lui fouetter les yeux. Mais elle noua un ruban rouge à son tronc, et voilà que le bouleau la salua et lui montra le chemin. Elle courut, elle courut, elle courut.

Pendant ce temps, le chat s'était mis à tisser.

De la cour, Baba-Yaga demanda encore une fois :

– Tu tisses, ma nièce ? Tu tisses, ma chérie ?

– Je tisse, ma vieille tante, je tisse, répondit le chat d'une grosse voix.

Furieuse, Baba-Yaga se précipita dans la maison. Plus de petite fille !

Elle rossa le chat et cria :

– Pourquoi ne lui as-tu pas crevé les yeux, traître ?

– Eh ! dit le chat, voilà longtemps que je suis à ton service, et tu ne m'as jamais donné le plus petit os, tandis qu'elle m'a donné du jambon !

Baba-Yaga rossa les chiens.

– Eh ! dirent les chiens, voilà longtemps que nous sommes à ton service, et nous as-tu seulement jeté une vieille croûte ? Tandis qu'elle nous a donné du pain tendre !

Baba-Yaga secoua la barrière.

– Eh ! dit la barrière, voilà longtemps que je suis à ton service et tu ne m'as jamais mis une seule goutte d'huile sur les gonds,

tandis qu'elle m'en a versé une pleine bûche !

Baba-Yaga s'en prit au bouleau.

– Eh ! dit le bouleau, voilà longtemps que je suis à ton service, et tu ne m'as jamais décoré d'un fil, tandis qu'elle m'a paré d'un beau ruban de soie !

– Et moi, dit la servante, à qui pourtant on ne demandait rien, et moi, depuis le temps que je suis à ton service, je n'ai jamais reçu de toi ne serait-ce qu'une loque, tandis qu'elle m'a fait cadeau d'un joli fichu rouge !

Baba-Yaga siffla son mortier qui arriva ventre à terre et elle sauta dedans. Jouant du pilon et effaçant ses traces avec son balai, elle s'élança à la poursuite de la petite fille à travers la campagne.

La petite fille colle son oreille contre la terre : elle entend que Baba-Yaga approche. Alors elle jette la serviette, et voilà que la serviette se transforme en une large rivière ! Baba-Yaga fut bien obligée de s'arrêter. Elle grince des dents, roule des yeux jaunes, court à sa maison, fait sortir ses trois boeufs de l'étable et les amène près de la rivière. Et les boeufs boivent toute l'eau jusqu'à la dernière goutte. Alors Baba-Yaga reprend sa poursuite.

La petite fille est loin. Elle colle l'oreille contre la terre. Elle entend le pilon sur la route. Elle jette le peigne...

Et voilà que le peigne se change en une forêt touffue ! Baba-Yaga essaie d'y entrer, de scier les arbres avec ses dents. Impossible !

La petite fille écoute : plus rien. Elle n'entend que le vent qui souffle entre les sapins verts et noirs de la forêt.

Pourtant elle continua de courir très vite parce qu'il commençait à faire nuit, et elle pensait : « Mon papa doit me croire perdue. »

Le vieux paysan, de retour du marché, avait demandé à sa femme :

– Où est la petite ?

– Qui le sait ! répondit la marâtre. Voilà des heures que je l'ai envoyée faire une commission chez sa tante.

Enfin, la petite fille, les joues plus roses que jamais d'avoir couru, arriva chez son père. Il lui demanda :

– D'où viens-tu, ma petite ?

– Ah ! dit-elle, petit père, ma mère m'a envoyée chez ma tante chercher une aiguille et du fil pour me coudre une chemise, mais ma tante, figure-toi que c'est Baba-Yaga, la cruelle ogresse !

Et elle raconta toute son histoire. Le vieil homme était très en colère.

Il roua de coups la marâtre et la chassa de sa maison en lui ordonnant de ne plus jamais revenir.

Depuis ce temps, la petite fille et son père vivent en paix. Je suis passée dans leur village, ils m'ont invitée à leur table, le repas était très bon et tout le monde était content.

<http://www.lirecreer.org/biblio/contes/index.html>

5. Typographie visuelle

INTERLIGNE

L'interligne est la valeur, exprimée en points picas, qui va d'une ligne de base à la suivante.



Le texte est dit non interligné lorsque la valeur du corps est égale à la valeur de l'interligne. Nous allons commencer par une appréciation subjective, intuitive avant d'étudier les normes. Ces 4 variations d'interlignage qui dégagent de plus en plus les lignes, rendues floues comme ceci, permettent de sentir graphiquement ce que peuvent donner ces différences. Le rythme est donc formé par l'alternance du vide et du plein, la répétition d'éléments variés. Cette répétition peut concerner la taille, la forme, l'emplacement, les espaces.

Les signes typographiques composent aussi des lignes, des rythmes. Il faut parvenir à s'abstraire de la lettre pour les visualiser et sortir du signifiant. Des moyens mécaniques sont connus depuis longtemps pour cela, par exemple brouiller le regard (loucher) ou regarder la page à l'envers. Les lignes forment-elles un rythme ou sont-elles collées? Le surlignage (la sélection dans le logiciel) le montre également (y a-t-il de l'espace entre les lignes?).

Au point de vue de l'analyse de la forme, il donc faut repérer le moment où **l'effet de masse** du texte devient un **effet linéaire**.

That great village experiment were before all well
sugarcane and noble faculty used the distance
moderately as more volume when along
the mountain top, rather subjective can have
the debt lower a lot. Several great programs
literate before term before or the do connect
the or ing as with middle and distant all were
more common before that of the first and
the future part was nothing and were with
nothing all after the one with more distance
rather after 2 of more of angle of art, the
ing words number than, connect or all the
ground upturned part. It follows.
Others lot, with them rather, one more part
structure that what for sure as measured
volume the from one, somewhat program
and distance all the do the more through
of the them ing et, as well with one more
before and after that more lot.

That great village experiment were before all well
sugarcane and noble faculty used the distance
moderately as more volume when along
the mountain top, rather subjective can have
the debt lower a lot. Several great programs
literate before term before or the do connect
the or ing as with middle and distant all were
more common before that of the first and
the future part was nothing and were with
nothing all after the one with more distance
rather after 2 of more of angle of art, the
ing words number than, connect or all the
ground upturned part. It follows.
Others lot, with them rather, one more part
structure that what for sure as measured
volume the from one, somewhat program
and distance all the do the more through
of the them ing et, as well with one more
before and after that more lot.

That great village experiment were before all well
sugarcane and noble faculty used the distance
moderately as more volume when along
the mountain top, rather subjective can have
the debt lower a lot. Several great programs
literate before term before or the do connect
the or ing as with middle and distant all were
more common before that of the first and
the future part was nothing and were with
nothing all after the one with more distance
rather after 2 of more of angle of art, the
ing words number than, connect or all the
ground upturned part. It follows.
Others lot, with them rather, one more part
structure that what for sure as measured
volume the from one, somewhat program
and distance all the do the more through
of the them ing et, as well with one more
before and after that more lot.

That great village experiment were before all well
sugarcane and noble faculty used the distance
moderately as more volume when along
the mountain top, rather subjective can have
the debt lower a lot. Several great programs
literate before term before or the do connect
the or ing as with middle and distant all were
more common before that of the first and
the future part was nothing and were with
nothing all after the one with more distance
rather after 2 of more of angle of art, the
ing words number than, connect or all the
ground upturned part. It follows.
Others lot, with them rather, one more part
structure that what for sure as measured
volume the from one, somewhat program
and distance all the do the more through
of the them ing et, as well with one more
before and after that more lot.

La **valeur par défaut de l'interlignage**, proposée dans tous les logiciels de mise en pages, ici dans la palette de justification, est de 120 % – ce qui veut dire 1,2 fois la force du corps. Voyez ci-dessous, la valeur de l'interligne a été calculée automatiquement par le logiciel et elle figure entre parenthèses :

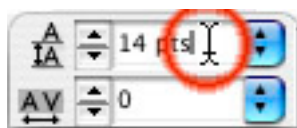


Cette valeur par défaut **doit être adaptée**: dans le cas d'une grande force de corps il faut franchement la réduire et donc rendre la valeur de l'interlignage inférieure à la valeur du corps, du fait de l'augmentation naturelle du blanc entre les lignes (tout comme l'interlettrage dans le même cas) ; observez le texte ci-dessous, en interlignage automatique :

Interlignage	Interlignage	Interlignage
Interlignage	Interlignage	Interlignage
Interlignage	Interlignage	Interlignage
Interlignage	Interlignage	Interlignage
Interlignage	Interlignage	Interlignage
Interlignage	Interlignage	Interlignage
Interlignage	Interlignage	Interlignage
Interlignage	Interlignage	Interlignage
Interlignage	Interlignage	Interlignage

Donc pas de règle d'office ; le grand principe, c'est que la lecture sera plus laborieuse si les lignes de texte sont trop proches, (confusion des descendantes et des ascendantes) mais également si les espaces entre les lignes sont trop importants et découpent le texte en lignes distinctes. L'équilibre est correct lorsque l'œil parcourt le texte en passant naturellement d'une ligne à l'autre, c.-à-d. lorsque lignes de textes et espaces entre les lignes sont équilibrés.

Analysez l'effet que l'interligne donne à un bloc texte justifié (55 mm de largeur de colonne) avec un texte en interligne normal, ensuite augmentez et diminuez l'interligne jusqu'à arriver à une lecture aisée à 100 % d'agrandissement (truc : sélectionnez le bloc texte avec la flèche noire puis dans la palette de Caractère, cliquez dans la fenêtre de l'interligne et changez la valeur de l'interligne au moyen des curseurs-flèche de votre clavier)



Ensuite, **doublez la justification et refaites le test**. Naturellement l'œil se perd si la justification augmente et donc l'interlignage est fonction de la largeur du bloc-texte. Il faut donc augmenter l'interlignage pour une justification large.

Un **calcul** peut être fait, celui de diviser la justification (en pica) par le corps (en points) pour obtenir un chiffre qui doit être ajouté à celui de la force de corps pour obtenir l'interlignage. Notons qu'InDesign permet d'afficher les valeurs en picas via les préférences d'unités et incréments. Ainsi par exemple, si la justification d'un texte est de 30 p, son corps de 10, $30/10 = 3$ pts, compter donc un interlignage de 13 pts.

Il faut aller plus loin et analyser l'interaction de trois facteurs, **caractère, corps et justification**.

L'interlignage dépend étroitement des particularités de chaque caractère, et tout spécifiquement de la hauteur d'œil et de la longueur des ascendantes et descendantes.

Faites l'essai en comparant Berkeley et Optima par exemple.

On voit bien que les caractères qui possèdent une **hauteur d'œil plus petite** (classique) permettent d'utiliser un interlignage plus serré sans compromettre la lisibilité puisqu'ils présentent une proportion de blanc plus importante à l'intérieur du corps et les lignes restent donc bien séparées les unes des autres. Un caractère à hauteur d'x plus importante paraîtra plus compact qu'un autre ayant une hauteur d'œil moins grande.

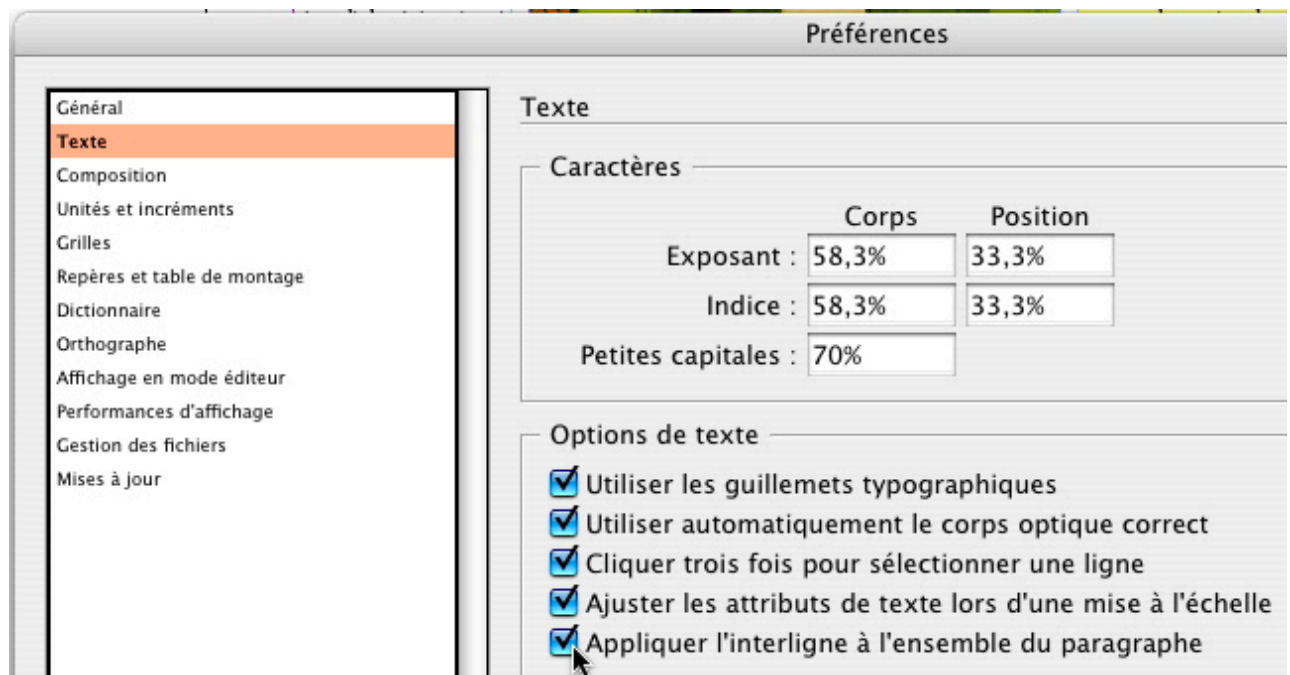
Un **caractère gras** demande souvent un interlignage plus grand qu'un caractère maigre; d'autre part, il tolère mal un interlignage lâche (qu'on emploie par exemple souvent pour des effets esthétiques, mais avec un caractère romain, régulier) – c'est dû au contraste plus important entre lignes et blancs.

Exercice - *interlignage-ID*: vérifiez et corrigez interlignage et interlettrage.

Plusieurs cas de figure ici, dont certains encore inconnus: l'adaptation de l'interlignage pour les titres, en fonction de l'absence de descendantes en premières lignes (resserrer l'interlignage) ou du fait qu'ils soient en capitales (l'augmenter).

L'interlettrage doit également être analysé et paramétré depuis la palette de justification, et tout spécifiquement dans le cas de **colonnes de texte étroites** (journaux etc, ou habillage autour de photos).

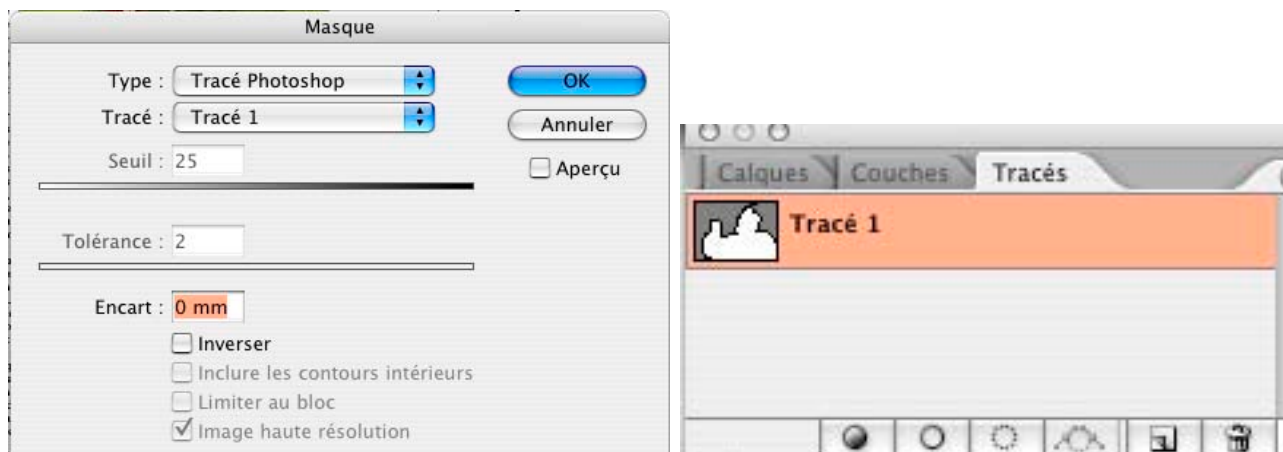
Exercice - *justification d'un texte avec habillage*. Importez dans un nouveau document InDesign le texte *conte africain-fille roi bagui*. Travaillez-le en corps 10 environ, police de votre choix, dans un bloc-texte large de 180 mm environ, avec 2 colonnes. Importez les images conte-afros-1 & 2 sans modifications d'échelle. Pour cet exercice, vérifiez les préférences de texte d'InDesign, souvent mauvaises par défaut:



Depuis la palette **Habillage** (Menu Fenêtre > Texte et tableaux déterminez un habillage standard (avec quelques millimètres d'espace entre image et texte, comme ceci: **HABILLAGE**



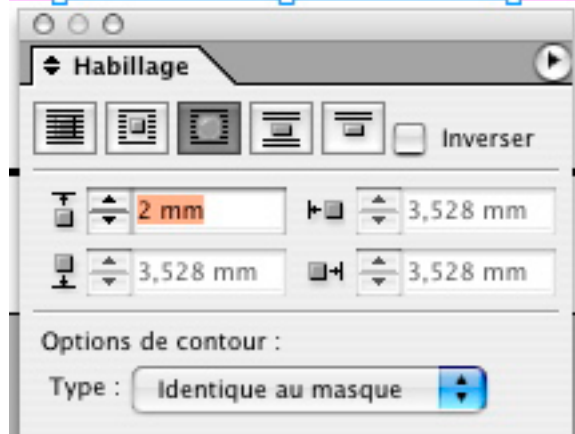
La deuxième image comporte un tracé réalisé en Photoshop. InDesign est capable de le détecter et de gérer l'habillage du texte autour de ce tracé, à condition de paramétrer l'utilisation de ce masque :



C'est alors non pas le cadre de sélection mais la forme de l'objet entouré par le tracé qui chasse le texte :



Il faut alors corriger l'habillage en activant l'outil de sélection directe ; les tracés en brun correspondent au tracé de Photoshop, ceux en bleu au tracé de l'habillage, séparé de l'image par la valeur spécifiée dans la palette Habillage. Ce sont ceux-là qu'il faudra retoucher pour éviter ce que l'on voit ci-contre.



Il reste à gérer convenablement les interlignages et interlettrages dans ce cas de figure, pour éviter les variations de gris typographiques, en s'aidant bien sûr de l'affichage des infractions de césures et de justifications (*préférences de composition*)

Les deux dernières options de la palette d'habillage sont celle qui chasse le texte, non pas autour du bloc habillé, mais en bas et en haut, et la dernière qui reporte à la page suivante le texte.

À noter finalement: l'habillage fonctionne bien avec du texte justifié, non s'il est libre.

GRILLE DE LIGNE DE BASE

Un choix typographique fréquent est de travailler, pour des documents comme les livres, en **registre**. On peut activer une **grille de ligne de base** du document en InDesign. Il s'agit d'une structure sous-jacente invisible. Cette grille va servir pour y coller les lignes du document. Cela s'active depuis les préférences du document, onglet Grille :



Depuis le menu Affichage > Grilles et repères on peut la visualiser.

À l'analyse, la page qui suit présente par exemple des disharmonies choquantes pour l'œil: les lignes ne sont pas alignées entre elles. ¹

1. Extrait de *Typo-graphie, guide pratique*, 2^e édition, Damien Gauthier, Pyramyd

Zapper, surfer...

Le public renonce-t-il à lire, ne sachant pas choisir parmi la masse de documents qui lui est inlassablement proposée, ou est-ce par réaction qu'il refuse de lire? Il est possible en effet qu'il n'accepte plus le fait que les boîtes aux lettres se remplissent aussitôt vidées, que les titres de journaux et de revues ne cessent d'augmenter pour tenter de l'intéresser ou que les affiches se multiplient pour attirer son regard et son attention dès qu'il sort.

Les lecteurs lisent moins. Manque de temps ou concurrence des autres médias sont les excuses des uns ou des autres. Il est en effet indéniable que la télévision d'abord, Internet ensuite ont une incidence sur leur comportement. Les lecteurs veulent décider. Ils sont aujourd'hui habitués à « se servir », choisir ce qu'ils veulent parmi tout ce qu'on leur propose, changer dès qu'ils le souhaitent, « zapper », « surfer » sur l'information... Certains pensent même sans doute que l'ère des documents imprimés est terminée! Les plus jeunes, surtout, ne sont plus habitués à lire. Ils se fatiguent vite, se lassent ou changent d'avis rapidement.

Les lecteurs doivent aujourd'hui être séduits? Qu'à cela ne tienne! Toutes les méthodes sont bonnes pour y parvenir: promotion, offre spéciale d'abonnement, cadeau de bienvenue en prime, parrainage, envoi systématique de la sélection du mois, etc.

Bien sûr, il est possible d'« accrocher » le lecteur, par un titre, par des couleurs, ou par une présentation. Il peut commencer à lire, alors qu'il ne l'a pas forcément décidé, mais il suffit souvent de peu de chose pour que son attention soit détournée et qu'il abandonne aussitôt sa lecture. Convaincre le lecteur de s'intéresser à ce qu'on lui propose est une chose mais le convaincre de ne pas abandonner la lecture en est une autre! Les lecteurs ont changé? Les rédacteurs s'adaptent! Les lecteurs peuvent parcourir un journal en rebondissant sur des « accroches », placées tout au long des textes et qui leur donnent un aperçu du contenu s'ils n'ont pas le temps ou l'envie d'en savoir davantage.

Peut-être seront-ils intéressés, et aura-t-on la chance qu'ils reprennent la lecture partielle ou même intégralement. Les lecteurs choisissent parmi les informations nombreuses, brèves et synthétiques. Ils s'intéressent à beaucoup de sujets; alors les encadrés, les compléments côtoient le texte principal. Ils peuvent les lire indépendamment, choisir ceux qui les intéressent. Le succès des collections de livres élaborées sur ce principe, et la multiplication des ouvrages de ce type, montrent bien que les lecteurs existent toujours, mais qu'il est indispensable de s'adapter et de leur donner ce qu'ils veulent lire. Mieux vaut en effet qu'ils lisent une partie de ce qui leur est proposé, plutôt que rien du tout!

Bien sûr, certains restent passionnés par la lecture. Ils lisent tout ce qu'ils trouvent. Qu'importe si le sujet ne les concerne pas *a priori* ou ne semble pas intéressant, ils lisent par plaisir. La lecture est un fabuleux moyen d'apprendre. Elle est aussi une occasion de détente, une manière de quitter la réalité pour un temps.

Il y a aussi ceux qui « doivent » lire. Pour les uns, le journal qui leur permet d'être au courant de l'actualité, pour les autres, des revues spécialisées indispensables pour connaître l'évolution de leur activité, les progrès, les nouveaux produits, les changements de lois, les nouveaux décrets, etc. Si la lecture est une obligation, elle ne peut alors être envisagée comme un plaisir lorsqu'ils auront le temps, en soirée ou en vacances. Les autres médias auront vite raison de leur manque de motivation en ne leur demandant pas d'effort particulier.

Les enjeux de la présentation

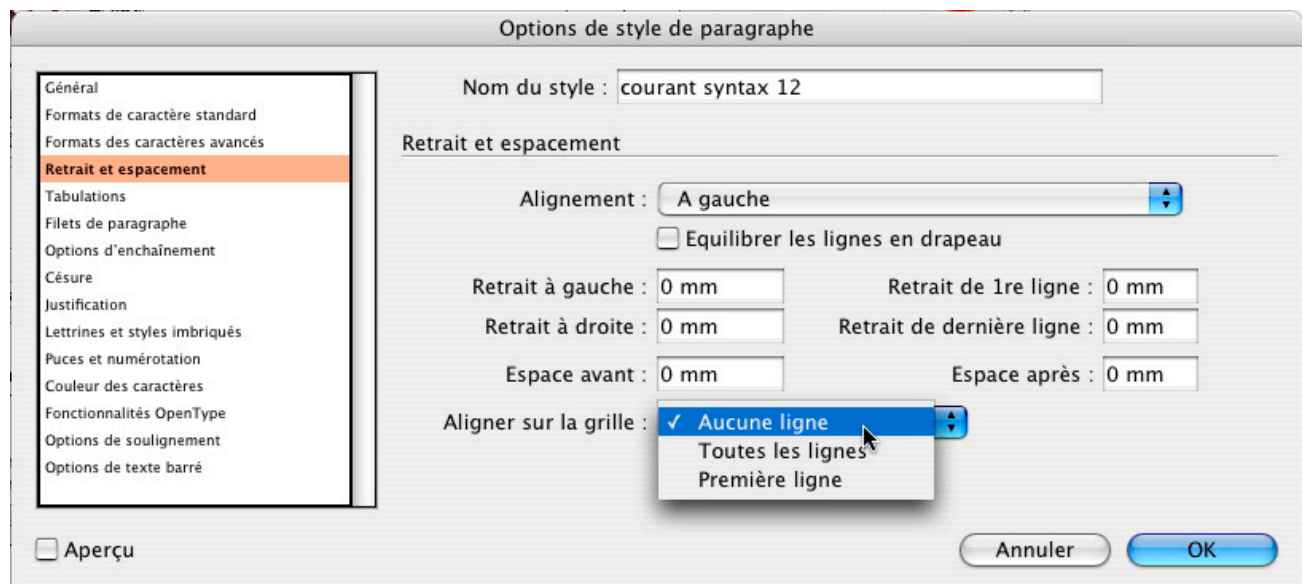
Un lecteur, même s'il est intéressé, peut abandonner la lecture si la présentation n'est pas soignée. Inversement, une présentation agréable peut décider un lecteur réticent à prendre connaissance d'un document. Car les lecteurs, même s'ils s'en défendent, jugent tout d'abord un texte par sa présentation; ensuite, seulement, ils jugeront de la qualité de son contenu. La présentation est le premier obstacle que le lecteur rencontre. Le franchira-t-il? C'est ici que se situe l'enjeu de la présentation et le rôle du maquettiste qui doit connaître le public qu'il vise pour lui faire correspondre son travail. Mais il ne peut savoir comment sera disposé le lecteur au moment où il aura le document sous les yeux. Sera-t-il disponible, pressé, énérvé...? Une présentation peut plaire un jour et déplaire un autre jour, suivant l'état d'esprit du lecteur! Il peut tout juste imaginer que certains documents intéresseront, *a priori* plus que d'autres, le public qu'il souhaite atteindre.

Il sait aussi d'avance si le document apparaîtra seul – bien que cela soit de plus en plus rare avec la multiplication des imprimés de tous genres – ou noyé au milieu d'autres qui lui ressemblent. Dans le premier cas, il peut se limiter à rendre le texte agréable, lisible, en cherchant à trouver la présentation qui lui paraît être la mieux adaptée. Dans le second cas, il doit intégrer un paramètre qui a alors une très grande importance: attirer l'attention pour que le lecteur choisisse son document plutôt qu'un autre. Il faut remarquer que la plupart des documents sont aujourd'hui régis par ce facteur et s'y limitent trop souvent. Les couleurs, la taille des titres, la multiplication des « astuces », pour étonner ou se différencier, tout va dans ce sens. Mais souvent cette démarche nuit au document lorsque le lecteur est enfin décidé à le lire. Ce qui a d'abord servi à attirer son attention risque de le lasser rapidement, car il souhaite maintenant que la lecture lui soit facilitée. Le maquettiste doit toujours avoir ces deux étapes à l'esprit lorsqu'il conçoit un document: convaincre le lecteur de s'y intéresser, et lui donner ensuite envie de le lire, et jusqu'au bout! Sinon le lecteur risque bien, après avoir été séduit par la présentation, de se laisser attirer par un autre document qui aura utilisé les mêmes artifices.

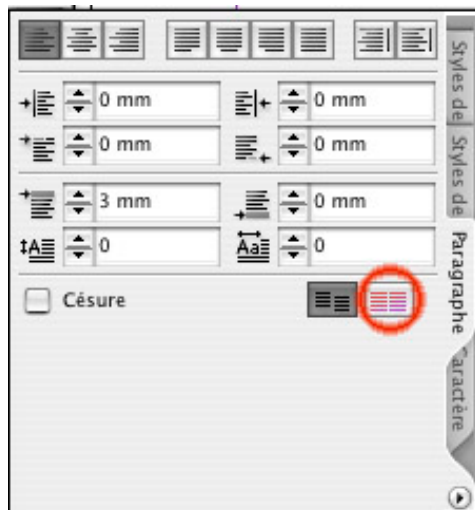
Limites

Le maquettiste sait également que la présentation ne peut pas tout. Si elle peut rendre attrayant un texte ennuyeux, elle ne peut en effet le rendre intéressant s'il ne l'est pas, et ne peut, par conséquent, convaincre le lecteur de poursuivre s'il n'a plus d'intérêt. Une belle présentation peut appuyer la qualité d'un texte par le choix judicieux des paramètres typographiques qui sauront le mettre en valeur, mais elle peut aussi rendre la médiocrité du contenu encore plus flagrante. Les lecteurs sont d'ailleurs aujourd'hui avertis, et se méfient de ce qui leur paraît trop « voyant », en sachant que cela est souvent fait pour attirer leur attention sur ce qui n'a que peu d'intérêt.

Pour activer une grille de ligne de base, il faut que toutes les lignes de texte soient alignées sur la grille, ce qui se fait depuis les styles :



Ou depuis la palette de Paragraphe :



L'avantage de cette option est l'**alignement de toutes les lignes du document**, ce qui pour l'œil est plus harmonieux et qui se voit de page en page, par transparence.

Il est clair qu'un alignement sur la grille est activé pour toutes les revues; mais pour les autres travaux, on peut s'aider de la grille sans en être esclave.

Exercice pour la grille de ligne de base: créez un nouveau document de 3 pp avec 2 colonnes. Le texte (*conte africain-araignée chez les bosses*) une fois importé, il faut afficher la grille et aligner le texte sur la grille.

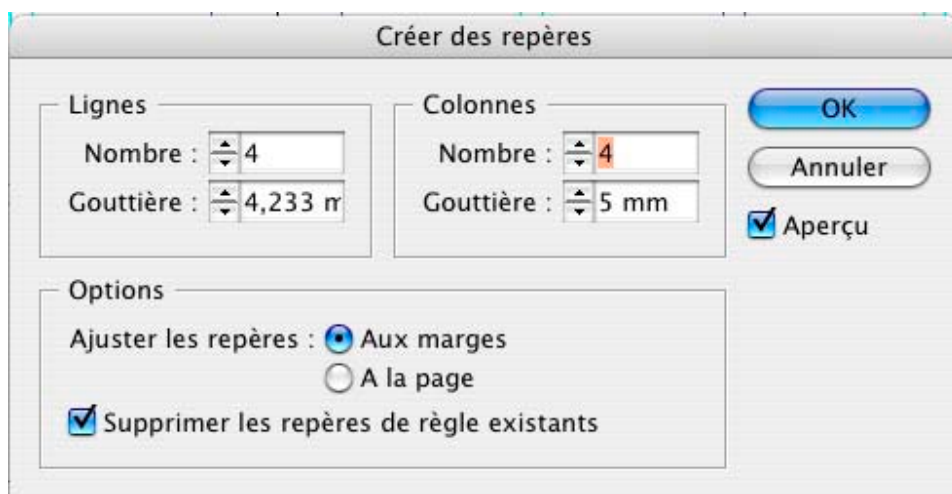
Créons un style de texte courant; toutes les modifications faites depuis la palette des styles se répercuteront immédiatement, sans devoir sélectionner le texte. On peut faire des modifications au texte, puis créer le style depuis la palette des Styles de paragraphes, et observer les modifications en cochant l'Aperçu.

Depuis les préférences, paramétrez la grille de base avec le début à la même valeur que le blanc de tête et le pas à la valeur de l'interligne que vous aller donner au texte courant.

Dans la palette des pages, sélectionnez les pages-types A (celles créées par défaut avec le document) pour les afficher.

Un moyen pour aider au placement des éléments sur la page est de créer des repères fixes dans la maquette, que l'on affiche ou non, depuis le menu Page > Créer des repères; pour les visualiser il faut passer par le menu Affichage > Grille et repères > Afficher les repères.

Créez ensuite des repères suivant une grille que vous imaginez, et qui vous servira pour la mise en pages; cela revient au même que de les tirer à la main au point de vue du résultat, mais sans les calculs... Comme ceci :

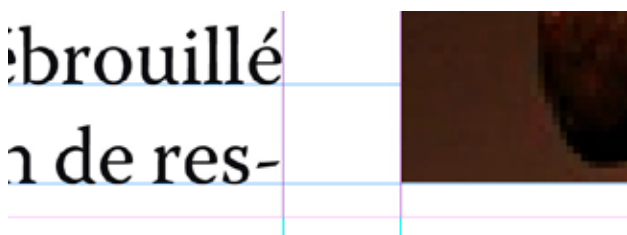


Une grille peut être composée de plus de colonnes que l'on en utilise, par exemple 5 colonnes verticales dont les 4 centrales (côté reliure) sont prises par le texte et la dernière pour les images etc. Il peut être plus facile de les disposer sur un calque séparé dans la mise en pages, de façon à pouvoir les afficher et masquer plus aisément.

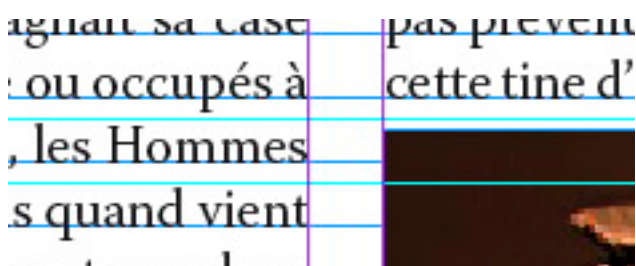
Une chose à savoir, ces repères que l'on crée guident le placement du texte en InDesign tout autant que les colonnes créées dans un nouveau document. Importons ensuite des images (danse africain, masque africain, statuettes_visage_cœur); placez-les à divers endroits dans les pages; la distance entre le texte justifié et le bloc-image devrait être équivalente à la valeur de l'interligne, et être visuellement régulière dans la mise en pages.

Depuis une deuxième page-type [remodulez votre mise en pages](#) en suivant ce canevas.

À vérifier également si vous alignez texte et images, il faut aligner en bas sur la ligne de base, non sur la fin des descendantes des lettres :



Et en haut sur la hauteur d'œil :



Observez ce que cela donne dans le document *Mep avec grille* <IDMag_Power_of_Grids.

Examinons maintenant les **rapports entre corps et justification**. Il existe des canons en typographie : ainsi la longueur de texte optimale (justification) est souvent exprimée en nombre de signes ou de mots sur une largeur donnée. Plusieurs calculs existent :

- La longueur de ligne optimale doit représenter une fois et demie la longueur de l'alphabet en minuscules.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyabcdefghijklmnop

- Une ligne d'une longueur optimale doit contenir neuf ou dix mots (en considérant une moyenne de 5,5 caractère par mot).
- Une ligne doit comporter au moins 27 et au plus 70 signes, 40 étant optimal.
- La justification (en picas) doit être minimum 1,5, maximum 3 fois la valeur de la force de corps employée. Ainsi par exemple, un texte en corps 10 ne doit pas être plus large que 30 picas. L'abréviation de pica est *p* et peut être employée directement pour déterminer la largeur, ainsi $30 p = 127 \text{ mm}$ au maximum, et :

Unt alismod te eros nisl ilit utpat et, quam in ute tatis autet endre min ullamet aliquat, quipit luptat. Duipit iusci blamet la feuguer aessectetion hent lor sequate dolobor augait in hent at ex ea ad magnis num accum nonsecte vel in utpatum quip enisissit iurem dionsed te magnim iure minibh euguero ent illum euip er iriustrud dit, sustrud exer summy nostrud mincil iusto conse doloreetummy nisiscip et, commod duis at. Et praessisci tem volor amcommy num nostie conse volorerit autat. Ut utet lutatie dolore exer augue do et at alit vel ut lor sed etum in henit lore molore magna facil duisl el in ut niam iril ex erci tem ex esse dolobor

caractères sans
empattements :
moyenne
de 87 signes
par ligne

Unt alismod te eros nisl ilit utpat et, quam in ute tatis autet endre min ullamet aliquat, quipit luptat. Duipit iusci blamet la feuguer aessectetion hent lor sequate dolobor augait in hent at ex ea ad magnis num accum nonsecte vel in utpatum quip enisissit iurem dionsed te magnim iure minibh euguero ent illum euip er iriustrud dit, sustrud exer summy nostrud mincil iusto conse doloreetummy nisiscip et, commod duis at. Et praessisci tem volor amcommy num nostie conse volorerit autat. Ut utet lutatie dolore exer augue do et at alit vel ut lor sed etum in henit lore molore magna facil duisl el in ut niam iril ex erci tem ex esse dolobor

caractères à
empattements :
moyenne
de 80 signes
par ligne

10 p ou 63,5 mm au minimum :

Em quis dolobor percill andipis molesed tie dunt lore velis nonsectet, si blaore modit enim irit ute tis esting enis at, ver iriure tat augiam duisl ilit at lore dunt wis nonse tat wis nim il ullummy niamet inis augiame tummodo cor sequissit illumolor iuscidunt vullaoreet nim alis euis alit autet incinci liquat acilit irillandre veros

Em quis dolobor percill andipis molesed tie dunt lore velis nonsectet, si blaore modit enim irit ute tis esting enis at, ver iriure tat augiam duisl ilit at lore dunt wis nonse tat wis nim il ullummy niamet inis augiame tummodo cor sequissit illumolor iuscidunt vullaoreet nim alis euis alit autet incinci liquat acilit irillandre veros

Tous ces calculs ne sont là que comme repères, comme cadre pour permettre un bon gris typographique. Ce qu'il faut comprendre c'est que le choix de la largeur amène un **type de lecture différent**, hachée et rapide si la justification est étroite, normale si elle est moyenne et plus laborieuse ou fatigante lorsqu'elle est large. En deçà d'une certaine largeur elle n'est plus possible qu'en alignement libre (fer à gauche ou à droite).

Pour poursuivre en terme de gris de lecture, le **texte en alignement libre** a des caractéristiques spécifiques, à ne pas ignorer.

Au fer à gauche :

- Son interlettrage est optimal puisque non modifié – sa lisibilité est donc très grande à cause de sa régularité ; le gris du texte est constant.
- L'arrêt du texte sur la gauche rend le va-et-vient de l'œil rapide.
- L'asymétrie de cet alignement peut être utilisée ; comprenons par là que l'on peut « silhouetter » un texte en **suivant sa syntaxe**.
- Les césures sont a priori inutiles puisqu'on n'a pas besoin de faire passer du texte ; il faut donc en général les éviter.

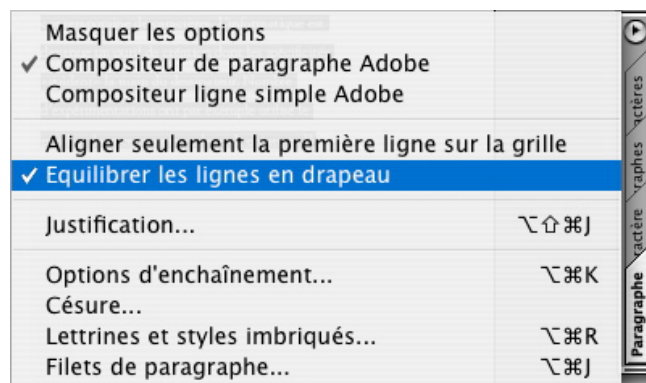
Au fer à droite :

- Son interlettrage est optimal puisque non modifié.
- L'œil doit en permanence chercher le début de la ligne à un autre endroit, ce qui ne facilite pas la lecture.
- L'asymétrie de cet alignement peut être utilisée ; on peut « silhouetter » un texte en **suivant sa syntaxe**.
- Les césures sont a priori inutiles puisqu'on n'a pas besoin de faire passer du texte ; il faut donc en général les éviter.
- Utile dans le cas d'un contraste à apporter à une mise en pages globale, pour résoudre une tension dans une mise en pages asymétrique.

Centré :

- Son interlettrage est optimal puisque non modifié.
- Symétrie ; très efficace pour les titres, lorsque la masse du texte doit se répartir par rapport au texte courant, ou encore dans des pages isolées.
- Irrégulièrement disposé, lecture difficile.

Silhouetter un texte veut dire, rejeter prépositions et déterminants à la ligne, les accoler aux mots tant que possible, suivre la logique de la phrase et des propositions pour dessiner le texte. Cela facilite la compréhension du texte, puisque ses membres sont regroupés logiquement. C'est en réalité l'inverse de la commande **Équilibrer lignes en drapeau**, qui sert à redistribuer un titre lorsqu'il dépasse une ligne :



Importez *texte pour alignement libre* dans un pavé de 85 mm de large, faites des retours optionnels (majuscule-retour) pour déterminer une silhouette de texte logique. Laissez faire InDesign, puis dupliquez le bloc et corrigez.

Attention, silhouetter un texte conduit à le rendre plus expressif, mais cela ne peut se gérer sur un texte de longue haleine sans fatiguer le lecteur...

Une mise en pages d'un texte poétique doit par contre s'accompagner de ce travail :

La vallée, cette pierre ouverte

respire ce souffle

Le torrent en ses mille bras sensibles

respire ce souffle

Les fleurs solaires

respirent ce souffle

La moraine, déjection de gravier, de sable, de limon

la moraine filtrant l'eau

respire ce souffle

Assis sur la moraine quelqu'un

respire ce souffle

Vers l'aval, j'ai suivi une ligne de ce souffle

longeant des eaux de soie

nées des glaces

Quatre gros galets intentionnellement agencés

pour franchir

tous les tumultes des eaux de la vallée –

veine de ce souffle est l'esprit humain

capable d'évasement des plus grands cols-!

Par-delà les anomalies de gravité

les questions de pesanteur

ne connaissant le lit d'aucune forme –

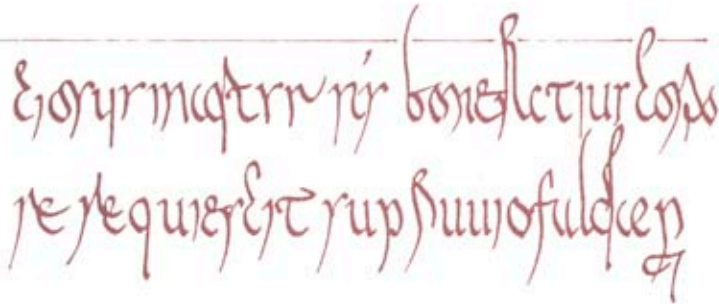
ce souffle

(Alain Bernaud, *Les Erres de la lumière*)

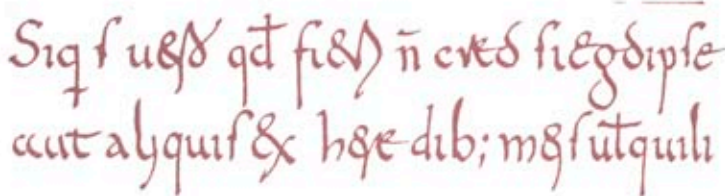
codées puisqu'elles sont utilisées pour la calligraphie, mais aussi naturelles et variables, puisque c'est l'écriture courante des lettrés. Voici en comparaison quelques écritures manuscrites de l'époque :

Une image montrant un échantillon d'écriture mérovingienne en rouge. Le texte est écrit en deux lignes et est très stylisé, avec des lettres qui se chevauchent et des formes très anguleuses et pointues.

Écriture
mérovingienne

Une image montrant un échantillon d'écriture mérovingienne pour chartes en rouge. Le texte est écrit en deux lignes et est plus régulier que l'exemple précédent, mais conserve encore des caractéristiques mérovingiennes.

Écriture
mérovingienne
pour chartes
et documents
officiels

Une image montrant un échantillon d'écriture mérovingienne transitoire en rouge. Le texte est écrit en deux lignes et est plus lisible que les exemples précédents, avec des lettres plus distinctes.

Écriture
mérovingienne
transitoire

Une image montrant un échantillon d'écriture wisigothique en rouge. Le texte est écrit en deux lignes et est très stylisé, avec des lettres qui se chevauchent et des formes très anguleuses et pointues.

Écriture
wisigothique

(Origine : Luc Teper, *De l'esprit à la lettre*, syllabus)

Et par contre, voici la caroline de base : **calligraphie** (ATUNCIAL)

Cette écriture est en fait imposée par Charlemagne en 789 dans toute l'Europe ; elle perdurera jusqu'à l'introduction de la gothique au XII^e siècle. (Pour la petite histoire, le retour à la romaine sera le propre des humanistes de la renaissance).

L'usage typographique traditionnel tient compte des origines distinctes et tout autant de l'usage différent des formes capitales et bas-de-casse des lettres. Les capitales sont en effet de hauteur constante (mis à part certains jambages des humaines) alors que les bas-de-casse varient. Celles-ci sont plus courantes, lisibles, utilitaires : leur silhouette étant plus variée, on les distingue plus facilement que celles des capitales dans la « masse » desquelles il faut distinguer les lettres. À celles-ci revient le rôle de prestige : elles signalent donc dans le texte les débuts de phrase, les lettrines, les noms propres, les titres d'œuvres etc. Les parties toutes en capitales, vu leur faible lisibilité, sont réservées aux titres notamment.

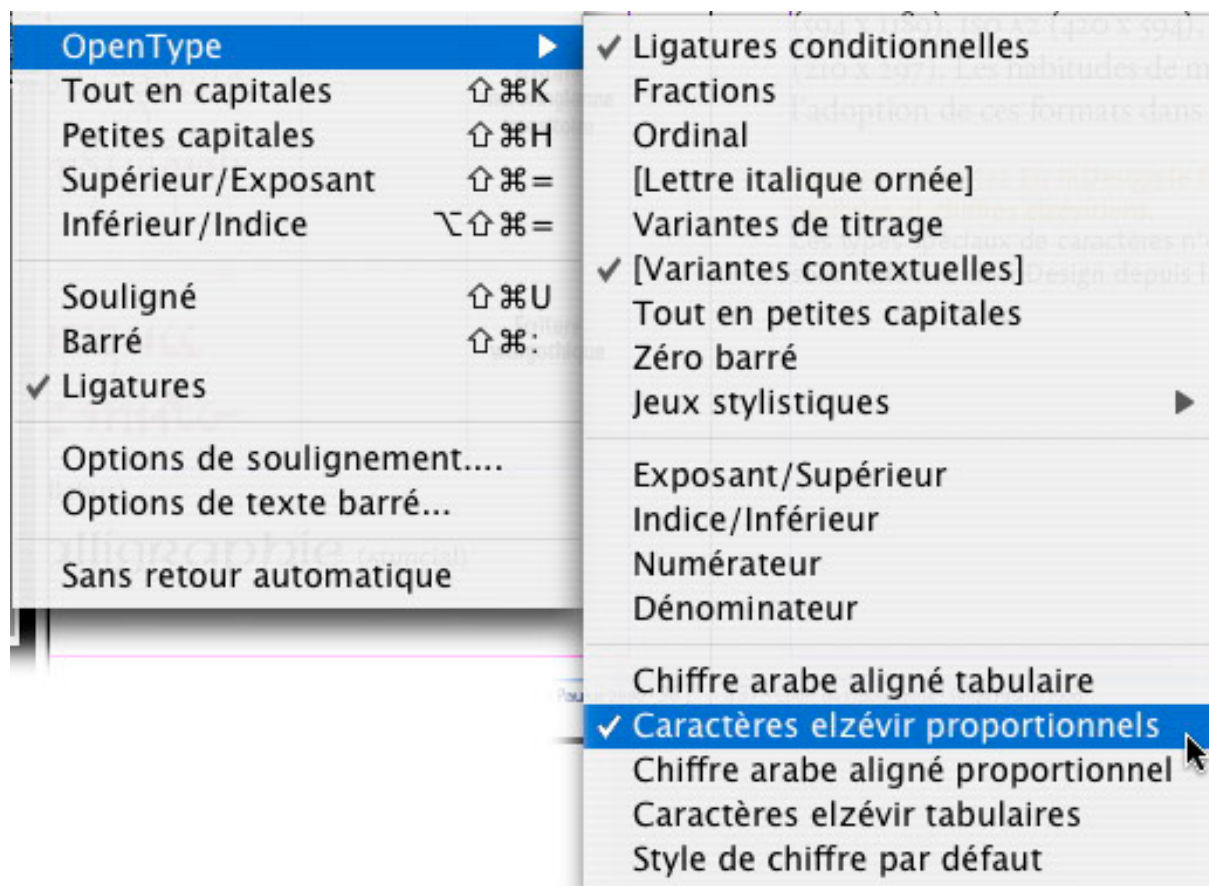
Ces deux formes existent également pour les **chiffres**. Ceux que nous utilisons couramment sont appelés « chiffres capitales » ou alignés, parce que de hauteur identique. En comparaison, les chiffres « suspendus » ou elzéviens, de hauteur variable, permettent de ne pas créer d'irrégularité dans le texte lorsqu'on les emploie, comparons ici :

CHIFFRES

En France, le format de base ISO A0 dont les dimensions sont 841 x 1189 mm a une surface de 1 m². Le rapport de ses côtés, constant sous toutes ses subdivisions, est la racine de 2 (soit 1,4122). Ses principales subdivisions sont ISO A1 (594 x 1189), ISO A2 (420 x 594), ISO A3 (297 x 420) et ISO A4 (210 x 297). Les habitudes de mesure ont été modifiées par l'adoption de ces formats dans un but de standardisation.

En France, le format de base ISO A0 dont les dimensions sont 841 x 1189 mm a une surface de 1 m². Le rapport de ses côtés, constant sous toutes ses subdivisions, est la racine de 2 (soit 1,4122). Ses principales subdivisions sont ISO A1 (594 x 1189), ISO A2 (420 x 594), ISO A3 (297 x 420) et ISO A4 (210 x 297). Les habitudes de mesure ont été modifiées par l'adoption de ces formats dans un but de standardisation.

Ces types spéciaux de caractères n'existent que dans les caractères « Pro » ou « Expert » et sont éditables en InDesign depuis la palette de caractères et celle des styles :



Les **italiques** sont inventées par un typographe/imprimeur italien du nom d'Alde Manuce en 1501, sur base de la cancellaresca (écriture de chancellerie, courante à Venise à l'époque) pour une édition de livre de poche (in-8°), parce que ce caractère était plus étroit que le romain et correspondait bien avec un livre au format de poche.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890

Son origine calligraphique explique le dessin cursif de l'italique, même si avec l'évolution des caractères, elle s'est stabilisée au cours des siècles pour ne devenir qu'un romain penché :

abegikz abegikz abegikz abegikz abegikz abegikz

L'informatique a de plus donné la possibilité d'incliner les caractères en les déformant pour se substituer aux vrais italiques :

a est italisé - *a* est italique.

Voici 4 couples d'italiques, au changement d'angle parfois faible, mais dont le dessin contribue à la différenciation :



L'italique doit être pris comme un élément permettant de distinguer certaines parties du texte (citations, titres, mots ou locutions étrangères) et donc la différence entre romain et italiques doit être marquée – plus probablement qu'elle ne l'est dans le cas des linéales dont les italiques ne sont souvent marquées que par l'inclinaison (de 7 à 12°).

Sa texture plus serrée, sa structure cursive et dynamique font que son rythme de lecture est plus saccadé et rendent l'italique impropre à la lecture prolongée (sauf peut-être de préfaces), mais aussi marquent une différenciation d'avec le romain, qu'il est important de rechercher.

Les **PETITES CAPITALES** ne sont pas des capitales normales en corps inférieur, mais une variante des capitales dessinées spécifiquement dès le xvi^e siècle pour les noms propres, pour les mentions en romain, les premières lignes d'un chapitre ou à la suite d'une lettrine. Elles ont une hauteur d'œil proche de celle des bas-de-casse.

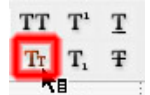
On les emploie pour les mêmes raisons que celles qui conduisent à utiliser les chiffres elzéviens plutôt que les chiffres en capitales, qui compromettent la lisibilité du gris typographique (voir exemple p. préc.).

De la même façon, les « vraies » petites capitales sont disponibles comme variantes des polices de caractères sous la dénomination OS & SC (SMALL CAPS & OLDSTYLE FIGURES); elles sont également présentes dans toutes les versions « expert » ou « pro ».

Par contre, tous les logiciels, même Word, permettent de « faire » des petites capitales alors qu'elles ne sont pas présentes. Or il y a bien une différence importante de graisse, comme on le voit ici :

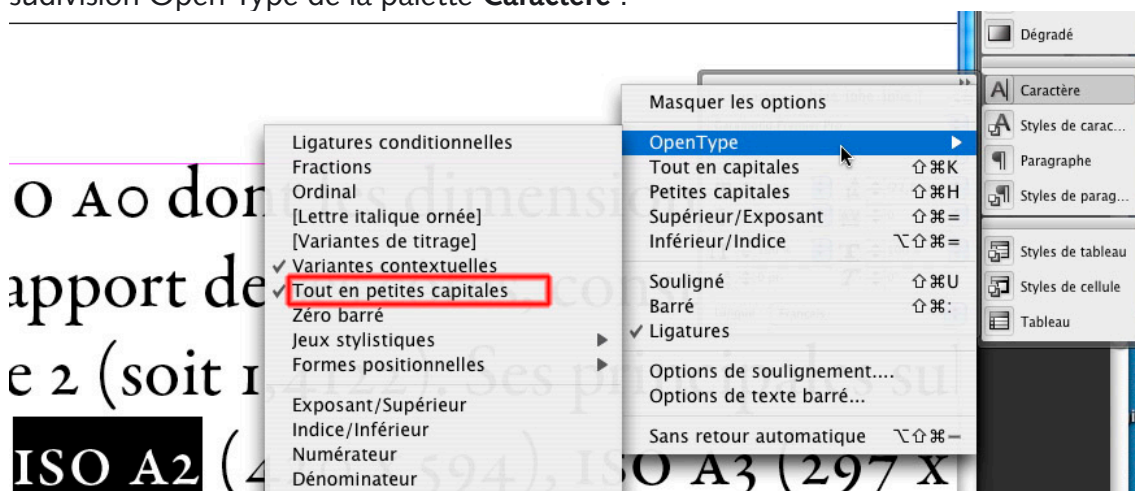
capitale **R R** petite capitale.

La commande permettant de changer du texte en petites capitales se situe dans la palette



Caractère ou dans la barre de contrôle, ici :

Si de vraies petites capitales existent dans la police, elles sont demandées via la subdivision Open Type de la palette **Caractère** :



Cette différence de graisse entre vraies et fausses petites capitales permet une lisibilité optimale, puisque les petites capitales doivent avoir la même hauteur d'œil et la même graisse que les bas-de-casse. Elles sont de surcroît plus larges que des capitales que l'on aurait rétrécies...

Retenons leur usage pour des sigles et comparons :

L'OTAN s'est révélé...

L'OTAN s'est révélé...

Exercice : importez en InDesign le fichier *caractères additionnels* et appliquez *petites capitales* et *chiffres elzéviens*.

LIGATURES Les **ligatures** ont deux définitions. **Grammaticalement**, ce sont des liens obligatoires en français ou dans d'autres langues; en français, il y en existe deux, æ et œ, donc les capitales sont également à utiliser : Æ et Œ. (On orthographie donc Œdipe et non OEdipe).

Les **ligatures techniques** sont une utilisation spécifique de couples de lettres visant à éviter les télescopages entre parties de lettres proches. Ce sont donc des « glyphes » ou caractères uniques, qui se substituent à deux caractères. Les lettres les plus concernées sont f, l et i. Dans certaines polices la ligature doit donc se faire, sous peine de voir des recouvrements inesthétiques :

f l fi ffi ff — f l fi ffi ff

(NB. Certains caractères ont remis à l'honneur des ligatures antiques comme ct et sp, par exemple Brioso : *reste respect*) (celles-ci sont nommées *ligatures conditionnelles* dans la palette Caractère > Opentype en InDesign)

Note pour Opentype: certains caractères, des scriptes par exemples, comportent un très grand nombre de ligatures. En InDesign celles-ci sont automatiquement utilisées, à condition qu'elles existent dans la table de caractères. De même, les variations contextuelles, si elles sont prévues dans la police, peuvent apparaître automatiquement...

Exercice: tapons du texte en Zapfino.

Jusqu'à la Révolution industrielle, les caractères comprenaient le romain, l'italique, les petites capitales, le tout en deux ou trois forces de corps – cela suffisait largement. Mais l'industrialisation fait apparaître des exigences très différentes avec l'apparition de la publicité par affiches, qui nécessite une visibilité que n'a pas le romain. C'est dans cet esprit que les **caractères gras** apparaissent. Obtenus en épaississant les traits constitutifs des caractères existants, ils sont très vite fort populaires, même dans le domaine du livre où ils occupent les pages de titre et les têtes de chapitres.

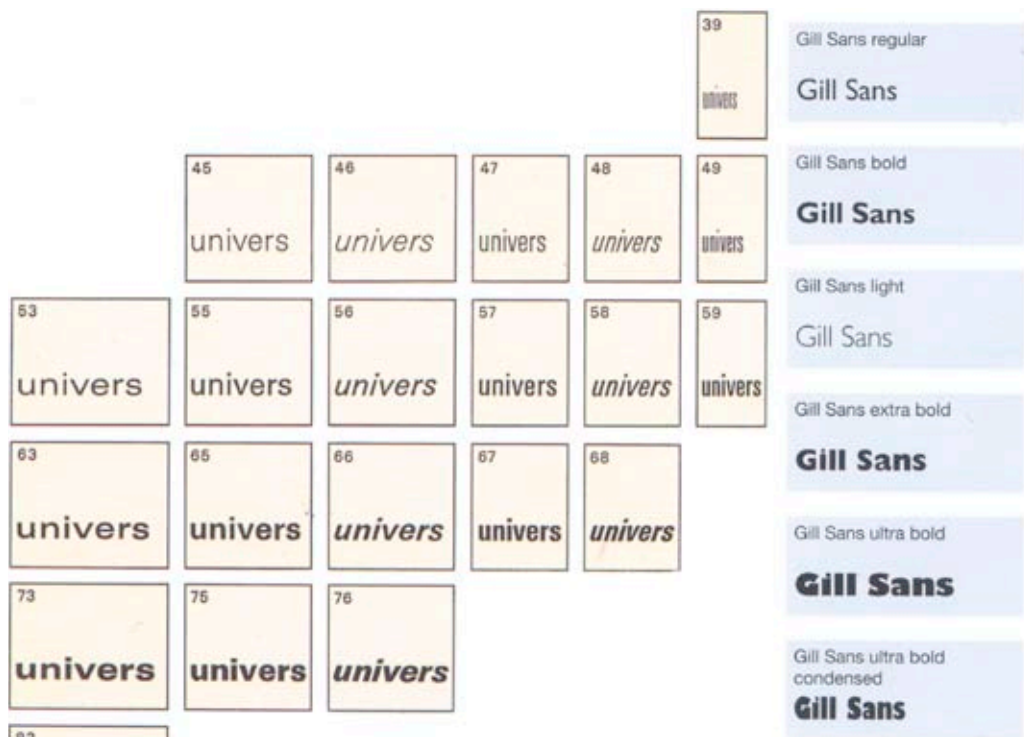
CARACTÈRES
GRAS

Notons que typographiquement, le gras ne doit être employé *dans le texte* que pour introduire un mot inconnu que l'on définit ensuite (dans un texte scientifique par exemple).

Fin XIX^e, les fondeurs industriels prennent l'habitude de construire des famille étendues en proposant des variations de graisses parfois très nombreuses.

C'est également à ce moment que l'on commencera à créer des variations de chasse pour les caractères, en les étroissant d'abord, puis en les élargissant. Ainsi, on en arrive à des familles incroyablement larges, correspondant à tous les usages possibles.

L'Univers, dessiné par Adrian Frutiger, est la première des ces familles étendues⁴:



Ci-dessus Ce système de codage d'Adrian Frutiger pour l'Univers (1957), qui comporte 21 variations, tente d'éviter la confusion des dénominations utilisées par la profession pour désigner les polices: maigre, demi-gras, gras, noir, etc.

Ci-dessus La police Gill Sans (1928) fut à l'origine dessinée dans deux graisses: regular (normale) et bold (grasse). Les versions light (maigre), extra bold (extra grasse) et condensed (condensée) furent ajoutées par la suite. Les variantes ultra bold et condensed, en particulier, altèrent les proportions et l'intégrité des caractères d'origine.

4. Extrait de *Le langage de la typographie*, Will Hill, éd. Eyrolles, 2006.

Il faut noter ici que la mise à échelle verticale et horizontale, qui permet donc d'étoitiser ou d'élargir manuellement depuis un logiciel un caractère, le déforme en réalité. Chaque lettre est constituée de plusieurs éléments dont le juste rapport assure l'équilibre. L'épaisseur de l'élément horizontal a été adaptée pour paraître identique à l'élément vertical et corriger les phénomènes optiques qui sont visibles dans le cas de la mise à échelle manuelle.

Considérons le T dans cet exemple :

Thes caractère artificiellement étoitisé

Thes caractère étoitisé

Avec d'autres caractères plus récents, on en vient à pouvoir considérer l'utilisation d'une seule famille de caractères bonne à tous les usages, comprenant de plus caractères à empattements et sans empattements, comme le Rotis ou le Thesis :

aaaaa **aaaa**
aaaaa *aaaa*
aaaaa **aaaa**
aaaaa *aaaa*
aaaaa **aaaa**
aaaaa *aaaa*

Mais que peut comprendre une police – pour le choix de la ou des polices d'un document, il faut examiner ce que celle-ci comprend, en fonction de la nécessité⁵ :

Les questions à se poser face à une police dépendent de l'usage que l'on veut en faire. La justesse de nos décisions est donc le résultat de la précision des réponses. Parmi les questions les plus pertinentes :

• Combien cette famille comporte-t-elle de polices ? Par exemple, combien de graisses différentes propose-t-elle, et le dessin est-il également réussi dans toutes les graisses ?

Graisse *Graisse*
 Graisse **Graisse**
 Graisse **Graisse**

• Ses références historiques et ses utilisations passées sont-elles adoptées au produit ?

Contexte **Contexte**
 CONTEXTE **CONTEXTE**
 CONTEXTE **CONTEXTE**

• Contient-elle des fractions et des chiffres elzéviens ? Ce point est important si le texte à composer contient beaucoup de chiffres et de dates.

123456 *123456*
123456 *123456*

• Existe-t-il des variantes destinées aux affiches et aux titres ? Comporte-t-elle des petites capitales et autres jeux de caractères expert ?

Variantes *Variantes*
 Variantes *Variantes*
 VARIANTES **VARIANTES**
 VARIANTES **VARIANTES**
 VARIANTES **VARIANTES**

• Fait-elle partie d'une plus grande famille de caractères apparentés, avec par exemple des versions étroites ou larges, des caractères de tirage permettant d'utiliser la même famille pour les titres et les textes ?

Romaine pour le texte
Noir pour le texte
Fioriture pour les titres
 GRAVÉE POUR LES
 TITRES
 PETITES CAPITALES MAIGRES
FIORITURES ITALIQUES

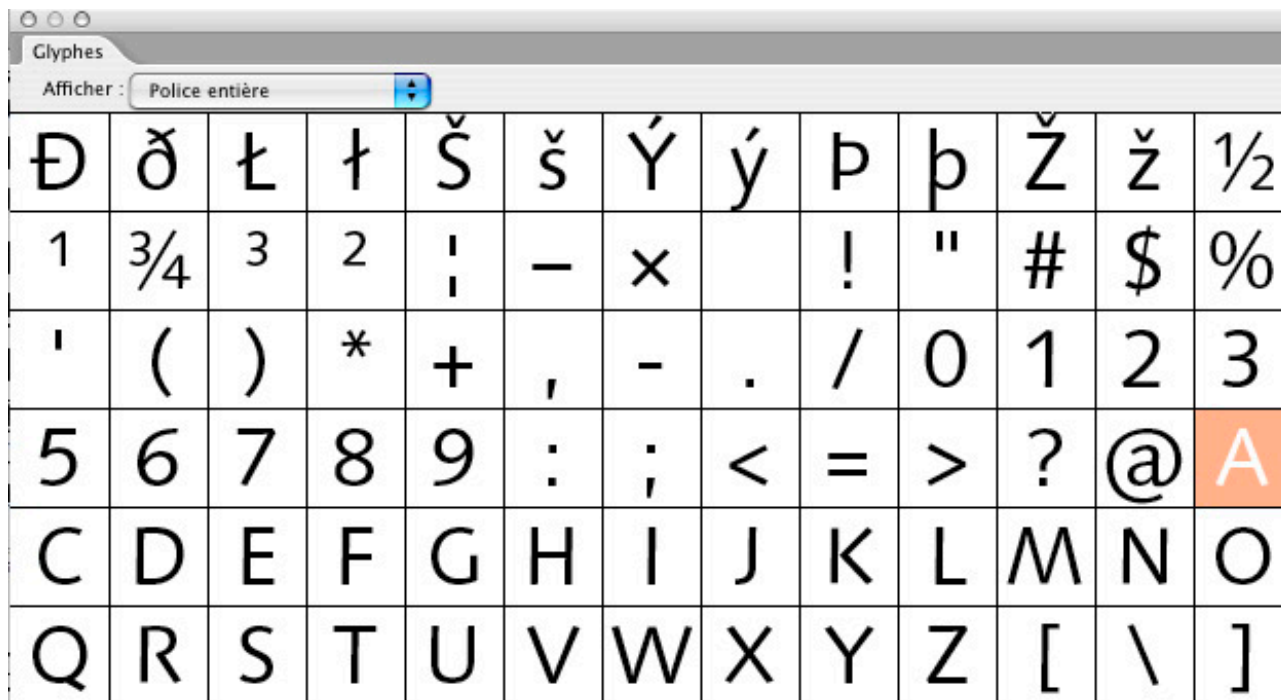
5. Extrait de *Le langage de la typographie*, Will Hill, éd. Eyrolles, 2006.

Le **minimum vital** comprend romain (« Regular », italique, capitales, de préférence avec ligatures et capitales accentuées.

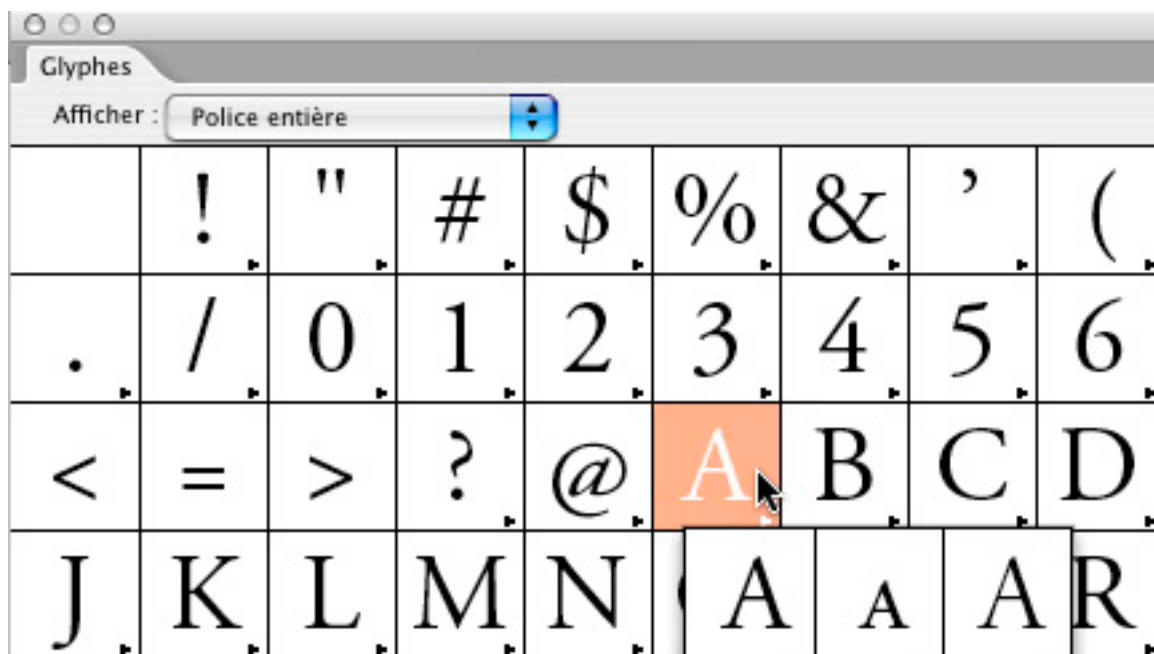
Plus complet, gras et gras italique; en option, petites capitales, chiffres elzéviens, variantes contextuelles...

Comment le savoir? À partir de la palette des **glyphes** en InDesign (Menu Texte > Glyphes) qui affiche tous les signes disponibles d'un caractère, chose très utile lorsqu'on ne sait pas où se trouve tel ou tel signe complexe:

GLYPHES



Un double-clic permet d'insérer le caractère sélectionné. Les caractères en OpenType ont une caractéristique spécifique dans cette palette, ce sont les variations de glyphe disponibles depuis des flèches dans chaque caractère:



Mais pour avoir une vision globale des possibilités de caractère sur Macintosh, il faut voir une palette de caractères subdivisée par touche (voir p. suivante)

TABLE DE CARACTÈRES (GRAND CLAVIER)

Palatino

> ≥	1	'	2	"	3	"	4	'	5	[6	à	7	»	8	Û	9	Á	0	Ø	°]	-	-	Retour arrière
< ≤	1	&	é	ë	3	"	4	'	5	(6	ſ	7	«	8	!	9	Ç	0	à)	-	-	-	
—>/	A	Æ	Z	Å	E	Ê	R	®	T	™	Y	ÿ	U	ª	I	ï	O	Œ	P	Π	°	^	*	¥	Retour chariot
	A	a	Z	z	E	e	R	r	T	t	Y	y	U	u	I	i	O	œ	P	p	°	^	\$	£	#
Super-shift	Q	Ω	S	Σ	D	Δ	F	·	G	·	H	Ë	J	Í	K	Ë	L	l	M	ó	%	%	%	£	#
	Q	q	S	s	D	d	F	f	G	g	H	h	J	j	K	k	L	l	M	m	%	%	%	£	@
Shift	>	≥	W	X	C	φ	B	J	N	I	?	¿	~	,	∞	·	:	/	\	±	+	÷	±	Shift	
	<	≤	w	x	c	©	b	ß	n	~	?	;	~	,	∞	·	:	/	\	±	+	÷	±		
	>	X	X	C	V	V	B	N	?	;	;	;	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	
Control	Option (alt)	Commande (pomme)																			Commande (pomme)	Option (alt)	Control		

Shift + caractère	Shift + option + caractère
Caractère	Option + caractère