

---

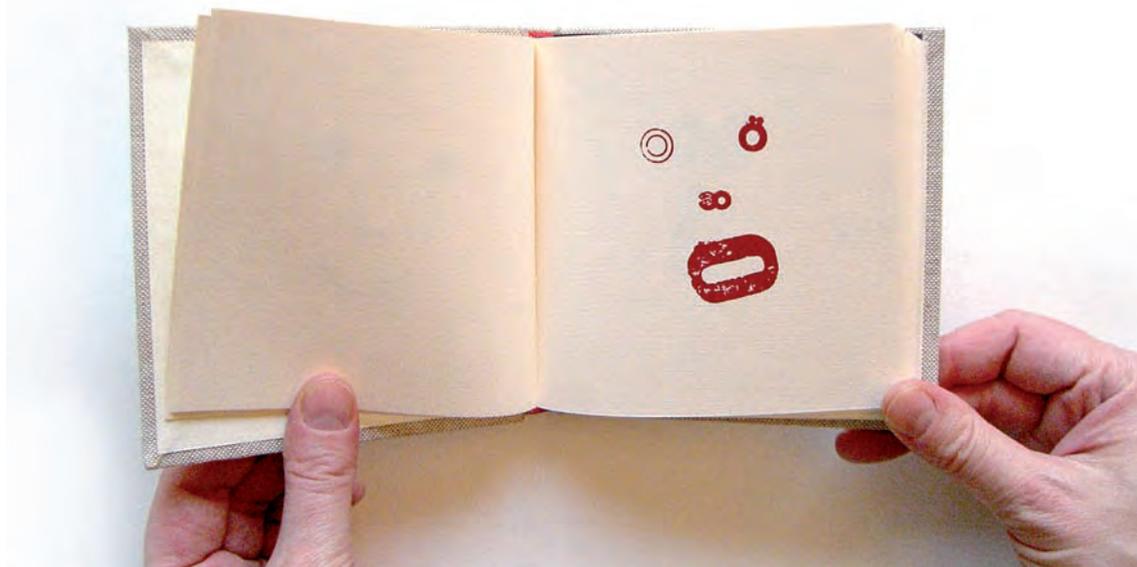
# Visages de la typographie dans l'album contemporain

PAR ANNE-LAURE COGNET

---

L'inventivité typographique peut être au cœur du processus de recherche formelle. Mais elle fait rarement l'objet d'une attention particulière, parce qu'elle est le plus souvent conçue pour s'effacer au profit du texte. Pourtant de nombreux auteurs-illustrateurs d'albums considèrent que la conception-réalisation d'un nouveau livre est un tout dans lequel la typographie doit jouer sa partition. Quelle est leur démarche ? Comment collaborent-ils avec les graphistes-typographes qu'ils ont choisis ? Une exploration contrastée, nourrie d'entretiens avec des créateurs.

---



Aussi étrange que cela puisse paraître au regard de l'histoire du livre illustré, tous les albums ne déploient pas une science typographique raffinée. Nombreux sont les éditeurs qui piochent dans un lot de typographies restreint, soit par efficacité, soit par méconnaissance. La recherche d'un caractère adéquat à la forme et au contenu du livre ne constitue en aucun cas une règle éditoriale, même dans le champ de l'album contemporain dont on s'accorde pourtant souvent à dire qu'il est un territoire d'expériences privilégié. Pour autant, la typographie est loin d'être accessoire : son bon usage est une condition première de visibilité et de lisibilité – débat auquel les éditeurs de livres de jeunesse participent depuis longtemps<sup>1</sup>.

## QUELQUES JALONS POUR UNE HISTOIRE DE LA TYPOGRAPHIE DANS L'ALBUM CONTEMPORAIN

Nul ne contestera la richesse du catalogue de L'École des loisirs mais nul n'associera cet éditeur à une inventivité typographique, la plupart des albums étant composée très classiquement, comme si le texte, au service de la lecture, s'effaçait. La mise en pages des albums de Claude Ponti, auteur emblématique connu pour ses jeux sur la langue, est un exemple paradoxal de cette frontière : quand Claude Ponti s'amuse avec l'écriture d'un mot ou la représentation d'un dialogue, il le fait dans ses dessins. Le texte, quant à lui, s'aligne fort sagement sous l'image, et, à de rares exceptions près, sans changement de corps ou de graisse. Le parti pris radical de L'École des loisirs pourrait s'accompagner de nombreux autres exemples, tant la relative transparence de la typographie est une valeur partagée chez les éditeurs.

Cependant, l'histoire de l'album de ces vingt dernières années compte quelques démarches originales. Avec les années quatre-vingt-dix, la typographie se fait plus ludique et plus présente. On expliquera ce changement par une large éclosion de nouvelles maisons d'édition, par une forte créativité artistique dans l'album, mais aussi par la généralisation de la PAO (publication assistée par ordinateur) qui transforme la typographie en image. En 1994, l'émergence simultanée de collections comme « Pirouette » chez Didier Jeunesse ou « Paroles de conteurs » chez Syros illustre bien cette époque. L'une comme l'autre joue sur le corps, la graisse et les couleurs pour mettre en scène l'oralité. La typographie accompagne une nouvelle recherche de lisibilité et d'expressivité – avec ses succès et ses ratés, d'ailleurs.

Au même moment, Olivier Douzou, en tant qu'auteur-illustrateur et directeur artistique de la nouvelle branche jeunesse des éditions du Rouergue, vient bousculer les habitudes : les premiers albums publiés font, en effet, une large place à une typographie cursive, fort éloignée des canons scolaires, construite à partir de son écriture et baptisée Patin Couffin... Quant aux toutes jeunes éditions du Seuil Jeunesse, elles donnent le ton de leur catalogue en publiant deux albums du graphiste Massin en association avec les Chats pelés : *Jouons avec les lettres* (1993) et *Jouons avec les chiffres* (1994). Ces livres ouvrent la voie à toutes les recherches artistiques singulières que Le Seuil Jeunesse accueillera jusqu'au départ de Jacques Binsztok et Brigitte Morel en 2004. Le jeu est désormais dans la place.

Anne-Laure Cognet,  
chargée de mission Europe,  
secteur International,  
BnF/CNLJ-La Joie par les livres.



www

Pour prolonger la lecture de ce numéro, retrouvez les bibliographies des créateurs cités sur notre site <http://lajoieparleslivres.bnf.fr>



Claire Fay: *Face and Types*, Claire Fay, 2001.

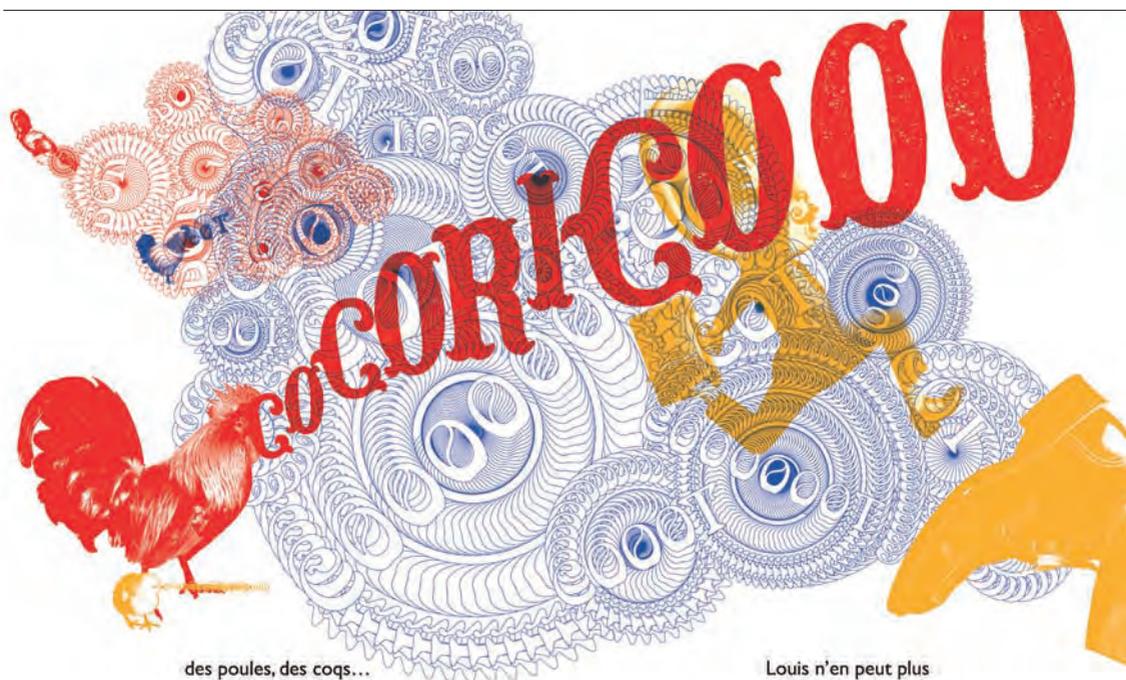
**Au-delà des lignes éditoriales, les livres porteurs d'une recherche typographique sont souvent l'œuvre d'artistes qui pensent leur objet comme un tout.**

Enfin, rappelons que certains éditeurs sont venus à la typographie par le biais du livre d'artiste (Les Trois Ourses, notamment) ou de la poésie visuelle (sur l'impulsion de poètes comme Jean-François Bory, Jean-Hugues Malineau...). D'autres éditeurs sont également imprimeurs. En ce cas, l'attention aux caractères redouble, car ces maisons assument alors pleinement le rôle de gardiens d'une culture et d'un savoir-faire spécifiques. Ainsi des éditions Cheyne à Chambon-sur-Lignon (43) pour leurs collections de poésie ; ainsi des éditions Colophon à Grignan (26) qui valorisent la presse typographique au travers d'un catalogue éditorial atypique ; ou encore d'un collectif de graveurs et typographes réunis à l'enseigne de l'Épluche-doigts à Propières (69).

## DESSINER LA LETTRE

Au-delà des lignes éditoriales, les livres porteurs d'une recherche typographique sont souvent l'œuvre d'artistes qui pensent leur objet comme un tout. Sans remonter aux géniaux précurseurs du livre total – El Lissitzky, Bruno Munari en tête –, citons quelques artistes dont la réflexion sur les signes typographiques, les lettres et les chiffres ont marqué l'édition de jeunesse contemporaine : Anne Quesemand et Laurent Berman, Květa Pacovská, Paul Cox, Anne Bertier... Sans compter tous les abécédaires, travaux ponctuels dans l'œuvre d'un illustrateur, mais témoins de la fascination exercée par le dessin de la lettre, comme ceux de Harriet Russel (*Ais for Rhinoceros*, Corraini, 2005), Georges Lemoine (*Pinocchio l'Acrobatypographe*, Gallimard Jeunesse-Giboulées, 2011), ou encore, Albert Lemant (*L'ABC de la trouille*, Atelier du poisson soluble, 2012) – et cette courte liste assume son arbitraire...

Car le mystère de la lettre est paradoxal. Marion Bataille le souligne très bien : alors qu'il n'y a nulle surprise ni dans la forme ni dans l'ordre des lettres de notre alphabet, la réflexion sur ce sujet reste inépuisable. Chaque matin, elle dessine des lettres et des chiffres ; c'est un cadre à sa journée où les formes s'associent de manière insaisissable par jeux graphiques et jeux de mots. L'émotion naît d'une petite brèche temporelle : ce moment fugace où, en décryptant la lettre, elle passe de l'image au sens, puis du sens premier au sens second, et ainsi de suite, car il n'y a nulle limite à la profondeur d'une page, et un bonheur enivrant à en faire l'expérience... Ce temps de la perception nourrit la réflexion de Marion Bataille et nous permet de lire les deux directions de son travail. Dans *Bruits* (Thierry Magnier, 2005), elle se sert de typographies utilisées dans les années cinquante pour le commerce et les transforme, grâce à un travail de répétitions et de trames, en objets dotés d'une texture, d'une matière, d'un corps. En saturant la page de lettres, d'onomatopées et de mots, jusqu'à l'illisibilité, Marion Bataille dilue le temps de la perception. À l'inverse, avec *ABC3D* et *10* (Albin Michel, 2008 et 2010), le temps du déchiffrement est infime, l'immédiateté l'emporte, l'accessibilité est reine. Mais alors pourquoi sommes-nous si attentifs à cette forme sans surprise ? Pourquoi lire et relire ce qui est limpide ? Peut-être parce que l'on revient aux commencements : Marion Bataille nous invite à regarder le dessin de la lettre comme si c'était la première fois, à nous laisser toucher par la résonance des formes entre elles, par la circulation du blanc et du noir...



↑  
 Marion Bataille : *Bruits*,  
 Thierry Magnier, 2005.  
 →  
 Marion Bataille : *ABC3D*,  
 Albin Michel, 2008.



**Éditeurs et directeurs artistiques peuvent parcourir à loisir les banques de caractères mises en ligne par les typographes, achetant ici ou là une typographie qui s'accordera au livre en cours de création. Mais ils peuvent aussi passer commande d'un caractère spécifique.**

Pourquoi dessiner un caractère typographique aujourd'hui? Éditeurs et directeurs artistiques peuvent parcourir à loisir les banques de caractères mises en ligne par les typographes, achetant ici ou là une typographie qui s'accordera au livre en cours de création. Mais ils peuvent aussi passer commande d'un caractère spécifique. Ainsi, Kamy Pakdel, directeur artistique chez Autrement Jeunesse, a fait appel à Philippe Dabasse pour dessiner la typographie de l'album philosophique *L'Amour selon Ninon* (texte de Oscar Brénifier, ill. Delphine Perret, 2011). Il s'agissait de créer un caractère imitant la calligraphie de Delphine Perret avec un double souci : gagner en lisibilité ; et éviter à l'illustratrice la lourde charge de devoir écrire le texte dans d'autres langues si les droits de traduction étaient vendus. Philippe Dabasse, élève de Jean-François Porchez et Muriel Paris à l'EMSAT, construit ses caractères en travaillant sur la trace et la densité historique des formes typographiques. Il a demandé à Delphine Perret d'écrire chaque lettre de l'alphabet plusieurs fois. À partir de ce document, il a isolé les lettres les mieux dessinées pour les stabiliser en travaillant sur l'équilibre, en ajoutant de la texture, en unifiant les graisses, enfin, en réglant les approches entre les capitales et les bas-de-casse ou entre deux paires de caractère – un travail classique de typographe, commente-t-il... Le fait est que sa démarche, empreinte de rigueur dans le dessin et de respect pour une histoire de la typographie dont il se revendique, propose une forme légère et aérienne, en parfait accord avec le trait de Delphine Perret.

La profusion de typographies dont disposent les éditeurs occidentaux ne se retrouve pas dans les pays du monde arabe où s'est développée une résistance culturelle très ancienne au monde de l'imprimerie : on ne compte qu'une centaine de typographies dessinées à ce jour, en grande partie basées sur des styles de calligraphie restreints. Dans ce contexte très conservateur, Lara Assouad Khoury, graphiste et typographe de formation, sonne l'heure des révolutions avec la publication de son premier livre pour enfant, *Tabati*. Ce livre est l'aboutissement de quinze années de recherche sur l'écriture arabe – son tracé, sa forme, sa traduction typographique –, commencées pendant ses études à l'Université américaine de Beyrouth avec Samir Sayegh, continuées à Nancy à l'Atelier national de recherche typographique, puis au fil de sa vie professionnelle où elle est constamment confrontée à la nécessité de trouver des correspondances entre typographies latines et arabes<sup>2</sup>. Pourtant, la création d'une typographie ne figurait pas dans la demande de Nadine Touma, l'éditrice de Dar Onboz et auteure de cet album, lorsqu'elle a contacté Lara Assouad Khoury. Au fil de la conception des illustrations, entièrement construites sur un jeu de formes géométriques élémentaires dans la lignée des Constructivistes et du Bauhaus, l'idée s'est pourtant imposée. Lara s'est appuyée sur la synthèse de trois calligraphies arabes canoniques, procédant par croquis, blocs de bois sculptés et modélisation basée sur deux formes élémentaires, le carré et le cercle. Elle a ainsi prouvé que l'on peut proposer une typographie arabe moderne et minimaliste, capable d'articuler « toutes les nuances du monde contemporain », sans rien perdre en lisibilité.



AB D  
 ABCDEFGGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 ABCDEFG 00 Z  
 012<sup>3</sup> 8  
 1234567889  
 abcdefghijklmnopqrsrstuuvwxyyz

↑  
 Différents essais de phrases type appliquées aux personnages de l'album *L'Amour selon Ninon*, illustré par Delphine Perret, Autrement Jeunesse, 2011

←  
 Série de caractères écrits de la main de Delphine Perret qui ont servi de base à la création de la typographie Ninon.

Ninon

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 ÆŒÄÅÀÂÊËËËÖÓÒÔÛÛÛÛÇÎÏÏÏØ&  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

←  
 Lettres capitales et bas-de-casse pour la typographie Ninon.

↓  
 Lara Assouad Khoury : *Tabati*, Dar Onboz, 2011.



**Pour explorer cette relation singulière entre mots et images dans l'album, [des] démarches artistiques [...] permettent de mieux comprendre les choix sous-jacents, les effets de sens et le travail en amont, en solo ou en duo, entre un illustrateur et un graphiste.**

De fait, son travail a été doublement récompensé par le prix « Excellence in Type Design » 2011 du New York Type Directors et le prix « Opera Prima » 2012 de la Foire du livre de Bologne. Si *Tabati* vient à être traduit dans d'autres langues, on ne sera pas surpris d'apprendre que Lara Assouad Khoury a déjà créé la typographie correspondante en caractères latins...

## CHOISIR UN CARACTÈRE TYPOGRAPHIQUE

Pour explorer cette relation singulière entre mots et images dans l'album, nous avons retenu quelques démarches artistiques qui permettent de mieux comprendre les choix sous-jacents, les effets de sens et le travail en amont, en solo ou en duo, entre un illustrateur et un graphiste.

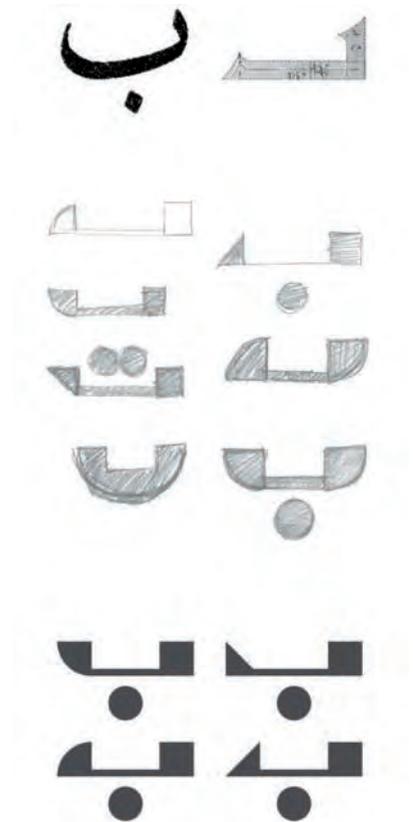
## REPRODUIRE LE RYTHME DE L'ÉCRITURE

Pourquoi est-on convaincu que les livres d'Hélène Riff sont écrits de sa main, alors qu'il n'en est rien ? Si deux petites phrases manuscrites se sont discrètement glissées dans son premier album, *La Chaussette jaune* (Albin Michel, 1995), il faudra se contenter de cette seule trace ; tout est bel et bien affaire de typographie dans ses livres et Hélène Riff réserve son écriture à ses maquettes. Mais habiller un texte manuscrit d'une peau typographique est un exercice périlleux. La mise en pages de son deuxième album, *Le Jour où Papa a tué sa vieille tante* (Albin Michel, 1997), lui donne le sentiment d'une dépossession ; le texte, dans sa typographie trop classique, ne lui correspond pas. Elle fait alors appel à la graphiste Frédérique Daubal et, ensemble, elles recherchent la typographie qui s'apparentera le plus à sa manière d'écrire<sup>3</sup>. Écarts trafiqués, mots isolés, corps augmentés, Frédérique Daubal reproduit le rythme d'écriture d'Hélène. Avec *Papa se met en quatre* (Albin Michel, 2004), Hélène qui, entre-temps, trouve que les textes d'albums se sont tous mis à faire des vagues sans raison fondée, refuse de participer de cet effet de mode qu'elle semble avoir lancé. En compagnie, cette fois, du graphiste Cédric Ramadier, elle revient à une typographie classique avec des pavés (presque) réguliers... *Le Tout Petit Invité* (Albin Michel, 2005) poursuit cette recherche d'épure avec le choix d'une typographie qui apparaît en lettres capitales. La capitale qui, seule, rend son écriture manuscrite lisible, dit-elle. Preuve d'une adéquation supplémentaire entre son trait et un habillage typographique. Récemment sollicitée par ses élèves, elle a créé une image où dessin et texte manuscrit (en capitale) se mêlent sur la même page : une première, et un heureux présage de recherches fructueuses pour son nouvel album, provisoirement intitulé *Les Clés*...



↖  
Couverture de Lara Assouad Khoury pour l'album *Tabati*, Dar Onboz, 2011

↓  
La table de travail d'Hélène Riff avec la maquette de son prochain livre. (voir aussi ill. p. 129)



## INCARNER LE CARACTÈRE

Claire Faÿ, que l'on connaît aujourd'hui pour ses *Cahiers de gribouillages*, découvre la typographie aux Beaux-Arts de Prague : un choc émotionnel, dit-elle, devant ces caractères de plomb qu'elle va rapidement utiliser en tant qu'image pour interroger le sens des mots et leur polysémie. Ses premiers livres, qu'elle conçoit entièrement, de l'écriture à la reliure, sont tirés à quelques exemplaires ; il faut attendre que son travail soit édité par Paris-Musée, puis par Panama, pour que le grand public découvre son ironie redoutable et son goût de l'absurde.

Claire Faÿ recherche l'accord entre le dessin du mot et celui de l'objet, en procédant non seulement par inventaire mais aussi par association d'esprit. Il y a, chez elle, un art du raccourci et de la synthèse qui rapproche ses propositions de la poésie visuelle. L'émotion, comme étincelle de départ, lui est nécessaire. Elle conçoit ensuite ses livres très rapidement, en quelques jours, s'appuyant sur un travail quotidien d'inventaire graphique, puisqu'elle collectionne avec soin bouts de lettres et de mots, arabesques, mouches et fleurs, et ce sur une lecture inépuisable, celle des dictionnaires illustrés. La maîtrise totale de l'objet – qu'elle conserve même quand elle est éditée –, ainsi que son art du collage, donne aux caractères typographiques force de personnages à part entière.

## UN MONDE DE RÉFÉRENCES

Béatrice Poncelet est celle qui pousse le plus loin la dichotomie entre penser le caractère, son emplacement sur la page, ses effets de sens ; et confier l'exécution de ce qu'elle a minutieusement pensé à un maquettiste qui maîtrise l'outil informatique – ce qui n'est pas son cas. Au quotidien, elle travaille en parallèle sur une maquette du livre et sur un texte tapuscrit qui comprend, non seulement, l'histoire principale, mais aussi l'ensemble des sous-textes qui viendront parasiter le texte courant. À chaque double page de sa maquette, les blocs de texte sont matérialisés avec du faux texte – qu'elle agrandit ou réduit à la photocopieuse –, et les typographies sont précisément déterminées. On ne vient pas impunément de Suisse, pays de la typographie, et Béatrice Poncelet pense par famille de caractères : ici une Égyptienne, là une Anglaise... Au maquettiste de trouver la police numérisée correspondante, de couler le texte dans le gabarit d'imposition sur la page, de résoudre les problèmes techniques comme, par exemple, dessiner la bonne courbe du texte qui permettra de créer l'illusion d'une page de livre qui se tourne. Les possibilités de manipulation du texte, offertes par les logiciels, si elles ne remplacent pas l'art du dessin, sont une aide précieuse. Quand, auparavant, il eut fallu intervenir manuellement sur la maquette avec un pinceau et un peu de blanc pour effacer des lettres, aujourd'hui, un simple système de calques suffit. Entre la maquette – que Béatrice Poncelet modifie pendant des années – et le livre fini, on ne verra aucune différence, si ce n'est le texte lui-même. En réfléchissant ses livres en termes d'espace, de calibrage et d'expressivité du caractère typographique, on comprend à quel point le projet créatif de Béatrice Poncelet naît d'une forme lettrée de la contrainte ; une révérence à l'histoire du livre pour un objet qui est le fruit d'une relation à quatre mains et demi-mot...



**Du dessin de la lettre au dessin de caractère, les chemins de la mise en texte sont multiples.**

## DU FIL DANS LES IDÉES

L'illustratrice Betty Bone et la graphiste Fanette Mellier concluent ce panorama de démarches artistiques. Toutes deux se connaissent depuis longtemps ; elles ont en commun le même lycée, puis des études aux Arts Décoratifs. Cette amitié au long cours se lit dans leurs échanges artistiques, confiants et respectueux du travail de l'autre. Fanette invite Betty à écrire pour ses propres installations – c'est bien la seule fois où Betty est auteure sans être aussi illustratrice ; et Betty emprunte à Fanette ses typographies<sup>4</sup> – c'est bien l'un des rares cas où Fanette autorise leur diffusion, tant parce qu'elle ne se considère pas comme typographe au sens strict, que parce qu'elle souhaite garder une maîtrise totale des usages qui en sont faits. Quand Fanette Mellier regarde les livres de Betty Bone, elle s'étonne de la nouvelle cohérence acquise par ses typographies. Car elle les conçoit dans une démarche de plasticienne : ses typographies sont d'abord des images qui vont s'insérer dans une dynamique de composition, où la couleur joue un rôle primordial, pour de grands supports comme des affiches. Leur détournement par Betty bouscule son regard : il y a une forme de simplicité, dit-elle, à les retrouver non plus comme des images mais comme un texte, en petit corps, souvent monochrome. Par exemple, le caractère choisi par Betty pour *La Madeleine de Proust* (Courtes et Longues, 2011), réinterprétation du century, a été créé pour une exposition de Maria Theresa Alves sur le déracinement. Betty Bone a trouvé dans cette typographie une personnalité classique, passéiste presque, qui s'accordait bien au message sur le temps et la mémoire du texte de Proust. Dans *De haut en bas* (Thierry Magnier, 2010), Betty souhaitait un caractère que l'on remarque, joyeux, aérien, pour incarner son texte, musical, sur les changements de points de vue. Cette typographie, avec ses deux points superposés sur les i, ne passe effectivement pas inaperçue : elle induit une manière de lire et relance, chez les prescripteurs (mais pas chez les enfants lecteurs!), la question de la lisibilité...

Du dessin de la lettre au dessin de caractère, les chemins de la mise en texte sont multiples. Accorder texte et image du texte représente une part créative non négligeable de l'album, tantôt menée par l'éditeur, le directeur artistique, le graphiste, le typographe ou l'artiste lui-même. De cette variété de démarche, le lecteur ne saura rien. En revanche, même inconsciemment, il restera redevable d'une heureuse typographie, si d'aventure le trait même de l'écriture faisait soudainement surgir une émotion... ●

**1. Voir Annie Renonciat :** « Typographies pour l'enfance dans l'édition occidentale ». Dans *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*. Sous la dir. d'Isabelle Nières-Chevrel. Association des amis de Cerisy-Pontigny, Gallimard Jeunesse, 2005, p. 64-79.

**2. Pour une analyse complète de son travail, voir l'entretien en ligne réalisé par Huda Smitshuijzen AbiFares,** « The Arabic script can be minimalist and contemporary », Khatt Foundation, <http://www.khtt.net/page/32269/en> [Consulté le 03.04.2012]

**3. Ce sera la typographie «Where is Marty».** Joli clin d'œil pour cette histoire où l'on passe son temps à chercher un garnement dans la page...

**4. Deux exceptions à la règle :** *Presque pareil* (Thierry Magnier, 2005) et *Bec en l'air* (Thierry Magnier, 2011) dont les typographies sont signées Grégoire Romanet.



**Si on court très vite  
au milieu des pigeons  
ils vous évitent en faisant  
un bruit d'aile**



↙ ↑

Betty Bone : *De haut en bas*, Thierry Magnier, 2005.

↓

III. Betty Bone : *La Madeleine de Proust*, Éditions Courtes et Longues, 2011

