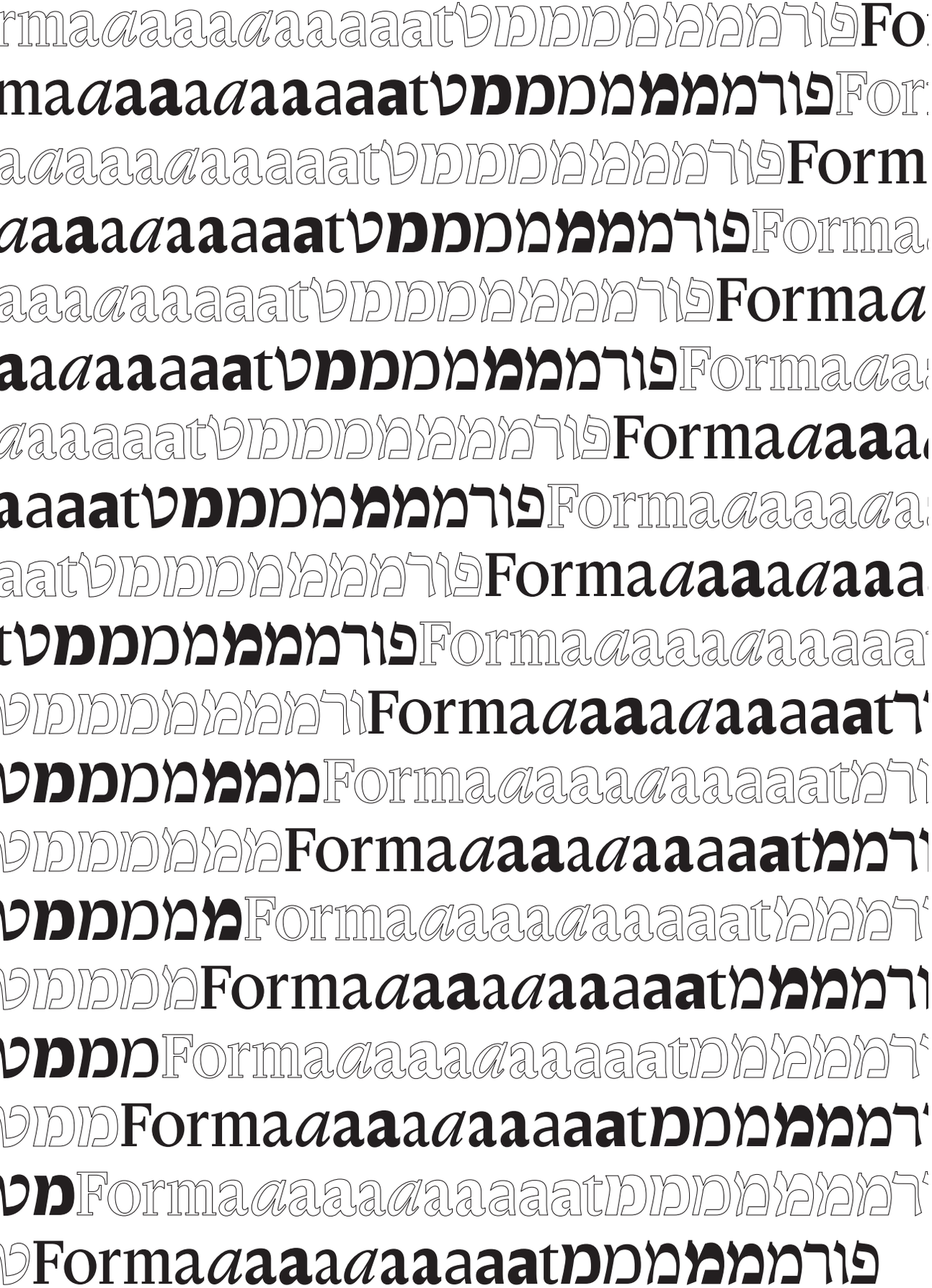
Formaat

Un système typographique
multiscript pour la presse en ligne

Max Esnée
EsadType 19-21
École supérieure d’art
et de design d’Amiens



Formaat

Un système typographique
multiscript pour la presse en ligne

Max Esnée
EsadType 19-21
École supérieure d’art
et de design d’Amiens

Sommaire

6 **INTRODUCTION**

1. – RECHERCHES

11 1.1 – Le système d'écriture hébraïque
- 1.1.1 – L'alphabet hébreu
- 1.1.2 – Vocalisation
- 1.1.2 – Signes de cantillation
- 1.1.3 – Terminologie

19 1.2 – Développements calligraphiques
- 1.2.1 – Le style oriental
- 1.2.2 – Le style ashkénaze
- 1.2.3 – Le style sépharade
- 1.2.4 – Variantes

27 1.3 – Histoire de la typographie hébraïque
- 1.3.1 – Les débuts au XVe siècle
- 1.3.2 – Le XVIe siècle en France
- 1.3.3 – XVIIe-XVIIIe siècle - Les « Lettres d'Amsterdam »
- 1.3.4 – Déclin au XIXe siècle
- 1.3.5 – Le renouveau de l'hébreu au XXe siècle
- 1.3.6 – La « Nouvelle Typographie » hébraïque
- 1.3.7 – L'hébreu moderne
- 1.3.8 – Situation actuelle

53 1.4 – La presse en Israël
- 1.4.1 – Histoire
- 1.4.2 – La presse imprimée contemporaine
- 1.4.3 – Presse en ligne

67 **2. – MÉTHODOLOGIE**

2.1 – La typographie à l'écran
- 2.1.1 – Rastérisation
- 2.1.2 – Hinting
- 2.1.3 – Anti-aliasing
- 2.1.4 – Haute résolution

73 2.2 – La typographie de la presse en ligne
- 2.2.1 – La typographie sur le web
- 2.2.2 – Texte courant
- 2.2.3 – Titrage
- 2.2.4 – Navigation
- 2.2.5 – Infographies
- 2.2.6 – Création d'un système typographique

3. – DESIGN

87 3.1 – Les styles de texte courant
- 3.1.1 – Première approche
- 3.1.2 – Inspirations
- 3.1.3 – Première version du romain
- 3.1.4 – Première version de l'hébreu
- 3.1.5 – Évolution du romain
- 3.1.6 – Romain Gras
- 3.1.7 – Hébreu Gras
- 3.1.8 – Italique

117 3.2 – Les styles de titrage
- 3.2.1 – Le romain
- 3.2.2 – L'hébreu
- 3.2.3 – Le romain gras
- 3.2.4 – L'italique

137 3.3 – Les styles sans empattements
- 3.3.1 – Inspirations
- 3.3.2 – Première version du latin et de l'hébreu
- 3.3.3 – Évolution du latin
- 3.3.4 – Une nouvelle version de l'hébreu
- 3.3.5 – Le romain gras
- 3.3.6 – L'hébreu gras

Introduction

Le choix du sujet que je voulais développer au post-diplôme a évolué au cours de la formation. J'avais au départ plusieurs envies différentes.

L'une d'entre elles était d'aborder la création d'une famille multiscripte. Le choix de l'hébreu en particulier s'est imposé naturellement du fait de mon histoire personnelle. J'avais une relative familiarité avec l'écriture hébraïque du fait de mon éducation religieuse, ayant appris notamment à lire l'hébreu durant mon enfance.

Une autre envie était de créer un caractère pour l'écran, et pour le web en particulier. Du fait de mon expérience professionelle en design graphique et en développement web, ce sujet m'intéressait particulièrement.

Après quelques hésitations, j'ai choisi la presse en ligne comme contexte spécifique pour ma famille. Celui-ci a été principalement motivé par l'état de la presse israélienne, notamment sur le web. Les sites de presse en hébreu souffrent en général d'une certaine pauvreté graphique, notamment due à une palette typographique extrêmement limitée. Il me semblait donc avoir trouvé là un domaine dans lequel il pouvait y avoir beaucoup à faire.

La presse en ligne présente en outre de nombreux défis intéressants sur le plan typographique. Celle-ci nécessite l'arrangement d'une grande quantité de contenus textuels et l'établissement d'une hiérarchie complexe d'informations. La typographie y joue donc un rôle essentiel.

Ma connaissance de la typographie hébraïque était très sommaire au début du projet. J'ai donc dû effectuer un travail de recherche important. Une recherche pratique d'une part, notamment par la pratique de la calligraphie, qui m'a permis de me familiariser avec les formes et les proportions de l'hébreu. J'ai également étudié divers modèles et caractères existants pour comprendre les différents styles et mieux cerner la variété de la création contemporaine en hébreu.

Par ailleurs, j'ai mené une recherche sur le développement de l'écriture et de la typographie hébraïque.

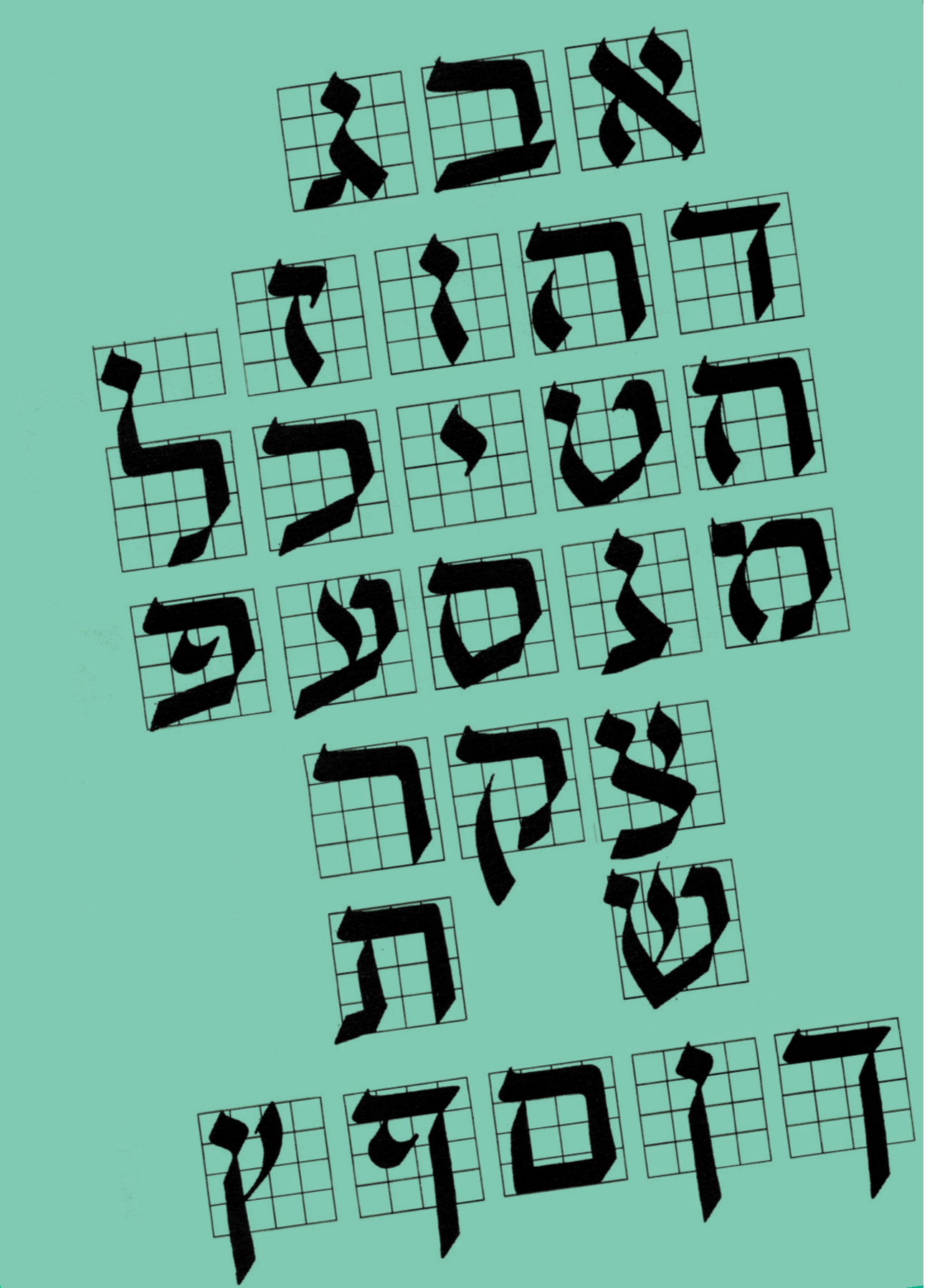
La première partie de ce mémoire présente le résultat de ce travail de recherche. Elle retrace les grandes étapes du développement de l'écriture hébraïque, les principaux styles calligraphiques historiques, et ses développements typographiques durant la période moderne.

La deuxième partie traite de la problématique de la création de caractère pour l'écran d'abord, puis des spécificités de la presse. L'analyse des usages de la presse en ligne m'a permis de définir les principaux styles de la famille.

Enfin, la troisième partie documente le développement de la famille au cours de l'année passée.

PARTIE 1

Recherches



1.1

Le système d'écriture hébraïque

La langue hébraïque appartient à la famille des langues sémitiques, et est apparentée au phénicien, à l'araméen et à l'arabe.[1] Il s'agit à l'origine de la langue des hébreux de l'Antiquité ayant vécu au sud du Levant au Ier millénaire avant Jésus-Christ (av. J.-C.). Les premier exemples écrits remontent au Xe siècle av. J.-C.[2] L'hébreu à cessé d'être une langue parlée entre 200 et 400 après Jésus-Christ (ap. J.-C.), peu à peu remplacé par le grec et l'araméen. L'hébreu n'a survécu au Moyen Âge que comme une langue écrite, associée à la liturgie juive.

L'hébreu tel qu'il est pratiqué aujourd'hui est issu d'un projet de renouveau de l'hébreu comme langue orale et littéraire au XIXe siècle, qui a accompagné la montée du mouvement sioniste. Cet hébreu moderne a été d'abord adopté par les émigrés juifs en Palestine au début du XXe siècle, puis adopté comme langue officielle de l'État d'Israël à sa proclamation en 1948.

L'hébreu est aujourd'hui parlé par plus de 9 millions de personnes dans le monde, dont la grande majorité vit en Israël.[3]

fig. 1 - Ci-contre: Modèle calligraphique créé par Frank Lalou — Source: Lalou F. (1999). **Initiation à la calligraphie hébraïque**, Nadir

fig. 2 - L'alphabet hébreu, les formes finales sont en vert.

1.1.1 L'alphabet hébreu

Le système d'écriture hébraïque consiste en un alphabet de 22 lettres, dont 5 prennent une forme alternative lorsqu'elles sont placées à la fin d'un mot, appelée forme finale. L'écriture est lue de la droite vers la gauche. Il n'y a pas, en hébreu, de distinction entre capitales et bas-de-casse. La majorité des lettres ont la même hauteur, à l'exception d'une lettre ascendante : ל et de cinq descendantes : ק ץ ף ן ך, dont la fréquence dans un texte est faible comparée à l'écriture latine.

L'hébreu moderne utilise les chiffres arabes, malgré leur sens de lecture opposé. Les signes de ponctuation sont également emprunté directement au latin, sans changement d'orientation.

Les seuls symboles spécifiques à l'hébreu sont un tiret de césure surélevé ־, appelé *maqaf*, qui s'aligne sur le haut des lettres, et le signe *shekel* ₪, désignant la devise israélienne.

הַבְּחִירוֹת בַּפַּעַם הַשְּׁלִישִׁית תָּפְסוּ חֵלֶק מֵהַיִשְׂרְאֵלִים בְּהַפְּתָעָה.
לַאֲלָפִים יֵשׁ טִיסוֹת לְחו״ל בַּתְּקוּפָה (זְמַן) שֶׁלִּפְנֵי הַבְּחִירוֹת.

fig. 3 - Hébreu vocalisé — Extrait du journal **Berechit** destiné aux personnes apprenant l'hébreu.

fig. 4 - Niqqud (gauche) et **dagesh** (droite)

1.1.2 Vocalisation

L'hébreu est un alphabet consonantique et ne comporte pas de voyelles à proprement parler ; le sens et la prononciation des mots étant inférés par le lecteur par certaines règles grammaticales ou par le contexte.

Un système de vocalisation a été introduit au VIIe siècle ap. J.-C., le système de Tibériade. Il consiste en une série de signes, basés sur des traits et des points placés au-dessus ou en-dessous des lettres. L'hébreu contemporain n'est toutefois que rarement vocalisé, la vocalisation n'étant utilisée que dans des usages spécifiques : poésie, livres pour enfants, dictionnaires, ou pour la composition des textes bibliques.

Les signes de vocalisation sont appelés *niqqud*. Ils se placent pour la plupart sous les lettres, à l'exception du signe *holam*, placé en haut à gauche de la lettre auquel il se rapporte. La voyelle se lit toujours après la lettre. Les *niqqud* sont centrés horizontalement sous la consonne, à l'exception des lettres *resh* et *daleth*, pour lesquelles ils se placent sous la barre de droite.

Le *dagesh* est un autre diacritique utilisé pour marquer un changement phonétique dans certaines consonnes. Il prend la forme d'un point placé au centre de certaines lettres.

1.1.3 Signes de cantillation

Un autre système diacritique est parfois utilisé pour marquer les règles de cantillation dans un contexte liturgique. Ce système permet de donner des indications aux lecteurs sur la manière de prononcer et de chanter chaque syllabe du texte biblique. Ce répertoire de signes, appelés *te'amim* sont ajoutés, comme les voyelles, en marge des lettres. Aussi, les signes de cantillation ne sont utilisés que pour la composition des textes bibliques et ne sont pas inclus dans la majorité des fontes existantes.

1.1.4 Terminologie

Il n'existe pas de terminologie standard pour la typographie hébraïque, que ce soit pour décrire les différents styles de caractères, ou l'anatomie des lettres. C'est le cas en hébreu et en

אֲחַשְׁוֵרוֹשׁ עַל כִּסֵּא מַלְכוּתוֹ אֲשֶׁר בְּשׁוּשַׁן הַבִּירָה׃ בַּשָּׁנָה
שְׁלוֹשׁ לְמָלְכוֹ עָשָׂה מִשְׁתֶּה לְכָל־שָׂרָיו וַעֲבָדָיו חֵיל ׀ פָּרַס
וּמָדַי הַפַּרְתְּמִים וְשָׂרֵי הַמְּדִינוֹת לְפָנָיו׃ בְּהַרְאֹתוֹ אֶת־עֹשֶׁר

fig. 5 - Texte biblique avec signes de cantillation — Source: **Classic Tanakh**, Koren, 2008.

anglais, et à plus forte raison en français. De nombreux termes sont empruntés au vocabulaire de la typographie latine, au prix parfois de quelques confusions.[4] Le terme *serif* (empattement), par exemple, est couramment utilisé pour désigner les terminaisons recourbés des traits horizontaux des lettres hébraïques, et, par extension, pour décrire le style d'un caractère ou d'une famille dans son ensemble. Si ce terme reste utile, et semble s'imposer à l'usage parmi les fonderies en Israël, il est important de garder en tête que les terminaisons de l'hébreu ne sont pas en tout point comparables aux empattements latins et gardent leur propre logique formelle. De même que toutes les notions de la typographie latine ne s'appliquent pas aisément à l'hébreu. Par exemple, la catégorie *slab-serif* (mécanes) ne connaît pas d'équivalent direct et son application à l'hébreu nécessitera une grande part d'interprétation.

La planche anatomique de l'hébreu qui suit à été composé en combinant des termes français issue de la calligraphie et de la typographie, à des termes traduits de l'anglais et de l'hébreu trouvés chez différents auteurs. Il s'agit d'une proposition personnelle.[567]

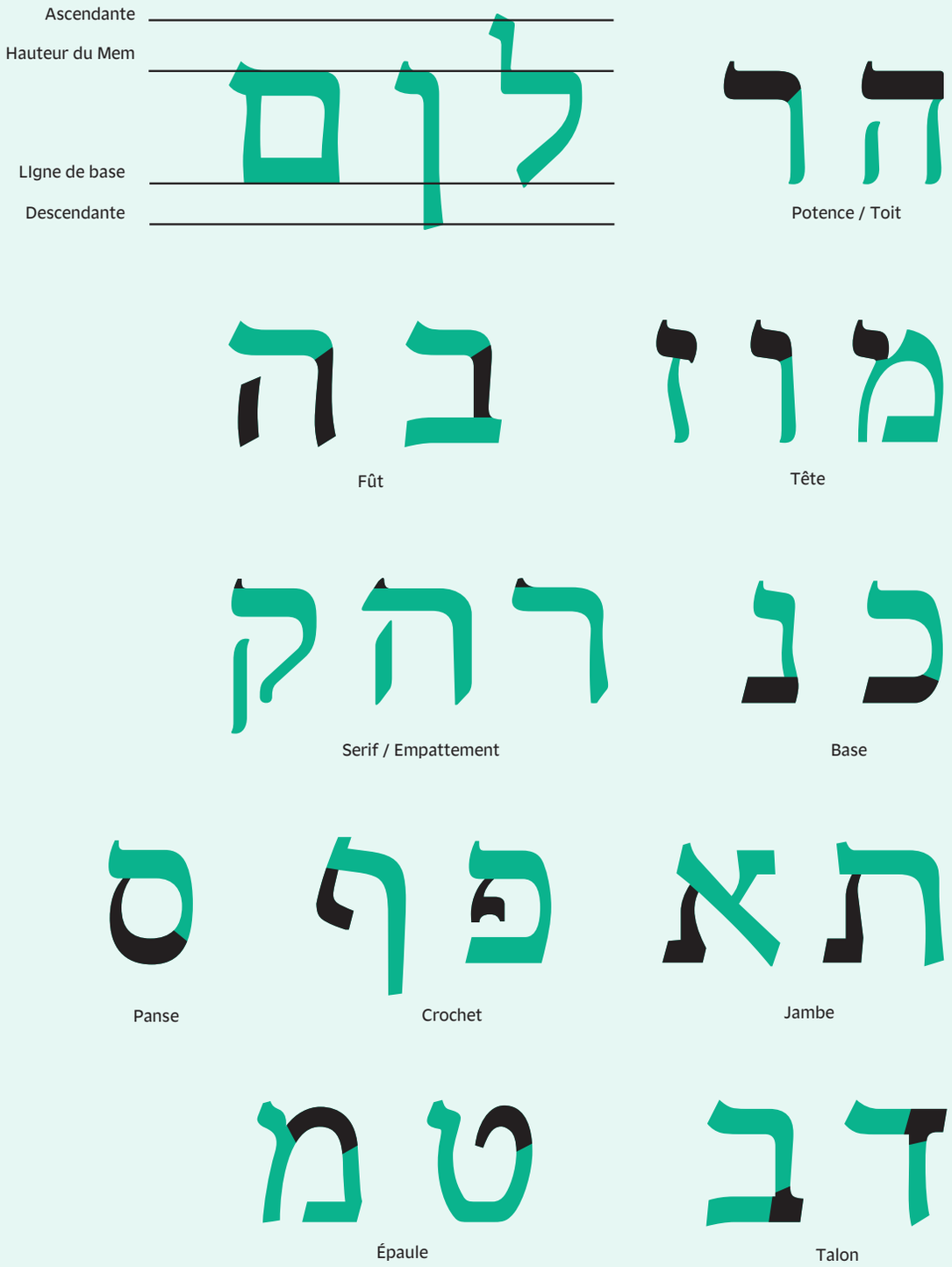


fig. 6 - Anatomie des lettres en hébreu

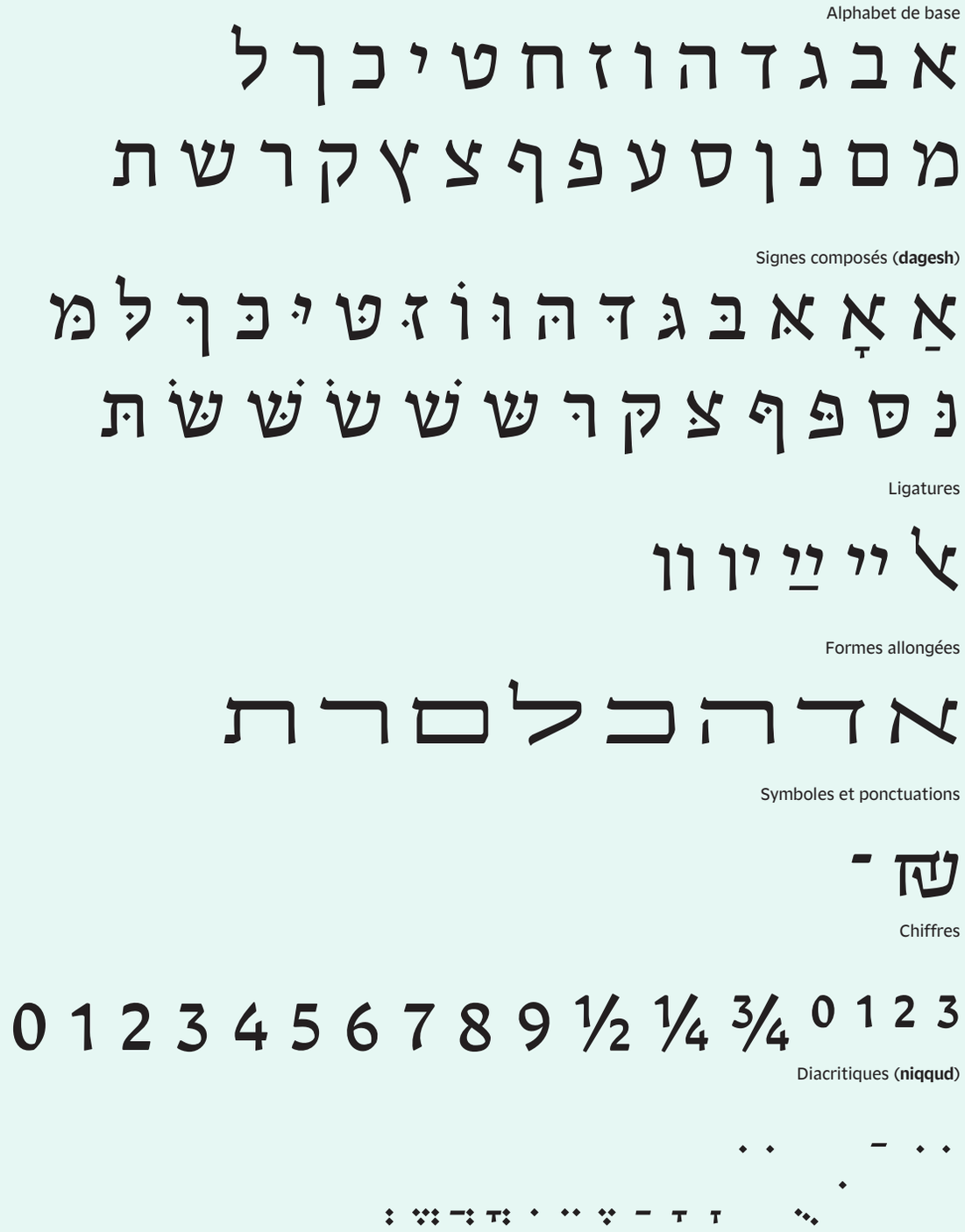


fig. 7 - Jeu de caractères hébreux du caractère Days (ימים) de Ben Nathan

1.2

Développements calligraphiques

L'hébreu est un des premiers alphabets, plus ancien que le grec ou le latin, du moins dans sa forme la plus ancienne, dite paléohébraïque. Cette forme est très proche de l'alphabet phénicien, qui est lui-même à l'origine de très nombreux systèmes d'écritures européens, moyen-orientaux et asiatiques comme le latin, le grec, le cyrillique ou encore l'arabe. Le paléohébraïque est un alphabet linéaire, composé de traits anguleux, témoignant de son origine lapidaire.

La forme actuelle de l'alphabet hébreu, appelée hébreu carré, est elle dérivée de l'araméen, la langue diplomatique de l'époque, adoptée par les exilés judéens après la capture babylonienne du Royaume de Juda en 586 av. J.-C.[8]

L'hébreu carré présente des formes plus fluides, légèrement moins angulaires que le paléohébraïque, et est plus systématique dans la construction de ses lettres, le rendant plus propre à l'écriture courante. C'est l'écriture qui a servi à la rédaction des célèbres manuscrits de la Mer Morte, datés aux environs du IIe siècle av. J.-C.[9]

fig. 8 - Ci-contre: **Bible avec Masorah Magna et Masorah Parva** , détail. Manuscript espagnol du XIVe siècle. — Source: E-codices, e-codices.unifr.ch

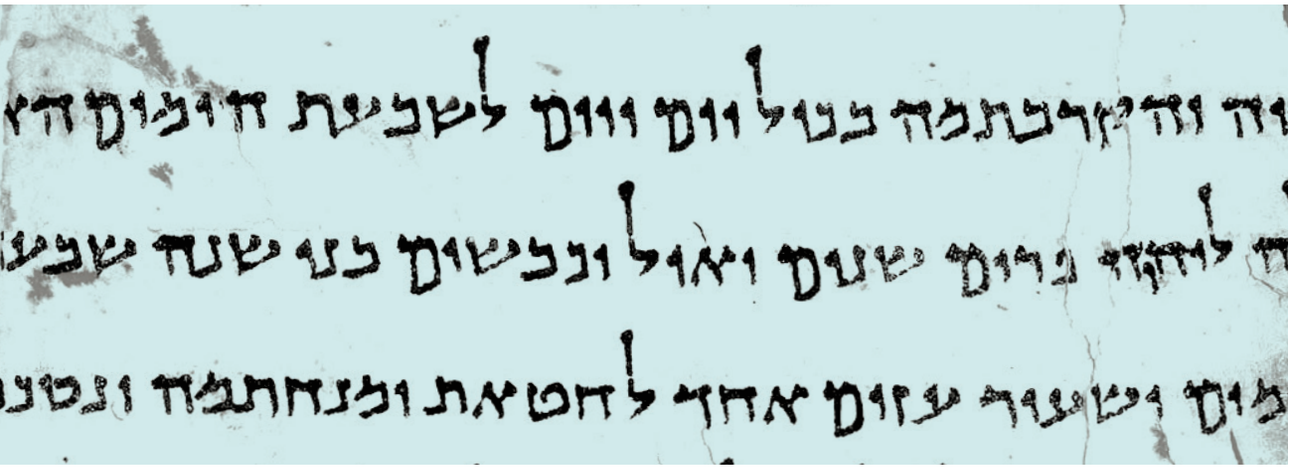


fig. 9 - Détail d'un fragment du **Rouleau du Temple** daté du IIe siècle av. J.-C., figurant parmi les manuscrits retrouvés à Qumran, près de la Mer Morte en Cisjordanie. — Source: The Digital Dead See Scroll, dss.collections.imj.org.il

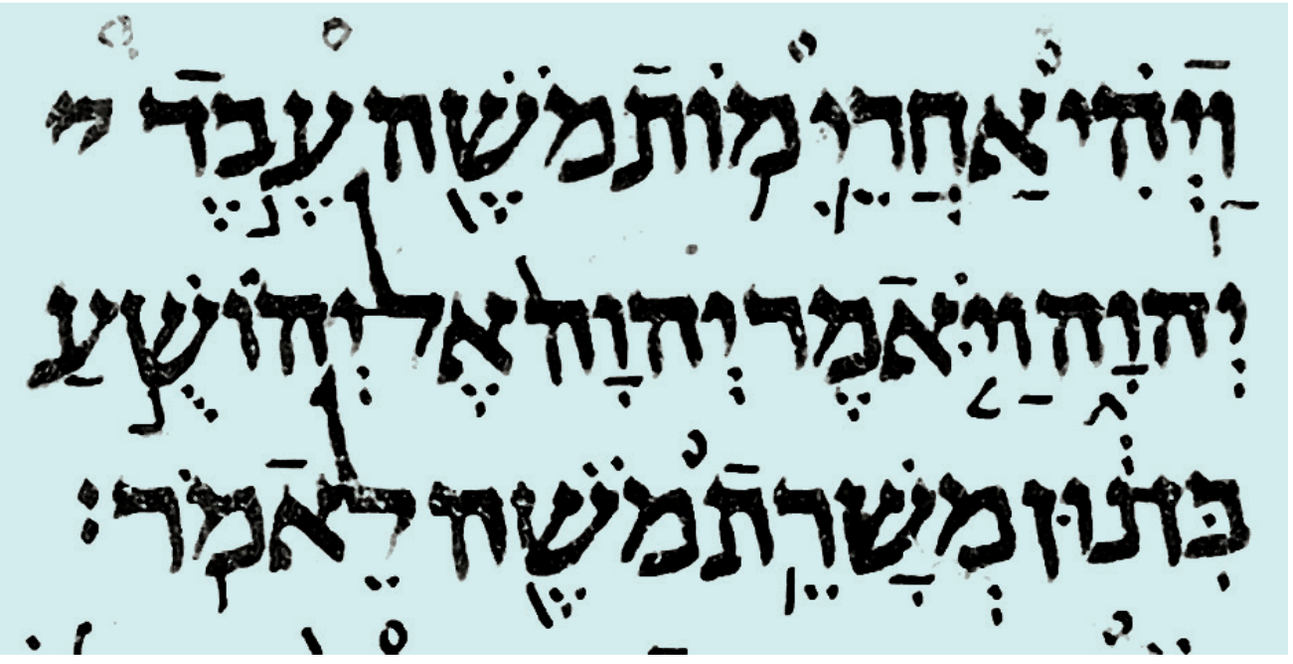


fig. 10 - Détail du **Codex d'Alep** montrant l'utilisation du système de Tibériade, 910-930 ap. J.-C. — Source: Wikimédia Commons

Les lettres sont tracées avec une plume de roseau ; elles présentent un faible contraste, un tracé assez anguleux et serré. Les lettres sont comme suspendues à une ligne supérieure imaginaire. Leur hauteur en revanche varie d'une lettre à l'autre, et n'offrant ainsi pas une ligne de base très nette. Les quelques inscriptions lapidaires et les mosaïques connues imitent l'écriture des scribes. À l'inverse de l'écriture latine, l'hébreu n'a pas fait l'objet d'un développement lapidaire formel qui pourrait être comparable aux capitales romaines.

L'hébreu carré survivra à la dispersion des juifs après la destruction du Second Temple en 70 ap. J.-C., et restera intimement lié au développement du judaïsme. L'hébreu sera longtemps considéré comme une langue sacrée, voire comme la mère de toutes les langues par les chrétiens. Cette fonction sacrée explique certainement la conservation de l'hébreu comme écriture, et ce bien après sa disparition comme langue parlée.

De la diaspora juive seront issus de nombreux styles calligraphiques régionaux. Parmi les plus importants, on peut citer les styles oriental, sépharade et ashkénaze, nommés d'après leurs origines géographiques.

1.2.1 Le style oriental

Le style oriental est apparu au IXe siècle ap. J.-C. au Proche-Orient et notamment en Égypte. De nombreux exemples de manuscrits ont été retrouvés dans la Guéniza du Caire, les plus anciens datant de 870 ap. J.-C. . Ces manuscrits traduisent une grande maîtrise de la forme des lettres. La ligne de base marquée permet notamment l'ajout des signes de vocalisation propre au système de Tibériade.[10]

fig. 11 - Détail de la **Haggadah « à tête d'oiseau »**, vers 1300 ap. J.-C. — Source: Wikimédia Commons

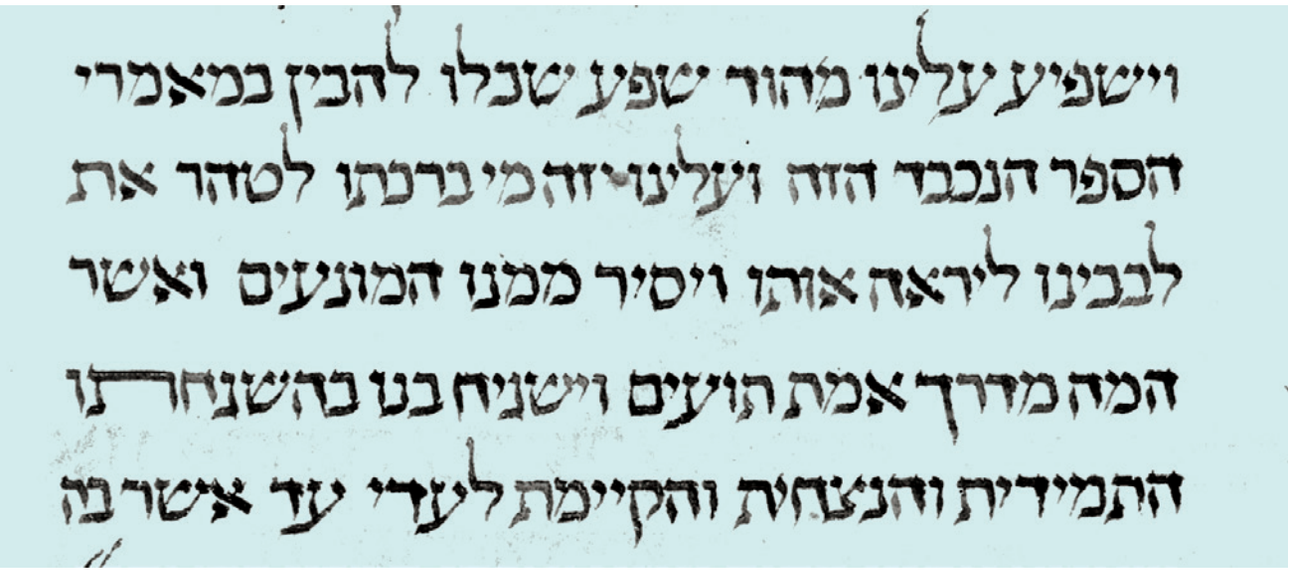


fig. 12 - Détail d'un manuscript sépharade, 1292 — Source: E-Codices

1.2.2 Le style ashkénaze

Le style ashkénaze s'est quant à lui developpé en Allemagne et dans le Nord-Est de la France entre le XIIIe et le XVe siècle. La construction des lettres y est extrêmement régulière et géométrique, notamment du fait de l'influence de l'écriture gothique, en usage en Europe du Nord à cette époque. Les traits obliques sont synthétisés par des arcs de cercle, les proportions sont larges et les lettres peuvent présenter une légère inclinaison vers la gauche. Le style se caractérise également par un très fort contraste entre pleins et déliés, des traits horizontaux très épais, et des traits verticaux filiformes obtenus par une plume d'oie tenue pratiquement à la verticale.

Le contraste très prononcé et la monotonie de la construction dans la calligraphie ashkénaze, ainsi que la surcharge ornementale, peuvent rendre ces manuscrits difficilement lisibles, certaines paires de lettres devenant très difficile à différencier en dehors du contexte d'un mot.

fig. 13 - Groupes de lettres simillaires dans le style ashkénaze

1.2.3 Le style sépharade

Le style sépharade date également de la fin du Moyen Âge, et s'est développé dans la péninsule Ibérique durant les trois siècles précédant l'exclusion des Juifs à partir du XVe siècle. Contrairement au style ashkénaze, le style sépharade est plus fluide, notamment du fait de l'influence de l'écriture arabe. Les

דג סקרן שט בים מאוכזב ולפתע מצא חברה

Hébreu carré

לג סקרן שט בים מאוכזב ולפתע מצא חברה

Écriture Rashi ou semi-cursive

דג סקרן שט בים מאוכזב ולפתע מצא חברה

Écriture cursive

fig. 14 - Différentes variantes de l'hébreu. Du haut vers le bas : Bar Yochay MF, Rashi MF, Shoshanim MF — Source : Myfonts, myfonts.com

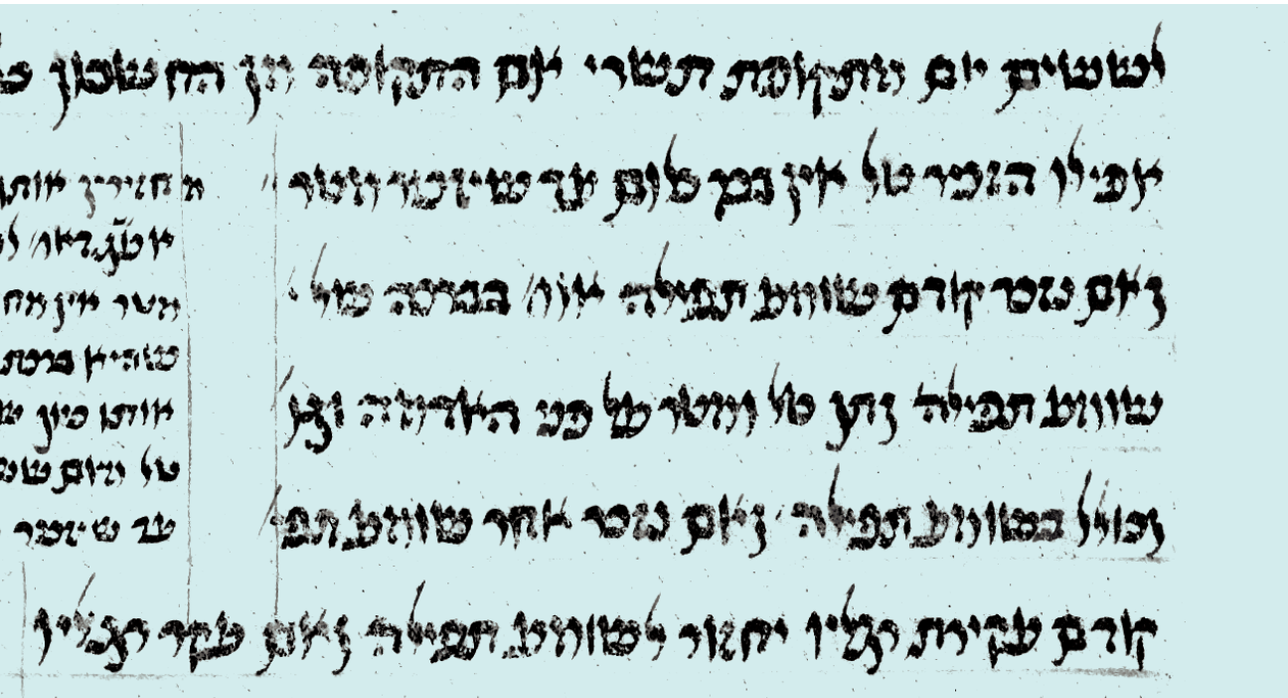


fig. 15 - Écriture semi-cursive dans un manuscrit sépharade, XVe siècle — Source : Bodleian Library, Université d'Oxford

lettres sont tracées avec une plume de roseau pointue, produisant ainsi un contraste assez faible et une modulation subtile entre pleins et déliés. Les formes y sont plus rondes et plus étroites que dans le style ashkénaze. La base, et parfois même la partie supérieure des lettres sont légèrement obliques, donnant aux lettres une silhouette en trapèze caractéristique.

1.2.4 Variantes

Ces styles calligraphiques se composaient également de trois variantes : formelle (ou carrée), cursive et semi-cursive.

La variante semi-cursive, dite rabbinique ou *Rashi*, du nom du commentateur juif français du XIe siècle, était utilisée pour l'écriture des nombreux commentaires entourant les textes religieux juifs.

La variante formelle carrée, considérée comme sacrée, était quant à elle réservée pour le texte principal lui-même, et son écriture faisait l'objet de règles strictes.

En ce qui concerne les variantes cursives, elles étaient utilisées essentiellement pour la correspondance privée. Il en existait ainsi de nombreuses variantes au sein des communautés juives d'Europe et d'Afrique du Nord. L'écriture cursive actuellement utilisée en Israël est issue d'un modèle ashkénaze qui remonte au XVIIe siècle.

Ce sont les variantes formelles et semi-cursives qui feront l'objet d'un développement typographique. Je me concentrerais par la suite uniquement sur la forme de l'hébreu carré, qui est aujourd'hui la forme la plus commune de l'hébreu en usage dans l'édition et la presse, le style *Rashi* n'est, en effet, plus utilisé aujourd'hui, en dehors du contexte religieux, et n'est plus lisible pour la plupart des lecteurs actuels de l'hébreu.

1.3

Histoire de la typographie hébraïque

1.3.1 Les débuts au XVe siècle

Les premiers livres imprimés en hébreu ont suivi de près l'invention de la presse typographique en Allemagne.[11] Ainsi, le premier livre en hébreu a été imprimé en Italie en 1475, composé dans un caractère *Rashi* imitant des modèles manuscrits sépharades.

Par la suite, les incunables hébreux présentaient souvent, aux côtés des caractères semi-cursifs, des formes inspirées des lettres ashkénazes, dues à l'installation d'imprimeurs d'origine française et allemande en Italie, ou bien des formes hybrides, suivant un modèle sépharade mais conservant l'emphase horizontale du style ashkénaze.

Les premiers caractères hébreux sont en général jugés comme étant d'assez mauvaise qualité, comparés aux caractères latins de la même époque. Ainsi selon l'historien Moshe Spitzer :

> *Les premiers caractères hébraïques imprimés ne présentent certainement pas de perfection remarquable qui soit digne de* revival*, comme c'est le cas, selon de nombreux experts des imprimés réalisés dans d'autres langues à l'époque.*[12]

fig. 16 – Ci-contre : Détail de l'édition du **Talmud** de l'imprimeur Daniel Bomberg, 1526 — Source : Sotheby's

Certains imprimés ont cependant obtenus une certaine reconnaissance. Parmi eux, les livres imprimés par la famille Soncino en Italie et ceux du vénitien Daniel Bomberg sont considérés comme les exemplaires les plus réussis de cette première période. Plus d'un tiers des quelques 160 incunables hébreux connus ont été imprimés par la famille Soncino. Le plus célèbre de ses membres, Gershom Soncino, a imprimé une centaine de livres en hébreu, et autant en latin et en italien.

Daniel Bomberg est également connu pour être l'imprimeur de la première version complète du *Talmud* en 1520. Le *Talmud* est, avec la *Bible,* un des textes fondamentaux du judaïsme. Il est constitué de la *Mishna* et de la *Guemara* qui forme le texte principal, et est en général accompagné de longs commentaires additionnels qui sont placés en regard du texte principal sur la même page. Une édition complète du *Talmud* représente ainsi plusieurs milliers de pages au total. L'édition de Bomberg a exercé une influence déterminante sur les éditions ultérieures. Il a ainsi contribué à en fixer la mise en page et la typographie. Au centre de la page, le texte principal est composé avec un caractère hébreu carré de style sépharade. Dans les marges intérieures et extérieures, les commentaires sont composés en caractères semi-cursifs.

1.3.2 Le XVIe siècle en France

Au XVIe siècle, la France, la Belgique et la Suisse sont devenus les nouveaux centres de l'édition hébraïque. Les imprimeurs humanistes comme Robert Estienne à Paris et Christophe Plantin à Anvers ont imprimé de nombreux livres en hébreu.

L'édition hébraïque en France au XVIe siècle était souvent l'œuvre d'imprimeurs et d'érudits chrétiens. Cette « hébraïsme chrétien » témoignait de la sensibilité humaniste de la Renaissance et de sa volonté de retourner aux sources, de revenir à un

fig. 17 - Détail d'une page du **Talmud** imprimé par Daniel Bomberg, 1526 — Source: Sotheby's

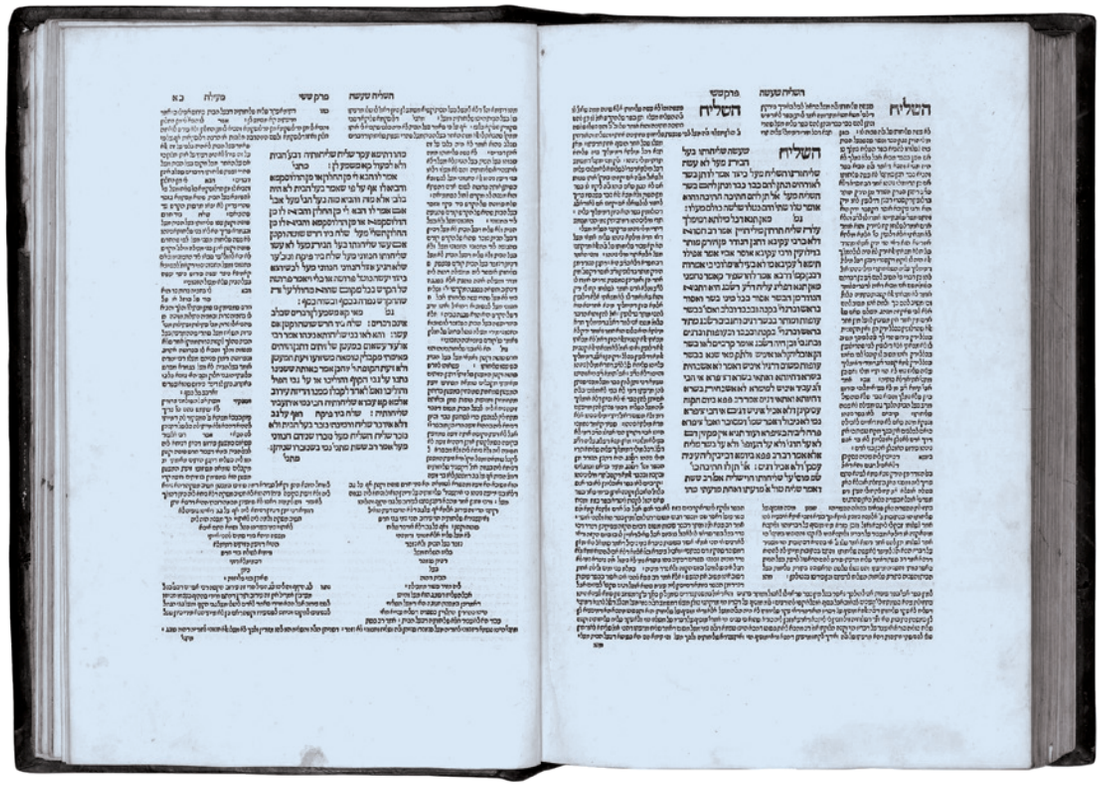


fig. 18 - Double page du **Talmud** imprimé par Daniel Bomberg, 1519-1523 — Source: Wikimédia Commons

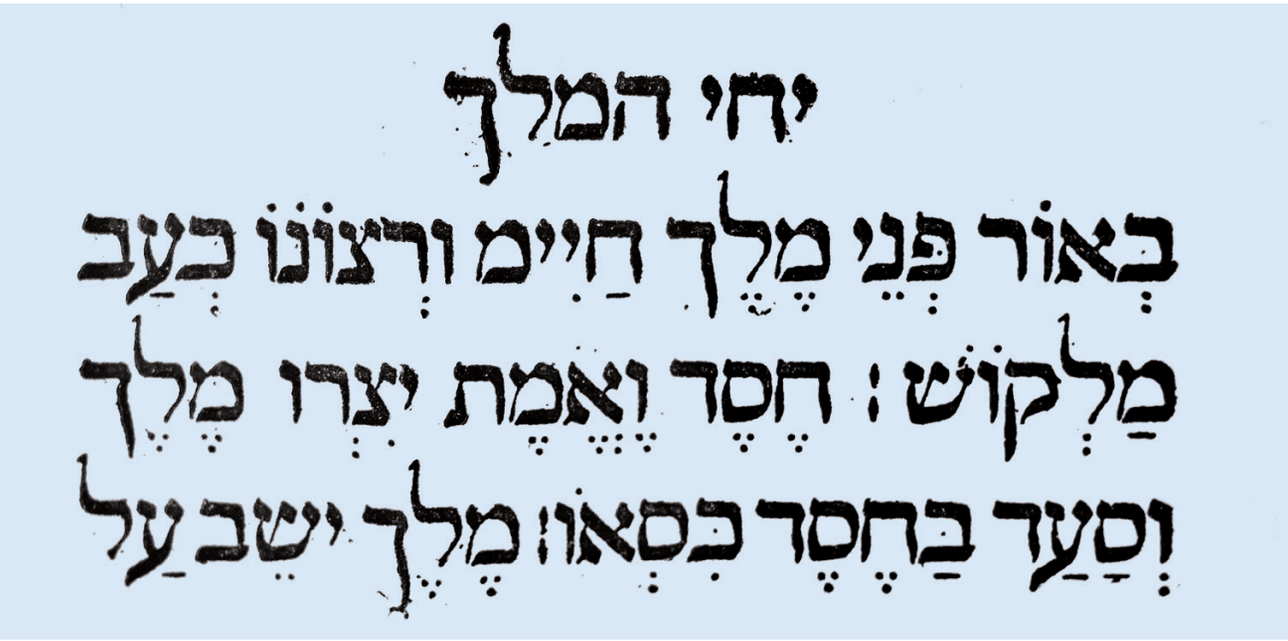


fig. 19 - Caractère hébreu gravé par Guillaume Le Bé, 1540 — Source: Bibliothèque de l'École Estienne

fig. 20 - Caractère en bois gravé par Guillaume Le Bé, 1573 — Source: Bibliothèque de l'École Estienne

texte biblique originel, dépouillé de commentaires, encourageant ainsi les savants et les théologiens chrétiens à se consacrer à l'apprentissage de l'hébreu et du grec.[13]

Paradoxalement, l'érudition hébraïque chrétienne s'inscrivait dans un contexte de défiance envers les Juifs, et la lecture des textes du judaïsme pouvait être motivé par la volonté de les réfuter. Même lorsque ces livres étaient bien destinés à des lecteurs juifs, des chrétiens étaient à l'initiative de l'opération, les juifs ne pouvant souvent pas diriger leur propre presse. Des ouvriers et des correcteurs juifs pouvaient toutefois être employés pour la composition des textes, comme par exemple dans l'atelier du flamand Daniel Bomberg à Venise.[14]

La contribution la plus importante de cette période à la typographie hébraïque est celle du graveur de poinçons français Guillaume Le Bé, qui a gravé une vingtaine de caractères hébreux entre 1545 et 1591.

Le Bé a notamment fourni des caractères hébreux pour Robert Estienne, chez qui il avait été apprenti, ainsi que pour l'imprimeur Christophe Plantin à Anvers, participant notamment à la réalisation de la Bible Polyglotte d'Anvers. Ses caractères ont exercés une grande influence chez ses successeurs et seront utilisés jusqu'au XVIIIe siècle.

Le Bé a gravé tous ses caractères dans le style sépharade, prenant pour modèle des manuscrits italiens qu'il aurait étudié lors de son séjour à Venise.[15] Les caractères hébreux de Le Bé suivent tous un modèle clairement établi dès le début de sa carrière. L'influence de la plume plate est déterminante dans la construction des lettres. Les formes sont affirmées et les lettres bien différenciées entre elles. La gravure est également plus précise et régulière que chez ses prédécesseurs. Les lignes hautes et basses sont assez nettes, bien que les lignes horizontales soient légèrement obliques, suivant le modèle sépharade.

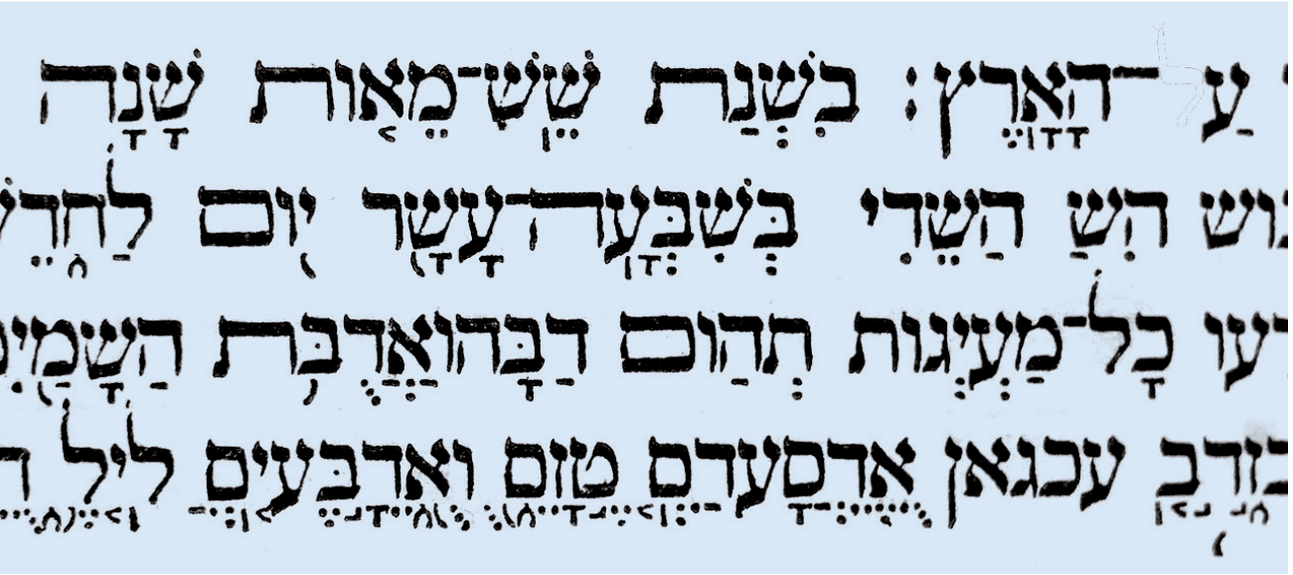


fig. 21 - Caractère hébreu gravé par Christoffel Van Dijck, 1663

De manière générale, le modèle sépharade va s'imposer au XVIe siècle, d'abord en Italie, puis en France et aux Pays-Bas. Les caractères ashkénazes, pour leur part, seront principalement utilisés dans les pays de langue allemande, reproduisant la division entre les caractères romains et gothique dans ces pays.

Au siècle suivant, on peut retrouver l'influence de Le Bé aux Pays-Bas, alors devenu le centre dominant de l'édition hébraïque.

1.3.3 XVIIe-XVIIIe siècle - Les « Lettres d'Amsterdam »

En 1627, un imprimeur juif installé à Amsterdam, Menasseh Ben Israël, a fait graver un nouveau caractère hébreu par le graveur de poinçons Nicolaes Briot pour son *Seder Tefilot*, un livre de prières. Les caractères de Briot restent assez proches de ceux de Le Bé ; ils sont un peu plus gras, et d'un aspect un peu moins calligraphique, tendant vers une esthétique plus « gravée ». Ils deviendront néanmoins le modèle du style appelé par la suite *Otiyot Amsterdam* (« Lettres d'Amsterdam »).[16]

Tout au long du XVIIe siècle, des graveurs de poinçons

célèbres ont gravé des caractères dans ce style. Parmi eux le graveur hongrois Miklós Kis ou bien le hollandais Christoffel Van Dijck. Ces caractères montrent une tendance à un éloignement progressif du modèle calligraphique, notamment par un redressement des lignes horizontales, un renforcement du contraste entre pleins et déliés, et une structure plus rigide et carrée.

Ce style correspond également à une période faste pour l'impression hébraïque. Le nord des Pays-Bas, et particulièrement Amsterdam, s'est affirmé comme le centre dominant de l'impression de livres en hébreu au XVIIe siècle. L'appellation *Otiyot Amsterdam* deviendra un gage de qualité en Europe, et un modèle à imiter, et ce, même pour les calligraphes.[17]

1.3.4 Déclin au XIXe siècle

Cette tendance à l'éloignement du modèle calligraphique et au renforcement du contraste a trouvé son aboutissement, sous une forme extrême et appauvrie, dans les caractères hébreux du XIXe siècle, souvent désignés sous le nom de « *Meruba* » (carré).

Ce style est souvent considéré comme une application du style « Didot-Bodoni » à l'hébreu,[18] pour son contraste extrême, allant jusqu'à réduire certaines parties des lettres à des traits filiformes. Ces caractères sont parfois aussi qualifiés d'ashkénazes, en raison de la dominance des traits horizontaux très gras, bien qu'étant assez éloigné du style calligraphique proprement dit.

Ce style accentue un problème récurrent propre aux caractères hébreux : la faible distinction entre certaines paires de lettres, du fait de la grande régularité de leurs structures. Au-delà de ces problèmes, ces caractères ont un aspect émacié et fragile, et un gris très irrégulier dans la page.

fig. 22 - Caractère de style **Meruba** de la fonderie Amsterdam — Source : **Spécimen général de la Fonderie Amsterdam**, 1915

La production typographique du XIXe siècle est invariablement jugée très sévèrement par les auteurs écrivant sur l'histoire de la typographie hébraïque. Le designer Adi Stern écrit, par exemple :

> *La typographie hébraïque s'est graduellement détériorée et a atteint son point le plus bas lorsque la tendance au contraste élevé, présent dans le style ashkénaze médiéval, a évolué au XIXe siècle vers la mode « Didot-Bodoni ». Ce style de caractère latin a complètement ruiné la lettre hébraïque. Le contraste radical, ainsi que la rigidité des caractères de ce style, ont nuit tant à la lisibilité qu'à l'esthétique.*[19]

Parmi les meilleurs exemples, on peut citer les caractères dits Drugulin, du nom de la fonderie allemande Haag-Drugulin, qui constitueront un style très populaire entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Les formes y sont plus souples et plus variées, la couleur plus claire et plus homogène.

fig. 23 - Détail du frontispice du **Talmud de Vilna**, 1880-1886 — Source : Wikimedia Commons

fig. 24 - Spécimen du caractère Frank-Rühl de la fonderie Berthold, 1924 — Source: Philipp Messner, Flickr

Un caractère de ce style a notamment été utilisé pour composer la monumentale édition du *Talmud* de Vilna de la Veuve et des Frères Romm dans les années 1880. Considérée comme l'édition définitive du *Talmud*, elle a contribué à faire de ce style la norme en matière d'édition religieuse.[20]

fig. 25 - Caractère de style Drugulin — Source: Spécimen de la fonderie Intertype, 1948

1.3.5 Le renouveau de l'hébreu au XXe siècle

À la fin du XIXe siècle, la montée du mouvement sioniste et la publication croissante de textes laïques en hébreu et en yiddish, une langue judéo-allemande écrite avec l'alphabet hébreu, ont entrainé une augmentation sans précedent de la demande de caractères hébreux. Les caractères disponibles étant jugés inadaptés à la composition de livres, de journaux ou encore d'affiches, un besoin de caractères nouveaux s'est fait sentir.

Parmi les tentatives les plus réussies de répondre à ce nouveau besoin, il faut citer le caractère Frank-Rühl, nommé ainsi d'après son créateur, Rafael Frank, chantre et calligraphe originaire de Leipzig, et du nom de la fonderie allemande Rühl qui l'a publié en 1910. Le caractère sera par la suite distribué par la fonderie Berthold dans les années 1920 et a connu un succès immédiat, toujours incontesté jusqu'à aujourd'hui.

Le caractère Frank-Rühl reste assez proche des caractères de style Vilna-Drugulin, mais présente un contraste nettement réduit, et une plus grande distinction entre les lettres, améliorant ainsi sa lisibilité. Le caractère étant disponible dans une

grande variété de tailles, et accompagné des signes pour les voyelles, il était adapté à la composition de travaux très divers.

En terme de style, le Frank-Rühl se caractérise par une couleur assez soutenue et des transitions arrondies entre les différentes parties des lettres, contribuant à lui donner cet aspect « empâté ». Frank disait lui-même s'être inspiré des caractères des imprimeurs vénitiens des XVe et XVIe siècle comme Daniel Bomberg.[21] Il avait sans doute l'ambition de reproduire le noir prononcé des pages imprimées de cette époque. L'ondulation marquée des formes évoquent toutefois plutôt le style *Jugendstil* (Art Nouveau), courant en Allemagne au tout début du XXe siècle.

Malgré cet aspect daté, et d'autres défauts comme l'absence de variantes de graisses, ce caractère a été massivement adopté par le public, au point d'être devenu l'image même de la typographie hébraïque chez les lecteurs de l'hébreu. Il a également été l'un des seuls caractères hébreux à être adapté à la composition mécanique, devenant ainsi le caractère dominant dans la presse et l'édition en hébreu.

L'Allemagne, et plus particulièrement Berlin, est devenu le centre de la littérature hébraïque et yiddish dans les années 1920.[22] Plusieurs tentatives de créer un nouveau caractère hébreu approprié à la composition de texte courant ont vu le jour dans un contexte général de renouveau des arts du livre, inspirés du mouvement Arts & Crafts, importé d'Angleterre, et des travaux de William Morris.

Ces tentatives, portées par des petits éditeurs indépendants ou des sociétés de bibliophiles, n'ont pu arriver à temps pour rivaliser avec le Frank-Rühl.[23] Ce dernier, produit à une échelle industrielle par Berthold était déja devenu extrêmement populaire parmi les imprimeurs en Allemagne et en Palestine.

De cette période, on peut néanmoins citer le caractère Stam,

fig. 26 - Caractère Stam de Franziska Baruch, 1936 — Source: Luc Devroye

créé par Franziska Baruch, un caractère calligraphique ashkénaze, inspiré par la *Haggadah* de Prague, un manuscrit du XVIe siècle.

1.3.6 La « Nouvelle typographie » hébraïque

Le domaine de la publicité, offrant beaucoup moins de contraintes que celui du livre, a contribué de manière beaucoup plus significative au renouveau des formes de l'hébreu.

Dans les années 1920-1930, une réforme profonde de la typographie a été menée par des artistes et penseurs des mouvements d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, comme le constructivisme ou le mouvement De Stijl aux Pays-Bas. Parmi eux, on peut citer les artistes et designers Làszlo Moholy-Nagy, Kurt Schwitters et Jan Tschichold, qui se sont particulièrement intéressés aux formes typographiques, ainsi que le designer Paul Renner, qui a dessiné, en 1927 le caractère géométrique Futura.

À l'opposé d'une approche traditionaliste, les partisans de la « Nouvelle Typographie », ont privilégié une approche fonctionnelle et technique, adaptée aux nouvelles conditions industrielles de production. Renner et Tschichold exprimaient leur

préférence pour les formes dites « grotesques », les caractères sans empattements du XIXe siècle. Ils voyaient dans ces formes simples et rigoureuses, dénuées d'ornements, l'expression authentique de l'âge de la machine. De leur rationalisation et leur perfectionnement devaient émerger une forme véritablement nouvelle, adaptée à l'époque et totalement débarrassée du poids de l'histoire et de la tradition.

fig. 27 - Caractère Chaïm de Jan LeWitt, 1932 — Source: Luc Devroye

Ces innovations ont eu un impact profond sur le développement de la typographie hébraïque, particulièrement dans le domaine de la publicité, où la rupture avec les formes traditionnelles était plus aisée que dans d'autres domaines, notamment celui du livre.

Représentatif de ces formes nouvelles, le caractère Chaïm, créé par le graphiste polonais Jan Le Witt en 1929, est composé entièrement de lignes droites. Nouveauté radicale pour l'hébreu, il est également totalement dépourvu de contraste entre pleins et déliés. Par son audace formelle, le Chaïm proposait ainsi une rupture brutale avec la tradition, et avec elle, toute référence au domaine religieux. Pionnier d'un genre, le Chaïm exercera une influence considérable. Dans les décennies suivantes, ce style de caractères monolinéaire et géométrique se trouvera utilisé partout, sur les affiches, les devantures de magasins, les panneaux de signalisation, ou encore pour composer les gros titres de la presse.

fig. 28 - Montage de différents lettrages hébreux de style moderniste des années 1930-1940 — Sources: Alfons Himmelreich, PikiWiki

fig. 29 - Montages de différents lettrages hébreux modernistes sur des affiches des années 1940-1950 — Source: Palestine Poster Archive

fig. 30 - Montage de couvertures dessinées par Ismar David dans les années 1940-1950 — Source: The Ismar David Electronic Archive

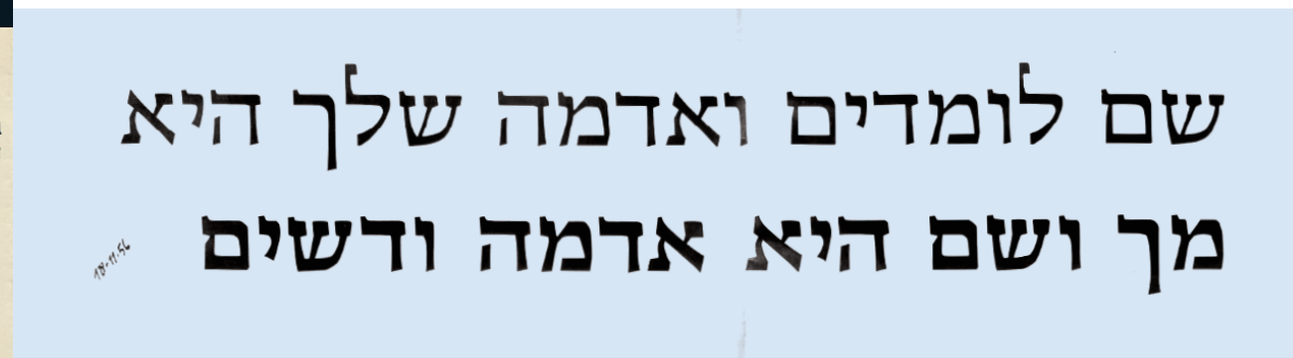


fig. 31 - Épreuve du caractère Hadassah d'Henri Friedlaender, 1957 — Source: Collection Allard Pierson, Amsterdam

Après l'arrivée au pouvoir d'Hitler en Allemagne en 1933, l'épicentre de l'édition en hébreu se déplacera définitivement en Palestine, où une génération de designers ayant étudié en Allemagne poursuivra l'effort de renouveau de la typographie hébraïque.

1.3.7 L'hébreu moderne

Dans les années 1950, la parution d'une série de nouveaux caractères hébreux a marqué un tournant important dans l'histoire de la typographie hébraïque moderne.

Parmi eux, le Hadassah, créé par Henri Friedlaender entre 1930 et 1958. C'est un caractère de texte courant, conçu pour l'édition et la presse. Son originalité réside notamment dans le fait qu'il adopte la structure du modèle ashkénaze. Le Hadassah n'est toutefois pas basé sur un modèle historique particulier. Le modèle ashkénaze est visible dans la structure simplifiée des lettres et dans la forte horizontalité du caractère. Pour autant, Friedlaender a fortement réduit le contraste entre horizontales et verticales, et a clairement marqué la distinction entre les lettres afin d'assurer la lisibilité du caractère.

Il a aussi exclu toute imitation directe de la calligraphie et a privilégié des formes nettement dessinées, dont les contours

anguleux évoquent plutôt la gravure.

Le Hadassah était accompagné d'une variante grasse. Une version penchée a également été dessinée mais ne sera pas publiée à l'époque.

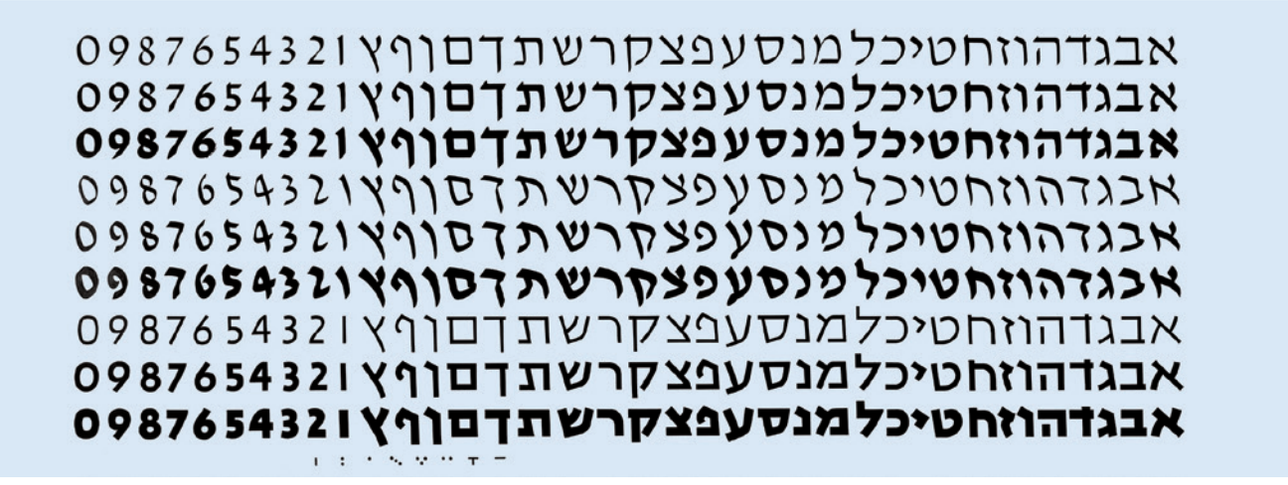


fig. 32 – Dessin d'Ismar David montrant les neufs styles de la famille David, 1947 — Source: Luc Devroye

Un autre émigré allemand, Ismar David, graphiste et calligraphe, a créé quant à lui le David, une famille complète comprenant trois variantes : formelle, cursive et linéale, chacune déclinées en trois graisses. Avec le David, on assiste pour la première fois à la naissance d'une approche systématique de la création d'une famille de caractères pour l'hébreu. Les neuf variantes du David sont toutes liées entre elles par une approche commune, et constituent ainsi un système riche mais cohérent.

Le dessin du David est directement issu de la pratique calligraphique d'Ismar David. Pour créer ce caractère, il a mené un long travail de recherche sur l'histoire et le développement de l'écriture hébraïque. Il est revenu aux sources orientales et sémitiques de l'alphabet hébreu et a tenté d'en extraire la structure essentielle. Il a travaillé à simplifier les formes et a repensé en profondeur la forme des lettres au travers de nombreuses

expérimentations calligraphiques. Le caractère qui en résulte présente une tension maîtrisée entre des formes issues d'une tradition ancienne et d'une modernité voulue dans le traitement très synthétique et l'absence de détails dans le dessin. Le David donne au texte une impression de dynamisme par la souplesse de sess formes ainsi qu'un gris assez clair à la page, en comparaison des caractères traditionnels.

Un des objectifs d'Ismar David était d'offrir aux graphistes une palette typographique aussi riche pour l'hébreu que celle existante pour le latin. Une des innovations remarquable de la famille est la variante cursive, véritable style secondaire pour l'hébreu, comparable à l'italique pour le latin. Le David cursif ne se distingue pas seulement de la variante formelle par son inclinaison vers la gauche, mais par la structure des lettres mêmes. Leur tracé, tout en courbe tendue, évoque un geste rapide.

L'usage d'un tel style secondaire se présentait comme une réelle nouveauté, l'usage traditionnel en hébreu étant d'utiliser le gras pour établir des distinctions entre certaines parties d'un texte. Cela explique le peu de succès qu'on connu ces variantes cursives à l'époque, les éditeurs n'y voyant pas de réelle utilité.[24]

1.3.8 Paysage actuel

L'arrivée de la typographie numérique et des ordinateurs personnels dans les années 1990 a eu un impact profond sur la scène typographique en Israël comme ailleurs dans le monde. Ces nouveaux outils ont permis de rendre la création typographique beaucoup plus accessible qu'auparavant. Des graphistes, étudiants en arts ou simples amateurs ont ainsi pu s'essayer au design typographique, faisant ainsi émerger de nombreuses fonderies numérique indépendantes en Israël.[25]

Outre la numérisation de caractères précédemment disponibles pour la photocomposition, un grand nombre de carac-

tères de titrages très divers, voire de caractères totalement expérimentaux, ont vu le jour. Ces caractères étaient souvent le fait d'autodidactes s'étant emparés des nouveaux outils numériques. Bien qu'étant souvent de qualités inégales, ils ont permis de changer durablement la perception de la typographie en Israël. La publicité, notamment, a contribuée à répandre ces formes nouvelles dans le paysage urbain.

Cette diversité typographique nouvelle est toutefois à nuancer. L'offre de caractères de texte courant reste, encore aujourd'hui, relativement limitée. L'essentiel de l'édition et de la presse en Israël repose majoritairement sur une poignée de caractères anciens, le plus souvent dans des versions numériques de mauvaise qualité et peu fidèles aux caractères originaux.

La situation semble toutefois s'améliorer depuis quelques années et de nouveaux caractères de labeur de qualité ont vu le jour. Certains sont des recréations de caractères anciens en des versions numériques fidèles, tirant partie des nouvelles technologies comme les fonctionnalités OpenType.

Le Hadassah Friedlaender est une de ces recréations, créé par le dessinateur de caractères israélien Yanek Iontef, d'après les dessins originaux d'Henri Friedlaender.[26] Iontef à également ajouté à la famille un compagnon latin original, conçu pour s'harmoniser visuellement avec l'hébreu.

La fonderie Nonpareil à mené un travail similaire de recréation à partir des dessins originaux de la famille David,[27] rendant disponible l'ensemble des 9 variantes de la famille, dont seules trois avait été produites à l'époque de sa création.

Mais parmi ces caractères récents, on compte aussi des créations originales, comme la série de caractères hébreux produits par la fonderie Typothèque pour compléter son offre de caractères multiscriptes. La designer Michal Sahar a notamment dessiné le Fedra Hebrew,[28] une famille complète, incluant une

fig. 33 - Hadassah Friedlaender, dessinés par Yanek Iontef, 2016 — Source: Typographica

אבגדהוזחטיכלמנסעפצקרשת
אבגדהוזחטיכלמנסעפצקרשת

אבגדהוזחטיכלמנסעפצקרשת
אבגדהוזחטיכלמנסעפצקרשת

אבגדהוזחטיכלמנסעפצקרשת
אבגדהוזחטיכלמנסעפצקרשת

fig. 34 - Trois caractères dessinés par Michal Sahar: Greta Text Hebrew, Fedra Sans Hebrew, Fedra Serif Hebrew, 2017 — Source: Typothèque

variante « italique », conçue pour s'harmoniser avec les caractères latins existants. Ce caractère présente un traitement particulièrement dynamique des contours par l'usage de ruptures anguleuses dans les courbes. La structure des lettres est innovante et synthétique, et les terminaisons sont variées, cassant la traditionnelle ligne horizontale marquée du texte hébreu.

Ces créations très récentes montrent le dynamisme de la scène typographique en Israël et démontre une volonté d'améliorer la diversité et la qualité de la production graphique en hébreu. L'édition en Israël souffre encore en effet des conséquences de décennies d'une offre anémique de caractères, et d'un certain conservatisme de la part de l'industrie et des lecteurs.

1.4

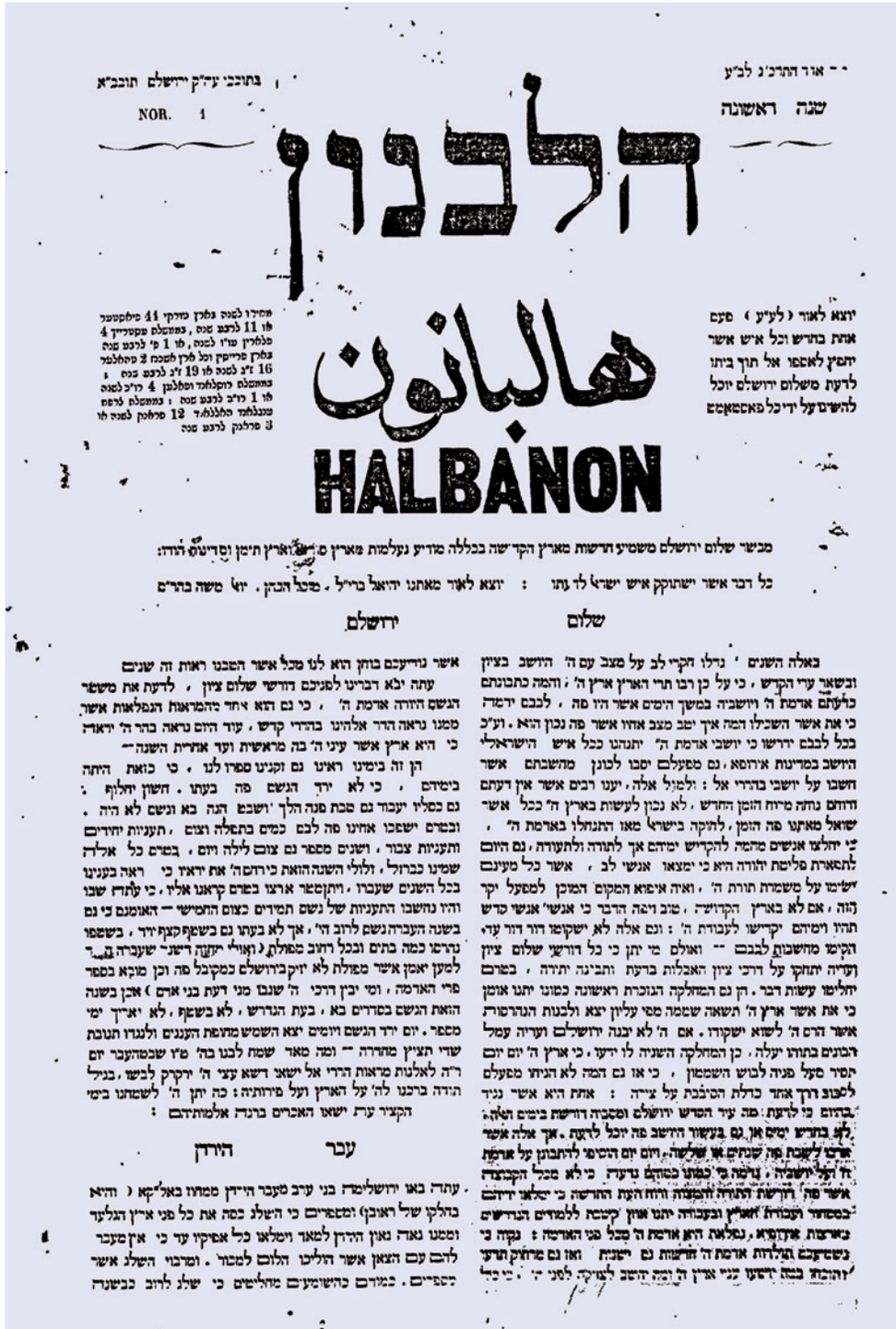
La presse en Israël

1.4.1 Histoire

La presse en hébreu apparait dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, principalement en Allemagne. Il s'agit alors de publications périodiques traitant pour la plupart de sujets littéraires et scientifiques. Le traitement de l'actualité y était très rare, rendu difficile par des rythmes de publications irréguliers.[29] Ces publications s'inscrivent dans le cadre de la *Haskala*, un mouvement de pensée juif influencé par le mouvement des Lumières en Europe. La Russie est par la suite devenu un centre important de la presse hébraïque au XIXe siècle, et des périodiques en hébreu ont également commencé à paraitre en Europe de l'Est, aux États-Unis et en Angleterre.

Les journaux ont évolué dans la deuxième moitié du XIXe siècle, et on a alors vu apparaître les formules du journalisme moderne : des correspondants réguliers tenant des rubriques, des nouvelles et des commentaires politiques.

fig. 35 - Ci-contre : Couvertures de journeaux israeliens, 1949 — Source : Wikimedia Commons



בתוכבי ע"ק ירושלם תובב"א

NOR. 1

אור התרכ"ג לב"ע

שנה ראשונה

הלבנון

هالبانون

HALBANON

מחירו לשנה בארץ מרוקי 41 פיסטער
לו 11 לרבע שנה, במשלח עקטרייך 4
פלארין עוד"ו לשנה, לו 1 מ' לרבע שנה
בארץ פרייסין וכל ארץ אשכנז 2 טהאלער
16 ז"ג לשנה לו 19 ז"ג לרבע שנה;
במשלח רוסלאנד ופולנין 4 רו"ב לשנה
לו 1 רו"ב לרבע שנה; במשלח ארפא
אנגלאנד הולנד"ר 12 פרלאנ לשנה לו
3 פרלאנ לרבע שנה

יוצא לאור (לע"ע) פעם
אחת בחדש וכל איש אשר
יחפץ לאספו אל תוך ביתו
לדעת משלום ירושלים יוכל
להשיגו על ידי כל פאסטאמט

מבשר שלום ירושלים משמיע חדשות מארץ הקדשה בכללה מודיע נעלמות מארץ סוריא וארץ תימן וסדיניה הודו:

כל דבר אשר ישתוקק איש ישראל לדעתו : יוצא לאור מאתנו יהואל בר"ל . מסל הבון . יוא משה בהרים

שלום ירושלם

באלה השנים ' גדלו חקרי לב על מצב עם ה' הישוב בציון
ובשאר ערי הקדש , כי על כן רבו תרי הארץ ארץ ה' ; והמה כתבונתם
כלעתם אדמת ה' וישביה במשך הימים אשר היו פה , לבבם ידמה
כי את אשר השכילו המה איך יטב מצב אחיו אשר פה נכון הוא . וע"כ
בכל לבבם ירדשו כי יושבי אדמת ה' יתנהגו ככל איש הישראלי
הישוב במדינות אירופא . גם מפעלם יסבו לכונן מהשבתם אשר
חשבו על יושבי בהרי אל : ולמול אלה , יענו רבים אשר אין דעתם
ודהם נתה מרוח הזמן החדש , לא נכון לעשות בארץ ה' ככל אשר
שואל מאתנו פה הזמן , לתוקה בישראל מאז התנחלו באדמת ה' ,
כי יחלצו אנשים מהמה להקדיש ימהם אך לתורה ולתעודה , גם היום
לתפארת פליטת יהודה היא כי ימצאו אנשי לב , אשר כל מעינם
ישימו על משמרת תורת ה' , ואיה איפוא המקום המוכן למפעל יקר
הזה , אם לא בארץ הקדושה , טוב ויפה הדבר כי אנשי' אנשי קדש
תהיו וימהם יקדישו לעבודת ה' : וגם אלה לא ישקטו דור דור עד
הקימו מחשבות לבבם — ואולם מי יתן כי כל דורשי שלום ציון
ועריה יתחקו על דרכי ציון האבלות ברעת ותבונה יתרה , בטרם
יחליטו עשות דבר . הן גם המחלקה הנזכרת ראשונה כמונו יתנו אומן
כי את אשר ארץ ה' תשאה שממה מפי עליון יצא ולבנות הנהרסות
אשר הרס ה' לשוא ישקודו . אם ה' לא יבנה ירושלם ועריה עמל
הבונים בתוכו יעלה , כן המחלקה השניה לו ידעו , כי ארץ ה' יום יום
תסיר מעל פניה לבוש השממון , כי אז גם המה לא הניחו מפעלם
לסבוב דרך אחד כדלת הסובבת על צירה : אותו היא אשר נגיד
בהיום כי לדעת מה עיר הקדש ירושלם ומסביה דורשת בימים האלה.
לא בחדש ימים אן גם בעשור הישוב פה יוכל לדעת . אך אלה אשר
ארכו לשבת פה שנתים או שלשה , יום יום הוסיפו להתבונן על אדמת
ה' ועל ישוביה , ערמה כי כמעט כמהם נדעה כי לא מכל הקבוצה
אשר פה דורשת התורה והמצוה ורוח העת החדשה כי יחלצו ידיהם
בסחור ובעבודה אחרים ובעבודה יתנו אותן קשבת ללמודים הנדרשים
בארצות אחרים , נחלאת היא ארמת ה' מכל מני הארמה : נקה כי
נשמעבם הגלדות ארמת ה' הדשות גם ישנות ואז גם מחוק תרבי
ידוהבה בבה ידעו עני ארץ ה' ומה הישב לעזיקה לפני ה' . כי כל

ירושלם

אשר נודיעכם בוחן הוא לנו מכל אשר השבנו ראות זה שנים
עתה יבא דבריכו לפניכם דורשי שלום ציון , לדעת את משפר
הנשם הזורה אדמת ה' ויושביה , כי גם הוא אחד מהמראות הנפלאות אשר
ממנו נראה הדר אלהינו בהדרי קדש , עוד הזום נראה בהר ה' יראה
כי היא ארץ אשר עיני ה' בה מראשית ועד אחרית השנה —
הן זה בימינו ראינו גם זקנינו ספרו לנו , כי כואת היתה
בימים , כי לא ירד הגשם פה בעתו . חשון יחלוף :
גם כסליו עבור גם מבת סנה הלך ' ושבט הנה בא וגשם לא היה .
ובטרם ישפכו אחינו פה לבם כמים בתפלה וצום , תענית יחידים
ותעניות צבור , ושנים מספר גם צום לילה ויום , בטרם כל אלה
שמינו בברזל , ולולי השנה הזאת כירחם ה' את יראיו כי ראה בעניני
בכל השנים שעברו , ויתקומם ארצו בטרם קראנו אליו , כי עלתה שבו
והיו נחשבו התעניות של נשם תמידים כצום הזמישי — האומנם כי גם
בשנה העברה נשם לרוב הי' , אך לא בעתו גם בשפע קצף ידר , בשפפו
נרמו כמה בתים ובכל רחוב מפולת , ואולי יתקנה רשני שעברה ב...ר
למען יאמן אשר מפולה לא יזיקבירושלם כמקבל פה וכן מובא בספר
פרי הארמה , ומי יבין דרכי ה' שנבו מני דעת בני אדם) אבן בשנה
הזאת הגשם בסדרים בא , בעת הנדרש , לא בשפע , לא יאריך ימי
מספר . יום ירד הגשם ויומים יצא השמש מתעת הענגים ולנגדו תנבת
שדי תציץ מחדרה — ומה מאד שמח לבנו בה' פ"ז שבטהעבר יום
ר"ה לאלנות מראות הדרי אל ישאר דשא עצי ה' ידקרק לבשו , בגיל
תודה ברכנו לה' על הארץ ועל פירותיה : כה יתן ה' לשמחנו בימי
הקציר עת ישאו האכרים ברנה אלמותיהם :

עבר הירדן

עתה באו ירושלימה בני ערב מעבר הירדן ממחוז באל"קא (היא
בחלקו של ראובן) ומסברים כי השלג בסה את כל פני ארץ הגליל
וממנו נאה נאון הירדן למאד ומשלאו כל אפיקו עד כי אין מעבר
להם עם הצאן אשר הולכו הלום למטר . ומרבוי השלג אשר
מספרים . כמדם כהשומעים מהלשים כי שלג לרוב בנשנה

fig. 36 - Première page du journal **Ha-Lebanon**, publié en 1863 — Source: National Library of Israel

Les premiers journaux hébraïques en Palestine sont apparus à Jérusalem en 1863, alors sous domination ottomane. Ils s'adressent aux populations juives autochtones, aux récents immigrés en Palestine, et parfois à un lectorat juif européen.[30]

Malgré la censure des autorités ottomanes, une presse populaire en hébreu a émergé à la fin du XIXe siècle. Le journal *Hazvi* (Le Cerf) a été créé en 1888 par Eliezer Ben-Yehuda, un des acteurs principaux de la renaissance de l'hébreu comme language courant. Il a également créé le premier quotidien en hébreu, le journal *Ha'or* (Lumière) en 1910. Ces journaux constituaient un support pour inventer et diffuser un nouvel hébreu moderne, adapté aux traitements de sujets d'actualité. Le fils d'Eliezer Ben-Yehuda, Itamar Ben-Avi, a repris à la suite de son père la direction de plusieurs titres de presse. Ayant exercé comme journaliste à Paris, il a emprunté les codes de la presse populaire parisienne de l'époque, introduisant notamment l'usage des gros titre en une, et usant d'un style volontiers sensationnaliste.[31]

Une presse d'opinion, liée aux partis politiques est également apparu à la même époque. En 1907, le premier journal financé par un parti politique, *Hapoel Hazair* (le Jeune Ouvrier), a été créé par le parti socialiste, et en 1910 a paru *Haachdut* (l'Union), appartenant au parti marxiste.

À partir du mandat britannique en 1918, Tel Aviv s'est imposée comme la capitale médiatique. C'est à cette époque que la presse s'est professionnalisée et diversifiée. C'est également l'époque où apparaissent les premiers grands quotidiens d'informations.

Les années 1920 ont été dominées par deux grands quotidiens, d'un côté *Haaretz*, qui, sur le modèle du *Times* et du *New York Times*, s'imposera jusqu'à aujourd'hui comme le journal de l'élite politique et intellectuelle, et de l'autre côté, le quoti-

dien populaire *Doar Hayom*, créé par Itamar Ben-Avi en 1919, et modelé sur le modèle du *Daily Mail* brittanique, dont il empruntait à la fois le nom et le style éditorial.

La crise de 1929 a entrainé un ralentissement de la croissance de cette presse commerciale indépendante, au profit de la presse financée par les partis politiques, qui ont alors dominé la scène médiatique dans les décennies suivantes, à l'image du grand quotidien politique *Davar*, créé en 1925 par Berl Katznelson, leader du mouvement travailliste.

Ces journaux étaient avant tout un moyen de diffusion des différentes idéologies politiques. L'espace médiatique était alors le lieu d'affrontements idéologiques violents entre les différentes factions politiques et religieuses.[32]

Les années 1950 ont été marquées par le début du déclin de cette presse politique et par une arrivée massive d'immigrants dans le nouvel État d'Israël qui a radicalement changé la démographie du pays.

Dans cette période, la presse commerciale a connu un nouvel essor. Le journal quotidien *Maar'iv* dominait le marché dans les années 1950-1960. C'est à cette époque qu'*Haaretz* a acquis sa position dominante parmi l'establishment politique et intellectuel, et au sein du monde des affaires.

Après la guerre de Kippour en 1973, l'ancienne presse politique subventionnée par les partis a achevé de disparaître, à l'image du quotidien *Davar* qui cessera de paraître en 1995, après 70 ans d'existence. La presse commerciale dominait alors la scène médiatique.[33]

Yediot Aharonot, créé en 1939, est devenu progressivement un des quotidiens les plus lus et a dépassé, en tête du classement des ventes, l'autre grand quotidien populaire *Maar'iv*, en 1975. *Yediot Aharonot* reste, jusqu'à aujourd'hui le journal quotidien le plus lu en Israel.

Palestine Daily Mail

דאר
היום
(DOAR HAYOM)
עתון יומי מדיני, ספרותי וסחרי

Jerusalem, Sunday 4 January 1920

ראינע אמפיר
ירושלים

אלתר לוין, ירושלים

אחריות־האסון

אחריות־האש

אלתר לוין

הנוסעים לחוץ לארץ

אשר אברהם

מתקבלות

fig. 37 - Une du journal Doar Hayom, 1920 — Source: National Library of Israel

Dans les 1980-1990, *Yediot Aharonot* et *Maar'iv*, se sont transformés en groupes multimédias, investissant dans la télévision, la radio, et plus tard dans Internet et la téléphonie mobile. Ils ont également créés des titres de presse locales.

Israel Hayom, un quotidien gratuit, est le dernier arrivé dans le paysage de la presse israélienne et s'est rapidement imposé comme le journal à plus fort tirage depuis sa création en 2007. Il est également diffusé sur Internet, en hébreu et en anglais.

1.4.2 La presse imprimée contemporaine

Dans leur forme, les jounaux israéliens adoptent les canons de la presse occidentale. Dans l'ensemble, leur présentation graphique est peu sophistiquée, et leur palette typographique assez limitée.

On peut clairement distinguer une presse populaire, proche des codes de la presse populaire britannique. Ces journaux privilégient le format tabloïd et les unes sont saturées d'images, de portraits détourés de personnalités, de gros titres et de fond de couleurs vives. Les titres occupent une place considérable, se réduisant parfois à quelques mots en très gros corps. Les unes comportent assez peu de texte, les articles commençant véritablement dans les pages intérieures.

Si le corps de texte des journaux israéliens est invariablement composé dans une version du caractère Frank-Rühl, les titres utilisent une plus grande variété de caractères, mais privilégiant le plus souvent les linéales géométriques, grasses ou condensées. Les titres sont souvent réhaussés de fond de couleurs ou de cadres, et sont parfois soulignés ou cernés d'un contour. Tous ces procédés graphiques et typographiques sont également utilisés dans les pages intérieures.

À l'opposé, on trouve les maquettes plus sobres des jounaux comme le *Jerusalem Post* ou *Haaretz*.

fig. 38 - Une de **Israel Hayom**, daté du 19 novembre 2019

הארץ

יום ראשון, כ"ז בחשון תש"ף, 24 בנובמבר 2019 VOL 100/30579 NOVEMBER 24 2019

פרנק לאוי
פורץ גבולות

בלריה

סער קורא לפריימריז בזק בליכוד: נתניהו לא יכול להרכיב ממשלה

בת"א קראו להתפטרות של נתניהו, בבלפור הפגינו למענו

לא מעידה חד־פעמית: כתב האישום נגד נתניהו מתאר שחיתות חמורה ומתמשכת

fig. 39 - Une du quotidien **Haaretz**, daté du 24 novembre 2019

Haaretz, par exemple, se distingue par son format berlinois; les titres en une sont plus modestes, composés dans le même caractère (Frank-Rühl) que le texte, mais condensés mécaniquement. La couleur est presque exclusivement réservée aux photographies, et le texte, sur huit colonnes serrées, occupe la plus grande partie de la une. Un caractère sans empattements, le Meargen de Yanek Iontef, est utilisé pour les informations secondaires : légendes, noms d'auteurs, adresses, et pour certains titres dans les pages intérieures.

1.4.3 La presse en ligne

La plupart des journaux israéliens sont présents en ligne. Les grands quotidiens, comme *Maar'iv*, *Yediot Aharonot*, *Haaretz*, ou *Israel Hayom* disposent d'une édition sur internet. Certains disposent également d'une édition internationale en anglais, c'est le cas par exemple de *Haaretz* ou *Israel Hayom*. Ces éditions reprennent une partie des articles des éditions en hébreu, et sont plus orientés vers l'international, traitant notamment de l'actualité du Moyen-Orient.

Ces éditions en ligne diffèrent considérablement dans leurs formes de leurs contreparties imprimées. La différence très nette observée dans la presse papier entre presse populaire et presse « élitiste » y est beaucoup moins marquée, la présentation graphique y étant en général plus générique, adoptant les codes habituels de la presse en ligne.

Ces journaux sont également marqués par une palette typographique très restreinte. Le caractère Frank-Rühl, qui domine sans partage sur la presse papier, n'est jamais utilisé en ligne. À la place sont utilisés des caractères sans empattements récents. Le journal *Haaretz* par exemple utilise le caractère Open Sans Hebrew pour l'ensemble de son site internet; seules les corps et la graisse permettent de distinguer les différents niveaux d'in-

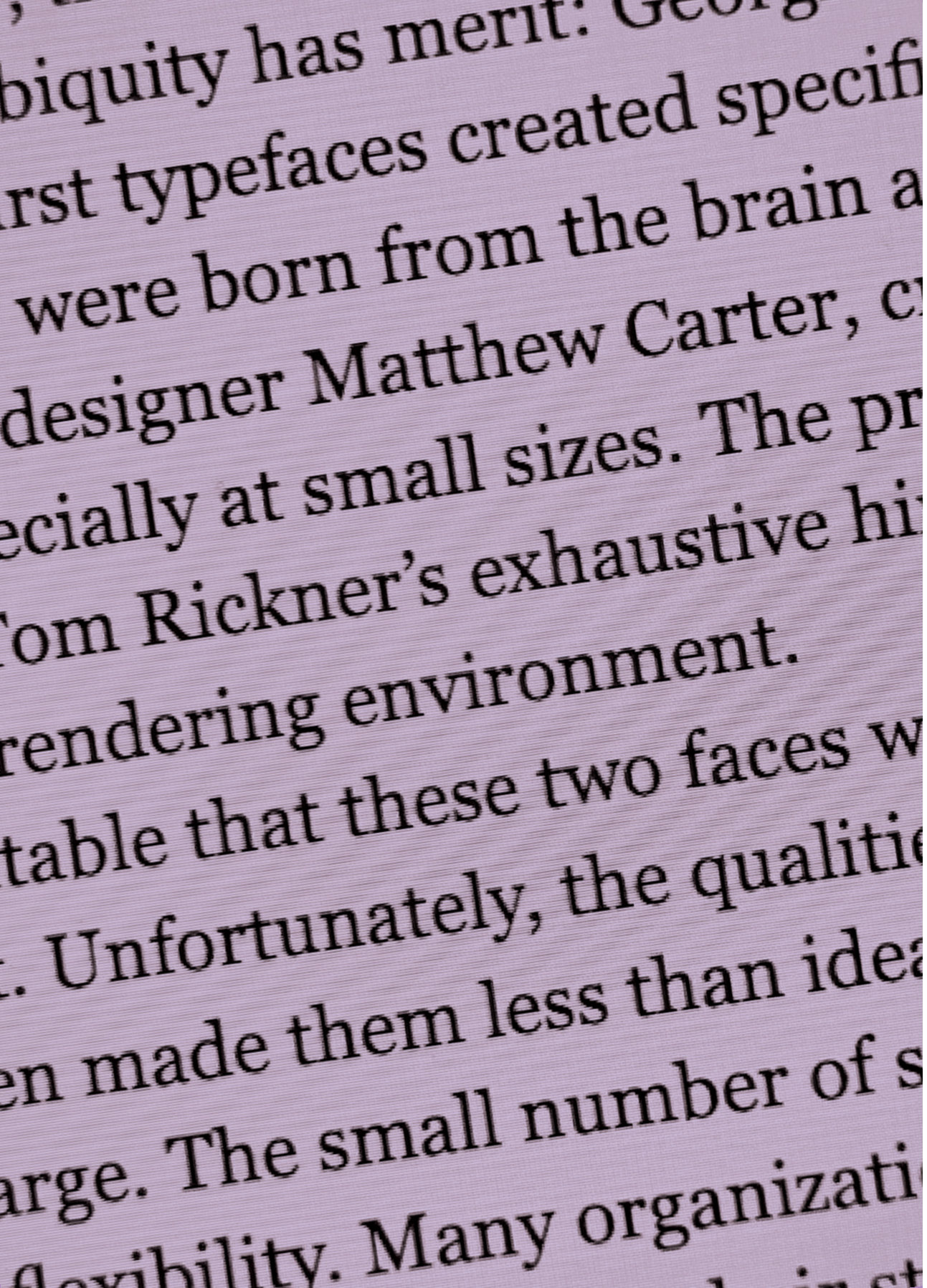
formation. *YNet*, le site du journal *Yediot Aharonot*, utilise l'Arial Hebrew comme unique caractère pour l'ensemble du site. Le site du quotidien *Maar'iv* utilise quant à lui un caractère différent pour les titres, le Aduma de Yanek Iontef, le reste du site étant composé en Open Sans Hebrew. Cette pauvreté typographique peut s'expliquer en partie par des choix économiques : ces caractères, à l'exception du Aduma, sont disponibles gratuitement; l'Open Sans Hebrew fait partie du catalogue Google Fonts, et le Arial Hebrew est déjà installé sur tous les systèmes d'exploitation.

fig. 40 – Capture d'écran de la page d'accueil du journal **Israel Hayom**, 11 septembre 2020 — Source : israelhyom.co.il

fig. 41 – Capture d'écran de la page d'accueil du journal **Maariv**, 30 décembre 2020 — Source : maariv.co.il

PARTIE 2

Méthodologie



2.1

La typographie à l'écran

Il existe aujourd'hui une offre importante de caractères conçus spécifiquement pour l'affichage à l'écran. Le rendu des caractères à l'écran pose des problèmes spécifiques devant être résolus pour assurer la bonne lisibilité du caractère. Ce rendu dépend à la fois des caractéristiques de l'écran lui-même, de sa résolution, des logiciels utilisés et du design du caractère.

Il existe un certain nombre de recommandations habituelles pour la création d'un caractère pour l'écran. Parmi celle-ci on peut citer:

- Une structure simple et des contreformes ouvertes
- Une hauteur d'x importante
- Un contraste réduit entre pleins et déliés
- Des proportions larges et un espacement important entre les lettres
- Une style gras qui se distingue nettement du style normal
- Une italique à la construction simplifié, plus proche d'un romain penché

Les caractères créés par le designer américain Matthew Carter pour Microsoft dans les années 1990, notamment le Georgia (1993) et le Verdana (1996) sont régulièrement cités comme des modèles à suivre en la matière.[34] Ces caractères ont néanmoins été créés pour répondre à des contraintes techniques très différentes de celles d'aujourd'hui. L'augmentation rapide

fig. 42 - Ci-contre: Le Georgia de Matthew Carter — Source: georgiaverdana.com

de la résolution des écrans, particulièrement depuis le début des années 2010, semblent devoir à terme rendre caduques ces recommandations, en réduisant toujours plus la différence entre l'écran et l'imprimé.

Beaucoup d'entre elles ne sont toutefois pas spécifiques aux caractères pour l'écran, et sont appliquées depuis longtemps par les dessinateurs de caractères et les graveurs de poinçons pour améliorer la lisibilité des caractères en petits corps. Il peut donc être utile de rappeler brièvement les principaux enjeux techniques de la typographie à l'écran afin d'y voir plus clair.

2.1.1. Rastérisation

La rastérisation est le processus de conversion d'une image vectorielle, définie par des lignes et des courbes, en une matrice de pixels ou de points.

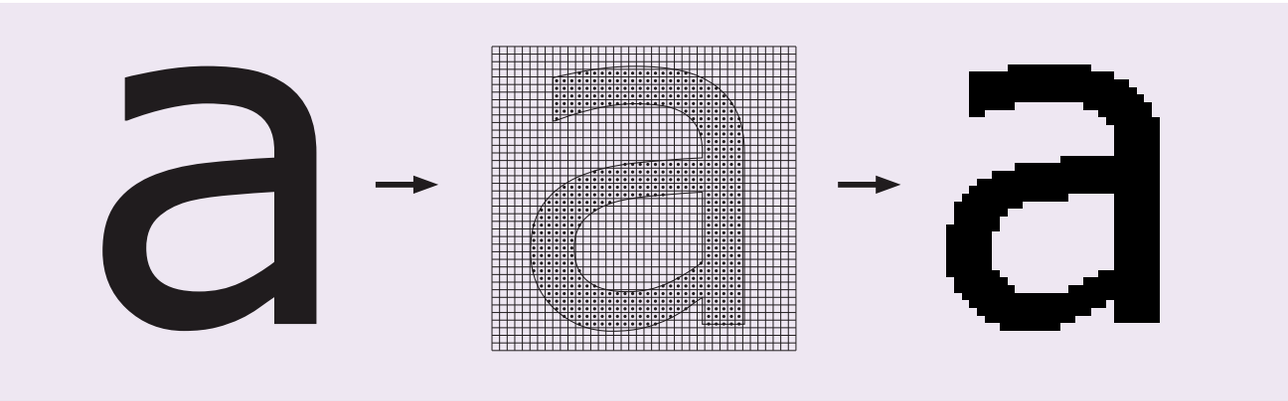


fig. 43 - Illustration du processus de rastérisation

La fidélité du rendu des formes dépend de la résolution de l'écran, en général mesurée en pixels par pouces (ppp). Pour survivre à un affichage à faible résolution, les détails et les proportions d'un caractère doivent être exagérés. Par exemple, la différence entre l'épaisseur des fûts du style normal et du gras

fig. 44 - Style **Regular** et **Bold** du Verdana de Matthew Carter

doit être au minimum d'un pixel en petit corps, se traduisant par une différence très marquée. Le style gras très appuyé du Verdana reflète bien la nécessité de s'adapter à cette contrainte.

Le *rasterizer (* ou moteur de rendu) est le logiciel qui réalise cette opération en fonction de la résolution de l'écran. Il existe de nombreux moteurs de rendu différents, ce qui explique qu'un même caractère puisse apparaître différement selon le système d'exploitation et même l'application utilisée.

2.1.2. Hinting

La rastérisation à faible résolution peut occasionner des abbérations visuelles inacceptables pour le rendu de formes typographiques. Par exemple, des empattements dont l'épaisseur seraient de moins d'un pixel à une taille donnée peuvent disparaître entièrement à l'affichage.

Le *hinting* est un processus consistant à donner des instructions au *rasterizer* pour ajuster les tracés vectoriels à la grille de pixels. Il s'agit d'un ensemble assez large de techniques, dont le résultat dépend fortement de l'interprétation qu'en fera le *rasterizer.*

Une idée reçu veut que le *hinting* permette le contrôle « au pixel près » de l'image d'un caractère, c'est en réalité de moins en moins vrai aujourd'hui, notamment du fait des techniques d'*anti-aliasing*.[35]

Le *hinting* consiste le plus souvent à renseigner le *rasterizer* sur les caractéristiques importantes du design, comme le positionnement et la largeur des fûts ou les rapports de proportions entre différentes parties des lettres.

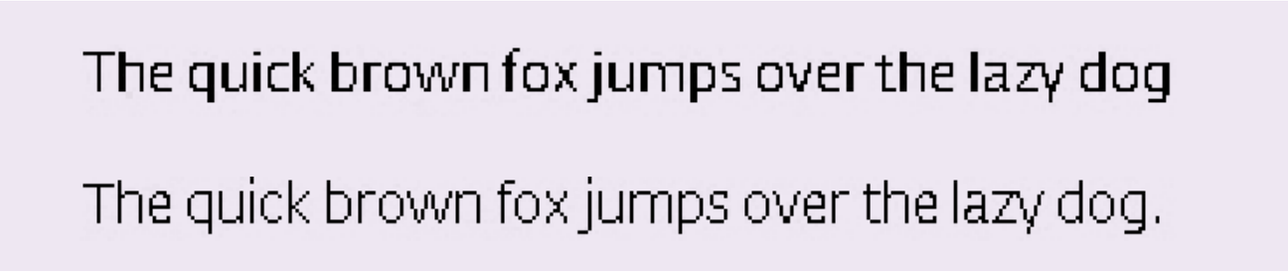


fig. 45 - Le caractère Fedra Sans Screen de Peter Bil'ak avec et sans **hinting** — Source: Typothèque

2.1.3 Anti-aliasing

L'*anti-aliasing*, ou anticrénelage est une méthode permettant de lisser l'apparence d'une image à basse résolution. L'*aliasing* désigne l'effet d'escalier qui apparait sur les bords des formes vectorielles une fois converties en pixels. Cet effet peut être adouci par l'utilisation de tons intermédiaires au niveau des contours des formes. Cette méthode permet d'améliorer considérablement l'apparence des caractères à l'écran.

De plus, l'*anti-aliasing* permet d'alléger le besoin d'aligner chaque partie des lettres sur la grille de pixels, en simulant des positions intermédiaires entre deux pixels. L'*anti-aliasing* peut ainsi donner l'illusion d'une résolution plus élevée.

Le *hinting* et l'*anti-aliasing* sont le plus souvent utilisés conjointement pour améliorer le rendu des caractères à l'écran.

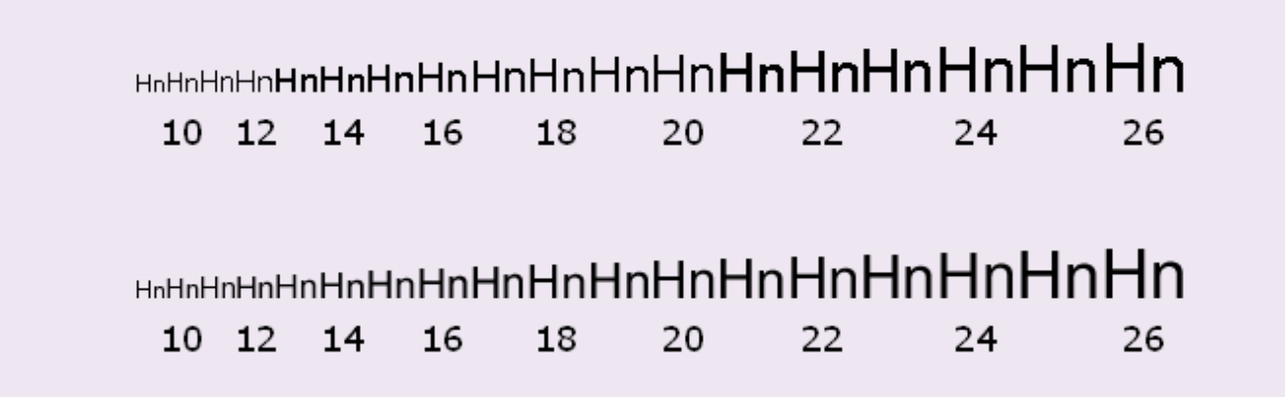


fig. 46 - L'**anti-aliasing** permet içi d'harmoniser la couleur d'un même caractère à différentes tailles — Source: rastertragedy.com

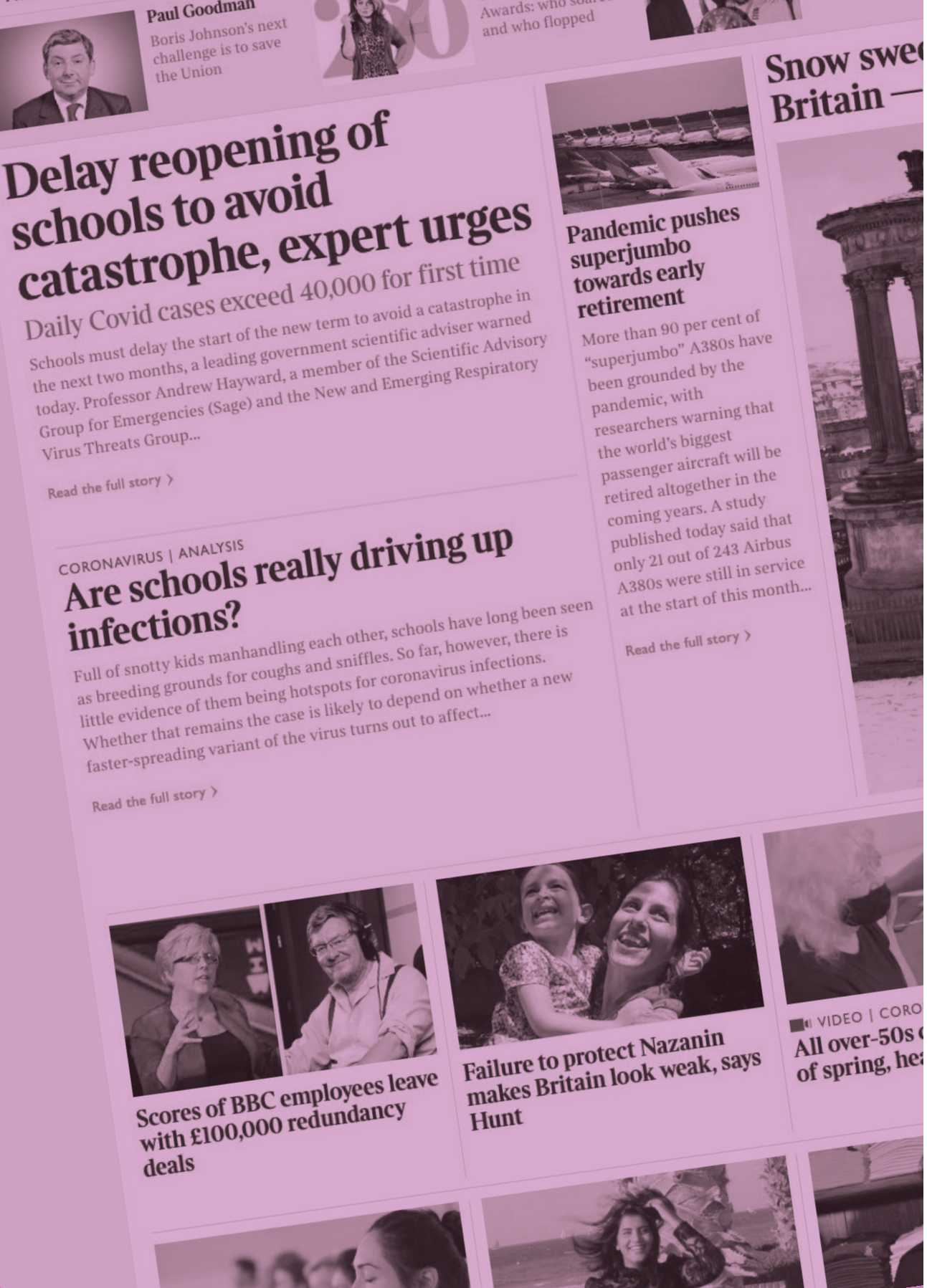
2.1.4 Haute résolution

Il existe une forte tendance à l'augmentation de la résolution des écrans, démarrée à la fin des années 2000 pour les téléphones portables, et étendue aux ordinateurs et téléviseurs depuis le début des années 2010.

Les écrans haute résolution ont en général une résolution supérieure à 200 ppp, soit environ le double de ce qui était la norme dans les années 2000. Les écrans de téléphones portables, plus petit, et tenus à plus proche distance de l'œil, disposent de résolutions contenues entre 300 et 600 ppp.[36]

Cette augmentation bénéficie particulièrement à la typographie. En effet, les écrans récents peuvent approcher (voire surpasser) en finesse et en précision l'aspect d'une page imprimée. Dans ces conditions, l'emploi du *hinting*, bien que toujours utile, est néanmoins beaucoup moins crucial que par le passé.

Cet état de fait permet d'envisager la conception de caractères pour écrans de façon plus étendue stylistiquement que par le passé. Il devient également possible d'envisager cette conception en rapport avec un usage typographique spécifique, et non plus seulement come une réponse à un problème technique.



2.2

La typographie de la presse en ligne

2.2.1. La typographie sur le web

Après des débuts très sommaires dans les années 1990, la typographie sur le web s'est considérablement enrichie. Les web designers ont en effet longtemps été contraints de choisir parmi une palette très restreinte de caractères typographiques : les *web-safe fonts*, une collection d'une dizaine de caractères garantis d'être installés sur la grande majorité des ordinateurs.[37]

Depuis l'adoption de la propriété @font-face par les navigateurs au début des années 2010, il est possible d'inclure des fichiers de polices dans une page web, permettant ainsi l'utilisation d'une grande variété de caractères.

Cette richesse typographique bénéficie particulièrement aux sites de presse, qui nécessitent l'établissement de hiérarchies visuelles complexes. Elle rend également possible le déploiement d'une identité visuelle cohérente entre le web et l'imprimé.

fig. 47 - Ci-contre : Capture d'écran de la page d'accueil du **Times**, 25 decembre 2020
— Source : thetimes.co.uk

2.2.2. Texte courant

Il existe un genre spécifique de caractères de texte conçus pour la presse. Celle-ci pose en effet des défis particuliers. Bien que s'étant considérablement améliorée depuis la fin du XXe siècle, la qualité d'impression des journaux a longtemps souffert des contraintes de coûts et de délais de production très serrés. Les caractères de presse doivent donc être particulièrement robustes, et capables de rester lisibles malgré cette mauvaise qualité d'impression. Pour ce faire, ces caractères doivent présenter des formes simplifiées et un contraste fortement réduit.

L'autre enjeu important de la presse imprimée est la nécessité de faire rentrer une grande quantité de texte dans un espace limité. L'économie de place est donc également un facteur crucial à prendre en compte dans la réalisation d'un caractère de presse.

En la matière, l'augmentation de la hauteur d'x est de loin la mesure la plus efficace. Elle permet d'améliorer la lisibilité d'un caractère et de permettre la composition en plus petits corps. De plus, la réduction relative des ascendantes et des descendantes permet de réduire l'espace entres les lignes de texte. Des proportions sérrées sont également courantes, permettant de gagner de la place et de faire rentrer plus de caractères dans des colonnes étroites.

Les caractères du *Legibility Group*, créés par la compagnie Mergenthaler Linotype aux États-Unis dans les années 1920, et conçus spécifiquement pour les journaux, illustrent bien cette approche.

Ces caractères sont tous basés sur le modèle des didones, un style très populaire dans la presse, notamment dans le monde anglo-américain. Pour autant, ils s'en distinguent par leur hauteur d'x renforcée, par un contraste réduit et par des contreformes plus ouvertes. Chaque caractère de la série était conçu spécifiquement pour une technique d'impression particulière.[38]

Dans les années 1990, le dessinateur de caractères néerlandais Gerard Unger a dessiné plusieurs caractères pour la presse, comme le Gulliver ou le Coranto. Bien que se distinguant fortement de ses prédecesseurs

fig. 48 - Ionic No. 5 de Chauncey H. Griffith, 1925 — Source: Luc Devroye

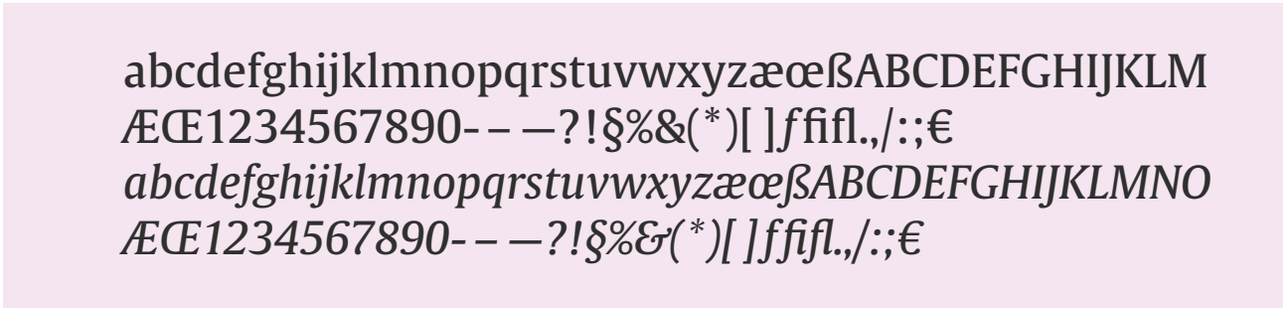


fig. 49 - Gulliver de Gerard Unger, 1993

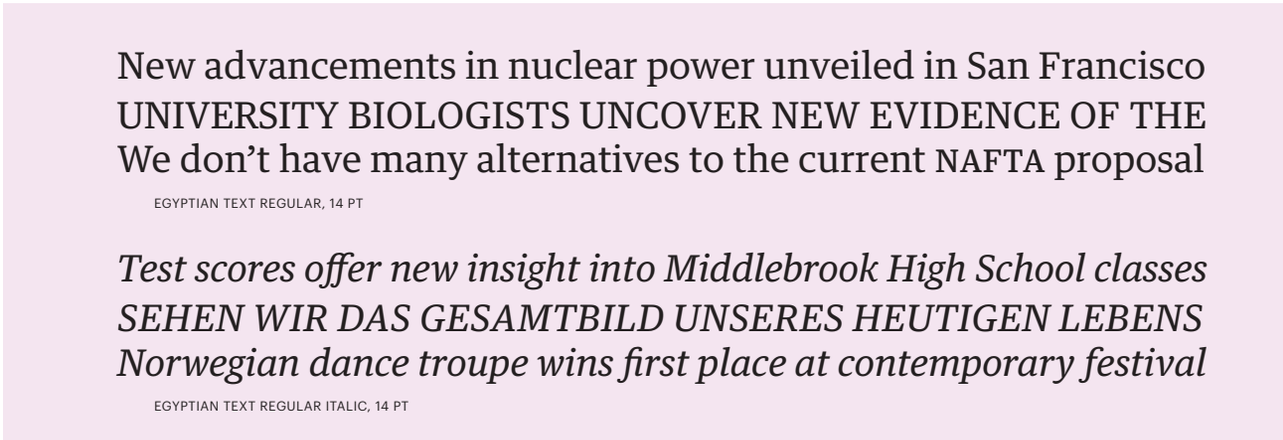


fig. 50 - Guardian Egyptian Text de Christian Schwartz et Paul Barnes, 2009

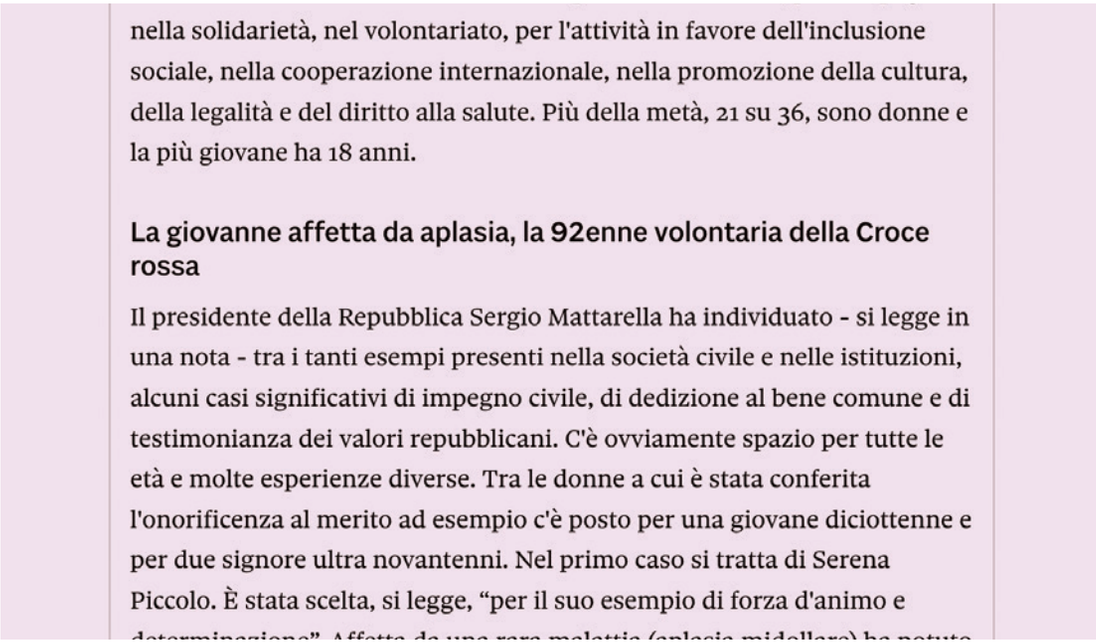
Johnson's next challenge is to save the Union

The prime minister can take comfort from the fact that the SNP's formidable discipline shows signs of breaking down

Paul Goodman | Monday December 28 2020, 5.00pm GMT, The Times

Boris Johnson won't want to be remembered as the prime minister who won national independence only to lose the United Kingdom itself, but the prospect of Scotland voting to break up the Union is the challenge facing him in the new year.

fig. 51 - The Times, 28 décembre 2020 —Source: thetimes.co.uk



nella solidarietà, nel volontariato, per l'attività in favore dell'inclusione sociale, nella cooperazione internazionale, nella promozione della cultura, della legalità e del diritto alla salute. Più della metà, 21 su 36, sono donne e la più giovane ha 18 anni.

La giovanne affetta da aplasia, la 92enne volontaria della Croce rossa

Il presidente della Repubblica Sergio Mattarella ha individuato - si legge in una nota - tra i tanti esempi presenti nella società civile e nelle istituzioni, alcuni casi significativi di impegno civile, di dedizione al bene comune e di testimonianza dei valori repubblicani. C'è ovviamente spazio per tutte le età e molte esperienze diverse. Tra le donne a cui è stata conferita l'onorificenza al merito ad esempio c'è posto per una giovane diciottenne e per due signore ultra novantenni. Nel primo caso si tratta di Serena Piccolo. È stata scelta, si legge, "per il suo esempio di forza d'animo e

fig. 52 - Il Sole 24 Ore, 28 décembre 2020 —Source: ilsole24ore.com

sur le plan stylistique, les caractères d'Unger partagent ce souci d'économie, et présentent ainsi les proportions typiques des caractères de presse : hauteur d'x importante, contreformes très ouvertes et proportions étroites.

Le dessinateur de caractères américain Christian Schwartz observait que les caractères de presse présentent de nombreuses similarités avec les caractères conçus pour l'affichage à l'écran.[39] Schwartz a créé, avec Paul Barnes, la famille de caractère Guardian en 2004, destinée au journal du même nom. Au départ conçu pour l'édition papier du Guardian, le caractère a été plus tard utilisé dans l'édition en ligne du journal. Schwartz explique que l'adaptation à ce nouveau medium a pu se faire sans difficulté. En effet, la qualité d'impression limitée d'un côté, et la faible résolution des écrans de l'autre, apellent des choix formels semblables.

La composition du texte dans la presse en ligne présente toutefois de grandes différences par rapport à la presse papier. La gestion de l'espace, notamment, y est radicalement différente. Ainsi, sur le web, la dimension verticale est en général illimitée, l'utilisateur faisant défiler la page au fur et à mesure de la lecture. Ce fait rend possible l'utilisation d'un interlignage important au sein du bloc de texte ; cette caractéristique étant de manière générale propre à la typographie sur le web.

Cette absence de contraintes, en comparaison avec l'imprimé, à des conséquences importantes pour le design typographique. En effet, les contraintes d'économies d'espace ont dictées pour une large part les caractéristiques formelles des caractères de presse. Ces contraintes disparaissent presque entièrement dans le contexte de la presse en ligne. Il est ainsi possible, par exemple, d'employer un caractère présentant des proportions plus classiques : une hauteur d'x moins élevée, des ascendantes et des descendantes plus affirmées. De telles proportions, du

moment que le corps n'est pas trop faible, peuvent améliorer la lisibilité et le confort de lecture, en renforçant la silhouette des mots et en conférant une allure plus aérée au bloc de texte.

Cette absence de contraintes doit toutefois être nuancée. En effet, la consultation de la presse en ligne se fait fréquemment sur téléphones portables, dont les écrans étroits peuvent obliger à composer du texte en colonnes sérrées. On retrouve alors une situation plus proche des contraintes traditionnelles de la presse papier. Dans ces conditions, un caractère relativement étroit horizontalement, permettant de placer un plus grand nombre de caractères par ligne, peut être avantageux.

2.2.3. Titrage

Plus encore que le traitement du texte, la mise en avant de gros titres en une est un des aspects les plus caractéristique de la presse. Il s'agit également un enjeu crucial pour la presse en ligne.

Les pages d'accueil des sites de presse reproduisent parfois pour partie les codes visuels de la presse papier. Il existe toutefois des différences importantes dans la manière de présenter l'information.

La une d'un journal imprimé présente une sélection des titres les plus importants, renvoyant aux pages intérieures pour le reste du contenu. Or, cette distinction entre une et pages intérieures n'existe pas en ligne, où la page d'accueil est le principal mode de renvoi aux différents articles. En conséquence, cette page d'accueil doit présenter l'intégralité du contenu du journal.

Pour ce faire, les journaux en ligne ont recours, le plus souvent, à une composition en grille. Au sein de celle-ci se répartissent des blocs de différentes tailles, représentant un article, composé d'un titre, souvent d'une image, et parfois d'un paragraphe de texte. La taille des blocs et leur répartition dans

fig. 53 – Page d'acueil du **New York Times**, 29 décembre 2020 — Source: nytimes.com

la page permettent d'établir la hiérarchie principale. D'autres systèmes viennent souvent structurer la page d'accueil : divisions en catégories et sections, usages de mots-clés, listes présentant les articles les plus lus, etc.

Pour distinguer clairement ces différents niveaux d'informations, une grande variété de solutions typographiques est déployée : variations de corps, de graisses, de styles, utilisation des capitales, etc.

Cette composition en grille entraîne une certaine densité d'information. Ainsi, contrairement au texte des articles, les titres sont contraints de s'inscrire dans des blocs de taille limitée. Dans cet espace restreint, les proportions compacts des caractères de presse classiques peuvent se réveler avantageuses.

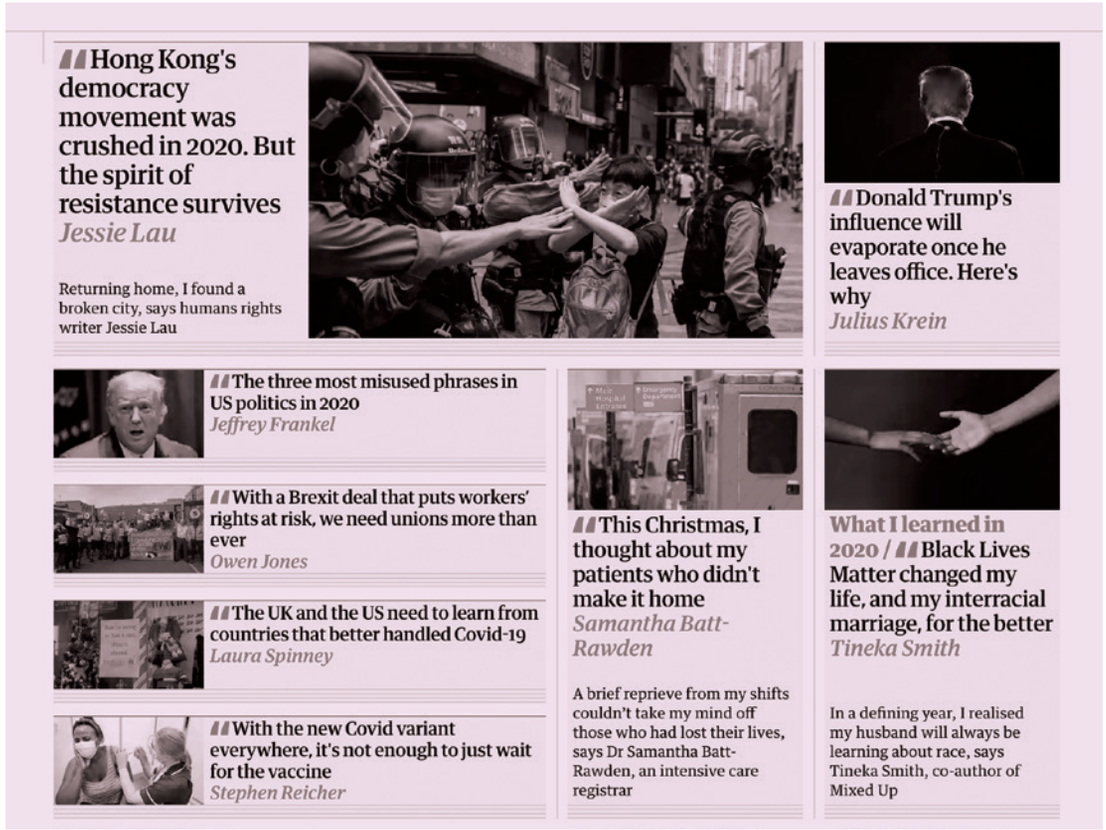


fig. 54 - Page d'accueil du **Guardian**, 29 décembre 2020 — Source: theguardian.com

Un bon exemple est le caractère Coranto, créé en 2000 par Gerard Unger. Dans sa variante de titrage, le caractère présente un hauteur d'x encore plus élevée que sa variante de texte, et des proportions encore plus condensées, l'objectif étant de permettre de faire rentrer des titres longs dans un espace réduit. Cet approche, prise dans le contexte de la presse traditionnelle, reste ainsi pertinente pour la presse en ligne.

2.2.4. Navigation

Cette hiérarchie complexe de contenu se réflète également dans les systèmes de navigation mis en place par les sites de presse. Ceux-ci obéissent à plusieurs contraintes. D'une part,

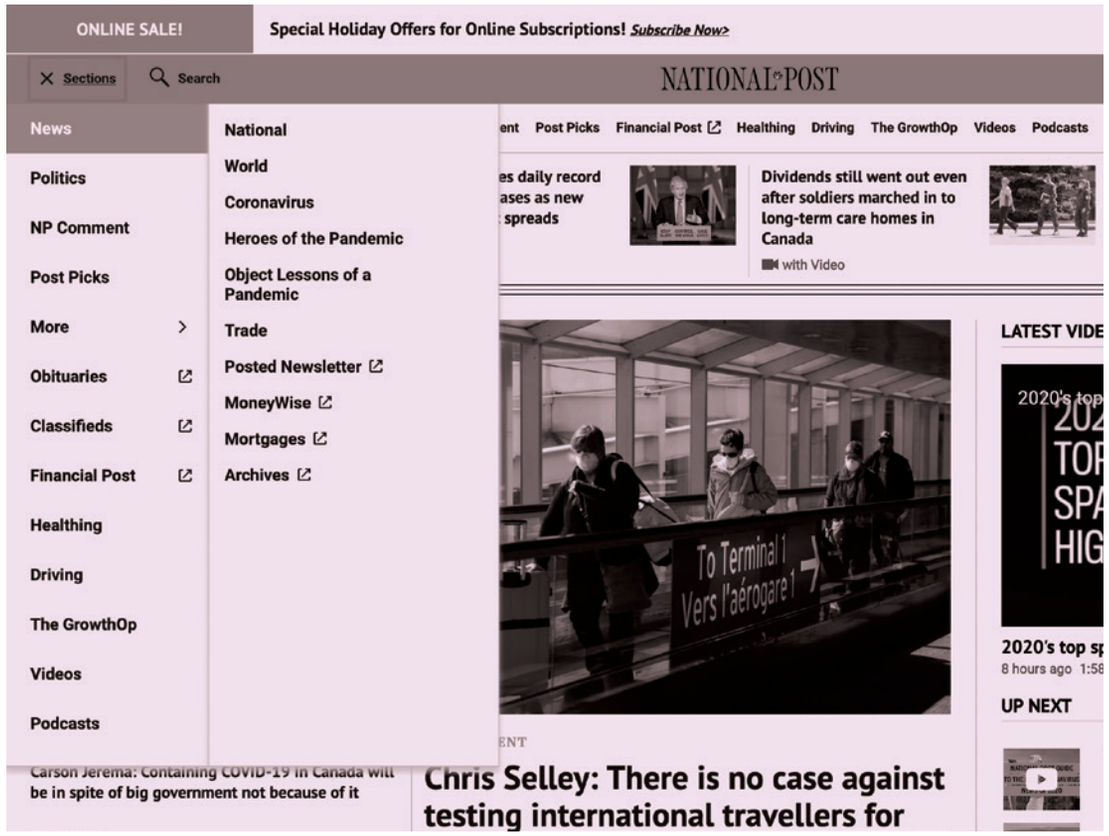


fig. 55 - Menu de navigation du **National Post**, 29 décembre 2020 — Source: nationalpost.com

la nécessité de se distinguer visuellement du contenu proprement dit, et d'autre part, celle de s'inscrire dans un espace limité, afin de ne pas empiéter sur l'espace réservé au contenu.

La solution la plus courante est l'usage de menus déroulants, listant les différentes catégories et sections dans des colonnes étroites. L'emploi d'un caractère lisible en petits corps, est ici crucial. Par ailleurs, le choix de caractères sans empattements, pour leur connotation plus technique, est le plus souvent priviliégié.

2.2.5. Infographies

La présentation visuelle de données chiffrées est devenu un enjeu de plus en plus important pour la presse. La présentation de statistiques, par exemple, bénéficie grandement d'une présentation visuelle adaptée pour en faciliter la lecture. La visualisation de données est considérée aujourd'hui comme un domaine à part entière dans le champ du design.

Les articles de presse ont en effet souvent recours aux tableaux, graphiques ou à la cartographie dans le corps des articles. La composition en tableaux, le légendage de graphiques ou de cartes nécessite l'emploi de caractères lisibles en petits corps, et à l'encombrement limité. Ces contraintes sont très similaires à celles présentées par la création d'interfaces et de menus, et l'emploi des mêmes caractères typographiques pour ces deux usages constitue ainsi la norme.

2.2.6. Création d'un système typographique

L'analyse des usages spécifiques de la presse en ligne permet d'établir les contours d'un système typographique. La diversité des usages et des contraintes associées appellent la création de styles spécifiquement conçus pour chacun de ces usages.

Le corps de texte, libéré des contraintes fortes de la presse papier, peut permettre un plus grand confort de lecture, notamment par l'usage de proportions plus traditionnelles, tout en restant adaptable à la lecture sur les écrans de téléphones.

Les caractère de titrage bénéficient eux de l'usage de proportions sérrées pouvant s'adapter à la composition en grille. Ils constituent également un marqueur important de l'identité visuelle du journal.

Enfin, un caractère sans empattements compact et lisible est crucial pour la composition de l'interface de navigation et la présentation de données.

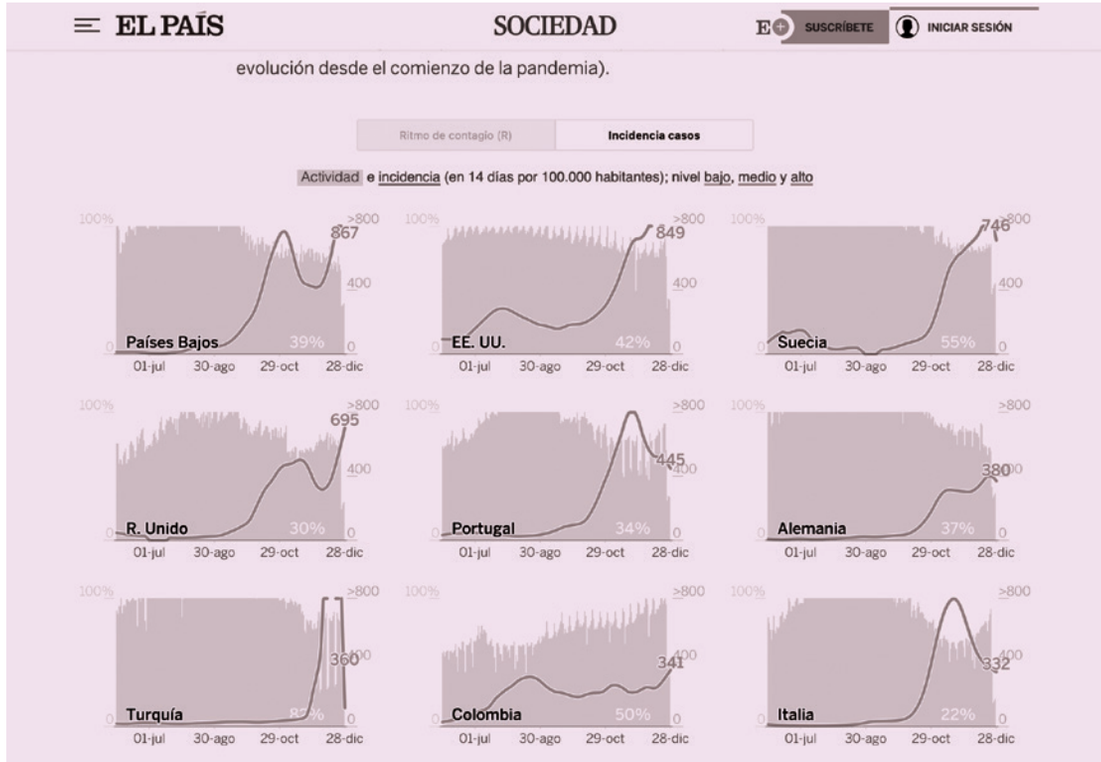


fig. 56 - El País, 29 décembre 2020 — Source: elpais.com

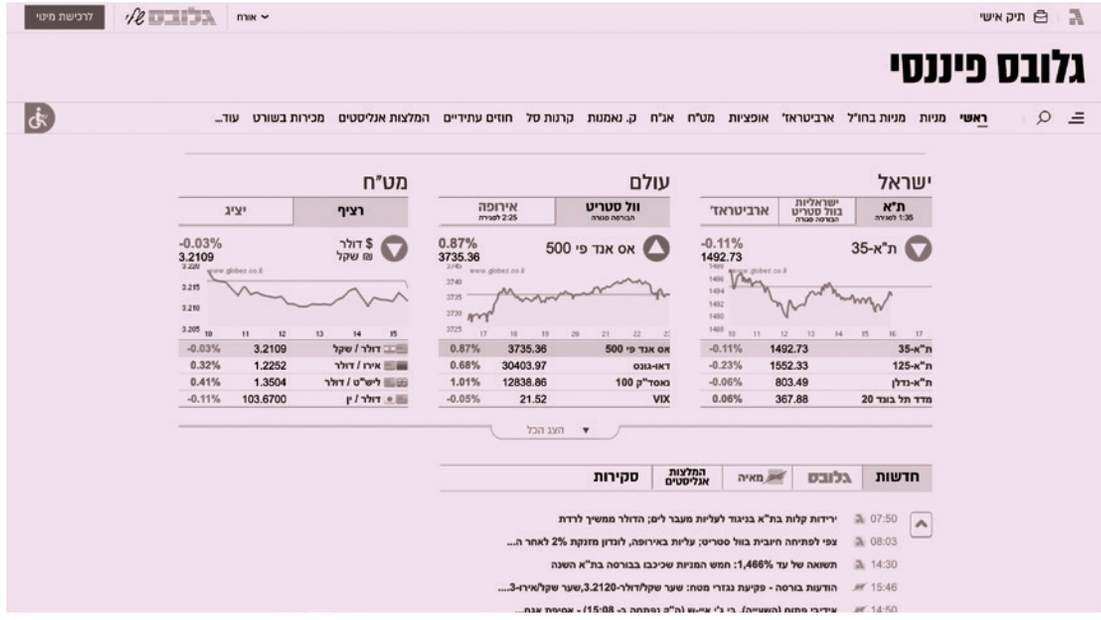


fig. 57 - Globes (גלובס), 29 décembre 2020 — Source: globes.co.il

PARTIE 3

Design

3.1

Les styles de texte courant

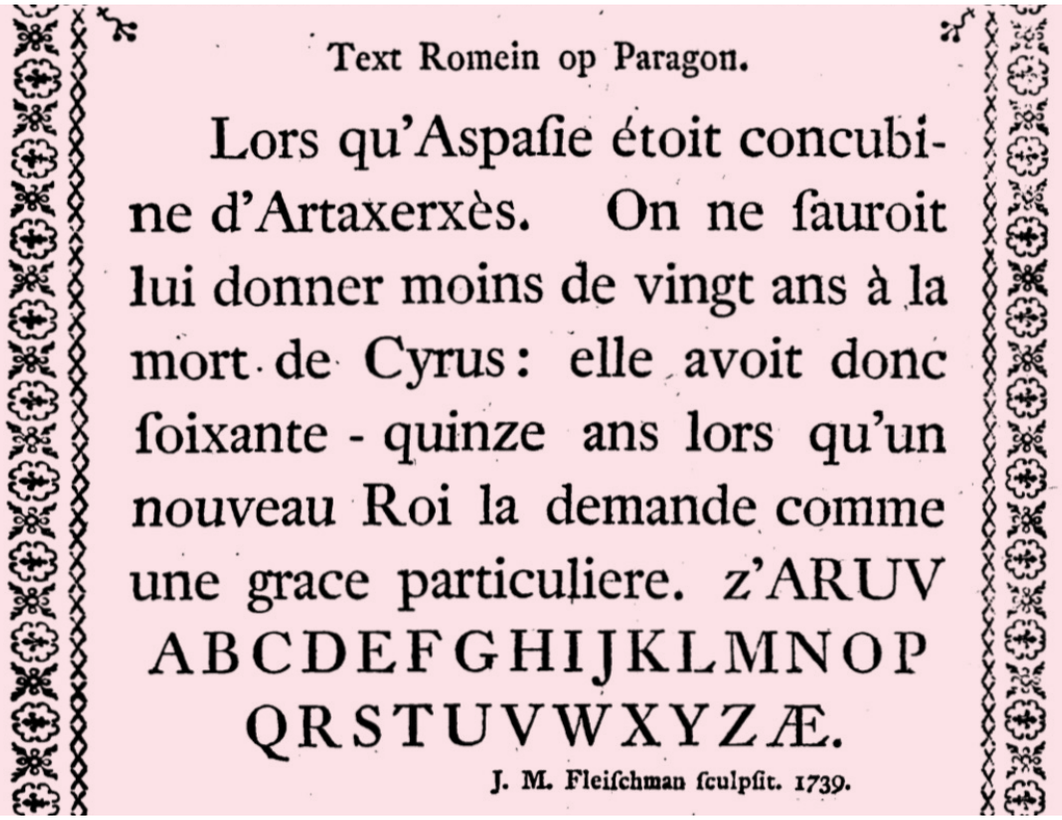
3.1.1. Première approche

En début de projet, j'ai commencé à mener un travail calligraphique pour me familiariser avec les formes et les proportions de l'hébreu. Ce travail m'a permis de mieux comprendre la structure et le rythme de cette écriture. L'écriture à la plume plate est essentielle pour comprendre la répartition des masses des lettres hébraïques.

En parallèle, j'ai également réalisé de nombreux dessins numériques des différents styles que j'envisageais pour ma famille. Le travail à la tablette graphique m'a permis d'explorer de nombreuses pistes rapidement afin de développer une vision d'ensemble. Le numérique offre l'avantage de permettre de facilement dupliquer des formes, pour composer des mots et de courts paragraphes, et s'approcher assez rapidement d'un rendu proche de la typographie. Ce travail m'a notamment permis de synthétiser les différentes références que j'avais réunies.

3.1.2. Inspirations

Les caractères hollandais du XVIIe et XVIIIe siècle ont constitué ma principale source d'inspiration pour le romain. J'appréciais particulièrement les caractères du graveur Joan Michaël Fleischman. Ces caractères présentent une grande finesse de gravure et un contraste assez élevé donnant une texture riche et contrastée au texte. Ils possèdent également des proportions assez étroites et une hauteur d'x plus élévée que d'autres caractères de cette époque, leurs conférant une bonne lisibilité en petits corps et un aspect économique. Ces caractéristiques me semblaient appropriés à un caractère destiné à la presse.


Text Romein op Paragon.

Lors qu'Aspaſie étoit concubi-
ne d'Artaxerxès. On ne ſauroit
lui donner moins de vingt ans à la
mort de Cyrus: elle avoit donc
ſoixante - quinze ans lors qu'un
nouveau Roi la demande comme
une grace particuliere. z'ARUV
ABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXYZÆ.

J. M. Fleiſchman ſculpſit. 1739.

fig. 58 - Texte Romain sur Parangon, J. M. Fleischman

fig. 59 - Dessins de recherches — Février-Mars 2020

fig. 60 - Dessins de recherches — Février-Mars 2020

3.1.3. Première version du romain

Suite à ce travail, j'ai rapidement commencé à numériser une première version du caractère contenant quelques lettres en bas-de-casse. Mon objectif était de pouvoir rapidement tester mon caractère dans le contexte d'une page web. J'ai produit différentes versions et utilisé l'interpolation pour générer de nombreuses options en terme de proportions, de contraste et de graisse. En comparant ces différentes options directement à l'écran, et en comparaison avec des caractères existants, j'ai pu établir les proportions de base, notamment les proportions verticales et l'épaisseur des fûts.

hamburgefontsiv

fig. 61 - Première version numérisée — 6 mars 2020

tolerance chestier cerebroton
remplace erbarme involucre nescir
palingenetical pallahs regeringe
ploutering dihedrons commemora
daagt rennur oneida septuplin
smidgeon premere lucid heists sinui

tolerance chestier cerebroton
remplace erbarme involucre nescir
palingenetical pallahs regeringe
ploutering dihedrons commemora
daagt rennur oneida septuplin
smidgeon premere lucid heists sinui

tolerance chestier cerebroton
remplace erbarme involucre nescir
palingenetical pallahs regeringe
ploutering dihedrons commemora
daagt rennur oneida septuplin
smidgeon premere lucid heists sinui

fig. 62 - Variantes de graisses — 13 mars 2020

spiciness smatter assertions
onderhandeld mirage criminose
vends reordered pastern
unpoeticalness cassino
opensubtitles deppa merriness
certaminis fascinations faltboat

spiciness smatter assertions
onderhandeld mirage criminose
vends reordered pastern
unpoeticalness cassino
opensubtitles deppa merriness
certaminis fascinations faltboat

spiciness smatter assertions
onderhandeld mirage criminose
vends reordered pastern
unpoeticalness cassino
opensubtitles deppa merriness
certaminis fascinations faltboat

fig. 63 - Variantes de contraste — 25 mars 2020

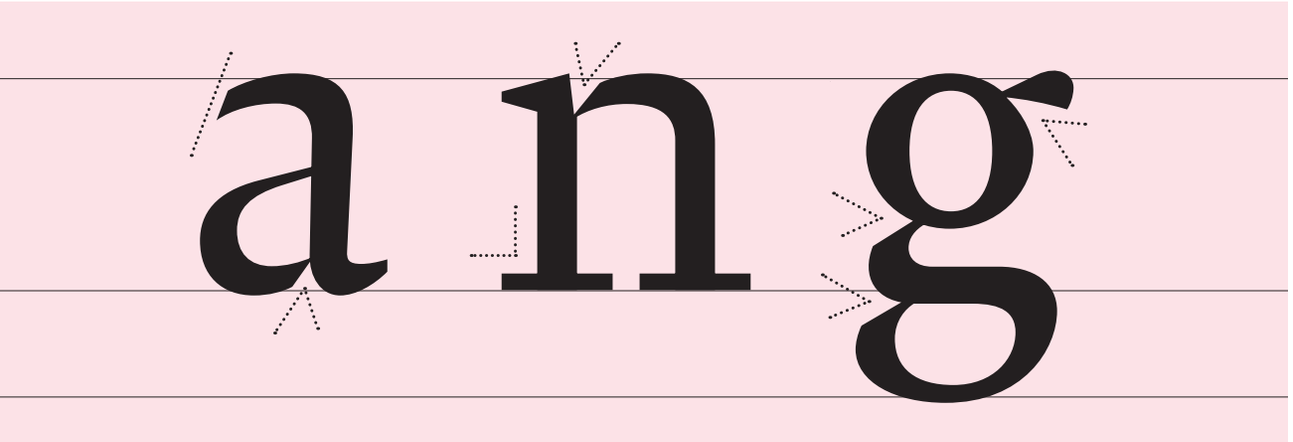


fig. 64 - Encoches triangulaires au niveau des connections

Sur le plan stylistique, ces premières versions montrent l'influence des caractères de Fleischman. J'en retenais notamment le contraste particulier, mélant différents axes de contraste selon les lettres. J'aimais aussi beaucoup les détails propres à la gravure de poinçons, notamment les encoches triangulaires au niveau des connections entres les arches et les fûts. J'ai toutefois cherché à éviter l'emprunt trop direct de détails historiques et à donner à mes formes un aspect plus contemporain, par un traitement synthétique afin d'affirmer le caractère numérique du caractère. Cette approche est visible notamment dans les empattements purement rectangulaires, sans transitions arrondies avec les fûts.

Tester directement le caractère à l'écran m'a permis de remettre en cause certains choix initiaux. Il a été notamment très éclairant de comparer le rendu du caractère sur des écrans de différentes résolutions. Par exemple, ma première approche était d'affiner considérablement les traits au niveau des connections. Je pensais obtenir ainsi une plus grande netteté sur des écrans de faible résolution et reproduire la texture « brillante » des caractères de Fleischman. En réalité, l'anti-aliasing tend à

adoucir et à graisser considérablement l'apparence des caractères à l'écran, rendant totalement invisible ce type de détail. Le caractère aparaissait en effet beaucoup moins contrasté qu'il ne l'était réellement, et les tentatives d'augmenter le niveau de contraste pour compenser ce fait se sont révélées inefficaces.

À l'inverse, sur des écrans de plus haute résolution, ce contraste très élévé devenait très visible et se révélait excessif et désagréable à la lecture. J'en ai tiré la conclusion que sur des écrans à basse résolution, l'essentiel était la structure et les proportions du caractère. Le détail des connections et des techniques comme l'utilisation de pièges à encres se révelaient assez inefficaces sur ces écrans. L'autre conclusion paradoxale était qu'un contraste trop élevé se révélait beaucoup plus problématique, car plus visible, sur les écrans à haute résolution. J'ai donc décidé de réduire le contraste du caractère, en évaluant le résultat sur ce type d'écran.

À ce stade, si les proportions principales du caractère étaient bien établies, il restait une grande incertitude sur les détails, notamment concernant les terminaisons. Après avoir essayé différentes options pour certaines lettres, j'ai fini par adopter des terminaisons évasées et coupées verticalement, plus en accord avec le traitement synthétique du contour des formes.

fig. 65 - Différents essais pour les terminaisons

3.1.4. Première version de l'hébreu

Les premières versions numériques de l'hébreu ont été faites en suivant la même méthodologie que pour le romain. J'ai pu ainsi tester rapidement différentes options à l'écran. Ce travail m'a permis notamment d'établir la graisse du caractère en comparaison avec le romain. En plaçant face-à-face des paragraphes en hébreu et en latin, j'ai ainsi pu établir les proportions relatives des deux écritures, avec l'objectif de leur donner la même taille apparente. L'hébreu ne possédant pas de distinction entre capitales et bas-de-casse, la solution consiste à situer la taille des lettres entre la hauteur d'x et la hauteur des capitales du latin.

Sur le plan stylistique en revanche, il me restait beaucoup d'hésitations sur la direction à prendre. J'ai essayé d'appliquer la même formule que pour le latin, en empruntant des détails au vocabulaire de la gravure, et en traitant les formes de manière synthétique et géométrique. Le résultat s'est révélé très rigide et artificiel. J'ai donc ressenti le besoin de revenir au dessin et d'élargir ma recherche de références.

אבדהוחילמנפרשת

מלח שמשוני רמל פארדו האורליה משיוב רדלובר בחאש
מחליה אחימאיר נתנאלי שנללר בינאשווילי תולדו רודן
מירובי הושיאר ליברמנש חיוויד הלפנד

fig. 66 - Première version numérisée de l'hébreu — 27 mars 2020

אדרת פילר חביבה רפא מיני ריבה משיאשוילי ברנדו
הלמברונר אלוש שש יונש מיניה שמש יהודא אירלנדר
דוידי שפינר יוליו ברינר ללנה השאש לבינר דרויש

אדרת פילר חביבה רפא מיני ריבה משיאשוילי ברנדו
הלמברונר אלוש שש יונש מיניה שמש יהודא אירלנדר
דוידי שפינר יוליו ברינר ללנה השאש לבינר דרויש

אדרת פילר חביבה רפא מיני ריבה משיאשוילי ברנדו
הלמברונר אלוש שש יונש מיניה שמש יהודא אירלנדר
דוידי שפינר יוליו ברינר ללנה השאש לבינר דרויש

אדרת פילר חביבה רפא מיני ריבה משיאשוילי ברנדו
הלמברונר אלוש שש יונש מיניה שמש יהודא אירלנדר
דוידי שפינר יוליו ברינר ללנה השאש לבינר דרויש

Redivivus magdalen rubifies taunton dehorts labelloid diens bert gelatinated Record anna stenochromes arpeggios hantle balsaminaceae postulants argands desesperado sportier

Redivivus magdalen rubifies taunton dehorts labelloid diens bert gelatinated Record anna stenochromes arpeggios hantle balsaminaceae postulants argands desesperado sportier

Redivivus magdalen rubifies taunton dehorts labelloid diens bert gelatinated Record anna stenochromes arpeggios hantle balsaminaceae postulants argands desesperado sportier

Redivivus magdalen rubifies taunton dehorts labelloid diens bert gelatinated Record anna stenochromes arpeggios hantle balsaminaceae postulants argands desesperado sportier

fig. 67 - Harmonisation de la couleur entre l'hébreu et le latin

שלוש תביעות־יסוד יש לתבוע מכל אלפבית: קלות הקריאה, נוי הצורה ואופי מיוחד. קלות הקריאה מחייבת שתהא כל אות ואות ניכרת בבירור בפני עצמה ונבדלת היטב מאותיאות דומות, על־ידי סימני ההכר המיוחדים לה. נאה היא האות שיש בה בהירות עם מימדים שקולים, זרם חיים צריך לזרום בגזעיה, בבדיה ובענפיה של האות.

אבגדהוזחטיכלמנסעפצקרשת

fig. 68 - Narkissim de Zvi Narkiss — Source: Beletsky M. (2002). **Zvi Narkiss and Hebrew Type Design**, Language Culture Type

אבדהוחילמנפרשת

27 mars 2020

אבדהוחילמנפרשת

7 mai 2020

אבדהוחילמנפרשת

18 juin 2020

fig. 69 - Évolution de l'hébreu

J'ai en effet compris au cours du développement du projet que le recours à des références historiques pouvait être problématique pour l'hébreu. Les caractères hébreux produits en Europe aux XVIIe, XVIIIe ou XIXe siècles ont été conçus dans un contexte principalement religieux, et dans une culture très éloignée de l'Israël d'aujourd'hui. Il me fallait donc utiliser des références plus contemporaines. Les caractères du designer israélien Zvi Narkiss ont été une influence importante à cette étape du projet. Ses caractères présentent une tension réussie entre des formes issues de la calligraphie et une structure rigoureuse et systématique, donnant un aspect très stable au texte.

J'ai donc décidé de revenir à un traitement plus calligraphique de l'hébreu, ce qui m'a permis d'obtenir des formes plus souples et un rapport de contraste plus équilibré et naturel.

La crainte de l'Eternell eſt le chef
de science: mais les fols meſpriſent
ſapiẽce & inſtruction. Mon fils, eſcoute

fig. 70 - Jannon de František Štorm —Source: **Jannon Pro Specimen**, Storm Type

Hamburgefontsiv

Decrepitate Filagrees Inturbidating Gobbets Prejudications Energizer
Undeceives Implead Enginery Punctiliousness Greats Wirework
Disharmonises Olefiant Jaundices Flawns Purgatories Acidulating
Kittuls Androgyny

fig. 71 - 30 avril 2020

Hamburgefontsiv

Reinterment Historicity Recapitalised Syce Didynamia Eviscerate
Gunks Contrabasses Snort Bodgers Pathology Submicrons
Carambola Kroner Maided Recombinations Hawaiians Cosmea
Gyromancy Experience

fig. 72 - 7 mai 2020

3.1.5. Évolutions du romain

Ce travail sur l'hébreu m'a amené à remettre en cause le dessin du romain. Il m'a semblé que celui-ci pouvait aussi bénéficier d'un traitement plus souple des formes. Reprenant ma recherche de références, j'ai exploré plus largement le genre des caractères baroques, au-delà du seul XVIIIe siècle hollandais. J'ai notamment étudié les caractères gravés par Miklós Kis et Jean Jannon. J'ai également pu découvrir le travail du designer tchèque František Štorm, qui a notamment basé plusieurs de ses créations sur les caractères de Jannon.

En revenant au dessin numérique, j'ai essayé d'obtenir des formes plus souples et plus expressives. À ce stade, j'ai également revu légèrement les proportions du caractère, notamment en élargissement les lettres rondes tout en conservant les proportions assez étroites des autres lettres. Ces proportions variées m'ont permis d'obtenir une texture de texte plus vivante.

3.1.6. Romain gras

Une fois mes choix plus affirmés pour le style principal, j'ai entamé le dessin d'une version grasse du caractère. J'ai decidé dès le départ de dessiner une version très noire pour ensuite obtenir par interpolation une graisse intermédiaire.

La principale difficulté du dessin du romain gras à été la gestion du contraste. La première version présentait un contraste important. Si l'augmentation de la graisse nécessitait un renforcement du contraste, cette première version était excessive, et donnait l'impression d'être un caractère de titrage. Suivant le conseil des professeurs, j'ai réduit le contraste du caractère, notamment en épaississant les empattements.

hamburgefontsiv

hamburgefontsiv

fig. 73 - Première version du romain gras — 10 juin 2020

fig. 74 - Réduction du contraste et épaississement des empattements — 17 juin 2020

מפלגת העבודה

סירק רחמלביץ זעירה מחלוקת נפתלי ארום הרצנו שלהב
נגר צבאני נאדזיה יוזיה גדג חיוסיה שיימוביץ כוזהינוף

fig. 75 - Première version de l'hébreu gras — 13 septembre 2020

מפלגת העבודה

טרקל חתמי ברגודה סבייב הורביץ מולדובן פוליק
אוכלוסייה נונס מבשב רוטמנש תרזה בורובי ליאור

fig. 76 - 8 novembre 2020

3.1.7. Hébreu gras

Le dessin de l'hébreu gras s'est révelé encore plus difficile. La direction du contraste de l'hébreu impose de répartir l'essentiel de la graisse verticalement. Cela pose de grandes difficultés pour certaines lettres qui risquent ainsi de se boucher, et cela crée des tâches noires dans le paragraphe. Ma première version souffrait de ce problème, ainsi que d'un contraste généralement trop faible, en désaccord avec le latin. L'augmentation du contraste a permis d'harmoniser l'hébreu avec le latin, mais certaines lettres restaient problématiques. Une partie de la solution a consisté à réduire la graisse de l'ensemble, latin compris, pour accommoder les formes les plus complexes de l'hébreu.

3.1.8. Italique

Le travail sur l'italique a commencé en parallèle du romain. Mes premiers dessins était basés sur les mêmes références, notamment les caractères de Fleischman et Rosart.

Je souhaitais créer un italique au contraste affirmé et offrant une vraie distinction avec le romain. Je cherchais ainsi à me distinguer des italiques plus proches d'un romain penché qui sont souvent associées aux caractères pour écrans.

Mes premiers dessins numériques présentaient un contraste élevé et des proportions très étroites.

La première version numérisée à la fin du mois de mars ne suivait pas directement ces premiers dessins, et présentait des formes inspirées des évolutions du romain au même moment. Elle manquait de dynamisme, et lors d'un entretien avec un professeur, il m'a été conseillé de repartir des dessins originaux. J'ai donc numérisé une nouvelle version, basée sur un dessin du début du mois de mars.

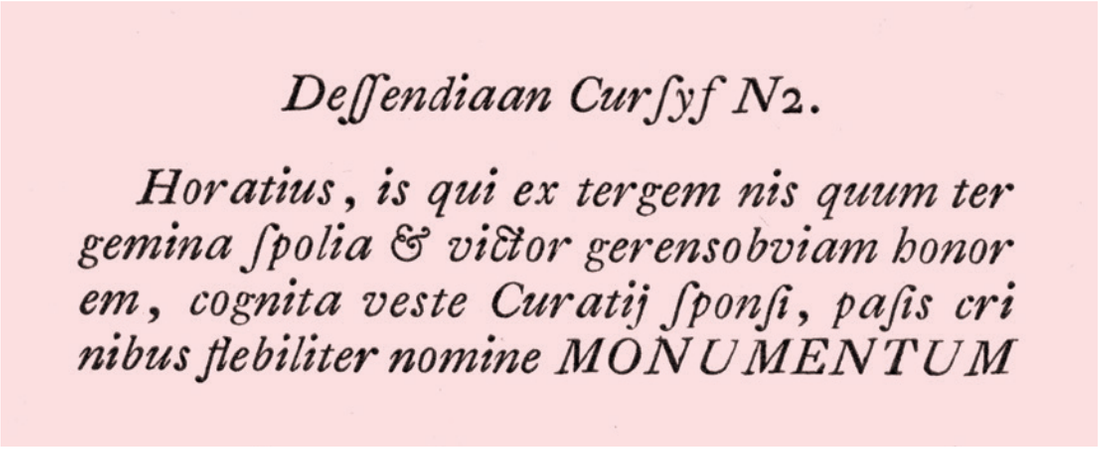


fig. 77 - Dessendiaan Cursyf de Jacques-François Rosart, 1752 —Source: Klim Type Foundry, Flickr

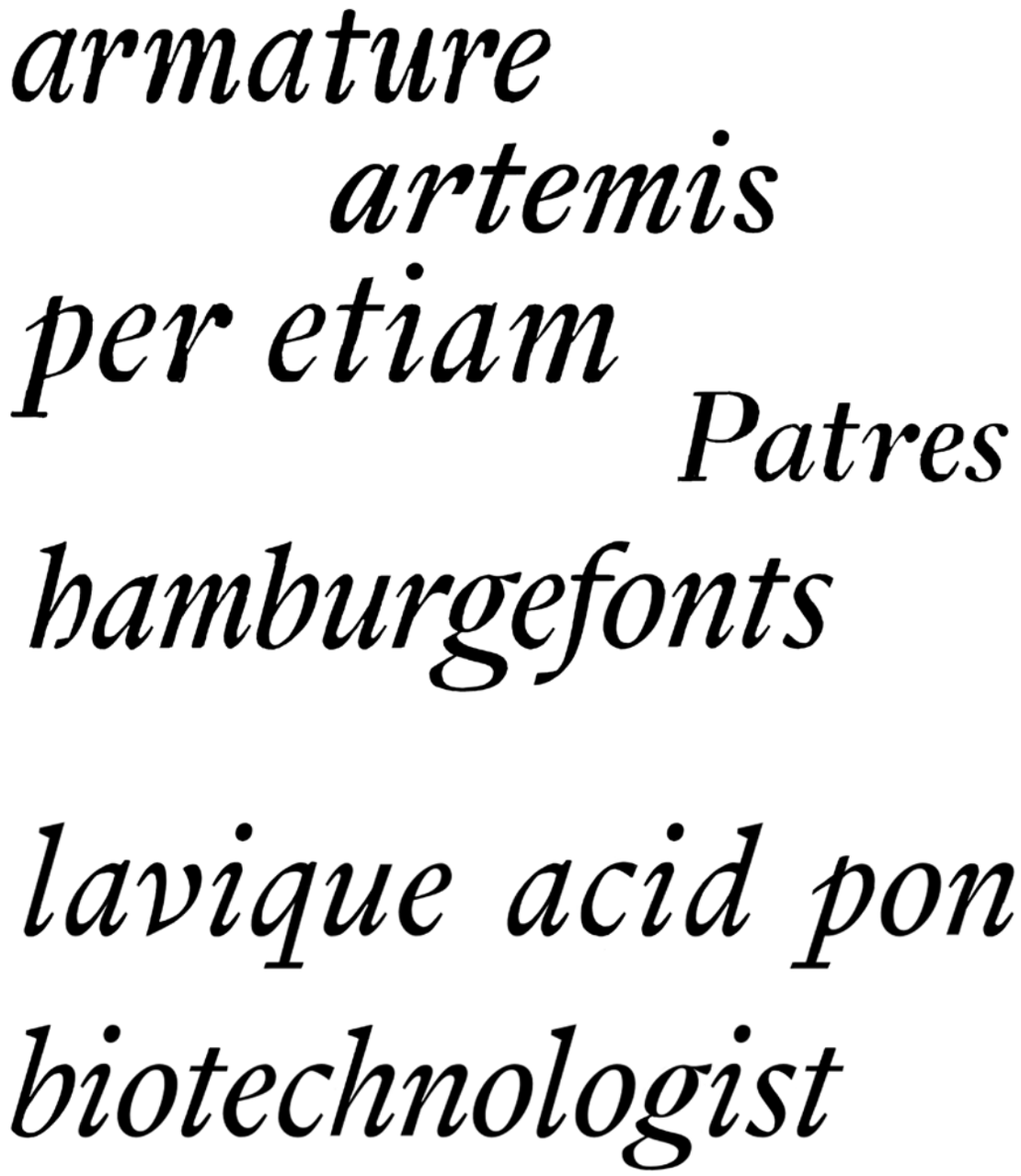


fig. 78 - Dessins préparatoires pour l'italique — 3 avril 2020

hanover

hieder circe niobe sum hi sums sigh cutline coenobiod mesopleural cameralistic diem phallic cubla roc urged alto qua persis at ha bro bah metabolic unroutable let splashiest mob matricula manienie discumb apathistical prebeleve cig aortic denominated drip opus tinseled discarnation hoboe nielled shiels tv mahat interepithelial cercal spanging gape isogons ovum rusot a smous rut mellitic albricias in pub

fig. 79 - Première version de l'italique — 26 mars 2020

hanover

hieder circe niobe sum hi sums sigh cutline coenobiod mesopleural cameralistic diem phallic cubla roc urged alto qua persis at ha bro bah metabolic unroutable let splashiest mob matricula manienie discumb apathistical prebeleve cig aortic denominated drip opus tinseled discarnation hoboe nielled shiels tv mahat interepithelial cercal spanging gape isogons ovum rusot a smous rut mellitic albricias in pub tires

fig. 80 - 3 avril 2020

hanover

hieder circe niobe sum hi sums sigh cutline coenobiod mesopleural cameralistic diem phallic cubla roc urged alto qua persis at ha bro bah metabolic unroutable let splashiest mob matricula manienie discumb apathistical prebeleve cig aortic denominated drip opus tinseled discarnation hoboe nielled shiels tv mahat interepithelial cercal spanging gape isogons ovum rusot a smous rut mellitic albricias in pub tires

fig. 81 - 22 avril 2020

hanover

hieder circe niobe sum hi sums sigh cutline coenobiod mesopleural cameralistic diem phallic cubla roc urged alto qua persis at ha bro bah metabolic unroutable let splashiest mob matricula manienie discumb apathistical prebeleve cig aortic denominated drip opus tinseled discarnation hoboe nielled shiels tv mahat interepithelial cercal spanging gape isogons ovum rusot a smous rut mellitic albricias in pub tires

fig. 82 - 18 mai 2020

Sur cette base, j'ai progressivement réduit le contraste et élargi légèrement les proportions afin de rendre le caractère plus lisible en corps de texte. Comme pour le romain, la comparaison de différentes versions directement dans une page web m'a permis de valider mes choix de design.

L'évolution du romain en parallèle m'a amené à revoir le dessin de l'italique. Pour maintenir le lien stylistique avec le romain, j'ai élargi mes références en étudiant des caractères de style baroque, notamment les italiques de Jannon ou Kis.

Sur la base de ces nouvelles références, j'ai créé une nouvelle version, au contraste moins prononcé et présentant des formes plus souples. Afin d'accentuer le lien avec le romain, j'ai choisi de donner à cette version un axe de contraste oblique plus prononcé, en déplaçant la graisse vers le haut ou le bas, notamment dans les lettres rondes. J'ai également adopté les mêmes terminaisons anguleuses que pour le romain.

fig. 83 - 18 mai 2020

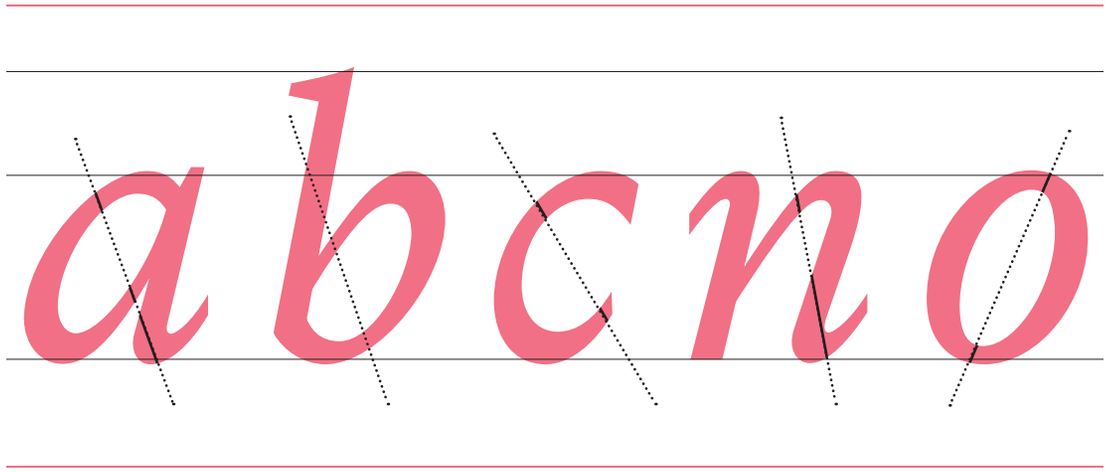


fig. 84 - 18 mai 2020

Quants Jehovistic Jejuneness Vilipended Karajan Shellbound Sniffles Causticness Undomesticate

Panadol soilure arseniates *Radialisations funniest rhipidoptera adaption salvete reciter ridgier* cumbrous hotfoots enrheums puttered igorot rinser vanitas sipunculoid unhive encaustics fruiteries Throstle unhands indenture hesitant etching bielefeld stenched aventre bangladeshis saccharoid seminaries *religionism potassa vulpicides*

fig. 85 - 25 mai 2020

Hamburgefontsiv

Acidulates Abscessed Decimeters Polymerise Urochordal Poitrel Outwith Reappraisals Railway Concubine Indene Incepted

fig. 86 - 14 septembre 2020

Hamburgefontsiv

Acidulates Abscessed Decimeters Polymerise Urochordal Poitrel Outwith Reappraisals Railway Concubine Indene Incepted

fig. 87 - 15 octobre 2020

À la rentrée de Septembre, j'ai décidé de revenir une fois de plus sur le design de l'italique, et entrepris d'en dessiner une toute nouvelle version. Je trouvais mon italique trop ronde et « molle » dans ses formes. De plus, son rendu sur des écrans basse résolution ne semblait pas idéal et peu lisible. Afin de résoudre ces problèmes, je voulais essayer une version plus anguleuse et à la structure plus simple. Cette nouvelle version présentait des contreformes plus triangulaires, plus proche de la calligraphie. Celle-ci s'éloignait toutefois du romain en terme d'inspiration, et semblait issue d'une autre époque que le romain : plus Renaissance que baroque.

Après de nombreuses hésitations et échanges avec les professeurs, j'ai décidé de revenir à la première version, mais en y incorporant quelques idées issues de la nouvelle, notamment des contreformes plus pincées, plus tendues. J'ai également décidé d'ouvrir et de réduire un peu les empattements, ce qui a contribué à rendre le caractère plus lisible à l'écran.

Une autre problématique important dans le développement de l'italique a été la question de la pente à donner aux lettres.

Dès la première version j'avais décidé de faire varier les pentes des différentes lettres pour faire référence aux italiques anciennes et obtenir un aspect plus vivant et moins mécanique.

J'avais toutefois approché cette aspect de manière purement intuitive, « à l'œil », sans véritablement me baser sur un modèle ou un système défini. Il en résultait un rythme un peu perturbé, certaines lettres ne semblaient pas dans le même axe que les autres. Même si c'était en partie l'effet que je cherchais à obtenir, le résultat ne semblait pas entièrement convaincant.

Sur les conseils d'un professeur, j'ai produit une version alternative de l'italique, plus systématique, en harmonisant les pentes de toutes les lettres. Je pensais ensuite obtenir une version intermédiaire par interpolation de manière à affiner

le « dosage » de l'effet. En réalité, cette exercice m'a permis de corriger des problèmes d'inclinaisons et de proportions sur certaines lettres, en particulier les « v », « w » et « y ». Cette version était ainsi plus stable mais je souhaitais toujours obtenir plus de dynamisme. J'ai donc réintroduit progressivement des variations de pentes, lettre par lettre, en essayant plusieures solutions, en en jugeant à chaque fois de l'effet sur le rythme au niveau d'un paragraphe. Certaines références m'ont aussi été utile, notamment le Garamond de la fonderie Deberny & Peignot, dont l'italique est particulièrement « dansant ». Cette référence m'a aussi aidé pour le dessin des capitales. Celles-ci étaient jusqu'ici réduites à une version inclinée des capitales du romain. J'ai décidé d'introduire certaines caractèristiques du Garamond, notamment la pente exagérée des lettres « A », « V » et « W », ainsi qu'un traitement différents des courbes du « C » et du « G ».

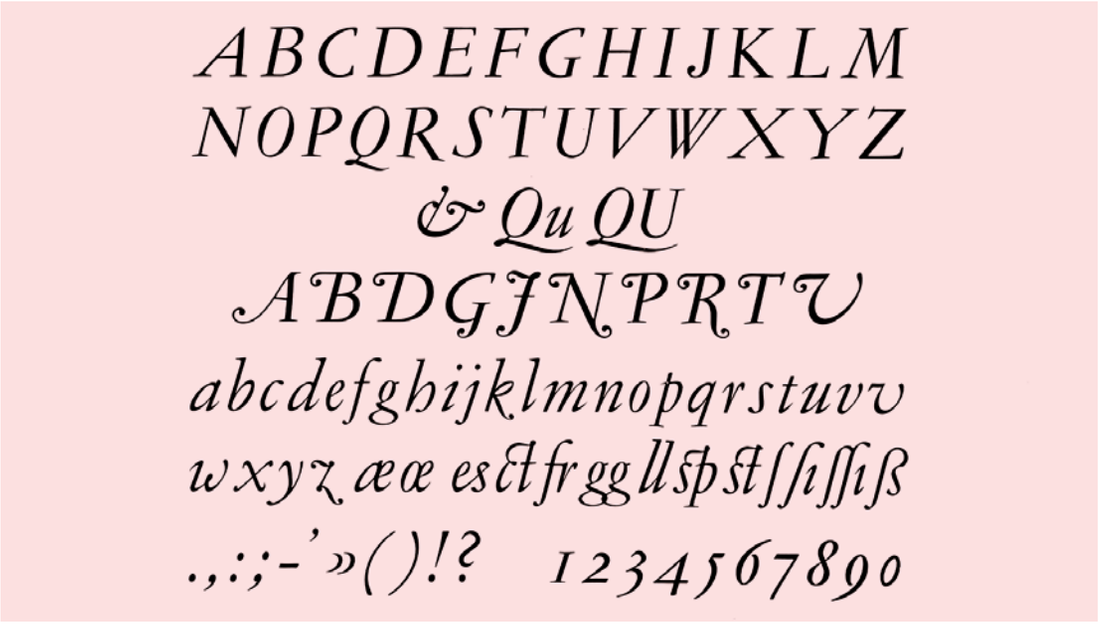


fig. 88 - Garamond Italique, Debergny & Peignot

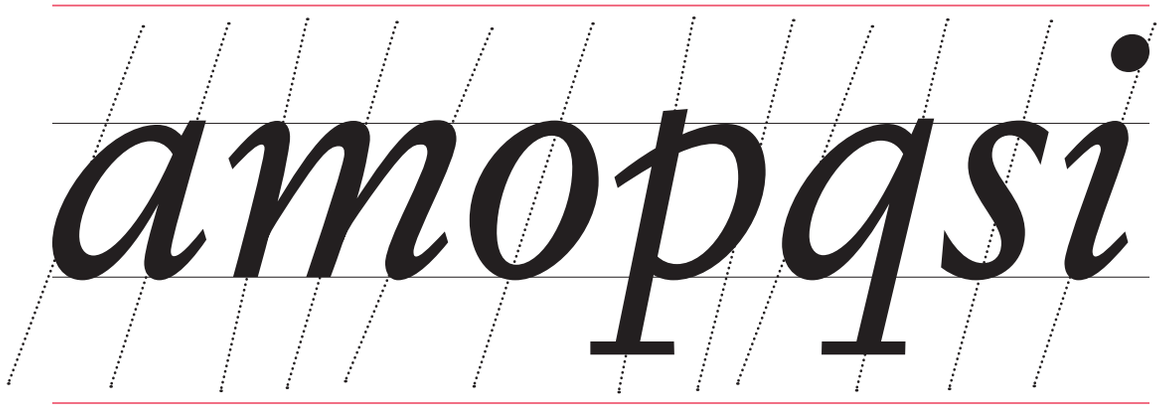


fig. 89 - 15 octobre 2020

fig. 90 - 15 octobre 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmno
pqrstuvwxyz
æœßñ&().:;!?
0123456789
אבגדהוזחטיכלמ
נוסעפצקרשת

fig. 91 - 7 janvier 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
æœß&().:;!?
0123456789

fig. 92 - 7 janvier 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
æœßñ&().:;!?
0123456789
אבגדהוזחטיכלמם
נוסעפפצצקרשת

fig. 93 - 7 janvier 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
æœß&().:;!?
0123456789
אבגדהוזחטיכלמם
נוסעפפצצקרשת

fig. 94 - 7 janvier 2020

3.2

Les styles de titrage

3.2.1 Le romain

Le travail sur le style de titrage a commencé au début du mois d'avril, par un premier dessin d'une version condensée et plus contrastée du romain.

J'ai réalisé ensuite une première version numérisée à la fin du mois d'avril. Cette version était basé directement sur le romain de texte, mais présentait des proportions très différentes. Premièrement, une hauteur d'x beaucoup plus conséquente, avec des ascendantes et surtout des descendantes raccourcies. Deuxièmement, une chasse globalement réduite, mais avec de grandes disparités entre les lettres, avec par exemple un « a » et un « n » très étroit mais un « e » et un « o » assez large.

Reaclimatising
Hapsbourg

fig. 95 - Premier dessin de la variante de titrage — 5 avril 2020

Hamburgefontsiv

Taught Tehran Hangman Tarter Ant Cangle Irately Hymenaean Chuppah Stumper Outpeer Trat Charley Tenemental Skegger Walkable Chelae Chaulmugra Shura Algal

fig. 96 - Première version du romain de titrage — 20 avril 2020

Hamburgefontsiv

Taught Tehran Hangman Tarter Ant Cangle Irately Hymenaean Chuppah Stumper Outpeer Trat Charley Tenemental Skegger Walkable Chelae Chaulmugra Shura Algal

fig. 97 - 24 avril 2020

Hamburgefontsiv

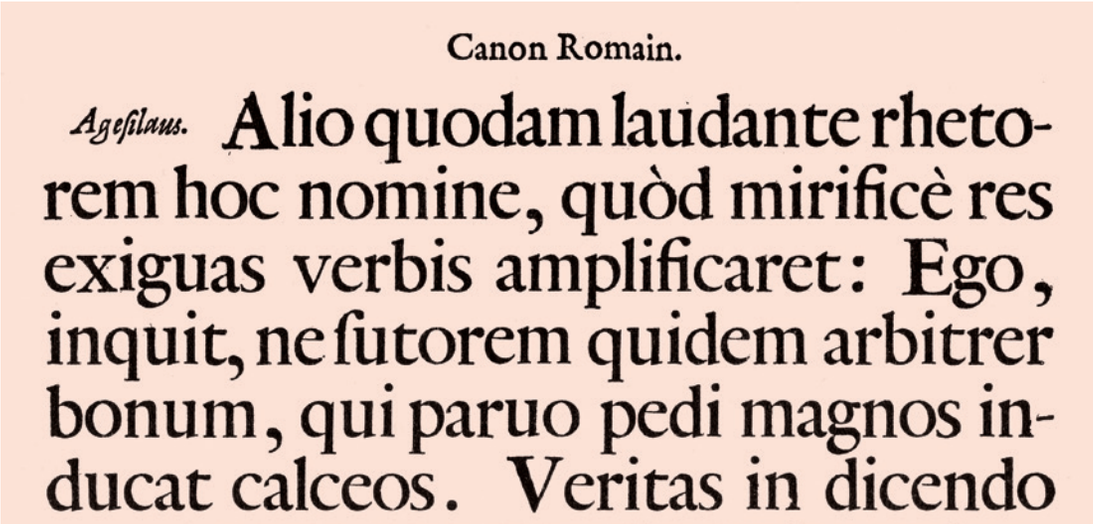
Taught Tehran Hangman Tarter Ant Cangle Irately Hymenaean Chuppah Stumper Outpeer Trat Charley Tenemental Skegger Walkable Chelae Chaulmugra Shura Algal

fig. 98 - Redessin du romain Titre pour refléter l'évolution de la version texte — 17 mai 2020

Hamburgefontsiv

Taught Tehran Hangman Tarter Ant Cangle Irately Hymenaean Chuppah Stumper Outpeer Trat Charley Tenemental Skegger Walkable Chelae Chaulmugra Shura Algal

fig. 99 - 1 octobre 2020


Canon Romain.

Agesilaus. Alio quodam laudante rhetorem hoc nomine, quòd mirificè res exiguas verbis amplificaret: Ego, inquit, ne sutorem quidem arbitrer bonum, qui paruo pedi magnos inducat calceos. Veritas in dicendo

fig. 100 - Gros Canon Romain de Hendrik Van Den Keere, 1573 — Source: Luc Devroye

fig. 102 - Certaines lettres présentent des proportions exagérées par rapport à la version texte — 20 avril 2020

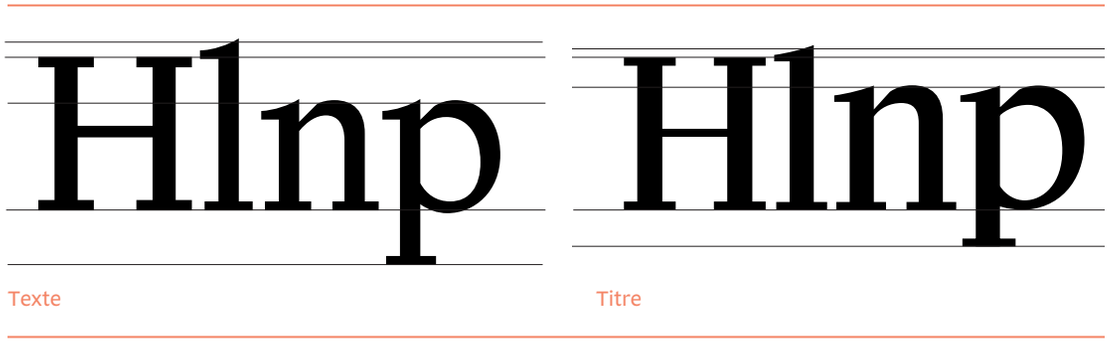


fig. 101 - Les proportions verticales du style de titre sont beaucoup plus compactes — 4 octobre 2020

Cette caractéristique était notamment inspirée du Gros Canon Romain de Hendrik van den Keere. Le caractère était aussi plus gras que le style de texte, plus proche d'un demi-gras.

Les caractéristiques principales du style de titrage ont été ainsi établis assez tôt dans le projet et n'ont pas réellement été remises en cause par la suite. Le caractère a toutefois évolué en réponse aux évolutions du style de texte.

Une nouvelle version a ainsi été dessinée au mois de mai, afin de s'harmoniser avec le style de texte, notamment dans la construction et les terminaisons des lettres.

3.2.2 L'hébreu

Le design d'un style de titrage pour l'hébreu a posé de plus grandes difficultés, en raison du faible nombre de références à ma disposition. Il est en effet plus courant en hébreu, surtout dans la presse, d'utiliser des caractères sans empattements pour le titrage.

Mon idée générale était de créer une variante du style de texte, plus étroite et plus contrastée, en cohérence avec l'équivalent latin. Une autre caractéristique importante du latin était l'effet « d'accordéon », dû aux variations de chasses, mais j'ai préféré ne pas tenter de l'appliquer à l'hébreu, de peur de prendre des décisions arbitraires en l'absence de références pour un tel effet en hébreu.

Mes hésitations pour ce style se reflètent dans les nombreux dessins préparatoires. J'ai en effet essayé d'explorer plusieurs approches. Une d'entre elles était par exemple de renforcer l'horizontalité du caractère, en se rapprochant du style ashkénaze, comme un équivalent à la forte verticalité du latin.

Le résultat semblait toutefois trop historisant, le style ashkénaze en hébreu pouvant véhiculer des connotations bibliques ou médiévales hors de propos.

Pour compenser le manque de références typographiques, j'ai également essayé de trouver de l'inspiration dans la calligraphie ou le lettrage. Je cherchais particulièrement des formes alternatives pour certaines lettres afin de distinguer le style de titrage du style de texte.

Ces recherches m'ont inspiré une première version, d'abord dessinée à la main, puis numérisée. Elle s'éloignait volontairement du style de texte par certains aspects, notamment la construction de certaines lettres, la répartition de la graisse ou les terminaisons. Le design du style de texte n'étant pas encore figé, je voulais utiliser le style de titrage comme une opportunité d'affirmer des choix stylistiques qui pourraient ensuite éventuellement se répercuter sur le style de texte.

Cette première version numérisée présentait de nombreux défauts, notamment dus à un assemblage un peu hétéroclite de détails et structures différentes. De plus, les proportions de certaines lettres étaient inégalement réglées, et la texture de l'ensemble sur un paragraphe en souffrait visiblement.

Une partie du problème venait d'une spécifité de l'hébreu. Lorsque le contraste entre pleins et déliés est élevé, les traits verticaux tendent à devenir excessivement fins, donnant un aspect fragile et irrégulier au texte. Pour résoudre ce problème, je suis revenu à une gestion du contraste plus proche de la calligraphie, en introduisant des terminaisons évasées au bout des fûts. Cela m'a permis d'ajouter de la graisse au bout des traits verticaux et de contrebalancer ainsi les traits horizontaux très gras.

Cette nouvelle version présentait également une structure plus simple et un contraste plus homogène sur l'ensemble des lettres.

fig. 103 - Dessin numérique — 7 mai 2020

fig. 104 - Dessin numérique — 30 septembre 2020

Alberstein

אלברשתיין הם
מקטצעזכחנגד
סבופ

fig. 105 - Nouvelle version de l'hébreu Titre, plus condensé et présentant un axe de contraste oblique — 3 octobre 2020

אלברתשיין

חליפקס טרוניק מייטין סוקולינסקי
קרוגליקוב דדו זאנה זאב גלוביאן
יזרעליט גלזמנס פילצוק מונטג אייצו

fig. 106 - Première version numérisée de l'hébreu Titre — 4 octobre 2020

המיוחדים
Headline
המיוחדים

fig. 107 - Recherches pour l'hébreu Titre. La version du bas présente des proportions plus étroites et des fûts évasés. — 6 octobre 2020

אלברשתיין

חליפקס טרוניק מייטין סוקולינסקי
קרוגליקוב דדו זאנה זאב גלוביאן
יזרעליט גלזמנס פילצוק מונטג אייצו

fig. 108 - Nouvelle version de l'hébreu — 8 octobre 2020

3.2.3 Le romain gras

Le dessin d'une version grasse a commencé dans le courant du mois de novembre. Une des difficultés principales a été de maintenir l'aspect étroit et très ciselé de la graisse normale dans une version beaucoup plus grasse. De ce point de vue, la première version semblait trop ronde et trop large.

J'ai essayé de corriger ce problème en resserrant les proportions dans les versions successives.

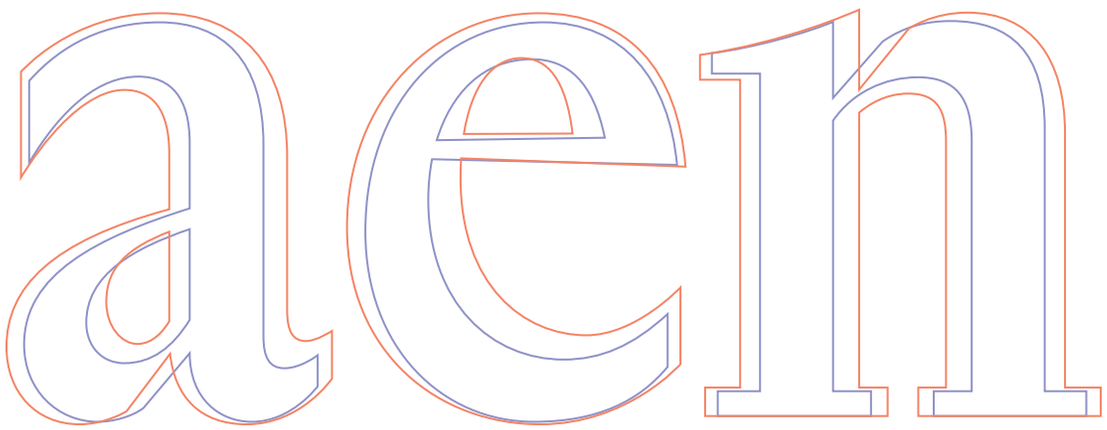


fig. 109 - Version normale et grasse — 12 décembre 2020

Hamburgefontsiv

Arrivals Unrealizing Sniggeringly Brunch Disconsolation Accusative Farmhouse Libelled Kickdown Flaminical Meningeal Budge Schlepper Dynode Choosers Sewers Drownings

fig. 110 - Première version du gras — 3 novembre 2020

Hamburgefontsiv

Arrivals Unrealizing Sniggeringly Brunch Disconsolation Accusative Farmhouse Libelled Kickdown Flaminical Meningeal Budge Scheppler Dynode Choosers Sewers Drownings

fig. 111 - 14 novembre 2020

Sputter Oolite **Purposeless** Sunsets Canniest Costume Moisturizer Caruncle Hyaenidae Tutworkman Vaporware Shoreline **Ambulacral** Clovery Cammed Sickest Reflects Leeps Gaijin **Creasoted** Out-Of-Place Deliration Recoils **Shopwalkers** Polt-Footed

fig. 112 - 12 décembre 2020

3.2.4 L'italique

Pour tester ma famille dans un environnement réaliste, j'ai créé une maquette de journal en ligne. Cela m'a permis de valider certains choix de design et d'avoir une vision d'ensemble de la famille. Cela m'a également permis de déterminer les styles dont j'aurais besoin par la suite. C'est de cette manière que j'ai décidé de dessiner un italique pour mon caractère de titrage. L'importance et la variété des titres sur la page d'accueil d'un site de presse nécessite des styles secondaires pour établir une hiérarchie. J'ai pensé que l'italique pouvait être très utile pour introduire une voix différente au sein des titres, pour marquer une rubrique spécifique par exemple.

La direction de base pour ce style était fixée par le romain : hauteur d'x élevée, proportions serrées et contraste important. Je voulais revenir à mes premières inspirations : les caractères de Rosart et Fleischman notamment, en me référant cette fois en particulier à leurs italiques de plus grand corps. Je voulais notamment retrouver leur forte verticalité, due à l'alternance très rythmée des fûts, dont je m'étais éloigné pour l'italique de texte.

De même que pour cette dernière, la question de la pente des lettres s'est posée. Je n'était pas sûr de savoir si l'effet « dansant » que j'avais donné à l'italique de texte devait être atténué pour un caractère fait pour des corps plus élevés, ou au contraire pouvait être exagéré. Après avoir essayé plusieurs variantes, j'ai fini par choisir de la deuxième option ; les différences de pentes me semblaient donner plus de personnalité au caractère et formaient un contraste intéressant avec le romain plus strict.

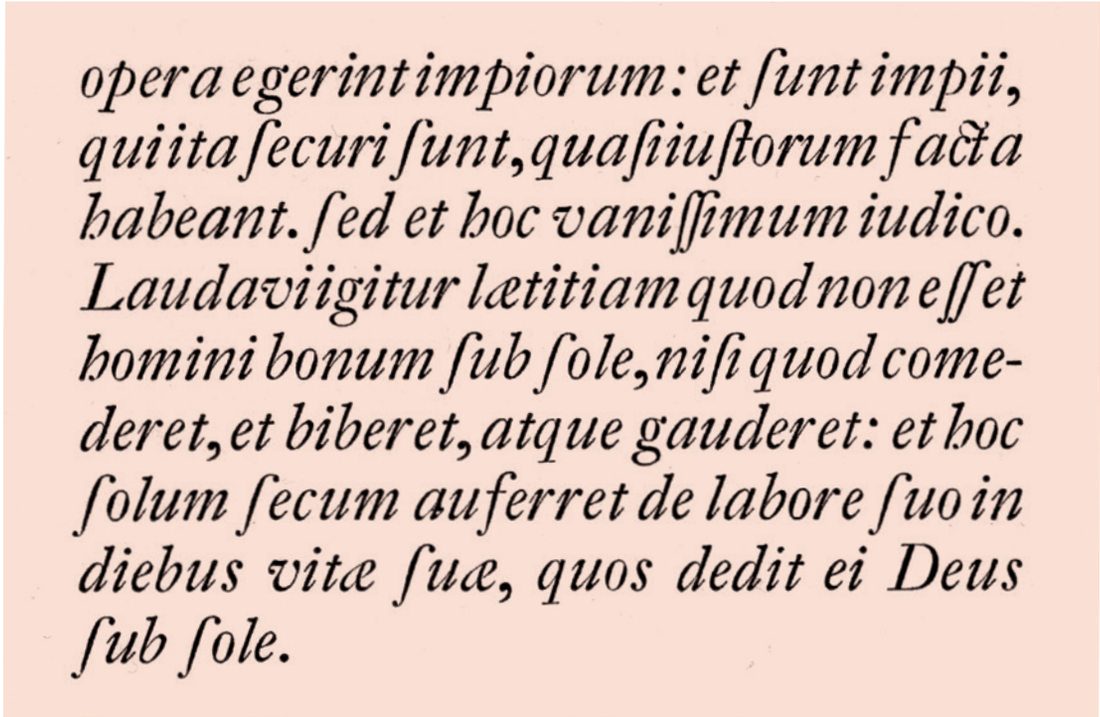


fig. 113 - Fleischman, No.69 Didot — Source: Klim Type Foundry, Flickr

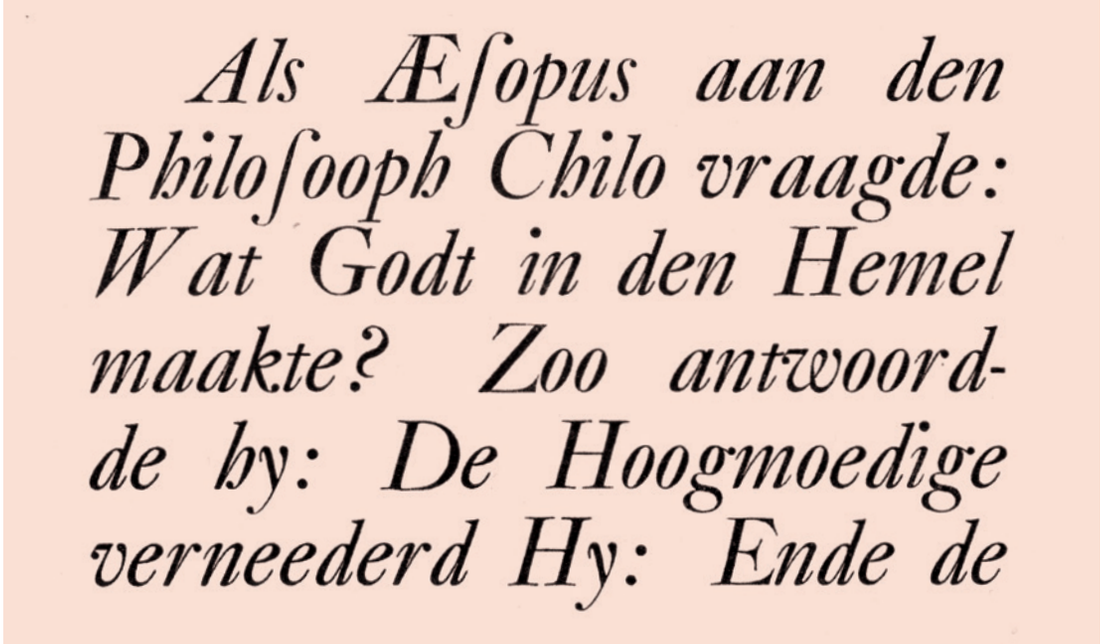


fig. 114 - Rosart, Two-line English-bodied Italic — Source: Klim Type Foundry, Flickr

Hamburgefontsiv

Espousals Hippus Homogamous Dillings Dispossession Hedgepig Ethnocentrism Dispraised Hogging Disseverments Dieldrin Harmoniser Defrauded Delitescent Evaporated Epilogistic Henges Dogmatise Hemimorphism Heediness

fig. 115 - Version normale et grasse — 12 décembre 2020

Hamburgefontsiv

Skeer Fiberscope Appearing Neem Biostratigraphy Baddeleyite Tompion Cockboats Beknown Incuriousness Retrophiliacs Ophidiarium Categoric Codeclination Liberationist Eastwood Carcasing Sagos Pertinacity Campanas

fig. 116 - Version normale et grasse — 12 décembre 2020

19 octobre

3 novembre

fig. 117 - Deux essais pour établir le système pour les pentes des lettres. La deuxième version a été choisie.

Formalizes ascribed ridicules pressman *ageings sangen capitale* Rosula vatican scotchman uxoriousness Epilimnion trimmest *magnesstone* byking booksie

fig. 118 - Romain et Italique Titre — 1 décembre 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmno
pqrstuvwxyz
æœßñ&().:;!?
0123456789
אבגדהוזחטיכלמ
נסעפצקרשת

fig. 119 - 7 janvier 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz

fig. 120 - 7 janvier 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmno
pqrstuvwxyz
0123456789

fig. 121 - 7 janvier 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklmno
pqrstuvwxyz
0123456789

fig. 122 - 7 janvier 2020

3.3

Les styles sans empattements

Afin de proposer un système typographique complet pour la presse en ligne, j'avais envisagé dès le départ le dessin d'un compagnon sans empattements pour ma famille. Celui-ci devait servir à la composition des élements d'interfaces et de navigation d'un site, ainsi que pour la présentation de données : graphiques, cartes, tableaux, etc.

Le caractère devait donc être approprié à la composition en petits corps, et devait également se distinguer des autres styles de la famille, destinés au contenu principal et à une lecture continue.

3.3.1 Inspirations

J'ai commencé à réaliser des esquisses dès le début du projet en février au côté des autres styles. Mes sources d'inspirations étaient assez éloignées de celles des styles avec empattements. Je voulais faire référence au caractères du début du XXe siècle, en particulier aux caractères géométriques. Cette période représente un moment important pour la typographie hébraïque. Les caractères sans empattements géométriques sont un genre à part entière en hébreu et trouvent leurs sources dans cette période. J'avais notamment réunis lors de mon travail de recherche de nombreux exemples de lettrages géométriques des années 1930-40, souvent présentant les deux écritures, latin et hébreu côte à côte. Il s'agit également d'un style populaire dans la presse israélienne.

Grobe Kabel

Ein jeder gibt den Wert sich selbst

Fette Kabel

Deine Hand dem Handwerk

fig. 123 - Kabel normal et gras, Rudolf Koch — Source: Ferdinand Ulrich, Fontshop

How is one to evaluate and
tr bcdefghijklmnopqrstuv
wxyz1234567890 ($,:'-'?!)
ABCDEFGHIJKLMNOPQ
RSTUVWXYZ&

fig. 124 - Metro Black No. 2, William A. Dwiggins — Source: Typographica

ATCHISON Robert H 2238 229 Av NW ..... OAK GRV 55005 **753-1785**
» Steven & Alison 16749 NE Washington St ..... HAM LK 55304 **434-4868**
Teenagers **434-2126**
ATCHLEY Pat 13230 Meadowood Trl ..... COON RPDS 55448 **427-3443**

BALDWIN Jack R 770 129 Av NE ..... BLAINE 55434 **767-4575**
Teenline **767-9692**
» James D 416 2 Av NE ..... OSSEO 55369 **424-3234**

fig. 125 - Différents styles du Colorado de Ladislas Mandel — Source: Richard Southall, Prototyping Telephone-Directory Pages With TEX

Hanover האנובר
megaton מגה טון
radio hunger
Wednesday
L'intrication quantique
Wonder of classical music
עטלף אבק נס

fig. 126 - Dessins préparatoires pour le style sans empattements — Février 2020

Par ailleurs, j'ai étudié divers caractères spécifiquement conçus pour la lisibilité en petits corps, en particulier l'Amplitude de Christian Schwartz, conçu pour résister à l'impression en petit corps sur papier journal. Une autre source d'inspiration majeure a été l'ensemble des caractères conçus par Ladislas Mandel pour des annuaires téléphoniques, en particulier le Galfra et le Colorado. Ce sont ces derniers qui m'ont poussé à introduire des détails calligraphiques, comme les terminaisons obliques des fûts ou les connections en forme d'encoches triangulaires. Ces détails permettaient à la fois de créer un lien avec les styles avec empattements pour lesquels j'utilisais des procédés similaires, et de rappeler certaines formes de l'hébreu.

3.3.2 Première version du latin et de l'hébreu

À part l'étape initiale de dessin, j'ai commencé le travail proprement dit au mois de mai en numérisant une première version du latin d'après des dessins du mois de février, basée sur les proportions verticales du style de texte.

J'ai aussi dessiné à la même période une première version de l'hébreu. Celle-ci était plus indécise dans ses formes. J'essayais diverses constructions et détails, en jouant notamment avec des terminaisons obliques et des connections ouvertes pour créér un lien avec le latin. Cette version manquait toutefois d'une structure claire et donnait une impression un peu désordonnée dans un paragraphe de texte.

Durant l'été, j'ai eu l'occasion de parler avec la designer et chercheuse israélienne Shani Avni et d'avoir son retour sur les différents styles de la famille. Concernant le style sans empattements, elle a notamment pointé du doigt certaines formes un peu rigides et artificielles en hébreu, et m'a encouragé à expérimenter de nouvelles approches.

Hamburgefontsiv

Basicity Soaping Checkered Trochiscus Germanium
Academical Scurrilously Distincture Vesicae Invigorated
Spriggy Desalinised Rebadge Jaruls Demises
Unguiculate Matthaean Mercerizes Pedometer
Ramboism

fig. 127 - Première version du latin — 4 juin 2020

מפלגת העבודה

קניזו פנים ויצנברג שירשוב בצרבי אלעד סרינה קורדה מתיה
מנו גאיה פיסטנר חנני ולינסקי קלינבסקי שמחה-סימי לפ
להמן ציידון דירליק

fig. 128 - Première version de l'hébreu — 14 juin 2020

obtunding

21 septembre

obtunding

9 octobre

fig. 129 - Évolution du latin

Hamburgefontsiv

Enlarger Iphigeneia Cisternae Triconsonantal Moothouse Vodka Treasons Delirations Surrebuttal Unveil Paludose Heeled Topee Stagers Thirsty Rumbustious Outplaying Decolourises Postdates Beclouds

fig. 130 - 9 octobre 2020

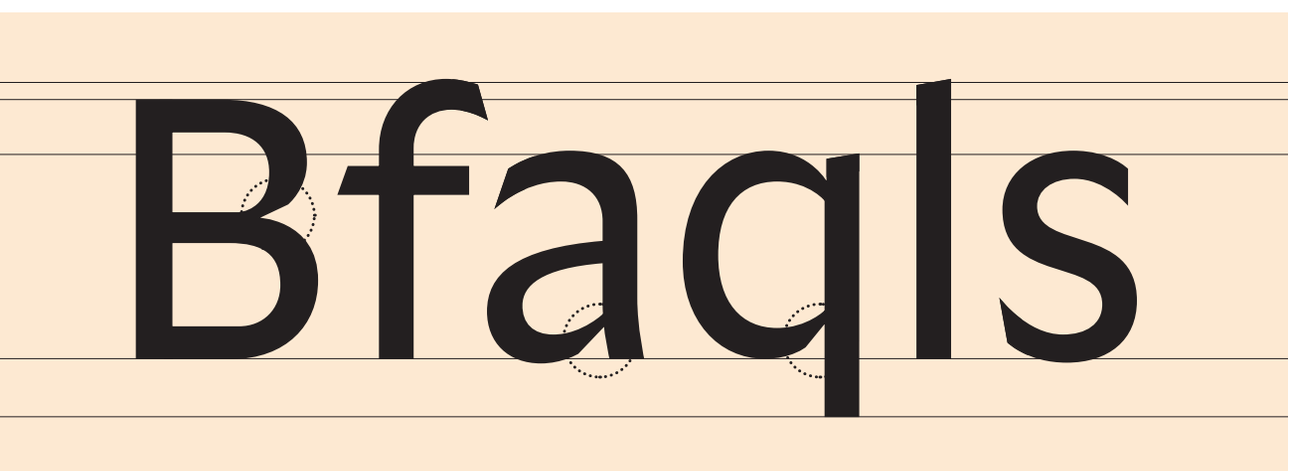


fig. 131 - 12 octobre 2020

3.3.3 Évolution du latin

À la rentrée de Septembre, j'ai repris le travail et décidé de dessiner une nouvelle version. Une des décisions les plus importantes a été de changer les proportions verticales. J'ai considérablement augmenté la hauteur d'x afin de rendre le caractère plus lisible en petits corps. Tester le caractère à l'écran m'a aussi décidé à remplacer certaines formes par d'autres plus lisibles, notamment le « t » en croix, emprunté au caractère Metro, pour lui préférer une forme plus traditionnelle avec une courbe à la base. J'ai aussi remplacé le « g » à double boucle par sa variante à une boucle, plus simple à faire fonctionner, notamment du fait des ascendantes très réduites.

3.3.4 Une nouvelle version de l'hébreu

À ce stade, n'étant pas satisfait de l'hébreu, je suis revenu à une étape de recherche. J'ai réalisé plusieurs esquisses, en essayant différentes approches, certaines géométriques et d'autres plus « humanistes », plus proches des formes traditionnelles que j'avait donnés au style avec empattements. J'ai aussi regardé certaines familles multiscriptes récentes, en particulier le Graphik, dessiné par Christian Schwartz en 2009 et dont une extension hébraïque a été crée par Yanek Iontef et Daniel Grumer en 2018, ainsi que la famille Abraham de Daniel Grumer.

Les caractères sans empattements hébreux possèdent souvent des formes propres, à la structure arrondie et simplifiée, notamment les lettres « פ », « ס » et « מ ». Ces formes permettent d'assouplir l'hébreu et de rompre avec une certaine monotonie, en particulier dans les caractères monolinéaires.

J'ai adopté certaines de ces formes, les plus arrondies permettaient notamment de renforcer le lien avec le latin. J'ai aussi essayer de rendre la texture du caractère plus régulière en redressant les traits obliques dans la partie supérieure des lettres

לעכברוני־רשת
סנט פטרסבורג

GRAPHIK MEDIUM, MEDIUM ITALIC, 70 PT

פוליכרומינטלי
קונטרסט נמוך

GRAPHIK SEMIBOLD, SEMIBOLD ITALIC, 70 PT

fig. 132 - Graphik Hebrew, Yanek Iontef, Daniel Grumer, Christian Schwartz — Source: Graphik Hebrew Specimen, Commercial Type

פ → פ כ → כ
ס → ס מ → מ

fig. 133 - Nouvelle version présentant des formes plus arrondies — 14 octobre 2020

מפלגת העבודה

גנדיל אלסמן ניסה איסתמבולי מנולוביץ קים
אליסביאק ברבדו ריזינשוילי גרינדלינגר בביץ
טלוי וידלי וולנרמן גלאי מרפי יוזביץ עמיר גנגין

fig. 134 - 9 octobre 2020

מפלגת העבודה

וייץ עקביאן פומרלנו עבדלה הלדשטיין רודצס
ברוטון עיר שכט איג'אק וייסזילבר רצה ונדריגר
חלפון בוינטינו חלום גיפרוט טרמין גאורגי

fig. 135 - Nouvelle version de l'hébreu — 14 octobre 2020

מפלגת העבודה

גין פרישתה ארי הייק בורודווקה קובוס הדשס ניחה
בובי סיבי הרר יוטקוביץ ארמנדן שבת חנגדי אורן
ענן שכם סוריזון וולודז'מיז'

fig. 136 - 26 décembre 2020

par rapport à la première version et en ne gardant les terminaisons obliques que pour les ascendantes et les descendantes, donnant ainsi au caractère une ligne de base plus nette.

3.3.5 Le romain gras

J'ai commencé à dessiné une version grasse du caractère au mois d'octobre. J'ai décidé de placer la version grasse sur la même chasse que la version normale. Cela permet à un mot composé en gras d'avoir exactement le même encombrement qu'en version normale. Cette caractéristique peut aider à la composition de tableaux, par exemple en préservant l'alignement de chiffres en colonnes, ou pour réaliser des effets de survol sans entraîner de décalage du texte.

Comme pour les autres styles du caractère, j'ai d'abord dessiné une version très noire, en comptant sur l'interpolation pour générer des graisses intermédiaires. La contrainte de chasse entraine toutefois une limite quant à la graisse du caractère. J'ai ainsi dû effectuer des compromis pour faire rentrer certaines formes dans un espace limité. Certaines lettres se sont révélées assez problématiques, en particulier le « r », que j'ai dû allonger dans sa version normale et condenser au maximum dans sa variante grasse, ainsi que le « K ».

Les approches assez larges du style normal ont permis d'avoir la place suffisante pour accomoder les formes de la variante grasse. La contrepartie étant un espacement assez serré en version grasse. Un compromis devant être fait, j'ai choisi de privilégier le rythme de la version normale, plus susceptible d'être utilisée pour du texte courant. Réduire un peu la graisse du caractère a aussi aidé à alléger ces contraintes.

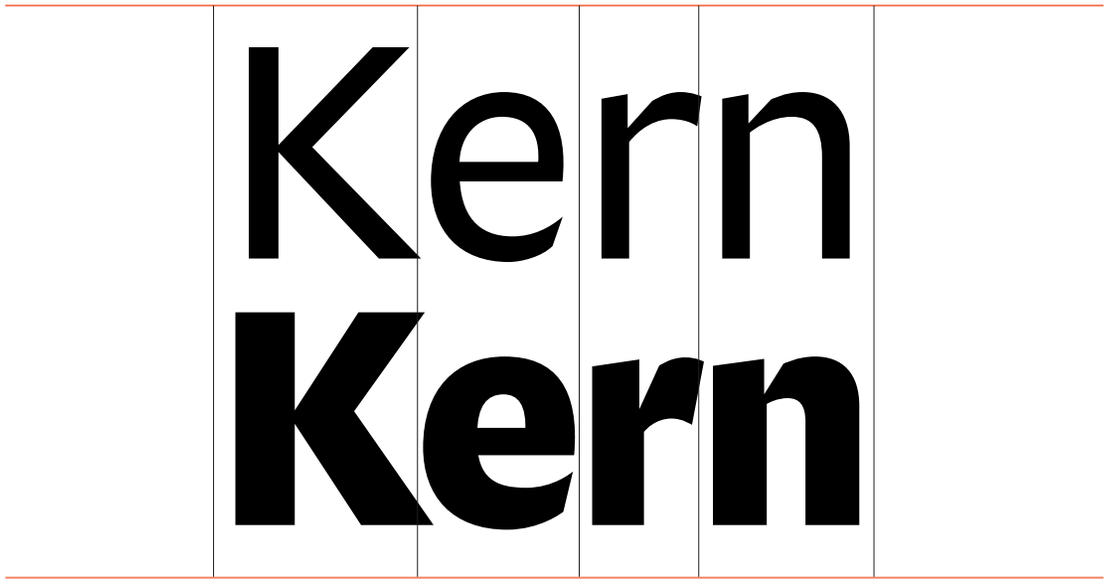


fig. 137 - Chasses des versions normales et grasses — 16 octobre

Hamburgefontsiv

Enumerator Harmalin Interdealer Madrassah Headliner Eiger Ophicleides Orinoco Emanate Overpeople Hitherside Ordinate Mosquitoes Homologs Mesothelium Misericord

fig. 138 - 12 octobre 2020

Hamburgefontsiv

Summonsing Hews Thingamabobs Cajolers Disassociations Cocknified Mandoras Smoke Stepchild Parkees Untraces Hackamores Dysmorphophobia Leafed Deselection Shiftings

fig. 139 - Pour pouvoir réduire un peu l'espacement de la version normale, la version grasse a été due être amincie — 26 décembre 2020

מפלגת העבודה

רינד גלרנטר הולדה לאבל שנפיק גורדשניקוב
מיחזור אזרד מכני דיליאן שאנני לסקובסקי
ברחל אדיר זוממר שגן אלגדז גריטשניק

fig. 140 - 14 octobre 2020

מפלגת העבודה

ליזבט מיכלנקוב צוקר בוקשטין זטקובצקי נויברגר
אלישיוף מוכין דגטיאריוב וינבאום פלונקה ניסון
בזדון בכרגילר רוב ריבל ולקוביץ פרלברג פרינה

fig. 141 - 26 décembre 2020

fig. 142 - Version normale et grasse — 26 décembre 2020

3.3.6 L'hébreu gras

Le dessin de la version grasse de l'hébreu a été plus facile comparativement aux autres styles de la famille. J'ai choisi de lui donner un axe de contraste vertical, similaire au latin. Il s'agit d'une convention bien établie pour les caractères hébreux sans empattements. Cela m'a permis de placer la plus grande partie de la graisse sur les fûts et d'éviter l'encombrement de certaines lettres comme le « פ ». Cela a permis également de stabiliser le caractère et d'homogénéiser la texture du texte en l'absence d'empattements.

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
æœßñ&().:;!?
0123456789
אבגדהוזחטיכלמם
נוסעפפצצקרשת

fig. 143 - 7 janvier 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
æœßñ&().:;!?
0123456789
אבגדהוזחטיכלמם
נוסעפפצצקרשת

fig. 144 - 7 janvier 2020

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
æœßñ&()..:;!?
0123456789
אבגדהוזחטיכלמם
נוסעפפצצקרשת

fig. 145 - 7 janvier 2020

Notes

1 Hébreu. Wikipédia (17 novembre 2020) fr.wikipedia.org/wiki/Hébreu

2 University of Haïfa. (2010). Most ancient Hebrew biblical inscription deciphered, *ScienceDaily* sciencedaily.com/releases/2010/01/100107183037.htm

3 Gur N., Haredim B. (2013). How many Hebrew speakers are there in the world? bhol.co.il/news/135075

4 Sadan M. (2017). What is a “serif” in Hebrew? blog.usejournal.com/what-is-a-serif-in-hebrew-8014f1f63f63

5 Lalou F. (1999). *Initiation à la calligraphie hébraïque*, Nadir

6 Cornfeld A. Anatomy of Hebrew type, AlefAlefAlef (11 Septembre 2020) alefalefalef.co.il/en/anatomy-of-type

7 Stern A. (2003). Some guidelines and recommendations for the design of a Hebrew book typeface, University of Reading

8 Leila A. (2010). *Scribes, Script, and Books*, American Library Association

9 Ibid.

10 Stern A. (2003). Some guidelines and recommendations for the design of a Hebrew book typeface, University of Reading

11 Lubell S. (1990). Hebrew Typography – From the sacred to the mundane (1990), *Typo/graphic Journal,* no° 41

12 Cité par Stephen Lubell, Ibid.

13 Lubell S. (2014). Sixteenth-century Hebrew typography, University of London

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Lane J. (1994). Nicolaes Briot and Menasseh ben Israel’s first Hebrew type cf.uba.uva.nl/nl/publicaties/treasures/text/t12.html

17 Schrijver E. (1994). The ‘Otiyyot Amsterdam’ of Jacob ben Judah Leib Shamas cf.uba.uva.nl/nl/publicaties/treasures/text/t33.html

18 Friedlaender H. (1975). *The making of Hadassah Hebrew*, Typophile

19 Stern A. (2003). Some guidelines and recommendations for the design of a Hebrew book typeface, University of Reading

20 Beletsky M. (2002). Zvi Narkiss and Hebrew type design, Language Culture Type

21 Frank R. (1926). *Über Hebraïsche Typen und Schriftarten*, Berthold

22 Messner P. (2014). Von der Form der Sprache — Hebräische Renaissance und typografischer Diskurs in Deutschland zur Zeit der Weimarer Republik, *Soncino-Gesellschaft der Freunde des jüdischen Buches*

23 Ibid.

24 Avni S. (2017). David Hebrew – The first multi-style Hebrew typeface family by Ismar David, University of Reading

25 Stern A. (2003). Some guidelines and recommendations for the design of a Hebrew book typeface, University of Reading

26 Beletsky M. (2016). Hadassah Friedlaender, Typographica
typographica.org/typeface-reviews/hadassah-friedlaender

27 Nonpareil Type. Introducing the new David Hadash (12 janvier 2021)
nonpareiltype.com/davidhadash.html

28 Bil'ak P. (2017). Designing Hebrew Type, Typotheque
typotheque.com/articles/designing_hebrew_type

29 Hebrew Newspapers Encyclopaedia Judaica

30 Elyada O. (2004). L'histoire des médias en Israël : jalons et recherches, *Le Temps des médias no°3*

31 Tal R., The Israeli Press, *The Israel Review of Arts and Letters* - 1995/99-100

32 Elyada O. (2004). L'histoire des médias en Israël : jalons et recherches, *Le Temps des médias no°3*

33 Ibid.

34 Voir par exemple : Will-Harris D. (1997). Georgia & Verdana, Typefaces designed for the screen (finally)
web.archive.org/web/20130828210842/http://www.will-harris.com/verdana-georgia.htm

35 Stamm B. (2011). The Raster Tragedy at Low-Resolution
rastertragedy.com

36 *Screen Sizes, Viewport sizes ans Pixel Densities for Popular Devices*
screensiz.es

37 Une liste complète des *web-safe fonts* se trouve sur :
cssfontstack.com

38 *Legibility Group*, Wikipedia
en.wikipedia.org/wiki/Legibility_Group

39 Christian Schwartz, *Credibility, Legibility and Style*, Typographics 2015

Bibliographie

Avni S. (2017). David Hebrew – The first multi-style Hebrew typeface family by Ismar David, University of Reading

Avrin L. (1994). Hebraica Now! The Book Arts, 1991–1993, Hebrew University of Jerusalem

Avrin L. (2010). *Scribes, Script, and Books,* American Library Association

Beletsky M. (2002). Zvi Narkiss and Hebrew type design, Language Culture Type

Berry J. (2012). *Myriad Hebrew Specimen*, Adobe

Bigelow C. (1982). The principles of Digital Type, *Seybold Report*

Dyson M., Suen C. (2016). *Digital Fonts and Reading*, *World Scientific*

Ezer O. (2007). Eclectic Unity, *TYPO.25*

Frank H. (1938). *Idishe Tipografye un Bukh Oysarbetung Kunst*, National Yiddish Book Center

Frank R. (1926). *Über Hebraïsche Typen und Schriftarten*, Berthold

Friedlaender H. (1975). *The making of Hadassah Hebrew*, Typophile

Gaultney V. (2001). Balancing typeface legibility and economy — Practical techniques for the type designer, University of Reading

Heller S. (2007). Berthold's 1924 Hebrew Type Catalogue — Renaissance Before the Fall, *Baseline 51*

Lalou F. (1999). *Initiation à la calligraphie hébraïque*, Nadir

Mandel L. (1978). Un caractère pour annuaire téléphonique, *Communications et langages,* no°39

Messner P. (2016). Hebrew Type Design in the Context of the Book Art Movement and New Typography, in: *Three Pioneers of Hebrew Graphic Design,* New Types

Messner P. (2009). Tel Aviv und die Revolution des hebräischen Schriftbilds, *Pardes 15*

Messner P. (2015). *T*he Last Thing to Learn is Simplicity — Henri Friedlaender in Holland, in: *Typographische und buchgestalterische Arbeiten von Moshe Spitzer, Franzisca Baruch und Henri Friedlaender*, Marbach

Messner P. (2014). Von der Form der Sprache — Hebräische Renaissance und typografischer Diskurs in Deutschland zur Zeit der Weimarer Republik, *Soncino-Gesellschaft der Freunde des jüdischen Buches*

Lane J. (1994). Nicolaes Briot and Menasseh ben Israel's first Hebrew type

Larson K. (2004). The Science of Word Recognition, *Eye Magazine*

Lubell S. (1993). Bilingualism in the Hebrew Text, in: *Writing… in Stereo: Bilingualism in the Text,* Rhode Island School of Design

Lubell S. (1990). Hebrew Typography – From the sacred to the mundane (1990), *Typo/graphic Journal,* no° 41

Lubell S. (1995). On Typographic Style — A few thoughts on legibility, readibility and typographic tradition, *Serif,* no°3

Lubell S. (2014). Sixteenth-century Hebrew typography, University of London

Schrijver E. (1990). 'Be-ôtiyyôt Amsterdam' — Eighteenth-century Hebrew manuscript production in Central-Europe: the case of Jacob ben Judah Leib Shamas, *Quaerendo 20/1*

Southall R. (1998). Metafont in the Rockies: The Colorado Typemaking Project (1998), in: *Electronic Publishing, Artistic Imaging, and Digital Typography*, Springer

Southall R. (1998). Prototyping Telephone-directory Pages with TEX, *Cahiers GUTenberg,* no°28-29

Spitzer M. (1974). *The Development of Hebrew Lettering,* Jerusalem Post Press

Stamm B. (2011). *The Raster Tragedy at Low-Resolution*
rastertragedy.com

Stern A. (2003). Some guidelines and recommendations for the design of a Hebrew book typeface, University of Reading

Tamari I. (2017). Frank Ruehl Font, *Encyclopedia of Jewish History and Culture Online*

Toledo S. (2001). An Anotated Bibliography of Hebrew Typesetting, Tel-Aviv University

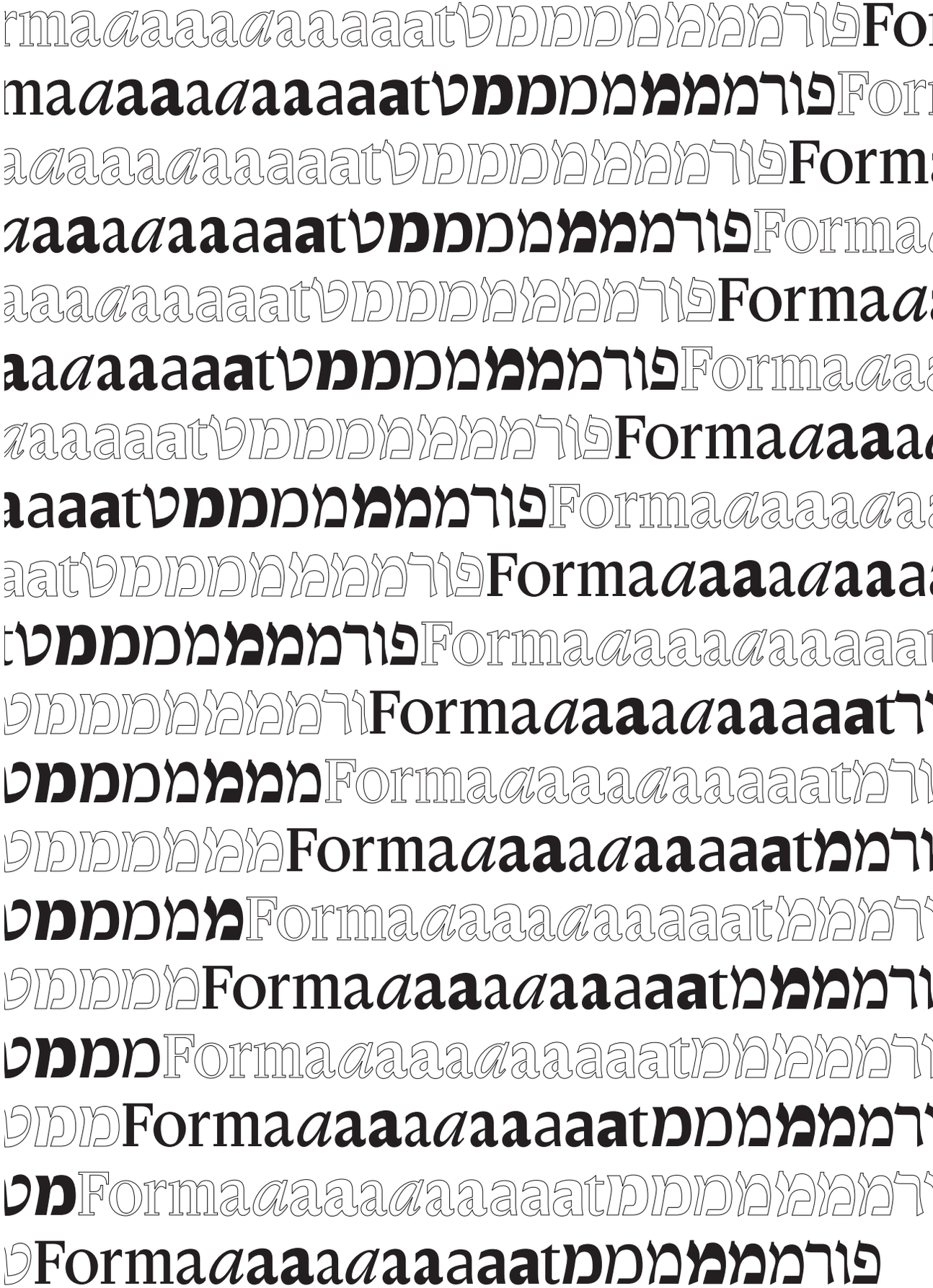
Remerciements

Je tiens particulièrement à remercier l'équipe pédagogique d'EsadType, Jean-Baptiste Levée, Matthieu Réguer, Patrick Doan, Sébastien Morlighem, Frederik Berlaen, Roxanne Gataud, Barbara Dennys et Alisa Nowak.

Mes collègues d'EsadType 18-20 et 19-21, Léo Gaullier, Salomi Desai, Ori Ben-Dor, Kim Kyeongsik, Emma Marichal, Élodie Tourbier, Léo Guibert, Sirin Gunkloy et Samar Zureik.

Mike Sabbagh, Frank Grießhammer, Hélène Marian pour leurs workshops, Yanek Iontef et Daniel Grumer pour leurs conseils, et Shani Avni pour sa disponibilité et ses conseils précieux concernant la typographie hébraïque.

Ma sœur Marylou pour avoir patiemment relu et corrigé ce mémoire, ma famille et mes amis.

Ce mémoire est composé avec différents styles de la famille Formaat,
dessinée dans le cadre de ce post-diplôme.
Les images reproduites sont toutes la propriété de leurs auteurs respectifs.
Le texte et la mise en page sont de l’auteur.

Imprimé en janvier 2021 à Amiens.