



HAL
open science

Typographie et bande dessinée

Jean-Noël Lafargue

► **To cite this version:**

Jean-Noël Lafargue. Typographie et bande dessinée. Le Signe Design, 2021, A typographic issue, 2, pp.10-31. <halshs-04476554>

HAL Id: halshs-04476554

<https://shs.hal.science/halshs-04476554v1>

Submitted on 29 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

Typographie et bande dessinée

par Jean-Noël Lafargue

publié dans LSD/Le Signe Design #2 (2021)

Du 11 juillet au 4 octobre 2020 s'est tenu au Centre National du Graphisme l'exposition monographique et thématique *Jean-François Rey, Typographie et Bande dessinée*, dont j'ai eu l'honneur d'être commissaire et dont l'ouverture, originellement prévue plus tôt, n'a été que décalée par l'épidémie du Covid-19. J'aimerais exposer ici les enjeux de cette exposition au thème rarement traité : la création de typographies numériques destinées au lettrage de bande dessinée.

Jean-François Rey n'est pas que typographe et a accumulé une importante production visuelle au cours de ses vingt-cinq ans de carrière. Il a œuvré dans le domaine du cd-rom, du web et des applications, notamment pour le studio Incandescence, dont il est le directeur de création depuis 2009. Il met peu son nom en avant, ce qui semble presque déraisonnable à l'ère du *personnal-branding*, mais peut-être est-ce un trait de sa génération, qui est celle qui a vécu et accompagné (lui-même mixait et composait) l'explosion de la musique électronique du milieu des années 1990, époque qui se caractérise par des pochettes purement graphiques, sans mise en avant des visages ou des noms des artistes, lesquels se dissimulent sous des intitulés mystérieux (collectif, duo, individu, projet, personnage de fiction, marque ?), produisent des clips d'ambiance, se méfient du statut supérieur de l'auteur et ont une production, tant visuelle que musicale, qui assume le caractère illusoire de la création originale, puisque reposant souvent sur la réappropriation (sampling, mashup), sur le hasard ou l'accident, et, enfin, sur l'automatisation permise par les outils numériques (logiciels, programmation, boîtes-à-rythme), lesquels ne sont pas cachés mais revendiqués. Une génération dont le haut niveau d'exigence artistique semble inversement proportionné à l'envie de se mettre en avant. J'ignore si cette hypothèse générationnelle tient la route, mais il est un fait que Jean-François Rey se cache derrière son travail. Sur la photo qui suit, il se cache aussi derrière sa casquette. À gauche, on voit Marion Montaigne, qui vient de lui dédicacer l'album *Dans la combi de Thomas Pesquet* (Dargaud, 2017).

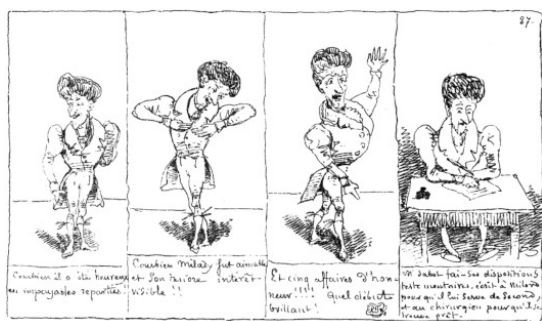


La typographie est un domaine qui a de quoi rendre humble, car si les spécialistes du graphisme sont conscients du niveau d'exigence imposé par ce métier — qui est un peu la noblesse d'épée du design graphique —, le grand public, lui, en ignore à peu près tout. Pour la plupart des gens, « une typo », une « fonte », c'est un outil qu'on trouve, qu'on se fait fournir par Microsoft, Google, Adobe ou Apple, qui traîne sur Internet, que l'on se procure généralement gratuitement et dont on ignore le nom de l'auteur, voire dont on ignore qu'elle a un auteur : je crois que beaucoup de gens pensent que les typographies poussent sur les arbres. Si le public remarque sans peine la personnalité des typos « fantaisie » qui servent à composer les titres ou les enseignes, et qui sont précidément faites pour être remarquées, les typographies dites « de labeur », celles qui sont employées pour la mise en page de longs textes, sont en revanche invisibles, elles sont conçues, sauf contre-emploi intentionnel, non pour être vues, mais pour être lues, pour servir les textes de la manière la plus fonctionnelle possible. C'est un cruel paradoxe pour leurs créateurs : mieux une typographie fonctionne et moins nous sommes censés la remarquer. Le typographe se cache derrière la typographie, et la typographie, elle, se cache derrière le texte.

Les typographies que produit Jean-François Rey dans le domaine de la bande dessinée (il en a fait d'autres mais ce sont celles-ci que nous étudions ici), ont un niveau supplémentaire d'invisibilité : chacune est composée à partir de l'écriture manuscrite d'un auteur, inspirée de son trait personnel, de ses tics, de ses bizarreries, de ses imperfections. Alors pour le public, l'intervention du typographe est encore moins ostentatoire.

Dans le domaine de la bande dessinée, la lettre ne se place pas seulement au service du texte, elle doit aussi être au service du dessin, et, là encore, sauf dissonance intentionnelle de la part de l'auteur, le lecteur n'est pas censé distinguer

le trait du dessin du dessin de la lettre : tout cela forme un ensemble, et c'est la spécificité même du médium depuis Rodolphe Töpffer.



ill. Rodolphe Töpffer, *Histoire de monsieur Jabot* (1831).

Rodolphe Töpffer, ne recourait pas au phylactère (« bulle »), mais hybridait néanmoins texte et dessin au service d'un récit séquentiel, ce qui permet de le créditer de l'invention de la bande dessinée, il y a près de deux siècles. Sa création profite d'une technique d'estampe toute nouvelle à l'époque : la lithographie autographe, qui a la particularité d'être dessinée dans le sens où elle sera lue. Le dessin est tracé à l'encre sur une surface non-absorbante, reporté sur la pierre, laquelle est ensuite mordue à l'acide sur les parties non-encreées. N'étant pas forcé de tracer ses lettres à l'envers ni de composer ses séquences d'images en sens inverse de celui de la lecture, Töpffer conservait une vraie liberté et un naturel qui sont, depuis toujours, un trait caractéristique de la plupart des bandes dessinées.

Les rares essayistes à avoir parlé du sujet de l'écriture dans la bande dessinée¹, tels que Laurent Gerbier² ou Gaby Bazin³ semblent assez dubitatifs à l'idée d'une intégration harmonieuse d'un dessin manuel avec des typographies mécaniques, ce qui n'empêche pas Laurent Gerbier de saluer, sans le nommer, le travail réalisé par Jean-François Rey sur l'écriture de Robert Crumb⁴. Frédéric Pomier va jusqu'à qualifier le recours aux polices numériques en bande dessinée de « rupture de contrat »⁵. Il faut admettre que d'innombrables exemples de mauvais emploi de typographies mécaniques, notamment dans le cadre d'adaptations d'œuvres étrangères, donnent raison à ceux qui émettent ce genre de réserves.

1 Sur le lettrage en bande dessinée, on peut lire aussi deux textes Gérard Blanchard, qui datent d'avant l'ère du graphisme à l'écran : *Esartinuloc ou les alphabets de la bande dessinée*, dans *Communications et langages* #26 - 1975 ; *Lettrage en bande dessinée*, dans *Communications et langages* #64, 1985. Toujours sans rapport avec les outils numériques, dans *L'Esprit de la lettre* (Les Cahiers de la bande dessinée #64, été 1985), Bruno Lecigne proposait la fondation d'une iconologie et même d'une graphologie de la bande dessinée car, disait-il, les lettrages sont "signés".

Enfin, dans la revue *Azimuts* #48-49 (2018), on peut lire *Gala de Glyphes à gogo*, un entretien avec des membres du studio Speculoos qui adaptent les différents lettrages d'André Franquin sous forme de typographies numériques

2 Par Laurent Gerbier, lire : *Le trait et la lettre. Apologie subjective du lettrage manuel*, Comicalités 2012 et *Lettrage*, Neuvième art 2017.

3 Gaby Bazin est l'autrice de ce qui semble être le premier ouvrage entièrement consacré à la lettre en bande dessinée : *Lettrages et Phylactères*, aux éditions Atelier Perrousseaux, 2019.

4 « Pourtant ces défauts ne sont pas propres à la typographie mécanique en elle-même, mais seulement à son application bâclée ou irréfléchie. Un exemple le montre bien : celui de Robert Crumb. Le lettrage de Crumb est une prouesse d'équilibre entre la singularité de la main et la régularité du module (...) Lorsque les éditions Cornélius ont entrepris de traduire les œuvres de Crumb, elles ont créé quatre familles typographiques dans lesquelles chaque caractère est représenté à son tour par quatre glyphes subtilement différents ; l'ensemble a ensuite été agencé caractère par caractère, pour obtenir des variations naturelles de l'approche et de la ligne de base, et certains passages ont même exigé la numérisation de bulles ou de cartouches originaux lettre par lettre, pour recomposer ensuite le texte de la traduction à partir de cet « alphabet crumbien » original. Le résultat est d'une efficacité rigoureuse : la main n'est presque jamais intervenue dans la composition du texte français, et pourtant l'œil se laisse parfaitement convaincre qu'il a là les traces d'un geste authentique. » – Laurent Gerbier, *Lettrage*, déjà cité.

5 Frédéric Pomier, *Comment lire la bande dessinée*, Klincksieck, 2005, cité par Gaby Bazin.



ill. Enfant, je n'arrivais pas à lire de la même manière les bandes dessinées publiées par les éditions Lug (*Strange, Titans*, etc.) et celles publiées par la maison Arédit/Artima (*Et si...?, Les Vengeurs*, etc.). Tous étaient pourtant des traductions de comic-books Marvel, souvent des mêmes dessinateurs, et avec les mêmes personnages. La différence qui me perturbait, et dont je n'étais pas forcément conscient, c'est que les comics Lug étaient lettrés à la main, tout comme les bandes dessinées dont ils étaient adaptés, tandis que ceux d'Arédit/Artima étaient tapés à la machine à écrire.

David Turgeon, de son côté, est plus ouvert à l'idée, mais rappelle qu'on ne peut envisager un résultat satisfaisant qu'au prix de beaucoup de soin et de réflexion : « l'ordinateur n'est pas l'ennemi et, on l'a vu, on peut très bien concevoir un lettrage mécanique qui soit à la fois élégant et respectueux du texte. Mais pour cela il faut investir l'espace graphique de l'écriture avec la même force, la même pertinence, la même intelligence que l'auteur pour son dessin. Ceci parce que peu importe sa forme, calligraphiée ou mécanique, l'écriture est un dessin : en cela elle participe autant que la figuration à la pleine lecture d'une œuvre de bande dessinée. La main n'est qu'une machine parmi d'autres : ce qui compte c'est l'artiste qui est au bout. »⁶. Il n'est pas indifférent de savoir que David Turgeon, en plus d'être auteur et théoricien de la bande dessinée, est musicien électronique et a une activité professionnelle plus alimentaire de webdesigner. Il connaît donc bien les outils numériques.



ill. Une case de Robert Crumb agrandie pour l'exposition (en cours de montage). Photographie par Jean-Michel Géridan.

La première incursion de Jean-François Rey dans le domaine du lettrage de bande dessinée date de l'an 2000 et est liée à une sollicitation des éditions Cornélius, qui cherchaient à produire les adaptations les plus exigeantes et les plus

⁶ David Turgeon, *Le dessin dans l'écriture*, Du9.org 2011.

respectueuses imaginables de l'œuvre du monument de la contre-culture qu'est Robert Crumb. Le lettrage numérique permet une certaine souplesse de travail — il est plus facile de revenir dessus que sur un lettrage calligraphié manuellement —, permet aussi de respecter au plus proche l'écriture de l'artiste adapté. Il fallait que le résultat soit indiscernable d'un lettrage réalisé manuellement, et pour cela, la typographie créée ait devant proposer suffisamment de variantes (chaque glyphe existe en plusieurs exemplaires) pour que l'œil du lecteur ne perçoive pas la régularité due à son caractère mécanique. Il a rapidement fallu produire un jeu de typographies « Crumb », correspondant à diverses périodes de l'artiste, car le trait de celui-ci a changé avec le temps ou avec les outils. Suivront, toujours chez Cornélius, des typographies destinées aux adaptations de Daniel Clowes, Charles Burns, Adrian Tomine, Luciano Bottaro, Chester Brown, Kaz, etc.

L'éditeur phare de la bande dessinée dite « indépendante », L'Association, a commandé à Jean-François Rey des typographies ou des améliorations de typographies existantes pour les adaptations étrangères de ses auteurs maison : Nine Antico, Rupert et Mulot, David B, Guy Delisle, Marjane Satrapi, etc. Les éditions Casterman recourent régulièrement aussi à ses services, et c'est ainsi qu'il a réalisé une typographie pour les albums de la série Alix, dont les dessinateurs changent régulièrement depuis le décès de l'auteur, Jacques Martin : ici, la typographie a un rôle crucial, elle participe à maintenir l'homogénéité visuelle de la série entière.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

ill. Alix en italique. En latin.

Enfin, par bouche-à-oreille, un certain nombre d'auteurs sont eux aussi venus commander directement des typographies à Jean-François Rey, soit pour maîtriser de manière autonome les adaptations de leurs œuvres à l'étranger, soit pour avoir plus de souplesse dans la composition de leurs textes (notamment lorsqu'ils ne les écrivent pas eux-mêmes, ou lorsque leur orthographe spontanée est approximative), soit parce que cette partie du travail leur est fastidieuse. Certains, tel Pierre la Police, utilisent la typographie inspirée de leur écriture afin de planifier leurs mises en pages de la manière la plus précise... Puis tracent tous les textes à la main ensuite. D'autres, comme Aude Picault, n'utilisent la typographie mécanique qui a été créée pour eux que pour certains récitatifs⁷. Au fil des ans, Jean-François Rey a ainsi travaillé avec des auteurs tels que Charles Berbérian, Bastien Vivès, Marion Montaigne, Dorothée de Monfreid, Thibault Soulié, Romain Dutreix, Hugues Micol, Alizée De Pin, Ludovic Debeurme, Gégory Mardon, Stanislas Gros ou encore Jean-Marc Rochette. Parfois par l'entremise de l'éditeur et sans rencontrer les auteurs, parfois au contraire en travaillant de très près avec ses derniers. Charles Berbérian est le premier auteur à avoir sollicité Jean-François Rey dans ce but. Fréquentant les éditions Cornélius, à quelques mètres de son atelier, il avait pu apprécier le travail de Jean-François Rey. Dessinateur pour qui le texte n'en est pas moins central, il explique volontiers que l'emploi d'une typographie numérique a changé sa manière de travailler.

On notera une grande hétérogénéité dans la manière dont le travail du typographe est signalé. Pour certains livres, Jean-François Rey n'est pas crédité du tout, d'autres fois il est mentionné sous les intitulés « fonte numérique », « lettrage », « lettré », « typographe », parfois inadéquats (il arrive qu'il soit crédité pour la typographie alors qu'il s'est chargé de l'adaptation graphique, et vice-versa), symptôme supplémentaire, s'il en fallait, du déficit de visibilité de ce travail. Il arrive souvent, il est vrai, qu'on lui confie non seulement la création d'une typographie, mais aussi la composition des textes et l'adaptation graphique des onomatopées traduites.

⁷ En bande dessinée, on nomme récitatifs les blocs de texte qui ne relèvent pas des dialogues : « Pendant ce temps, au château de Moulinsart... ».



ill. Il existe une certaine variété de pratiques du texte en bande dessinée dans le monde. En Corée (haut à gauche) ou au Japon (haut à droite), les textes sont généralement composés à l'aide de fontes numériques qui n'essaient pas d'imiter la main, mais peuvent varier selon les personnages ou l'intensité des paroles. Dans la bande dessinée industrielle (opposée à la bande dessinée underground ou d'auteur) des États-Unis, les lettrages ont longtemps été distincts du reste de l'encre, confiés à des artisans spécialisés, les lettrés, dont le talent donne lieu à des prix (*Eisner Award for best lettering*, par exemple). À présent, il est courant de recourir au catalogue de fonderies spécialisées telles que Blambot ou Comicraft, qui produisent tout un éventail de typographies standardisées.

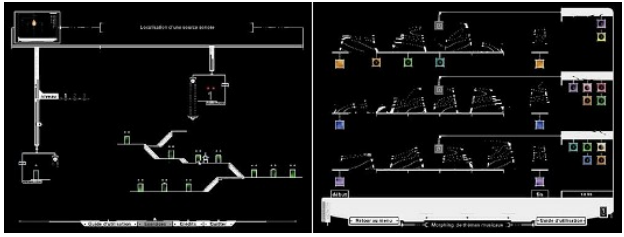
En France, le recours aux lettrés pour des œuvres originales (donc pas pour des traductions) n'est pas la règle, mais n'est pas rare et a déjà donné lieu à des collaborations mémorables, comme celle de la lettrée Anne Delobel et des dessinateurs Jacques Tardi et Philippe Druillet. La création de typographies numérique sur mesure pour un auteur, voire pour un projet, comme le pratique Jean-François Rey, est extrêmement rare.

Jean-François Rey a tiré parti des évolutions des formats de fontes numériques et de leur prise en charge par les logiciels de la chaîne graphique. Ses premières typographies étaient souvent composées de plusieurs fichiers, un par variante, assemblés par intervention manuelle. Il se servait aussi de la distinction entre majuscules et minuscules : puisque beaucoup d'auteurs n'écrivent qu'en capitales, chaque glyphe minuscule pouvait accueillir une variante du glyphe majuscule. Il a ensuite eu recours à des scripts spécifiques aux logiciels de pré-press. Ses plus récentes typographies intègrent toutes les variantes de chaque glyphe, lesquelles sont agencés (séquence, ligatures) par des règles inscrites dans la typographie elle-même, ce qui produit des fichiers extrêmement sophistiqués puisque devant prévoir de nombreux cas de figure, distinguant les lettres initiales des autres, et gérant la variété.

*Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Fusce ele-
 ifend quam cursus lobortis volutpat. Nunc pellentesque venenatis
 tortor, curabitur malesuada lacus vel enim placerat, eu ornare
 magna euismod. Mauris cursus scelerisque odio sed vulputate.
 Sed laoreet consectetur massa a fermentum. Fusce venenatis fini-
 bus nulla, quis varius lectus blandit vitae. Nam eros est, male*

ill. Typographie réalisée pour un album à paraître de la jeune autrice Lili Sohn. Ici chaque caractère est lié aux suivants, les variantes des caractères dépendent de leur place dans le mot, dans la phrase, et des caractères qui le jouxtent.

Les visiteurs de l'exposition ont pu apprécier ce travail en contemplant dix cases agrandies (par des peintres, manuellement, car il nous a semblé que cet ultime aller-retour entre "numérique" et "fait-main" était un clin d'œil plutôt bienvenu) sur des cimaises ; en consultant une bibliothèque de livres lettrés à l'aide des typographies réalisées par Jean-François Rey ; en manipulant eux-mêmes ces typographies à l'aide d'une application dédiée ; et, enfin, en assistant à la projection d'un documentaire qui donne la parole au typographe, aux auteurs Romain Dutreix, Dorothée de Monfreid et Marion Montaigne, mais aussi à un lettré manuel (et lui-même auteur), Philippe Glogowski.



ill. Deux écran du cdrom d'apprentissage de la musique *10 jeux d'écoute* (Ircam/Hyptique 2000), conçu et réalisé dans le cadre d'ateliers éducatifs par le compositeur Jacopo Baboni-Schilingi et par Jean-François Rey, qui est intervenu sur tous les aspects du projet : pédagogie, interactivité, et graphisme. Un travail remarquable auquel j'ai eu le plaisir de collaborer en tant que programmeur informatique.

Jean-François Rey est né en 1975. Il est entré à l'école supérieure d'art et design d'Amiens au début des années 1990, époque de conquête des outils de création numérique, lesquels devenaient accessibles à un large public et se généralisaient dans différents domaines de la création : graphisme imprimé, image de synthèse, image animée, interactivité, son. Jean-François s'est autant enthousiasmé pour des supports émergents, comme le cdrom ou le web, que pour ce domaine jusqu'ici traditionnellement indissociable des métiers de l'imprimerie qu'est la création typographique. Quand je l'ai rencontré, il faisait partie de l'équipe menée par Jean-Louis Boissier (dont j'étais à l'époque étudiant), qui réalisait le cdrom de la troisième biennale de Lyon (1995), un objet historique à plusieurs titres. Deux ans plus tard, je l'ai retrouvé à l'Ésad d'Amiens où il terminait ses études tandis que je commençais à y enseigner. Dans le cadre de son diplôme, il a présenté une série de typographies expérimentales ou audacieuses qui ont tapé dans l'œil du jury.



ill. Jean-François Rey était encore étudiant, en 1997, lorsque son travail est entré au catalogue de la turbulente fonderie 2rebels, ici avec la typographie *Kidy*.

L'idée de cette exposition remonte à quelques années. Je m'étais dit, pour l'avoir suivi pendant deux décennies, qu'il serait bel et bon de mettre en lumière le travail de typographe de Jean-François, soit sous forme de livre, soit sous forme d'exposition. Si j'hésitais sur la forme, j'étais en tout cas certain qu'il fallait faire quelque chose de cette œuvre singulière. J'en ai parlé à deux amis : Thierry Smolderen, scénariste, théoricien de la bande dessinée et enseignant à l'école d'art d'Angoulême, et Jean-Michel Gériidan, qui était alors directeur de l'école d'art de Cambrai — cadre dans lequel, à côté des questions pédagogiques, il produisait des expositions et des publications. L'un et l'autre ont trouvé l'idée très bonne et m'ont suggéré des pistes, et puis le projet est retourné dans le tiroir à idées. Un an ou deux plus tard, Jean-Michel Gériidan, devenu directeur du Centre national du graphisme, m'a proposé d'organiser l'exposition dans ce cadre. Qu'il en soit remercié, comme bien entendu Jean-François Rey — qu'il a fallu convaincre, mais qui, je crois, en a profité pour porter un regard rétrospectif sur cet aspect de son travail —, et comme l'équipe du Signe, notamment Cloé Caisman, Justine Fuzellier, Virginie Guillaume et Mariina Bakic. Enfin, j'en profite pour saluer et remercier les auteurs et les éditeurs qui nous ont autorisé à reproduire leurs œuvres, et ceux qui ont accepté de se faire filmer.