

Manuel
de composition
graphique



L'édition originale de cet ouvrage a été publiée aux États-Unis chez Rockport Publishers sous le titre *Making and Breaking the Grid – A graphic Design Layout Workshop*.

Copyright © 2002, 2017 Rockport publisher, Inc.
First published in the United States of America in 2002 by Rockport Publishers, an Imprint of The Quarto Group
100 Cummings Center
Suite 265-D
Beverly, Massachusetts 01915-6101
All rights reserved

© Dunod 2018 pour la présente édition en langue française.
11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff
www.dunod.com
978-2-10-078123-2

Traduction française : Jean Louis Clauzier
et Laurence Coutrot

Couverture : Améline Bouchez

Design original (intérieur et couverture) :
Timothy Samara

Ouvrage imprimé en Chine
1^{er} tirage octobre 2018



Manuel de composition graphique



el
mposition
ique

Des grilles
à la composition libre

Timothy Samara

DUNOD

6 À propos de la structure –
Introduction

1

- 10 **Construire la grille**
- 12 **L'avènement d'un ordre –**
Une brève histoire
de la grille et du graphisme
- 20 **Les fondamentaux
de la grille**
Structure de la page :
notions essentielles
- 42 **Construire une grille**
Créer une structure
adaptée à vos besoins
- 62 **Utiliser la grille**
Considérations et bonnes
pratiques
- 78 Exemples
Projets conçus
à partir d'une grille

2

- 124 **Déconstruire la grille**
- 126 **D'un autre côté...**
Aperçu historique des
tendances du graphisme
non structurel
- 134 **Architectures
alternatives**
- 150 **Intuitive, relationnelle
et conceptuelle**
- 166 **Voir les aspects pratiques**
- 184 Exemples
Projets conçus sans
l'appui d'une grille

234	Contributions
236	Index
239	Bibliographie/Lectures recommandés
240	À propos de l'auteur
240	Remerciements

Sommm

À propos structure

Certains designers considèrent la structure comme une étape nécessaire du processus de création, vecteur de précision, d'ordre et de clarté.

D'autres y voient le symbole de l'oppression esthétique de la vieille garde, un carcan qui entrave toute recherche expressive.

Dans le domaine du design graphique, la grille est un procédé d'organisation banal dans la pratique professionnelle, mais stigmatisé dans la formation, simultanément vénéré et pourfendu en raison des rigidités qu'il entraîne. Ce procédé se retrouve dans certaines de nos plus anciennes civilisations. L'humanité, à la différence des autres espèces, a toujours cherché à donner un sens à la vie et à la doter d'une organisation intelligible.

___ Bien avant les mouvements modernistes contemporains, penser la structure a été l'ambition de toutes les cultures. Chez les Chinois, les Japonais, les Grecs ou les Romains, ou même les Incas, la recherche d'un principe structurel est toujours présente dans le plan des villes, les stratégies militaires, les rites religieux, la présentation des images. Parfois, cette structure repose sur la notion d'axes croisés qui symbolisent la rencontre du ciel et de la terre.

___ Le type de grille institué par le modernisme réaffirme ce principe d'ordre traditionnel, le formalise à un degré supérieur et en fait un précepte établi du design graphique. La grille typographique, principe fondamental du « Style international » est une matrice orthogonale qui facilite l'organisation de l'information en la subdivisant. Ce dispositif repose sur un principe fondamental : l'agencement et les proportions des différents contenus, texte ou images, aident le lecteur à en comprendre le sens. Des éléments

semblables sont présentés de manière identique afin d'en souligner la similitude. La grille dispose les éléments qu'elle contrôle en un champ spatial neutre et régulier qui les rend plus accessibles : le lecteur sait où trouver l'information recherchée car la jonction des divisions horizontales et verticales lui sert de repère. Ce système guide le lecteur et l'aide à en comprendre l'usage. D'une certaine façon, la grille est comme un classeur où se rangent des dossiers visuels.

___ En tant que métaphore instituée de l'ordre planétaire – l'intersection du ciel et de la terre rendue manifeste dans chaque objet qu'elle régit – la grille se trouve aussi explicitement auréolée de spiritualité. Ses premiers adeptes parmi les avant-gardes européennes ont combattu pour elle avec fougue : la seule rotation par Theo van Doesburg des axes orthogonaux, chers au mouvement de Stijl a suffi à le brouiller avec son ami Piet Mondrian ; le suisse Josef Müller-Brockmann, champion de la grille dans les années 1950 et 1960, définit sa volonté d'ordre en termes quasi-canoniques.

___ Ordre et clarté sont devenus l'objectif majeur des graphistes qui ont accompagné les progrès de la société au sortir de deux guerres effroyables. Naturellement, cet ordre était partiellement au service du consommateur ; et les entreprises n'ont pas tardé à s'apercevoir que la grille pouvait les aider à structurer leur présence dans l'espace public et à améliorer leurs bénéfices.

Introduction

S de la

— À mesure que change l'utilisation de la grille (ce qui était une démarche consciente est devenu réflexe), le public lui aussi évolue : il est désormais habitué à recevoir, simultanément, et dans plusieurs langues, des informations plus nombreuses et plus complexes. En fait, il ne s'est pas simplement résigné à cet état de choses : il exige qu'il en soit ainsi. D'une certaine façon, la simplicité minimaliste de la grille est aux antipodes de la surface dynamique, versatile, du multimédia ; l'information n'est plus présentée à plat, et tout un chacun s'attend à ce qu'elle bouge, rebondisse, se déforme et fasse du bruit. Paradoxalement, les entreprises qui se sont drapées de l'uniforme neutre et utopique de la grille ont contribué à créer l'environnement sursaturé actuellement si recherché.

— Dans les années récentes, la profession de graphiste, son activité et « l'esprit design » ont conquis l'attention du grand public. Le graphisme est devenu une discipline essentielle de la société de l'information. Les graphistes se sont un temps davantage intéressés à des questions de société (liberté d'accès, genre, origine...), qu'aux relations entre forme, organisation et sens, des sujets simples en apparence. La production de la forme et son organisation étant intrinsèquement liée à la diffusion visuelle de l'information, on peut cependant douter de cette simplicité. Peut-être même ces différentes questions sont-elles liées, dans une

sorte « d'inconscient esthétique » que nous décidons d'ignorer, aveugles à son hégémonie fondamentale.

— Notre époque a ceci de commun avec l'Angleterre victorienne durant la première révolution industrielle : nous vivons un nouveau changement de paradigme dans les domaines technologiques et culturels : nos machines nous parlent, notre vision est globale. Le vaste espace planétaire a été réduit, métaphoriquement et physiquement ; nous apprenons à nous accommoder d'une intimité menacée tandis que notre sphère privée s'amenuise et que les ressources diminuent. Cette parenté entre notre révolution industrielle et la précédente se retrouve, sans surprise, dans son influence sur le domaine artistique. Une multiplicité d'approches souvent conflictuelles reflète la confusion culturelle générale de ce début de millénaire.

— On notera que, depuis la publication de la première édition originale de ce livre en 2003, l'usage de la grille s'est largement répandu, manifestement sous l'influence des exigences pratiques du design orienté vers l'expérience utilisateur, dans un monde de plus en plus connecté grâce aux communications en ligne. Ceci peut également refléter un regain d'intérêt pour l'unité culturelle, en réaction à la confusion de l'époque. Simplicité, ordre et neutralité visuelle sont des valeurs qui ont toujours servi à favoriser l'inclusion dans les stratégies de communication. Mais elles représentent aussi une menace potentielle,

de par la conformité esthétique (et, disons-le, intellectuelle) qu'elles engendrent : il suffit au graphiste de constater l'omniprésence de sites Internet et des programmes de communication de marques formatés de façon identique, quasi interchangeables, pour saisir que l'efficacité dans l'organisation et la production peut également produire un univers d'expériences monotone, indifférencié et incroyablement ennuyeux.

— Compte tenu des débats actuels sur l'identité, les rapports entre individu et société globale, notre responsabilité envers autrui et notre environnement, les débats concernant la mise en page, la logistique triviale du graphisme organisé par une grille ont encore leur place, tout autant que ceux qui portent sur la manière d'inventer des modes de communication à autrui appuyés sur un langage visuel surprenant, non conventionnel et original. L'information touche à de nombreux domaines, notamment symbolique, métaphorique et affectif ; une transmission efficace ne doit pas être l'unique objectif car, bien souvent, d'une visualisation imparfaite de l'information naît une meilleure compréhension du message par le public, en raison des difficultés qu'elle oblige à surmonter.

— En fin de compte, c'est au graphiste que revient d'évaluer les multiples options dont il dispose pour construire sa communication visuelle (avec ou sans grille), et de choisir celle qui lui permet de concevoir pour le public les expériences les plus réfléchies, utiles et riches de sens qu'il puisse imaginer.

La grille est un point d'appui
et non une garantie.
Elle autorise un certain
nombre de variantes
et chaque graphiste doit
rechercher la solution
adaptée à son style.

—

Mais il faut apprendre
à utiliser une grille :
c'est un art qui exige
de la pratique.

Josef Müller-Brockmann

**La grille est comme
un lion en cage :
le graphiste est
le dompteur. C'est
amusant de taquiner
le fauve, mais le
graphiste doit savoir
sortir de la cage
avant que le lion
ne le dévore.**

Massimo Vignelli

**Un graphisme qui recherche
la simplicité ne rend service
à personne.**

**La société doit savoir comment
affronter la subtilité, la complexité
et les contradictions de la vie
moderne.**

—

**En graphisme, il est possible et
nécessaire de réconcilier
complexité et intelligibilité.**

Katherine McCoy

Construire la grille

Un projet de design graphique implique toujours la résolution de problèmes au niveau visuel et organisationnel. Tous les éléments doivent s'allier pour communiquer en tant que totalité : images et symboles, texte, titres, données tabulaires. Cet objectif peut être atteint grâce à la grille.

Une grille a pour fonction essentielle d'ordonner une maquette de façon systématique. Non seulement elle permet de distinguer les différents types d'information, aidant ainsi l'utilisateur à s'orienter, mais elle anime la cohésion visuelle, elle harmonise les éléments en fixant des proportions et une logique de positionnement.

L'usage d'une grille permet à un graphiste de mettre en page plus rapidement d'énormes quantités d'information car de nombreux problèmes sont traités dès le début du projet, en élaborant sa structure. Il permet également à un nombre de personnes important de collaborer sur le même projet, ou sur des projets voisins, sans compromettre les qualités visuelles établies d'une instance à l'autre. Travailler avec une grille présente des avantages simples : clarté, efficacité, et continuité.

Certains graphistes considèrent que la grille est au design graphique ce que la menuiserie est à la fabrication de meubles : un élément incontournable. Son assimilation dans les pratiques procède d'une évolution dans la façon dont les designers graphiques conçoivent leur métier ; c'est aussi une réponse à certaines questions spécifiques de communication et de production auxquelles la discipline a été confrontée à différents moments de son histoire.

1

L'avènement d'un ordre—

Une brève histoire de la grille et du graphisme

L'évolution de la grille au cours des 150 dernières années coïncide avec les bouleversements techniques et sociaux de la civilisation occidentale, auxquels réagissent philosophes, artistes et graphistes. En Angleterre, dès 1740, la révolution industrielle transforme les modes de vie ; son impact sur notre culture est fondamental. L'invention de la machine à vapeur draine les populations vers les villes ; le pouvoir, jadis aux mains de l'aristocratie foncière, passe aux industriels, aux négociants et à la classe ouvrière. La demande émanant d'une population urbaine au pouvoir d'achat sans cesse croissant stimule la technologie, alimente la production de masse, diminue les coûts et augmente la quantité de biens disponibles.

— Le design contribue largement à diffuser l'appétit de consommation de biens matériels. En outre, les révolutions française et américaine favorisent les progrès en matière d'égalité sociale, d'instruction publique, et d'alphabétisation ; elles contribuent ainsi à élargir le cercle des lecteurs potentiels.

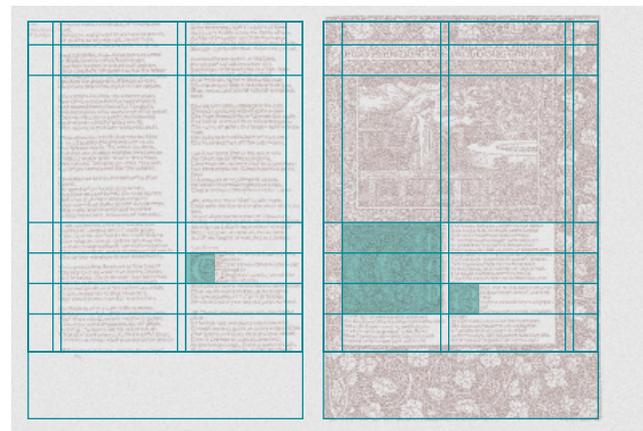
— Ce bouleversement psychographique s'accompagne d'une certaine confusion esthétique. La tradition des Beaux-Arts, largement inchangée depuis la Renaissance, soutenue par les fortes convictions morales et spirituelles de l'époque, se cramponne aux artifices esthétiques et aux principes du goût

néoclassique. L'attirance victorienne pour l'architecture gothique s'allie étrangement à un goût pour les textures exotiques importées des confins de l'empire britannique.

— Les contradictions entre différentes conceptions du design et la nécessité de satisfaire les masses consuméristes, atteignent un paroxysme avec la publication en 1856 de *La grammaire de l'ornement* d'Owen Jones, un énorme catalogue de modèles, de styles et de décorations, massivement adoptés pour produire en série des objets de piètre qualité aux vertus esthétiques douteuses.

ADÉQUATION À L'OBJECTIF

Dans le domaine de l'architecture, de la peinture et du design, le mouvement anglais *Arts and Crafts* naît en réaction à cette perversion. William Morris en est l'initiateur ; ce jeune étudiant d'origine bourgeoise, féru de poésie et d'architecture, déplore leur divorce apparent d'avec le monde industriel. Morris s'inspire de l'écrivain John Ruskin ; ce dernier considère que l'art, réconcilié avec le travail, peut constituer la base d'un ordre social susceptible d'améliorer le mode de vie, comme au Moyen Âge. Assisté de son ami poète et peintre Edouard Burne-Jones et de l'architecte Philip Webb, Morris entreprend de revitaliser la vie esthétique quotidienne en



Œuvres de Chaucer/Double page
D'après William Morris/The Kelmscott Press
Reconstitution schématique de l'auteur

Angleterre. Dans le projet de Webb pour la Red House en 1860, conçu pour Morris alors jeune marié, les espaces sont organisés de façon asymétrique, en fonction de leur affectation prévue, dictant ainsi la forme de la façade. À l'époque, l'idée était nouvelle, car le modèle néo-classique prévalant exigeait un plan rectangulaire et une façade symétrique.

___ En outre, aucun ameublement existant ne convenait à cette maison. Morris fut donc obligé de concevoir et de surveiller la production de tous les meubles, textiles, verre, et objets décoratifs, devenant ainsi un artisan émérite. Les patrons de Morris & Co, l'entreprise née de cette aventure, défendent l'idée que la forme naît d'une bonne adéquation à l'objectif ; l'abondante production de tissus, objets, verrerie et mobilier, célèbre des façons de travailler adaptées au contenu, attentives aux problèmes sociaux, et à la qualité de finition du produit, fût-il de série.

___ Sous l'influence d'Arthur Mackmurdo et de Sir Emery Walker, Morris s'intéresse à la typographie et au design graphique. La revue de Mackmurdo, *The Hobby Horse*, transpose au texte imprimé les valeurs prônées par Morris : travail réfléchi sur les proportions dans l'espace, soin dans le choix des polices, des corps d'imprimerie, des marges et de la qualité de l'impression. En 1891, Morris crée à Hammersmith les Kelmscott Press et publie

des livres soigneusement mis en page, dans lesquels caractères, illustrations en gravure sur bois et fournitures sont choisis pour leur qualité esthétique et technique. Le projet le plus ambitieux de Morris, *The Works of Geoffrey Chaucer*, paraît en 1894. Les illustrations, blocs de caractères de titres et lettrines sont intégrés par le jeu des proportions ; sa mise en page obéit à une structure globale prédéfinie qui scelle l'unité des pages et accélère la fabrication du livre. Cet ouvrage marque la transition du manuscrit « en bloc » hérité du Moyen Âge (qui fournit cependant le cadre esthétique) vers une mise en page moderne, où des informations de divers types sont intégrées dans un espace articulé.

___ Le mouvement *Arts and Crafts* se développe et évolue, débouchant sur un style à la fois naturel et sensuel connu en France sous le nom d'Art nouveau. En Allemagne et en Belgique, les designers, en quête de nouvelles formes d'expression mieux adaptées à l'esprit du temps, assimilent les effets de l'industrialisation et donnent naissance au Jugendstil, plus orienté vers la peinture et l'architecture.

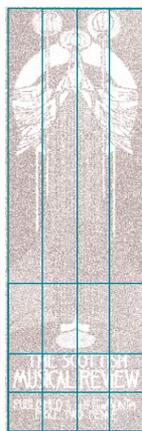
L'ARCHITECTURE DE L'ESPACE

Sous l'influence d'un voyage en Angleterre, l'architecte américain Frank Lloyd Wright tend à s'écarter de l'organicisme, tout en restant fidèle aux principes des *Arts and Crafts*. Pour

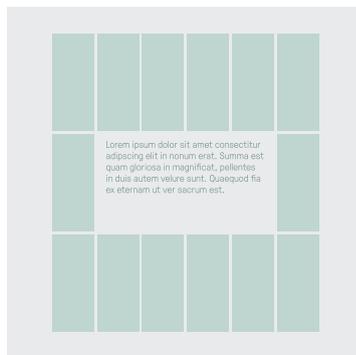
Wright, comme pour Philip Webb, l'espace constitue l'essence même du design : « la partie est au tout ce que le tout est à la partie et l'ensemble est au service d'un objectif. » Proportions, zones rectangulaires et organisation asymétrique deviennent les principes fondateurs du futur mouvement moderniste. Un groupe de collaborateurs écossais, deux sœurs, Frances et Margaret McDonald, et leur mari respectif, James MacNair et Charles Rennie Macintosh, tous anciens étudiants à l'école des Beaux-Arts de Glasgow, font évoluer l'esprit médiéval des *Arts and Crafts* au profit d'une conception plus abstraite et plus géométrique de l'espace. Ils deviennent célèbres sous le nom des Glasgow Four : leur revue *The Studio* fait connaître leurs créations de livres d'art et de meubles design et diffuse leurs idées jusqu'à Vienne, et à Hambourg.

UNE INFLUENCE MONTANTE

Pendant ses études d'architecture à Hambourg, Peter Behrens est exposé à ces influences nouvelles, mais aussi à celle de la Sécession viennoise, mouvement contestataire inspiré des Glasgow Four et de Wright. La Sécession se distingue par une conception encore plus linéaire du design graphique et de l'architecture. Graphistes et architectes, tels Josef Hoffman, Koloman Moser, ou Josef



Scottish Musical Review / Affiche
D'après Frances Macdonald
Reconstitution schématique de l'auteur

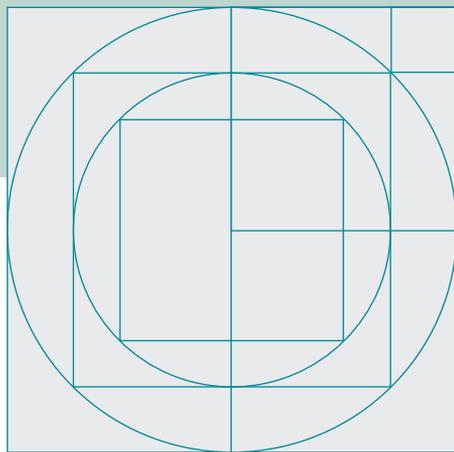


Construction modulaire d'une page / Design graphique d'un livre
D'après Josef Hofmann et Koloman Moser
Reconstitution schématique de l'auteur



Maria Olbrich, en quête de simplicité et de fonctionnalité, abandonnent les éléments décoratifs. En 1900, Peter Behrens emménage à Darmstadt dans une colonie d'artistes créée par le Grand-Duc de Hesse. L'un des sept autres artistes à avoir reçu du Grand-Duc un terrain pour construire leur maison n'est autre que Josef Maria Olbrich. En déployant leurs efforts pour concevoir leurs maisons et ce qu'elles abritent, Behrens et Morris, dans la lignée esthétique d'Olbrich, se trouvent pris dans ce même mouvement rationnel visant à ordonner et unifier le monde de l'art.

— En plus du design industriel et du mobilier, Behrens s'occupe de créer des maquettes de livres ; il expérimente les nouveaux caractères sans empattement qu'on voit apparaître chez des fondeurs comme Berthold. Son premier livre, *Feste des Lebens und der Kunst (Célébration de la vie et de l'art)*, est sans doute le premier texte courant composé dans une police sans sérif. Tout en restant fidèle à une conception de la composition de la page par blocs, ce livre s'inscrit dans la filiation de Morris et de sa représentation spatialisée des œuvres de Chaucer ; il pose des jalons importants pour le développement



Carré et Cercle / Diagramme structurel
D'après J.L. Mathieu Lauwerijks
Reconstitution schématique de l'auteur

de la grille en utilisant des caractères sans sérif : la matière plus uniforme de ces caractères apporte au texte une neutralité qui fait ressortir sa forme par rapport au fond blanc ; la disposition et les espacements prennent une importance visuelle accrue.

En 1903, Behrens s'installe à Düsseldorf pour y prendre la direction de l'école des arts et métiers ; il ouvre un programme d'enseignement préparatoire spécialisé portant sur les principes visuels fondamentaux et l'analyse de la structure compositionnelle. 1904 est une année charnière, avec le recrutement comme professeur de l'architecte hollandais J. L. Mathieu Lauwerijks. Pour enseigner la composition, Lauwerijks avait élaboré une méthode basée sur l'inscription d'un carré dans un cercle, créant ainsi une grille d'espaces proportionnels. Behrens comprend que ce système peut servir à harmoniser les proportions en architecture et en graphisme ; en 1906, il applique cette théorie à son pavillon d'exposition et à une affiche pour Anchor Linoleum Company.

LE RATIONALISME ET L'ESTHÉTIQUE INDUSTRIELLE

En 1907, Behrens est nommé responsable du design chez AEG, entreprise allemande d'équipements électriques, avec le titre de conseiller artistique. Simultanément, il participe au lancement du Werkbund,

l'Association des artisans allemands. Reprenant la tradition de Morris, tout en pactisant avec le machinisme au lieu de s'y opposer, le Werkbund cherche à inventer une culture universelle par la conception d'objets usuels et de mobilier. Les projets de design industriel de Behrens liés au Werkbund coïncident avec son association avec AEG. Outre la bouilloire électrique et les luminaires conçus pour AEG, Behrens définit l'identité visuelle de l'entreprise, premier exemple connu de charte graphique dans le monde industriel. Il crée d'abord le logo, puis définit les caractères et les codes couleurs, conçoit les affiches, les publicités, les magasins, et les usines. Chaque objet est défini en fonction de proportions et d'éléments linéaires spécifiques, contribuant à présenter visuellement AEG comme une totalité harmonieuse.

LE CONSTRUCTIVISME

Le nouveau langage visuel et sa philosophie attirent étudiants et artistes. Les troubles politiques en Russie au début des années 1900 trouvent leur voix dans l'abstraction : le suprématisme, mouvement ancré dans la géométrie pure, fusionne avec le cubisme et le futurisme pour donner naissance au constructivisme, fruit de la recherche d'un ordre nouveau en Russie. Contraint d'étudier en Allemagne, un jeune constructiviste russe,



Prospectus commercial / AEG Identity System
D'après Peter Behrens
Reconstitution schématique de l'auteur

El (Lazar Markovich) Lissitsky devient élève architecte à Darmstadt, où il s'imprègne de l'esthétique rationaliste dominante. En 1919, pendant la guerre civile, Lissitsky rentre en Russie. Il élabore une œuvre graphique hautement politisée, axée sur une composition dynamique, géométriquement organisée. Son affiche *Battez les blancs avec le coin rouge* incarne le pouvoir communicatif abstrait de la forme et caractérise l'œuvre de l'avant-garde russe de cette période.

LE BAUHAUS ET L'ORDRE NOUVEAU

Après la fin de la guerre en Europe, designers et architectes, désireux de tourner la page, s'attachent à la reconstruction. En 1919, la réouverture de l'École des arts et métiers de Weimar, au passé prestigieux, coïncide avec la nomination d'un nouveau directeur : l'architecte Walter Gropius, ancien

disciple de Behrens. Gropius rebaptise l'école *Staatliches Bauhaus*, Établissement public pour la construction. Expérimentation et rationalisme deviennent les instruments d'élaboration du nouvel ordre social. Initialement, le programme s'inspire de l'expressionnisme, sous l'influence de Johannes Itten et Wassily Kandinsky, deux peintres du mouvement *Blaue Reiter*, qui ont élaboré le cours préliminaire ; néanmoins, le programme se distancie progressivement de la subjectivité et des effets décoratifs.

___ Au Bauhaus, apprentis et maîtres tombent sous l'influence du peintre néerlandais Van Doesburg, dont le mouvement de *Stijl* adhère à un dogme strictement géométrique. En 1920, Van Doesburg entre en relation avec Gropius, qui refuse de l'embaucher, le jugeant trop doctrinaire ; néanmoins Van Doesburg s'installe à Weimar, où il

organise des conférences et des débats qui contribuent grandement à faire évoluer les positions esthétiques du Bauhaus.

___ En 1923, Laszlo Moholy-Nagy, un constructiviste hongrois, prend la succession d'Itten à la tête du cours préliminaire. À l'atelier de typographie, Moholy exploite les mises en page asymétriques, le photomontage, et les éléments de casse d'imprimerie ; il applique au graphisme l'approche géométrique issue du modernisme. Moholy et ses élèves, notamment Herbert Bayer, manient des bandeaux, filets, carrés et blocs de texte agencés de manière asymétrique sur une grille, pour poser les bases d'une typographie nouvelle. Lissitsky retourne plusieurs fois en Russie, noue contact avec le Bauhaus. En 1924, son ouvrage, *Les Ismes de l'art*, marque un jalon dans l'histoire de la grille. Séparé par d'épais filets, le texte courant



Kandinsky : exposition du jubilé / Affiche
Herbert Bayer
©2003 Artists Rights Society (ARS) New York/
V.G. Bild-Kunst, Bonn

est présenté en colonnes, simultanément en trois langues; illustrations, titres et folios sont intégrés à la structure d'ensemble, disposés selon un ensemble précis d'alignements orthogonaux.

— Même si ces tendances du graphisme nous paraissent aujourd'hui dominantes, seul un cercle artistique et académique restreint était familier des compositions asymétriques, des caractères sans empattement et de l'organisation géométrique de l'information, toutes choses généralement ignorées du monde des affaires. Seule la composition en colonnes avait fait son apparition dans certains organes de presse; pour le reste, la plupart des imprimeurs et graphistes restaient attachés aux conceptions esthétiques du XIX^e siècle.

LA PROPAGATION DE L'ASYMÉTRIE

Un jeune typographe, Jan Tschichold, va faire évoluer les choses : en 1923, il découvre le Bauhaus, lors de la première exposition du mouvement. Alors graphiste chez l'éditeur allemand Insel Verlag, il assimile en un an l'approche typographique et le goût de l'abstraction du Bauhaus. En 1925, il sort un supplément de vingt-quatre pages pour la revue *Typographische Mitteilungen*, où il expose

ces idées à un large cercle de typographes, graphistes et imprimeurs. Intitulé *Elementare Typographie*, l'opuscule déclenche un véritable engouement pour les mises en page asymétriques construites sur une grille. Tschichold propose une esthétique minimaliste, intrinsèquement fonctionnelle. Elle prend forme à travers des gestes libérateurs pour l'époque moderne : dépouiller le texte de tout ornement, donner la priorité aux polices sans empattement rehaussant la structure formelle des caractères, créer des compositions appuyées sur la fonction verbale des mots. Les espaces négatifs, les intervalles entre les zones de texte, et l'orientation des mots les uns par rapport aux autres sont les principaux éléments graphiques à prendre en compte. S'inspirant de Lissitsky et du Bauhaus, il construit ses compositions sur un système d'alignements verticaux et horizontaux, introduisant la grille à structure hiérarchisée dans les affiches ou le papier à en-tête. Dès 1927, un an avant la publication de son livre *Neue Typographie (La nouvelle typographie)*, il codifie cette idée de structure permettant de normaliser le format des imprimés. Il forme ainsi la base du système de normalisation DIN, actuellement en vigueur pour les formats de papier européens, dans lequel chaque format, plié en deux, produit celui de taille inférieure.



Elementary Typography / Page de titre
D'après Jan Tschichold
Reconstitution schématique de l'auteur
présentée dans la version anglaise



VERS LA NEUTRALITÉ

Pendant, dans les années 1930, la montée du nazisme, hostile à l'art « dégénéré », vient chasser les designers et artistes adeptes du nouveau langage visuel. Le Bauhaus ferme officiellement en 1932. Moholy-Nagy, Gropius, Mies van der Rohe (également élève de Behrens avant la Première Guerre mondiale), Bayer et beaucoup d'autres fuient l'Europe pour l'Amérique. Tschichold, après avoir été prisonnier des nazis, s'installe en Suisse.

— Plusieurs élèves du Bauhaus, à la suite de Tschichold, s'installent en Suisse. C'est le cas de Max Bill et Theo Ballmer, qui exerceront une influence importante. Les designers suisses privilégiaient les techniques réductrices et la représentation symbolique – illustrées par l'œuvre de l'affichiste Ernst Keller, maître du *plakatstil*. Ballmer et Bill amorcent la transition vers des idées constructivistes, par un

Die Neue Grafik [Nouveau Design Graphique] / Couverture de la revue / Hiérarchie schématisée
D'après Josef Müller-Brockmann,
Richard Paul Lohse et Carlo Vivarelli
Reconstitution schématique de l'auteur

travail rigoureux sur les mesures mathématiques et la division spatiale.

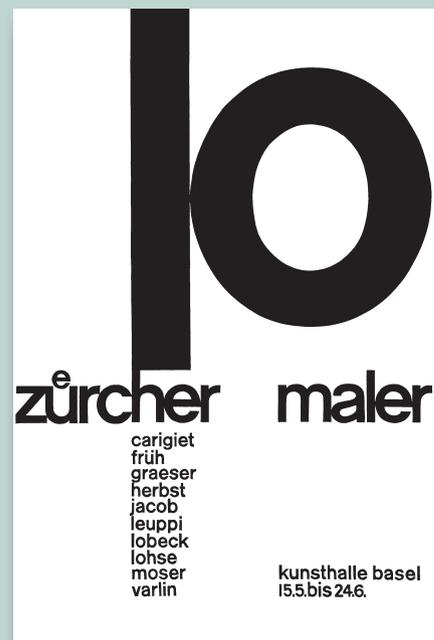
La contribution de Max Bill est double : il applique ses théories d'inspiration mathématique à des projets professionnels dans la publicité et l'identité de marque ; ensuite, il institue la grille en contribuant à fonder en 1950 l'influente École des arts appliqués d'Ulm. Par son œuvre comme par son enseignement, il a transmis la technique de la grille à des générations de graphistes.

LA VOLONTÉ DE L'ORDRE

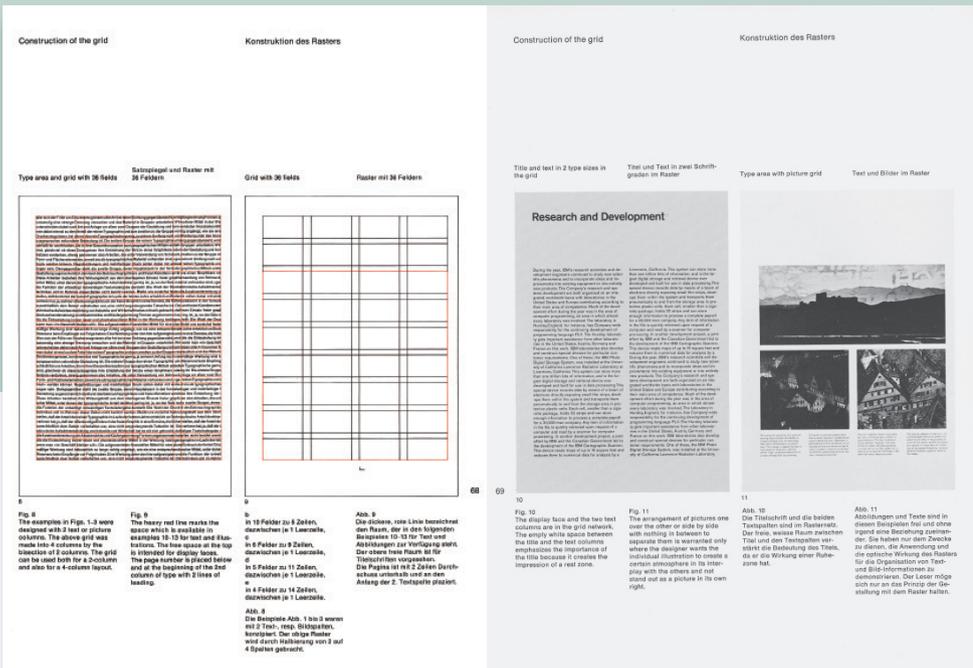
Cette démarche plus austère est reprise par Josef Müller-Brockmann, Carlo Vivarelli, Hans Neuberger et Richard Paul Lohse qui, dans leur pratique, étaient en quête d'une expression visuelle universelle. Rédacteurs en chef de la revue *Neue Grafik*, publiée à Zurich, ils contribuent à faire connaître le Style international au monde entier. La grille créée pour cette

revue comporte quatre colonnes et trois bandeaux horizontaux, ou zones spatiales, qui organisent tout le contenu, y compris les images. Le premier numéro de *Neue Grafik* marque un jalon dans le graphisme structuré par un système de grille : la production d'un module, petite unité spatiale qui, par répétition, intègre tous les éléments de la page.

___ Müller-Brockmann abandonne l'image au profit de constructions purement typographiques, où la grille joue un rôle central. En 1960, sort son premier ouvrage, *Les problèmes d'un artiste graphique*, dans lequel il décrit pour la première fois la méthode de la grille dans le design graphique. Son second livre, *Systèmes de grille pour le design graphique*, est un manifeste : « Le système de grille implique la volonté de systématiser, pour clarifier, la volonté d'atteindre l'essentiel... la volonté de s'attacher à l'objectif plutôt qu'au subjectif. »



___ L'esthétique rationnelle de Zurich incarne le Style international suisse, familier à de nombreux designers. À l'inverse, les designers affiliés à l'*Allgemeine Gewerbeschule* (AGS, École de design) de Bâle suivent une démarche qui, bien que faisant place elle aussi à la notion d'universalité, est centrée sur la forme symbolique et l'abstraction jouant sur les contrastes des qualités optiques. Leur démarche viendra au premier plan lorsque le mouvement se distanciera finalement des méthodes basées sur la grille (voir pp. 128-129). Néanmoins, l'intégration des caractères et de l'image est un élément fondamental du programme d'études de l'école. En 1942, Emil Ruder, formé à Zurich, rejoint l'AGS pour y enseigner la typographie.



Grid Systems in Graphic Design / Double page
Josef Müller-Brockmann
Publié initialement chez Niggli Verlag,
Zurich, 1962

Zürcher Maler [Peintres zurichois] / Affiche
Emil Ruder
Reproduit de Typographie,
Publié chez Niggli Verlag, Zurich, 1960

___ Ruder recherche un équilibre entre la fonction et de subtiles relations formelles ; la structure de grille en est un exemple. Il transmet à ses élèves sa méthode, processus exhaustif de résolution des problèmes visuels ; l'un de ses anciens élèves, Karl Gerstner, s'installe à son compte à Zurich et contribue à faire de la grille un pivot de la pratique moderne du graphisme. En 1968, Gerstner publie son premier livre, *Programme entwerfen (Concevoir des programmes)*. « La grille typographique », écrit-il, « est un repère de proportions pour le texte, les tableaux, les images, etc. C'est un programme formel, *a priori*, pour un nombre "x" de contenus inconnus. Le problème est : trouver le bon équilibre entre conformité maximale et liberté maximale. Soit : le nombre le plus élevé de constantes, combiné avec la plus grande variabilité possible. »

UNE GRILLE POUR L'INDUSTRIE

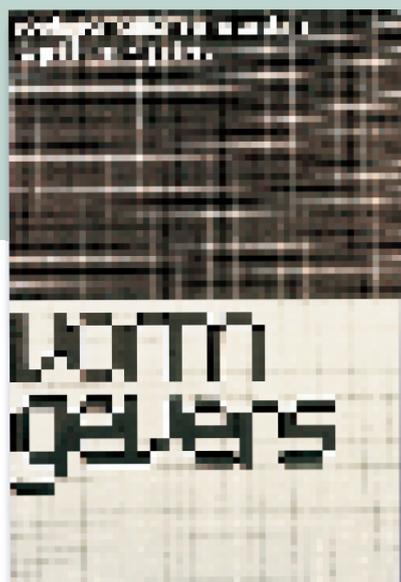
À partir de 1960, la grille se généralise chez les graphistes européens et américains. C'est une méthode particulièrement

efficace pour orchestrer les programmes de communication de grandes entreprises ou d'événements d'envergure. Avec Tomás Gonda, Fritz Quereng et Nick Roericht, le designer allemand Otl Aicher anticipe tous les besoins potentiels de Lufthansa en matière d'identité visuelle ; il normalise les formats et impose l'usage systématique de la grille pour unifier les communications, quels que soient l'échelle, le support ou les contraintes de production. Des manuels détaillés permettent d'assurer l'homogénéité visuelle de chaque application.

___ Aux Pays-Bas, Wim Crouwel, Ben Bos et Bruno Wissing sont à la pointe du mouvement pour le design de chartes graphiques ; l'agence de Wissing, Total Design, est pionnière des programmes sur grille pour les entreprises et institutions culturelles. Aux États-Unis, les graphistes formés en Suisse et d'autres émigrants européens vulgarisent le Style international et la grille. Paul Rand, pionnier du design moderne aux États-Unis au début des années 1940, avait convaincu les industriels de l'utilité du design. En 1965, dans ses manuels de design pour Westinghouse, Rand élabore des grilles complexes permettant d'assurer la cohérence entre des supports aussi divers que le packaging, les affiches et la télévision.



___ L'idée d'un design total, structuré par une grille, se retrouve également chez Massimo Vignelli et son épouse, Lella, fondateurs d'une agence de design à Milan en



Wim Gevers [Designers]/Affiche
Wim Crouwel
Avec l'aimable autorisation de Total Design, Amsterdam

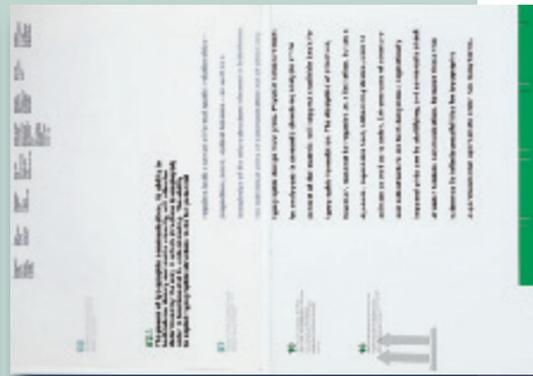
UniGrid/Charte graphique
Vignelli Associates
Avec l'aimable autorisation de Massimo Vignelli

Piccolo Teatro di Milano/Affiche
Massimo Vignelli
Avec l'aimable autorisation de Massimo Vignelli



1960. Tous deux architectes de formation, ils élaborent dès le début de leur carrière une conception structurelle, systématique, entièrement intégrée. Massimo, notamment, commence par expérimenter à grande échelle les structures de grille pour diverses institutions culturelles et entreprises milanaises. Ces premiers projets le conduisent vers une méthode consistant à diviser la grille modulaire en zones horizontales sémantiquement distinctes. Ce système de division supplémentaire, avec d'épais bandeaux qui renforcent le poids visuel, permet de mieux focaliser l'attention au sein de la structure modulaire d'ensemble ; ainsi guidé, le regard trouve de lui-même des informations précises.

___ De 1960 jusqu'aux années 1980, les époux Vignelli pérennisent le design sur grille et ce, à travers une série de réalisations d'ordres divers : identité visuelle, publication, design graphique et décoration intérieure. On citera leur rôle en 1965 dans Unimark International, qui crée la communication intégrée



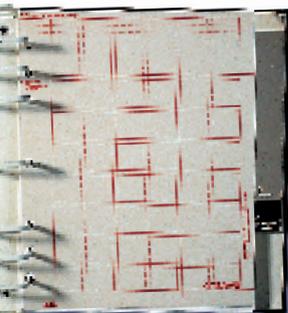
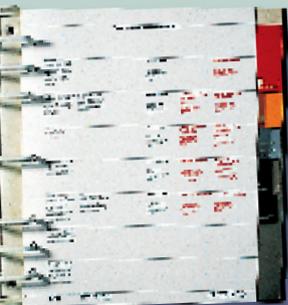
pour plusieurs géants industriels mais aussi dans la création du système Unigrad pour le service des Parcs nationaux des États-Unis, (une grille modulaire, divisée en bandeaux horizontaux, comprenant douze formats que l'on peut appliquer à une feuille de papier de taille standard pour éviter les chutes). On leur doit aussi la normalisation de la carte et de la signalisation du métro à New York, ainsi que des centaines d'autres projets réalisés pour des entreprises ou des institutions culturelles.

___ À la fin des années 1970, la grille est l'outil de prédilection de la communication d'entreprise. La charte graphique réalisée en 1976 pour Citibank par Anspach Grossman Portugal est emblématique de cette démarche. Le Style international est désormais reconnu comme un élément incontournable du graphisme, et la grille devient un outil indispensable à toute politique de communication efficace.

___ Entre autres innovations, en partie liées à la révolution numérique des années 1980 et 1990, l'agence britannique de design 8vo

aide à ranimer la pensée structurelle avec sa revue *Octavo*, qui aborde les questions typographiques ; de nouvelles agences comme MetaDesign, Una, et Method continuent d'explorer des méthodes d'organisation dérivées du Style international. À l'aube du XXI^e siècle, la grille qui s'est généralisée au cours des 150 dernières années conserve toute son importance dans le Design Thinking. Internet ne fait que renforcer le rôle de la grille, qui simplifie la navigation entre pages interactives. Elle est devenue omniprésente dans l'UX design (design d'interfaces).

___ Compte tenu des bouleversements récents, il est difficile de prévoir l'avenir des supports et du design dans les 150 ans à venir, mais on peut parier que les graphistes continueront de considérer la grille typographique comme un dispositif utile pour structurer la communication.



Citibank / Pages d'un manuel d'identité de marque
Anspach Grossman Portugal
Avec l'aimable autorisation d'Enterprise IG

Design Michigan / Affiche
Katherine McCoy
Avec l'aimable autorisation de Katherine McCoy

Octavo / Publication
8vo
Avec l'aimable autorisation de Simon Johnston

elnacional.cat / Site d'informations en ligne
Atlas, îles Baléares, Espagne
Avec l'aimable autorisation d'Atlas

Une grille consiste en un ensemble précis de relations d’alignement qui servent de guide pour disposer les éléments au sein d’un format, et définir leur positionnement et leur rapport hauteur/largeur, avec pour objectif de faciliter la navigation pour le lecteur. La logique *orthogonale* (à angles droits) de la grille, et toute la réflexion sur sa mise en œuvre, dérivent des qualités fondamentales de l’imprimé, qui relève à la fois du texte et de l’image. Pour élaborer une grille, il convient de bien comprendre ces qualités, en considérant les différents types de grilles et les modes d’interaction possibles entre les caractères (et les images) au sein de la structure.

E B M



La grille semble être un objet éminemment mathématique ; pourtant, l’idée d’une approche structurale de ce type découle assez naturellement de la nature même de la forme typographique.

À la base, le caractère est un système de traits verticaux (ceci se vérifie pour toutes les lettres de l’alphabet). Juxtaposées pour former d’abord des mots, puis des phrases, les verticales forment une ligne horizontale. L’empilement horizontal des phrases les unes au-dessous des autres génère une nouvelle ligne verticale, une colonne, et les colonnes placées côte-à-côte constituent à leur tour une autre structure horizontale.

Lorem ipsum dolor sit

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Pellentesque est sed risus tincidunt, at mollis nisl eleife. Sed sagittis lobortis semper. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nunc dui eget consequat placerat
Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Pellen

<small>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Pellentesque est sed risus tincidunt, at mollis nisl eleife. Sed sagittis lobortis semper. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nunc dui eget consequat placerat. diam ipsum lacrima massa, sit amet portitor. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.</small>	<small>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Pellentesque est sed risus tincidunt, at mollis nisl eleife. Sed sagittis lobortis semper. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nunc dui eget consequat placerat. diam ipsum lacrima massa, sit amet portitor. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.</small>	<small>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Pellentesque est sed risus tincidunt, at mollis nisl eleife. Sed sagittis lobortis semper. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nunc dui eget consequat placerat. diam ipsum lacrima massa, sit amet portitor. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.</small>	<small>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Pellentesque est sed risus tincidunt, at mollis nisl eleife. Sed sagittis lobortis semper. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Nunc dui eget consequat placerat. diam ipsum lacrima massa, sit amet portitor. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit.</small>
--	--	--	--