

IN-
FI-
-NI

IN

FINI



Spécimen du caractère
typographique Infini
créé par Sandrine Nugue.
Commande publique
du  Centre national
des arts plastiques.

Dans le cadre de la manifestation « Graphisme en France 2014 », le Centre national des arts plastiques (CNAP) a mis en œuvre la commande publique d'un caractère typographique proposé à tous en téléchargement libre.

Au-delà de la production d'un caractère, cette commande publique est également l'occasion de mieux faire connaître le métier de créateur de caractères à un public qui, bien qu'il soit confronté au quotidien aux créations typographiques les plus diverses, ignore souvent la réalité de ce métier, les qualités et les savoir-faire requis pour le pratiquer.

Le caractère typographique Infini, conçu par Sandrine Nugue, s'inscrit résolument dans la création la plus contemporaine. Son dessin prend sa source dans l'écriture épigraphique et ses différents styles – romain, italique

et gras – permettent un dialogue avec l'histoire de la typographie dont le texte de Sébastien Morlighem précise les grandes étapes. L'Infini propose également d'utiliser mots, pictogrammes et ligatures de manière ludique et créative.

Les études, croquis, dessins, notes et fichiers numériques réalisés par Sandrine Nugue tout au long de son travail de création font désormais partie des collections du Centre national des arts plastiques. Cette commande publique témoigne de l'intérêt que l'établissement porte au dessin de caractères contemporain et inscrit l'Infini dans l'histoire de manière pérenne et inaliénable.

Yves Robert,
directeur du Centre national
des arts plastiques



Ouvrir l'Infini

L'humanité commence avant tout avec l'histoire d'une lecture : la lecture d'une planète, d'une terre, des océans qui l'entourent, d'un ciel traversé par le vol des oiseaux et parsemé de constellations une fois rendu à la nuit. Déchiffrer le monde, c'est faire le pari permanent d'une lecture qui précède la pensée, le langage, le graphisme, l'écriture. Nous « lisons » depuis l'éveil de la conscience, « parlons » depuis plus de deux millions d'années, « dessinons » depuis plus de 40 000 ans et « écrivons » depuis plus de 5 000 ans. Les relations que ces pratiques tissent en permanence sont aussi illimitées que sont limités l'espace et le temps dans lesquels elles se disséminent et se déploient.

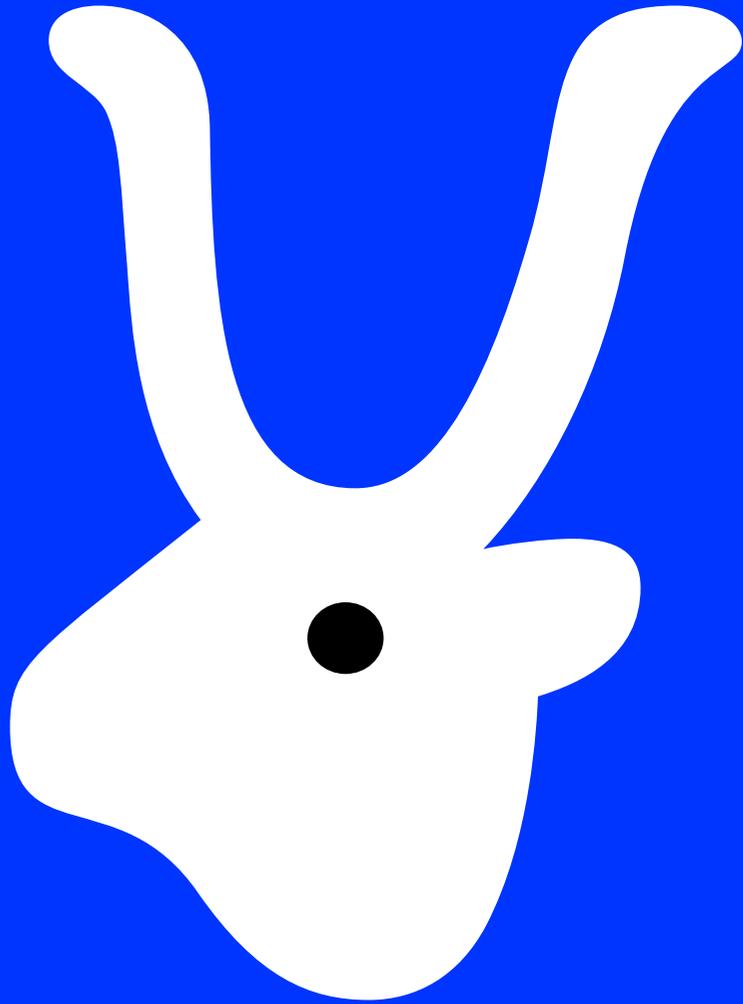
Motifs abstraits gravés dans la roche calcaire, animaux sauvages peints sur les parois des grottes, essaims de mains capturées par la projection de pigments humides : les plus anciennes images nous parviennent continuellement et leur jeunesse ne cesse de nous émerveiller. Elles fabriquent la scène d'une origine sans origine, d'un lieu sans lieu, d'un ici, d'un maintenant qui nous échapperont à jamais. Voilà pourquoi nous ne cessons jamais de recréer cette scène, chacun, chacune pour soi, ajoutant inlassablement, jour après jour, au récit de la poursuite du sens, en traçant.

Et toute trace n'est rien sans la surface qui accueille, cadre son apparition. Tout graphisme – le fruit du tracé – a besoin d'être supporté et circonscrit pour exister. Tout ce qui se voit, se regarde n'est rien sans ce qui est invisible, semble ne pas être vu, l'absence, le blanc, l'intervalle qui sépare les signes, détermine

leur disposition, organise leur cadence. Agencées, les images de choses s'émancipent peu à peu du réel, instituant, selon la formule de Stéphane Mallarmé, « ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille » : l'écriture – les écritures qui représentent, relaient, répercutent le langage, les langues, les politiques, les religions, le commerce, la littérature, la poésie, qui investissent l'espace public, les pièces de monnaie, les rouleaux de papyrus, les codex de parchemin, les carnets intimes, les billets doux...

Puis survient la typographie qui ouvre un dialogue entre les formes de l'écriture et l'écriture des formes, les fige, les fixe tout en les rendant mobiles, permutables. Ce que l'écriture perd en vitalité, elle le gagne en ubiquité en devenant typographique, dépôt d'encre sur le papier, nuée de pixels sur l'écran. Mais la typographie n'est pas que l'écriture capturée, domestiquée, elle est aussi une force d'exploration et de renversement qui peut ramener l'image, les images des choses en son cœur.

Ce que donne à voir et à lire le caractère que vous avez devant les yeux, pour reprendre cette phrase de Pascal Quignard, c'est « qu'il y a un apprendre qui ne rencontre jamais le connaître – et qui est infini ». L'infini de la pensée, du langage, de l'écriture, de la typographie, du sens, jaillissant, infiniment.



Du pictogramme à l'écriture

C'est dans la région de Sumer, dans le sud de la Mésopotamie, que les images de choses – un palmier, un vase, une étoile –, figures simplifiées, se déposent sur les tablettes façonnées avec l'argile des rives du fleuve Tigre et deviennent des pictogrammes. Portant le nom des choses, le mot, l'idée (logogramme), puis le son du nom des choses, le son, la syllabe (phonogramme), le pictogramme se mue en idéogramme, se dépouille de sa relation au réel, rejoint l'abstraction, élément du premier système d'écriture, le cunéiforme.

En Égypte, en Chine, d'autres écritures apparaissent ; au Proche-Orient, l'écriture phénicienne émerge puis essaima dans le bassin méditerranéen. De la tête de taureau phénicienne menant vers l'aleph hébreu puis vers la lettre A, l'alphabet achève de consumer les images de choses en s'élevant à la hauteur de la voix, des langues, des lois, des récits, des transactions qu'il va noter, agencer, archiver.



PHÉNICIE



ÉGYPTE



SINAÏ



GRÈCE



ROME

45/43 pt
romain

ÉMERGENCE
DES CAPITALS
LE PREMIER
ALPHABET
GREC SE FORME
À PARTIR DE
L'ÉCRITURE
PHÉNICIENNE
VERS LE IXE
SIÈCLE AVANT
JÉSUS-CHRIST.
LES SIGNES
PHÉNICIENS
TRANSCRIVANT

UNIQUEMENT
DES CONSONNES
CERTAINS
D'ENTRE
EUX ACQUIÈRENT
UNE NOUVELLE

10/12 pt
romain

valeur phonétique afin d'écrire les voyelles de la langue grecque :
aleph, par exemple, devient alpha. Plusieurs graphies de ces lettres
capitales archaïques coexistent selon les cités, leurs sens d'écriture
et de lecture étant tout aussi variables, en spirale ou selon
le boustrophédon, imitant le labour des bœufs dans les champs,
de droite à gauche puis de gauche à droite.

Au IV^e siècle, la démocratie athénienne unifie les provinces en
un pays et lui attribue une seule écriture : les formes des vingt-quatre
lettres capitales de l'alphabet ionien se stabilisent, gravées sur
des tables de pierre disposées dans l'espace public à la vue de tous,
des dieux comme du peuple, pouvant être lues désormais de gauche
à droite, alignées, marchant en rang. Presque simultanément,
un autre style d'écriture lapidaire, issu de Grèce, passant par l'Étrurie,
entame sa maturité : la capitale romaine.

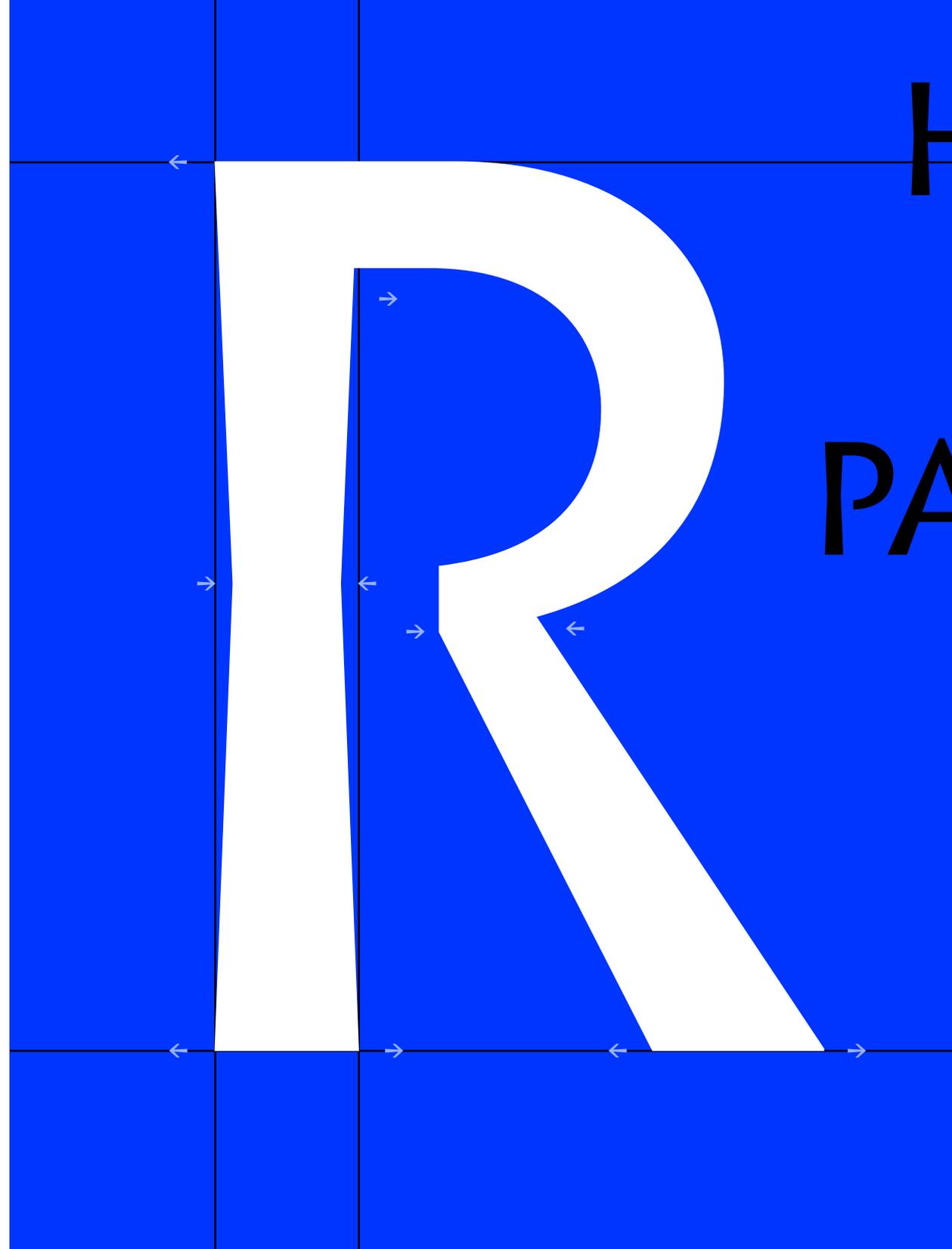
C'est ici que l'Infini prend son appui originaire, s'inspirant plus
précisément d'un modèle populaire entre le III^e et le I^{er} siècle avant
notre ère. Plutôt que d'aller puiser auprès de la capitale romaine
impériale plus tardive, maintes fois interprétée, l'Infini énonce
un parti pris en amorçant la relance d'une forme oubliée et méconnue.
Toutefois, comme l'a dit le créateur de caractères Roger Excoffon,
« il ne s'agit absolument pas de revenir à une source (on ne revient pas
en arrière), mais de faire une somme lucide des données présentes ».

En ce sens, ce modèle est un départ, la première borne d'une route
ponctuée de rencontres, de retrouvailles, de surprises, une traversée
de la lettre latine ; un recommencement, comme chaque nouvelle
création typographique s'évertue – ou devrait s'évertuer – à le faire.
L'Infini en est le songe, le récit, la somme.

LA CAPITALE INCISE

LE LABEUR DE LA MASSETTE ET DU CISEAU CREUSANT LA SURFACE, SCULPTANT LA DURETÉ DU MARBRE, DU CALCAIRE OU DU GRANIT EST PLEINEMENT RÉPERCUTÉ DANS LE PARTI PRIS ESTHÉTIQUE DE L'INFINI QUI REND HOMMAGE À LA FIGURE DE LA LETTRE INCISE AUX PROPORTIONS INÉGALES, AUX FORMES CONCAVES, DÉPOURVUE DES EMPATTEMENTS EMBLÉMATIQUES DU STYLE QUI DOMINA LES INSCRIPTIONS MONUMENTALES DE LA ROME IMPÉRIALE.

CETTE ABSENCE EST COMPENSÉE PAR SES TERMINAISONS ÉVASÉES QUI EN CONSOLIDENT L'ASSISE. SI SA SILHOUETTE ASSURÉE PEUT SEMBLER PARFOIS AVOIR ÉTÉ TAILLÉE À LA **H**, L'INCISE N'EN EST QUE PLUS CHALEUREUSE, OPÉRANT UNE COUPE SENSIBLE, DÉCISIVE DANS LE ROMAN DE LA CAPITALE.



HOMOGÈNE

HOMOGÈNE

PARAGRAPHE

PARAGRAPHE

POSTÉRITÉ

POSTÉRITÉ

APPARITION DES LIGATURES

18,5/22 pt
romain

L'ÉVOLUTION DE LA CAPITALLE ROMAINE DURANT LES PREMIERS SIÈCLES DU CHRISTIANISME EST MARQUÉE PAR L'APPARITION DES LIGATURES, L'ALLIANCE DE DEUX, TROIS OU QUATRE LETTRES LIÉES OU INCLUSES. ELLES VIENNENT COMBLER LA NÉCESSITÉ DE GRAVER DES INSCRIPTIONS PLUS LONGUES DANS UN ESPACE DÉTERMINÉ TOUT EN CONSERVANT UN ÉQUILIBRE HOMOGÈNE POUR CHAQUE LIGNE, PARFOIS AU DÉTRIMENT DE LA LISIBILITÉ LORSQU'ELLES SE GÉNÉRALISENT : LE TEXTE SE TRANSFORME ALORS EN UN MAILLAGE VISUEL SOPHISTIQUÉ À LA GRANDE JOUE DES PALÉOGRAPHES EN QUÊTE D'ÉLUCIDATION. MIGRANT DE LA PIERRE VERS LE PARCHÉMIN, LES LIGATURES MUENT EN REGARD DES STYLES D'ÉCRITURE, PROLIFÈRENT PUIS INVESTISSENT LES CASSES TYPOGRAPHIQUES. CERTAINES, PASSÉES À LA POSTÉRITÉ, ŒUVRENT ENCORE EN CATIMINI DANS LES FAMILLES DE CARACTÈRES NUMÉRIQUES TANDIS QUE D'AUTRES EN ASSURENT LE LEITMOTIV PRIMORDIAL.

LA SÉRIE D'LIQATUÆS
Q̄E COMPORTE
L'INFINI, HONORAT
SA D̄TTE À LA
TRADIT̄ON LAPIDAIRE
TOUT EN LA
ÆMETTAT EN JEU,
PERMET D' MAX·MISER
AVEC FINESSE LA
VALEUR GRAPHIQ̄E
D'UN NOM,
D'UN TIRE, D'UN
LOGOTYPE OU

D' RYTHMER ÇA PÆUX
ET PARAGRAPHES
AU SEIN D' S MISES
EN PAGES LES PLUS
DIVERSES. CÆE
SÉRIE CONSTITUE
UN ÉÇATIŁONNAGE
IDÉALEMENT SUJET
À L'EXTENS·ON, VO·Æ
À L'ÉPUISEMENT D' S
COMBINAISONS
POSSIBLES, INFINI
OBLIGE...

De l'écriture à la typographie

Le déclin de la civilisation romaine, la montée en puissance du christianisme et du livre sont ponctués par l'arrivée de nouvelles écritures : certaines restent dans le giron de la lettre capitale, d'autres s'en éloignent, disparaissent, surgissent, évoluent. L'une d'entre elles, l'écriture minuscule carolingienne (ou caroline), d'une forme ronde, régulière et particulièrement lisible est choisie et développée à la fin du VIII^e siècle par le théologien Alcuin, conseiller du futur empereur Charlemagne, pour être employée dans les écoles et les *scriptoria* des abbayes. Sa domination s'érode lentement au profit des écritures gothiques qui lui succèdent dans toute l'Europe.

C'est dans ce contexte où la copie manuscrite des textes est toujours prééminente, où le papier est devenu le principal support d'écriture que l'invention de la xylographie – l'impression manuelle de textes et d'images gravés sur bois – inaugure une première phase du développement de l'imprimerie à la fin du XIV^e siècle. Elle est suivie quelques dizaines d'années plus tard d'une seconde plus cruciale, lorsqu'un orfèvre allemand de Mayence, Johannes Gensfleisch, dit Gutenberg, construit la première presse mécanique et « invente » la typographie. Contrairement à une idée solidement reçue, celle-ci n'est pas d'abord apparue en Occident mais en Chine, au XI^e siècle.

Qu'est-ce que la typographie ? Il est possible de la définir comme un dispositif technique, technologique et esthétique combinant la création, la production, la composition et l'impression de formes mécanisées issues de l'écriture et du dessin de lettre. D'une certaine manière, on peut dire qu'elle a été redécouverte par Gutenberg à travers la série d'opérations suivantes : on creuse d'abord l'extrémité d'une tige d'acier pour en dégager la forme inversée d'une lettre, d'un chiffre, d'un signe de ponctuation. Cette tige – le poinçon – vient ensuite frapper, pénétrer d'un coup sec un bloc rectangulaire de cuivre – la matrice –, qui reçoit de fait l'empreinte du poinçon en creux, à l'endroit. La matrice est placée dans un moule à l'intérieur duquel un alliage de plomb, d'étain et d'antimoine en fusion est versé avec une cuillère spéciale, puis instantanément éjecté : c'est le type, ou caractère, parfaite réplique du poinçon qu'il est possible de fabriquer à foison.

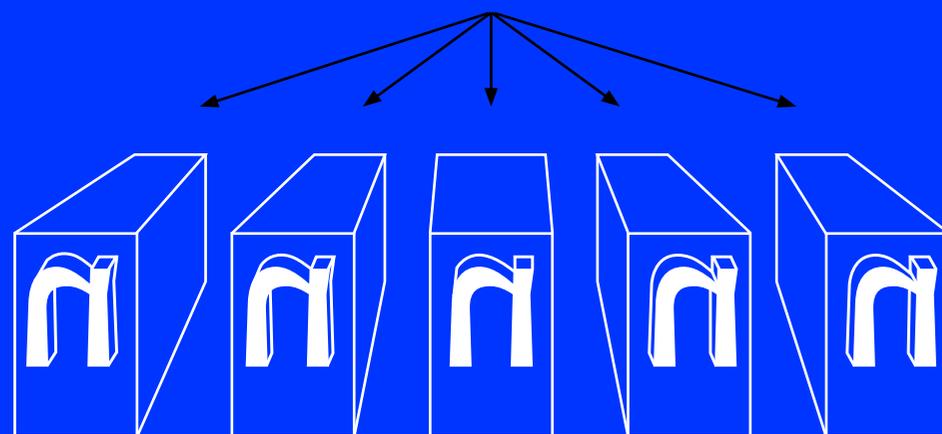
Gutenberg adapte la *textura*, un style d'écriture gothique employé en majorité dans le livre manuscrit, pour graver et fondre le caractère avec lequel il compose le texte du premier livre typographique européen, une bible de grand format (ou « Bible de 42 lignes »), imprimée entre 1452 et 1455 avec le partenariat du bailleur de fonds Johann Fust et du copiste Peter Schöffer. Tout le reste est histoire, littérature, typographie...

9/11 pt
romain
+
italique

1— poinçon



2— matrice



3— caractères mobiles, reproductibles à l'infini



L'invention du romain

Le caractère romain, si familier à nos œ de lecteurs, a été élaboré par plusieurs générations d'humanistes italiens et français. Le contexte exceptionnel de la Renaissance suscite la redécouverte de nombreux textes latins de l'Antiquité dont la diffusion avait été assurée au Moyen Âge par les moines copistes. Au début du xv^e siècle, des érudits tels que Poggio Bracciolini, chancelier de la République de Florence, s'approprient l'écriture minuscule carolingienne des manuscrits qu'ils recopient, commentent et éditent. En la personnalisant, en favorisant son usage plutôt que celui des écritures gothiques alors dominantes, les humanistes vont ainsi ériger un genre à l'avenir radieux : la *lettera antica formata*.

En 1464, deux imprimeurs allemands, Arnold Pannartz et Konrad Sweynheim, fondent le premier établissement typographique italien à l'abbaye Sainte-Scholastique de Subiaco, près de Rome. Les classiques latins qu'ils impriment sont composés avec un caractère clairement inspiré par la *lettera antica formata* mais à l'aspect irrégulier, fruste, encore lié à la lettre gothique. C'est à Venise, quelques années plus tard, que d'autres imprimeurs vont surmonter cette indécision formelle ; le Français Nicolas Jenson grave un caractère d'une qualité et d'une maturité esthétiques surprenantes, donnant ainsi naissance au romain. Celui-ci va toutefois demeurer minoritaire dans les livres jusqu'à la fin du siècle, lorsqu'une impulsion décisive est donnée par l'éditeur vénitien Alde Manuce avec l'aide du graveur de poinçons Francesco Griffo. Leurs nouveaux caractères s'émancipent de la tutelle de l'écriture manuscrite, s'imposant alors comme les premiers standards de la typographie humaniste.

Au début du xvi^e siècle, le romain se propage dans la majeure partie des imprimeries d'Europe, notamment en France où les humanistes encouragent son développement, avec l'appui de graveurs tels que Claude Garamont ou Robert Granjon, et consolident sa domination dans l'édition, assurant ainsi

12,5/15 pt
romain

son hégémonie comme caractère de texte. Il faudra attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour qu'un renouvellement stylistique s'opère et fasse entrer le romain dans son époque moderne grâce aux caractères de John Baskerville, Firmin Didot ou Giambattista Bodoni. Le début du XIX^e siècle est marqué par un brusque déferlement de styles aux formes inédites, destinés à des supports de communication en plein essor comme l'affiche publicitaire. Parmi cette effervescence révolutionnaire, le caractère sans empattements va progressivement se détacher pour se manifester comme un genre à part entière, durablement installé dans le répertoire typographique international.

L'histoire de la typographie est souvent synonyme de celle du romain, de sa pérennité comme de sa constante régénération. Lui donner une forme qui soit originale ou tributaire de l'héritage du passé, fonctionnelle ou spectaculaire est une épreuve majeure pour tout créateur s'efforçant de définir un contraste approprié entre les pleins et les déliés du caractère, sa modulation, ses proportions horizontales, verticales, ses empattements, son espacement...

L'Infini est empreint d'une mémoire aux facettes multiples : celle, la plus ancienne, de la lettre capitale des lapicides romains, de ses inflexions subtiles, sujettes au pouvoir de la lumière ; celle, plus récente, de l'écriture minuscule humaniste, puis de sa standardisation typographique ; celle, au XX^e siècle, de la lettre incise résurgente, redevenue moderne, imprimée, gravée, dessinée, peinte.

Concernant les caractères bas-de-casse de l'Infini romain, il était primordial de leur conférer les qualités formelles propres aux capitales qui en ont fondé l'esprit incisé, tout en confortant leur lisibilité grâce à de larges proportions et à des contreformes (les espaces intérieurs blancs de la lettre) ouvertes.

H A V Z M

Formes
obliques

n j d z e f y

O M

Proportions
différentes

E J B

N 6 3 8 5

Formes
rondes

/ C D g

Q Ç S Z &

Terminaisons
acérées

ergastffj

B C E 9 8 2

Poids
sur la partie
supérieure

h e b g a s

? ç £ Ω f =

B P R K

Jonctions
ouvertes



L'italique, un allié inséparable

Une autre forme d'écriture prend son essor durant la Renaissance. On considère que l'érudit Niccolò Niccoli, ami de Poggio Bracciolini, est l'un des premiers à développer la lettera antica corsiva en copiant les manuscrits de sa propre bibliothèque. Plus étroite que l'écriture humanistique droite et posée, la lettera antica corsiva possède une allure nerveuse, courant au gré de la plume en un flux quasi ininterrompu sur le papier, d'une inclinaison variable, propice aux ligatures et aux paraphes. Elle va peu à peu imposer sa présence dans la péninsule italienne tout au long du XV^e siècle.

Alde Manuce, assisté de son graveur Francesco Griffo, décide d'adapter cette écriture en s'inspirant de plusieurs modèles et crée un caractère sur mesure pour une nouvelle collection de classiques latins « portatifs », publiée dans un petit format. Son prix de vente est bon marché, la mettant ainsi à la portée des lecteurs les moins fortunés, particulièrement les étudiants. Le premier volume rassemblant les œuvres du poète Virgile paraît en 1501, intégralement composé avec ce caractère qu'on appellera plus tard l'italique. L'inclinaison et l'assise de ses lettres sont irrégulières, comme si la pulsion originelle de l'acte d'écrire devait être préservée dans la silhouette du caractère imprimé sur le papier.

L'italique se répand promptement en Europe, ses qualités formelles s'affirment, se diversifient, notamment sous l'impulsion des graveurs de caractères français qui vont affermir sa proximité avec le romain. Il va simultanément acquérir cette fonction restée depuis la sienne : mettre en lumière certaines parties d'une page de titre ou d'un paragraphe de texte, devenant ainsi la première véritable variante de distinction typographique. Bien qu'un certain nombre de livres comme les recueils de poésie continuent d'être imprimés en italique, celui-ci adopte définitivement son statut de compagnon du romain à partir du XVII^e siècle.

13/16 pt
italique

L'italique aldin est concurrencé puis supplanté, tout au long du XVIII^e siècle, par de nouveaux modèles tels l'« Italique moderne » de Pierre-Simon Fournier ou ceux de Baskerville et des Didot, dont le rapport entre pleins et déliés est radicalement accru. Quel que soit le style l'étayant, l'italique est remis en cause au début du XX^e siècle et certains créateurs lui substituent une version penchée du romain dans le but de renforcer leur complémentarité formelle. De fait, une grande majorité de caractères sans empattements – l'Helvetica ou l'Univers, pour ne citer que les plus célèbres – possèdent un romain oblique en guise d'italique.

Alors, cursif ou oblique ? L'Infini italique tranche ce nœud gordien et penche résolument du second côté tout en faisant quelques légers emprunts stylistiques au premier. Il rend par ailleurs un hommage appuyé à un prédécesseur singulier : le Joanna de l'Anglais Eric Gill (1931), dont la formation de sculpteur et de graveur lapidaire a particulièrement marqué le dessin de ses caractères typographiques. À l'instar du Joanna, les proportions de l'Infini italique sont étroites, sa pente très peu inclinée, son contraste modéré. Il se tient aux côtés de l'Infini romain comme son contrepoint idéal, au sens musical du terme, respectant la partition en usage depuis plusieurs siècles, mais il s'avère aussi son alter ego indépendant, pouvant être employé pour composer, seul, un texte courant.



italique
(modèle aldin)

italique
Infini

oblique
(romain incliné)



romain

italique

romain (blanc)
italique (bleu)

Réduction de la chasse (largeur d'un signe) et par conséquent de la graisse (épaisseur d'un signe), pour obtenir un noir similaire.

romain

italique

chasse
chasse

njl uh ß p

Pente douce de 5°

Obliques

v k p T H

Poids sur la partie supérieure

n g o s Q

Sorties acérées

\$ £ & €

romain

1

italique

nzu yfv B A

romain

2

italique

e b s g c

romain

3

italique

a

Harmonisation entre le romain et l'italique :

- 1 le dessin de l'italique correspond à celui du romain incliné et corrigé ;
- 2 le dessin de l'italique est proche du romain mais son esprit est plus calligraphique ;
- 3 le dessin de l'italique est très éloigné du romain, davantage calligraphique.

Ces petites modifications suffisent à en faire un italique car elles modifient le gris optique.

A
A
A



Le gras, une force visuelle moderne

C'est à Londres, au début du XIX^e siècle, alors que la Grande-Bretagne est la figure de proue de la révolution industrielle, que le caractère gras – *bold* ou *fat face* – fait irruption.

Le développement fulgurant de l'information et de la publicité provoque la prolifération de l'affiche et d'autres imprimés de la vie quotidienne, qu'on appelle, dans le jargon professionnel, des « travaux de ville » : tickets, prospectus, programmes, billets de loterie, factures, formulaires, avis, cartes de visite...

Un caractère gras se distingue d'un caractère de texte normal par l'accroissement de sa masse visuelle : sa silhouette s'épaissit, ses contreformes diminuant en conséquence. Il s'agit d'attirer, d'alimenter l'attention du public ; au propre comme au figuré, de faire forte impression.

Dès la fin des guerres napoléoniennes, en 1815, les fonderies européennes importent d'outre-Manche ou adaptent à leur tour les caractères gras dont la taille et les proportions deviennent plus généreuses. Ils ne rencontrent pas toujours les faveurs des imprimeurs, qui les considèrent, tel Georges-Adrien Crapelet, comme de « ridicules innovations qui tendent à dénaturer l'art typographique ». En dépit de ces protestations, la rue se métamorphose en théâtre où ils se donnent en spectacle, passent d'une main à l'autre au gré des échanges et des transactions, finissant par investir la presse et le livre. Les titres du 📖 répercutent les nouvelles avec une emphase et une expressivité jusqu'alors inédites : cette force visuelle moderne qu'est le caractère gras est désormais une partie intégrante et essentielle de la typographie.

Toutefois, cette force vouée à susciter la surprise peut également être canalisée dans des situations de lecture courante. Les fonderies anglaises commencent dès les années 1820 à commercialiser des caractères gras de petit corps, dont l'usage restructure progressivement les multiples espaces de l'imprimé typographique : titres, sous-titres, entrées de dictionnaires... Chaque mot, chaque phrase composée dans un caractère plus fort que celui du texte instaure un balisage, constitue une constellation parallèle à l'intérieur de paragraphes foisonnants, complexes, invitant ainsi à une lecture a priori plus superficielle mais souvent

12/14 pt
gras
+
romain

orientée vers une synthèse claire de l'ensemble. Les manuels pédagogiques, les catalogues de vente par correspondance, les horaires de chemin de fer, les annonces publicitaires bénéficient des caractères gras, d'autant plus que leur qualité esthétique et leur homogénéité vont constamment s'améliorer.

À notre époque, il est inhabituel qu'une famille de caractères ne possède pas au moins plusieurs variantes de graisse : demi-gras, gras, noir... À l'opposé, elle peut aussi bien en comporter d'autres d'une allure plus légère, voire filiforme. **La lettre typographique peut exhiber son embonpoint ou se dénuder jusqu'à son dernier fil, passant d'un extrême à l'autre, obèse ou ténue : tout dépend vers quel côté tirer la \mathbb{L} !**

L'Infini gras est à coup sûr l'écho plus brut de décoffrage de l'Infini romain : les caractères gagnent en robustesse et en présence tout en conservant l'aspect initial. **Ainsi, l'Infini gras remplit sans peine sa tâche d'indicateur au sein d'un paysage textuel, invite à colorer les mots d'une teinte exubérante, primesautière et, lorsqu'il est employé dans des corps plus gros, n'hésite pas à lâcher un coup de \mathbb{K} tonitruant ou un troupeau d'éléphants dans le décor si besoin est.**



maigre

romain
Infini

gras
Infini

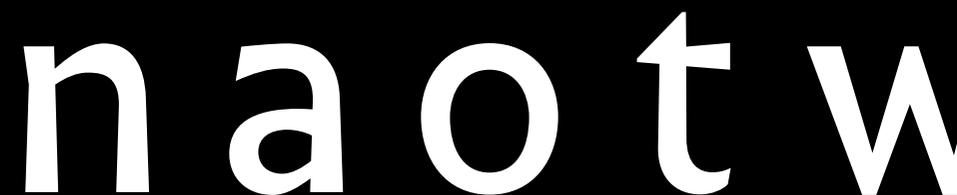
noir



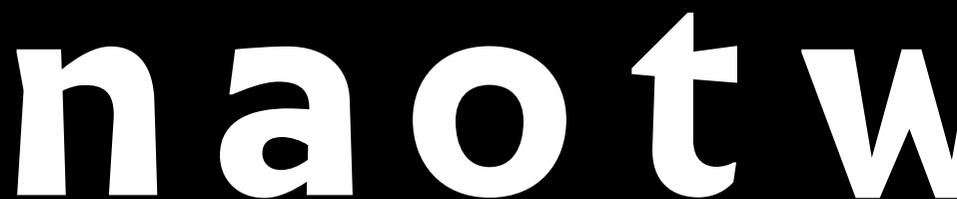
romain (bleu)
gras (blanc)

Du romain au gras :
augmentation de la graisse
(épaisseur de la lettre)
et par conséquent de la chasse
(largeur de la lettre)

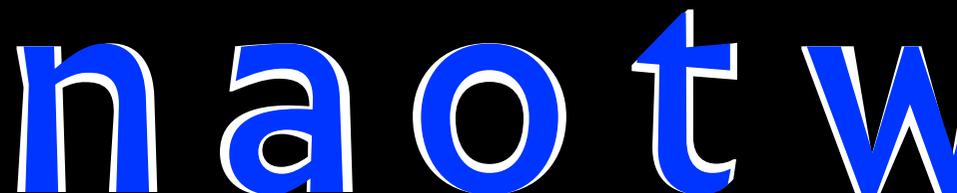
romain



gras



gras (blanc)
romain (bleu)





romain

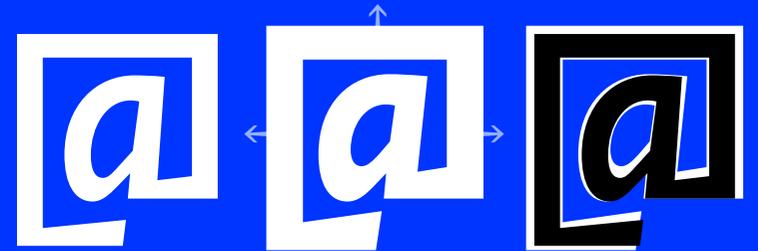
gras

romain (bleu) + gras (blanc)

Augmentation du poids sur la partie supérieure, compensée en abaissant la barre horizontale pour renforcer l'ouverture de la contreforme



Augmentation de la chasse et de la hauteur pour maintenir la modulation de la graisse et de l'espace intérieur de l'arobase



romain

gras

gras (blanc) + romain (noir)

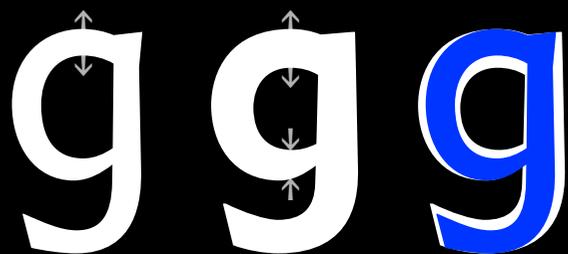
Augmentation de la graisse (épaisseur de la lettre) et du contraste. La connexion centrale conserve la finesse du délié romain.



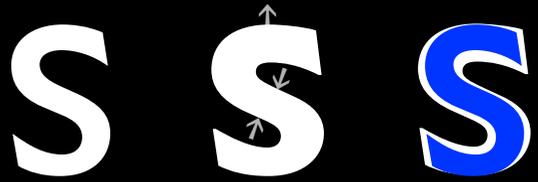
Accentuation des obliques



Augmentation du poids sur la partie supérieure



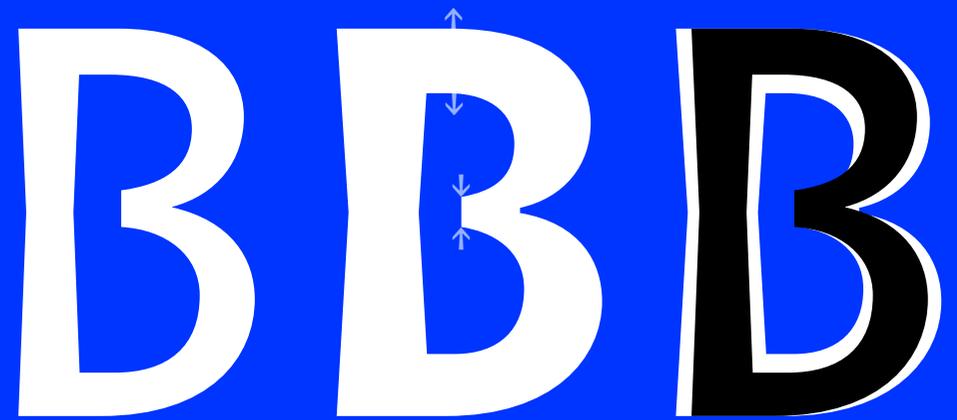
Augmentation du poids sur la partie supérieure et amincissement du délié central



romain

gras

gras (blanc) + romain (bleu)



romain

gras

gras (blanc) + romain (noir)



RETOUR AU PICTOGRAMME

ROMAIN, ITALIQUE, GRAS, L'INFINI A PLUS D'UN TOUR DANS SON SAC À MALICES. IL COMPREND UNE SÉRIE DE VINGT-SIX « LETTRIMAGES » FAISANT ÉCHO AUX VINGT-SIX SIGNES DE L'ALPHABET LATIN, DONT QUELQUES-UNES ONT ÉTÉ PARSEMÉES ÇÀ ET LÀ DANS LES PAGES DE CE SPÉCIMEN. CHAQUE LETTRE CAPITALE DEVIENT ALORS UN PICTOGRAMME DONT LE SENS, LE GRAPHISME L'ENGLOBE, LA DÉBORDE, L'EXCÈDE : PHÉNOMÈNE NATUREL, ANIMAL, OBJET DE LA VIE QUOTIDIENNE, MOYEN DE TRANSPORT, INSTRUMENT DE MUSIQUE... VINGT-SIX TENTATIVES PARMİ TANT D'AUTRES D'OCTROYER AU SIGNE ABSTRAIT LA LIBERTÉ DE REDEVENIR UNE IMAGE DE CHOSE.

60 pt
gras
/
pictogrammes

A B C D

E F G H I

J K L M N

O P Q R S

T U V W

X Y Z

350 pt
gras
/
pictogramme

ZE

Créer des caractères à l'ère du numérique

En 2015, la typographie mondiale constitue un écosystème numérique où foisonne une « typodiversité » d'une variété et d'une qualité plus extraordinaires que jamais. Cette profusion a de toute évidence été enclenchée par la généralisation de la publication assistée par ordinateur (PAO), puis accélérée par l'apparition d'Internet. Il n'a jamais été aussi facile de créer, de produire, de diffuser commercialement ou gratuitement des fontes destinées à des supports traditionnels de communication ou à des objets, des appareils de lecture, d'écriture contemporains tels qu'ordinateurs portables, smartphones, liseuses, tablettes... De fait, la question s'impose d'elle-même : à quoi bon de nouveaux caractères en temps de surabondance ?

Chaque designer, celui, celle qui entreprend une nouvelle création – un verre, une chaise, un **B** – tient à la fois du funambule et de l'arpenteur, parcourant la ligne frêle de l'époque qui sépare les formes passées de celles en devenir, portant son regard d'un côté, activant, accueillant ce qui s'apprête à surgir de l'autre. Toute histoire, celle de la typographie en particulier, est une inépuisable réserve de potentialités : il est loisible de revisiter ou de réinventer des classiques dont la connaissance s'est sensiblement approfondie ces dernières décennies (Garamont, Caslon, Didot, Bodoni...); de redécouvrir, de redéployer, de relancer des caractères au succès fugace, voire nul, en dépit de leur valeur esthétique ou fonctionnelle ; de combiner, de ramifier des flux d'influences parfois divergents, de proposer continûment des hybridations inédites, épatantes. *Et c'est ainsi que l'Infini existe, faisant la preuve qu'il est encore imaginable de réveiller et de mobiliser cette puissance en retrait, ce présent suspendu en chaque lettre, en chaque écriture manuscrite, lapidaire, typographique.*

S'il est toujours possible d'ébaucher et de dessiner un caractère avec des outils traditionnels, sa création n'est plus une simple affaire d'encre et de papier mais aussi d'électricité, de lumière, de bits. À un support de travail horizontal – la table – est venu s'adjoindre un autre, vertical – l'écran. Il s'agit désormais de maîtriser un dispositif numérique composé de logiciels,

d'applications et de programmes ; de manipuler des courbes de Bézier (du nom de l'ingénieur en mécanique qui les employa initialement pour la conception informatique de pièces d'automobile), de placer des points de tension, de délimiter des contours, d'agencer des pixels ; d'écrire, de modifier, de perfectionner des langages de programmation, des scripts, des algorithmes ; de générer des fontes vectorielles aux formats divers, OpenType étant actuellement le plus répandu en raison, entre autres, de ses capacités à accueillir un très grand nombre de signes.

Dorénavant, une seule personne peut prendre en charge l'ensemble de ces tâches complémentaires ou collaborer avec des professionnels chargés d'assurer la mise en œuvre finale du caractère. Quel que soit son mode opératoire, il, elle s'efforce par ailleurs de posséder une bonne connaissance des attentes de ses futurs usagers – graphistes, directeurs artistiques, lecteurs –, anticipant le plus grand nombre de situations dans lesquelles sa création pourra être utilisée afin d'en optimiser la lisibilité, la flexibilité, voire la ductilité.

Ainsi, un caractère conçu pour composer les légendes d'un magazine peut étonnamment détonner lorsqu'il est détourné, agrandi pour en composer les titres ; ce qui, ricochant, donne à penser, à reprendre, à inventer... L'élaboration de l'Infini s'est étendue sur une période de huit mois, entre ses premières esquisses, l'affinement graduel de ses formes et son aboutissement. Si Sandrine Nugue en a dessiné chaque signe (certains dans de nombreuses versions avant d'être jugés satisfaisants), elle a confié à deux autres créateurs typographiques le soin de mener à bien leur intégration et leur fonctionnement au sein des fontes. Laurent Bourcellier a effectué leur crénage – l'ajustement de l'espace optique séparant deux signes dans toutes leurs combinaisons. Chaque fonte de l'Infini étant au format OpenType, Mathieu Réguer a soigneusement veillé à ce qu'elle soit exploitable sur des plateformes différentes (Macintosh, Windows), et que leur répertoire de caractères de plus de 700 glyphes – *bas-de-casse (ou minuscules), capitales, chiffres, signes de ponctuation, diacritiques, mathématiques, ligatures, pictogrammes* – puisse être exploité avec souplesse et précision.

12/14,5 pt
romain
+
gras
+
italique

Il a également adapté l'Infini au format WOFF (Web Open Font Format), facilitant ainsi son implantation pour les sites Internet.

L'Infini est voué au partage grâce à l'initiative du  permettant son téléchargement libre : cette action exceptionnelle est avant tout portée par la volonté de sensibiliser le public à la création contemporaine de caractères et de valoriser une profession en pleine renaissance. De nouvelles fonderies sont apparues ces dernières années en France, une nouvelle génération de créateurs, de créatrices est en train de s'installer durablement ; tous poursuivront leur épanouissement en étant soutenus par l'achat des licences d'utilisation de leurs fontes numériques.

Maintenant que l'Infini est prêt à faire son entrée en scène typographique, imaginons quels seraient ses futurs développements. Des variantes supplémentaires seraient envisageables, telles des graisses plus maigres ou plus fortes, plus étroites ou plus larges, ainsi que des alphabets proches du latin comme le grec ou le cyrillique. Et qui sait à quoi ressembleraient d'autres écritures, dites « non-latines », adoptant le paradigme esthétique incisé de l'Infini : l'hébreu, le tiffinagh, l'alphasyllabaire thaï...

Enfin, l'Infini inaugure, signale un champ exploratoire original propre à une créatrice s'appuyant sur un langage ancien, faussement rebattu, le revivifiant, lui redonnant une surprenante modernité ; une phrase, un phrasé, comme l'est chaque caractère prétendant faire entendre un autre chant dans le concert de la typographie.

Sébastien Morlighem,
enseignant-chercheur
en histoire de la typographie,
École supérieure d'art
et de design d'Amiens



Ce spécimen est publié à l'occasion de la commande publique d'un caractère typographique confiée à Sandrine Nugue dans le cadre de la manifestation « Graphisme en France 2014 ».

Directeur de la publication

— Yves Robert
Directeur du Centre national
des arts plastiques

Chefs de projet Infini

— Véronique Marrier & Marc Sanchez
Commissaires de
« Graphisme en France 2014 »

**Création du caractère Infini
et design graphique du spécimen**

— Sandrine Nugue

**Développement technique
du caractère Infini**

— Laurent Bourcellier
— Mathieu Réguer

Textes

— Sébastien Morlighem

Relecture

— Stéphanie Grégoire

**Création et conception graphique
du mini-site Infini**

— Marz & Chew
(Jérémy Baboukhan & Michèle Wang)

graphisme.cnap@culture.gouv.fr
www.graphismeenfrance.fr
www.cnap.fr

Ce spécimen a été imprimé sur les papiers Fedrigoni Splendorlux 300 g et Arco Print Milk 70 g, par l'imprimerie Arts & Caractère, en février 2015.

Le caractère Infini est téléchargeable gratuitement sur www.graphismeenfrance.fr/infini. Il est utilisable sous licence libre Creative Commons CC BY-ND.

IN

FINI

Le Centre national des arts plastiques tient à remercier tout particulièrement : Chantal Creste, Margaret Gray, Thomas Huot-Marchand, Yohanna My Nguyen et Sébastien Morlighem pour leur participation au jury de sélection de la commande publique ainsi que Richard Lagrange, directeur du CNAP de 2008 à 2014, pour son implication dans ce projet.



Mécènes et partenaires : Shutterstock, Fedrigoni France, Agence Karine Gaudefroy partenaire AXA Art, Imprimerie Art & Caractère.
Partenaires médias : étapes, Le Journal des Arts, Les Inrockuptibles.

Spécimen du caractère
typographique Infini
créé par Sandrine Nugue.
Commande publique
du  Centre national
des arts plastiques.