

François RICHAUDEAU  
*Manuel de typographie et de mise en page*  
(Éditions Retz)

*La vérité, quoique oubliée des hommes, n'est jamais nouvelle; elle est du commencement, ab initio. L'erreur est toujours une nouveauté dans le monde; elle est sans ancêtre et sans postérité; mais par cela même elle flatte l'orgueil, et chacun de ceux qui la propagent s'en croit le père.*

L. de BONALD

## INTRODUCTION

Comme Louis Guéry, l'auteur aurait pu s'en tenir au livre qu'il fit publier en 1979 par l'Unesco : *Conception et production des manuels scolaires. Guide pratique*. Ce manuel est d'ailleurs considéré par beaucoup comme étant son meilleur ouvrage. C'était l'époque où il ne se posait pas encore en maître de la lisibilité et de la *chose imprimée*. Il n'est que de jeter un œil sur les « remerciements » (p. 7) pour s'en convaincre : ici, l'auteur consulte, sollicite les avis... Il ne professe pas encore<sup>1</sup>.

1. Le problème, avec de tels auteurs, qui arrivent à faire croire à certains qu'ils connaissent parfaitement leur sujet, est admirablement illustré par la parabole du « bon grain et de l'ivraie ». Car s'il y a de très bonnes choses chez l'auteur, beaucoup de données... sont fausses ou imprécises, ce que je démontre ici.

Côté typographie et mise en pages, rien à voir non plus avec le manuel dont il est question ici. Bref, il ressemble plus à un manuel moderne de typographie et de mise en pages que celui qu'il publia chez Retz dix ans plus tard.

Même si nous y trouvons déjà quelques propos acrimonieux, dans le *Manuel de typographie et de mise en page*, le ton se radicalise. Pour s'en convaincre, il n'est que de considérer les quelques extraits reproduits ci-après.

« Cet ouvrage s'adresse à tous ceux qui s'intéressent à la typographie, [...] et qui ignorent tout des principes, des règles, des trucs... et des subtilités d'une profession orgueilleuse de ses cinq siècles de pratique. Et paradoxalement, aussi les professionnels de cette activité, formés à l'âge du plomb ou des premières photo-composeuses, avec des préceptes liés aux servitudes de ces techniques et devenus obsolètes (p. 1 et 4 de couverture)<sup>2</sup>. »

2. Je rappelle que je reproduis fidèlement la composition des auteurs.

« Chacun de ces intervenants ayant consacré plusieurs années de sa vie à l'acquisition de son métier. Une acquisition au cours de laquelle il aura fait siennes des règles issues de l' "âge du plomb", parfois sclérosées et antifonctionnelles, ce que je dénonce en filigrane au cours de ce manuel (p. 31). »

1. J'aimerais bien connaître l'avis de l'auteur sur le livre que fit publier Bernard GIRARD en 1988 par l'Afnor : *Le guide de l'édition d'entreprise*.

(Voir la présentation, p. 13 à 18.)

Pour ma part, je n'ai jamais considéré la démagogie et son cortège de tolérances comme des vertus cardinales.

2. Ici, je fais référence à des situations bien précises et au professionnalisme de certains d'entre eux. C'est par pure charité que je ne développe pas le sujet.

3. Que l'auteur me pardonne si, côté typo, la mise en valeur est encore un peu faible! J'aurais sans doute dû suivre les « spécifications typographiques recommandées [par l'Afnor] pour les déficients visuels ». En « Bembo », corps 12, n'est-ce pas un peu juste? Il remarquera toutefois que je n'ai pas omis de mettre le point sur le *i*.

4. Louis TIMBAL-DUCLAUX, *Savoir écrire dans l'entreprise*, coll. « Savoir communiquer », Retz, Paris, 1992, p. 181.

5. Voir notamment ci-après, page 48.

6. Le général de Gaulle\* n'avait pas les chercheurs en grande estime. Un jour il fit la réflexion suivante (je cite de mémoire) : « La France a moins besoin de chercheurs que de découvreurs. » Il est vrai que dans certains centres de recherche on se fait une gloire de ne jamais rien trouver.

\* Doit-on composer *De* Gaulle ou *de* Gaulle? S'il s'agit de la particule nobiliaire, *de* reste en minuscule. Si la particule fait partie intégrante du nom, elle doit débiter par une majuscule : *De*. « Le heurt de la prép. **de** avec la particule n'entraîne pas obligatoirement l'emploi de la majusc. : *la venue au pouvoir de de Gaulle* (mieux vaut éviter ce heurt et écrire : *du général de Gaulle*, mais il est illogique d'écrire *de De Gaulle*) [Le *Dourmon*, p. 158]. » Il semblerait que le nom de notre général s'écrivait ainsi : *De Gaulle*. Si tel est le cas, je ne vois pas très bien au nom de quoi de simples citoyens, fussent-ils être typographes, se sont permis de l'anoblir. Encore un bel exemple d'abus et d'incohérence.

7. Que de : « Je professe »; « J'ai démontré que »; « J'ai... »; etc., ne rencontrons-nous pas au fil des pages. « Ô mon beau miroir! Suis-je toujours le plus...? »

« Ceci dit, si vous décidez d'éditer par vous-même votre premier roman après les refus des éditeurs approchés, si vous disposez de peu de moyens financiers, n'hésitez pas, glissez-vous dans la peau du maître Jacques en PAO intégrale, 90 % de vos lecteurs ne relèveront pas vos erreurs, impardonnables pour les 10 % d'experts (p. 31)<sup>1</sup>. »

« Sans qu'il s'agisse pour autant d'un membre [le metteur au point correcteur] d'une association professionnelle aux méthodes souvent anachroniques et sclérosées (p. 31, note 17). »

Concernant les métiers du livre... je comprends l'agacement de l'auteur et son insistance à remettre à leur juste place tous ces gens qui, comme je l'ai déjà souligné, n'ont, bien souvent, d'élite que le nom<sup>2</sup>. Ce n'est pas une raison pour « tirer à boulets rouges » sur tout le monde et écrire n'importe quoi. L'insulte, le mépris... – qui reviennent trop souvent ici – ne sont pas non plus des arguments recevables. En tout cas, pas chez une personne qui prétend au « scientifique ». Critiquer est souvent nécessaire, parfois même un devoir, à condition que les reproches ou les remarques soient fondées et concernent des notions précises, comme c'est le cas dans ce rapport. Car, il est vrai, on ne peut toujours laisser faire ou dire n'importe quoi.

Ainsi, lorsque l'auteur tourne en dérision des notions comme le *nombre d'or*, pour ne prendre que cet exemple, encore faudrait-il qu'il soit compétent pour en parler.

Comme je l'ai écrit dans la présentation, j'ai voulu faire la critique de ce livre dès sa parution. Pourquoi de celui-là et pas des autres? C'est que monsieur Richaudeau est devenu une personnalité dans la galaxie Gutenberg. Il n'est que de lire les articles qui paraissent régulièrement dans la presse spécialisée (*Lure Info*, *Caractères*, etc.), sans parler des livres. On ne parle pas de « monsieur Richaudeau », mais de « Maître RICHAUDEAU »<sup>3</sup>. Certains écrivent même des poèmes à son intention :

#### *Écrire c'est résister*

.....  
*Résistant à l'ordre sujet verbe complément,  
 Il faut tourner la phrase pour faire saillir l'idée  
 De maître Richaudeau, suivant l'enseignement  
 Des structures récurrentes, évite le procédé<sup>4</sup>.*

Croyez-moi, on en passe du temps en formation à rectifier : erreurs, affirmations gratuites... et rétablir certains enseignements.

Ce n'est pas l'objet de ce rapport, mais j'aurais également beaucoup à dire au sujet des recherches sur la lisibilité<sup>5</sup>. Je ne conteste ni leur intérêt, ni leur utilité. Malheureusement, comme c'est hélas trop souvent le cas en sciences, on trouve toujours ce qu'on cherche<sup>6</sup>. Parlant d'un de ces scientifiques dont je tairai le nom, un de mes professeurs de psychologie commentait : « Il l'a trouvé puisqu'il le cherchait. »

Bref, l'auteur gagnerait à cultiver l'humilité et à se garder d'opinions toutes faites, à l'emporte-pièce, sans parler des nombreuses imprécisions, incohérences, contradictions<sup>7</sup>... qui parsèment son manuel. Tout le monde y trouvera son compte, la qualité aussi.

## TYPOGRAPHIE, MISE EN PAGES...

### *Mise en pages du livre*

Page 146, *Style éditorial* : « Il résulte généralement de la combinaison de plusieurs facteurs : proportion des formats, proportion des blancs, structure des couvertures, structure de *mise en page* (macrotypographie), types de caractères, genre d'illustrations, couleur dominante (lorsqu'il y en a)... : fruits de son tempérament, de sa culture, de ses goûts, voire de ses phantasmes. » Côté *phantasmes*, nous verrons à quel point l'auteur nous gêne.

Page 150, *Belle page (ou bonne page)* : « Il est de tradition de placer la page de titre du livre en belle page. On recommande aussi de placer les premières pages de chapitre en belle page. C'est plus contestable et je ne vois pas d'inconvénient à la transgression de cette règle. » Tout comme le silence, un nombre croissant de personnes sont incapables de supporter une page blanche<sup>1</sup>. Pas d'autres commentaires! Même type de discours page 151.

Page 152, *Le sommaire* : « Le sommaire est alors un élément capital à la base de la stratégie d'information du lecteur : à placer au début de l'ouvrage (pourquoi pas même, avant la page de titre ?). »

Page 157, *L'index alphabétique* : « Et dans ce dernier cas pourquoi ne pas placer la *page de titre* après cet index ? Le lecteur aura déjà rencontré ce titre 2 fois sur le dos et sur le premier plat de la couverture ; il n'a nul besoin d'un nouveau rappel. »

Page 157, *Glossaire* : « Le lecteur devant le consulter fréquemment en cours de lecture, il doit être facilement accessible : soit en tête du volume – et pourquoi pas – avant la page de titre, soit en queue. »

Heureusement que l'auteur n'est pas architecte. On imagine très bien les communs dès l'entrée de la maison. Ce que l'auteur ne précise toutefois pas, c'est l'ordre dans lequel ces éléments doivent être placés avant la page de titre.

S'il est vrai que ce sont ces textes de consultation qui permettent au lecteur de découvrir le contenu de l'ouvrage, de choisir sa stratégie de lecture, etc., leur emplacement, lui, dépendra de la nature du document : s'agit-il d'une œuvre de fiction ou d'un ouvrage faisant appel à une lecture de type documentaire ? Pour illustrer ce dernier cas, citons en exemple Philippe Breton<sup>2</sup>, qui propose trois modes de consultation pour son histoire de l'informatique :

- en début de volume, au chapitre *Présentation de l'ouvrage* :
  - une entrée chronologique (p. 17) ;
  - une entrée thématique (p. 18) ;
- en fin de volume, une table des matières détaillée (p. 265).

Rappelons que cet ouvrage fut couronné par l'Afnil. Comme quoi il est possible de faire œuvre utile sans pour autant tomber dans les excès richaudiens.

Page 159, *La bibliographie* : « **Composition** : composer la première lettre (ou les 2 premières) de l'auteur (ou du premier auteur<sup>3</sup>) du livre ou de l'article en débord afin de faciliter la lecture de recherche. » Encore une des nombreuses imprécisions de l'auteur. Non, dans une composition en sommaire, la valeur du débord

1. Tout comme le *vide* (« c'est le vide du moyeu qui fait tourner la roue », disent les taoïstes), pour le musicien le *silence* est encore du son. Le son n'est intelligible que par le silence qui l'entoure.

2. Philippe BRETON, *Une histoire de l'informatique*, coll. « Points-Sciences », éditions La Découverte et Seuil, Paris, 1987-1990.

3. Pourquoi l'auteur ne compose-t-il pas : « 1<sup>er</sup> auteur » ?

doit toujours être fixe et se calcule, comme le découvre d'alinéa, d'après d'autres critères que celui de la chasse d'une ou de deux lettres (d'abord lesquelles?).

Dans la bibliographie, côté ponctuation, on s'explique mal tous ces deux-points après le nom de l'auteur.

Page 160 : l'auteur fulmine contre les abréviations : cf. (*confer*), op. cit. (*opus citatum*), etc., dans les bibliographies, prétextant, entre autres, qu'un « lecteur non universitaire mais néanmoins curieux d'un sujet » pourrait ne pas connaître leur sens. De même, selon lui, « pourquoi répudier le franglais et pas le franlatin ». Certes, ses remarques ne manquent pas d'intérêt. Mais alors, pourquoi tous ces *in* en note<sup>1</sup>, des mots comme *rewriter*, *listing*... (Voir également ci-après, page 47.)

Pages 160-161, *Les folios* : « Notons déjà – le lecteur étant capable de retrancher une unité d'un nombre – que le folio sur la page de gauche n'est pas indispensable. Notons aussi que par concession à un maquettiste “artiste” on peut placer ce folio à droite et en bas de la page de droite, à la grande rigueur en haut et au centre de cette même page. »

Ce n'est pas parce qu'une chose n'est pas indispensable qu'elle est inutile<sup>2</sup>. Ce n'est pas parce qu'un lecteur est capable d'une opération aussi élémentaire que de retrancher une unité d'un nombre qu'il faille le contraindre à cet effort. Là encore, la logique de l'auteur s'exerce de façon très sélective<sup>3</sup>. Quant à sa « haine » pour les artistes...!

Toujours page 161 : « **Troisième cas** : le lecteur ne consultera jamais le folio. C'est notamment le cas des dictionnaires. Alors placez-le n'importe où, à condition qu'il soit le plus discret possible. Ou mieux encore – pourquoi pas – supprimez-le. ¶ Mais veillez à ce que le repère alphabétique de chaque page soit aussi détaillé que nécessaire : qu'il comprenne suffisamment de lettres afin de changer d'une page à l'autre : qu'ainsi par exemple le lecteur ne cherche pour le mot “bonsoir” entre 10 pages repérées par le même “BON”. »

Même remarque que ci-dessus. Si nous sommes d'accord avec l'auteur pour le *repère alphabétique*, il est toutefois possible d'aller plus loin, et c'est préférable : par exemple, extraire de chaque page la première et la dernière entrée.

Page 163, *Les notes* : « **Et si le lecteur lisait autrement** : si – par exemple – il parcourait d'abord les notes, puis, en fonction de ses intérêts, remontait de ces textes secondaires au texte principal. C'est un mode de lecture assez ludique ; et parfois économique, compte tenu de ce qu'on cherche dans un ouvrage. Mode de lecture seulement possible si chaque note est composée sur la même page du texte principal auquel elle se rapporte. ¶ Les grands ancêtres imprimeurs de la Renaissance [c'est moi qui souligne] en étaient bien conscients qui plaçaient les *gloses* face (ou autour) au (du) texte principal. »

Confondre les gloses des manuscrits anciens avec nos notes modernes, ça c'est une idée originale. Un petit rappel historique ne fera pas de mal. En fait, les gloses dont il est question n'existaient pas dans les manuscrits d'origine. Les matériaux étant onéreux et les marges de ces ouvrages généreuses, les auteurs qui suivirent

1. Pourtant, page 34 (note 19), l'auteur connaît la préposition *dans* : « [...] Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* [...] ».

2. Les gens qui décident ce qui est utile de ce qui ne l'est pas m'inquiètent toujours un peu. Que l'on se souvienne d'un certain Metchnikov qui un jour décréta que l'appendice vermiculaire du *cæcum* n'était d'aucune utilité et qui en préconisa l'ablation pure et simple chez tout nouveau-né. Une véritable hécatombe s'ensuivit. Que de victimes sur l'autel d'une pseudo-science et les certitudes de quelques illuminés!

3. Voir ci-dessus ce qu'écrivit l'auteur page 160 : ici il faut faciliter la tâche des lecteurs, là ce n'est pas la peine.

1. Comme l'auteur a eu raison de reproduire des extraits de H.-J. MARTIN, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Perrin, Paris, 1988 : « UN MODÈLE DATANT DE SEPT SIÈCLES... »  
 « L'organisation de la *Somme* de saint Thomas est, à cet égard, exemplaire. Le copiste indique en tête de l'ouvrage de quelles parties celui-ci se compose – chaque partie, chaque traité, chaque question étant précédés d'un sommaire. (...) Aussi les copistes appliquaient-ils tout leur soin à ponctuer soigneusement de tels textes afin d'aider à la compréhension. (...) D'où (...) l'utilisation systématique

inscrivirent leurs commentaires directement dans ces marges, avec beaucoup de soin. Puis c'est devenu un genre, dès l'époque des copistes. Les imprimeurs de la Renaissance n'ont fait que reprendre l'idée et l'adapter à la nouvelle technologie. De nos jours, le concept est parfois repris, trop rarement hélas<sup>1</sup>! L'édition Steinsaltz du *Talmud*<sup>2</sup> en plusieurs volumes en est une remarquable illustration.

Concernant le mode de lecture, l'auteur résume assez bien ce qui se passe dans la réalité. Une protestante me fit un jour la remarque suivante : « Ce qui est important dans la Bible, ce n'est pas la Bible en elle-même, mais les commentaires. » Et l'on s'étonne de la déliquescence de la culture!...

Quant au côté ludique, je suis étonné que l'auteur, se disant spécialiste en lisibilité, n'ait pas remis à la mode le *boustrophédon*<sup>3</sup>.

LE BOUSTROPHÉDON (« RETOUR DU BŒUF ») FUT APPELÉ AINSI CAR CETTE FAÇON D'ÉCRIRE RAPPELAIT LA MÉTHODE POUR LABOURER UN CHAMP EN CREUSANT DES SILLONS, COMMENÇANT DE MANIÈRE ALTERNÉE À UN BOUT DU TERRAIN PUIS À L'AUTRE<sup>4</sup>.

d'abréviations conventionnelles qui permettent de saisir d'un seul coup, comme avec les idéogrammes, une notion déterminée. (...) Un résumé des chapitres se trouve de plus en plus souvent placé en tête de ceux-ci, des titres courants apparaissent sur chaque feuillet, des lettres ou des signes (...) aident à retrouver un passage donné, les citations sont placées entre des signes (...) qui préfigurent les guillemets et le nom de leur auteur est parfois indiqué dans la marge, en 'manchette' (...) pour guider le lecteur, des systèmes de lettres de dimensions différentes placées dans les marges. (...) Désormais, le lecteur n'écoute plus le texte, mais regarde la page, et ses yeux se déplacent sur les deux dimensions de celle-ci à la recherche des repères ou des lettres (...) qui la balisent. (...) L'écrit (...) échappe à l'écrivain" [sans point final] ... ET BIEN SOUVENT OUBLIÉ DE NOS JOURS ». (Repris de François RICHAUDEAU, *Manuel de typographie et de mise en page*, p. 156)

2. *Le Talmud*, l'édition Steinsaltz, F.S.J.U. & Ramsay, Paris, 1994-1996.

3. Initialement, les Grecs écrivaient dans tous les sens, même en spirale. Puis, à l'instar des Phéniciens, ils écrivirent de droite à gauche, comme c'est encore le cas en arabe et en hébreu.

En effet, quelle perte de temps occasionne ce retour incessant au début de la ligne, et puis cela aurait l'avantage de faire travailler nos deux hémisphères cérébraux.

Page 164, *Les légendes (d'illustrations)* : « Gare au procès : toujours donner la référence du photographe ou de l'agence de documents. Mais alors là aucun scrupule ; composez-la en *corps* 5 dans une des dernières pages libres du livre ou du périodique. » Après les artistes, les dessinateurs de lettre, les « illuminés » du nombre d'or... les photographes sont maintenant soumis à la vindicte de l'auteur. Qu'ont-ils donc bien pu lui faire ? Je ne sais pas si on peut aller plus loin dans le mépris du travail de ses semblables. Par contre, concernant la mise en valeur des citations (voir p. 164-165)...

Page 165, *Le copyright (d'un livre)* : « Il est composé sur la page de titre, ou face à celle-ci, ou à son verso avec la mention : © *éditeur, ville, année.* »

Même remarque que pour tout ce qui a trait au chapitre *Autour du texte principal*, p. 148 à 168, et plus particulièrement ce que j'écris suite à la citation de la page 157 (*Glossaire*).

Mais, rapidement, ils se mirent à écrire de gauche à droite lorsque cela leur était plus commode. Parfois, ils écrivaient dans les deux directions, comme dans l'exemple ci-dessus. L'écriture hiéroglyphique, elle, disposait ses signes tantôt de haut en bas, tantôt horizontalement, et de gauche à droite comme à l'inverse. Si le chinois « de tous les jours » se lit de gauche à droite, le chinois savant et la poésie, par contre, se lisent de

haut en bas et de droite à gauche. Quant à l'écriture de bas en haut, en dehors de PostScript (?), il ne semble pas qu'un tel système ait existé.

4. Ceux qui, utilisant peu leur cerveau droit, ont des difficultés de lecture peuvent déchiffrer les lignes écrites de droite à gauche à l'aide d'un miroir, ou retourner la page et lire par transparence. Cc n'est pas ludique ça ?

**Trames, photogravure...**

Page 119, *Les trames* : « En encadrement “à fond perdu” ». Il est préférable de dire *pleine page* (voire à *plein papier*), les *fonds perdus* étant ce qui tombe dans la corbeille lors de la coupe.

Parler d'exemples « micro-ordinateur », cela ne veut strictement rien dire. En effet, la qualité d'un aplat tramé n'est pas liée au micro-ordinateur, mais aux possibilités logicielles, aux performances du périphérique de sortie et au savoir-faire de l'opérateur. (Un instrument n'a jamais fait le musicien.)

Quant à la mise en garde, page 120 : « Un conseil : entre 2 trames d'intensités voisines, choisissez la plus claire ; en effet assez fréquemment les imprimeurs par excès d'encre “alourdissent” la trame initiale qui devient sur la chose imprimée trop foncée », elle est purement gratuite, car l'inverse se produit, hélas, très souvent. Il est quand même incroyable de constater que dans nos sociétés modernes c'est l'erreur, l'aberration... qui devient norme, que les choix des uns soient dictés par l'ignorance et le « jean-foutisme » des autres.

« **La trame et la couleur** : si l'imprimé est tiré en couleur, ce qui vient d'être écrit ci-dessus reste évidemment vrai, la trame à base de points noirs étant remplacée par une trame de points de couleur. » C'est une « réincarnation » ? Qui plus est, on atteint un sommet dans la clarté et la justesse.

« **La trame en photogravure** : [...] Ces mêmes matériels de photogravure sélectionnent les illustrations en couleur, en 4 teintes fondamentales (jaune, rouge, bleu, noir) et appliquent le processus ci-avant pour chacune de ces couleurs de base. » Cet exposé appelle deux remarques :

— La sélection ne se fait pas sur les seules illustrations en couleur, mais sur tous les éléments de la page, voire de la double page.

— Le *rouge* et le *bleu* n'ont jamais fait partie des trois couleurs primaires de la synthèse soustractive mais de la synthèse additive. En imprimerie, c'est le *magenta* et le *cyan* qui sont utilisés, ce qui n'est absolument pas la même chose.

Quant au *noir*, il est là, entre autres, pour améliorer le contraste de l'image, intervient dans le retrait des sous-couleurs, etc.

« Mais je sors ici du cadre de cet ouvrage. » Du cadre de l'ouvrage, certainement pas ; c'est un manuel moderne de typographie et de mise en page, oui ou non ? De sa compétence, sûrement !

**CONTRADICTIONS, ABERRATIONS...**

Pages 5-6 : *Sommaire*. Nous ne voyons pas vraiment l'intérêt de ce gros carré noir et de ce gras devant la première lettre des titres. Mais passons ! Ce qui choque dans ce sommaire, c'est encore une fois l'incohérence. Ainsi, les entrées ne correspondent pas toujours à celles du texte. Exemples :

— *format* dans le sommaire, mais *format de la page* dans le texte ;

— *cadrtin* dans le sommaire, mais *cadrtin, cadrtat* dans le texte ; etc.

On ne voit pas non plus très bien à quoi sert cette virgule après chaque entrée, d'autant qu'elle disparaît dans certaines d'entre elles. Mais il y a plus grave : l'auteur ne respecte pas toujours la hiérarchie

typographique. Ainsi, page 40, en dehors du fait, là encore, que les énoncés diffèrent (dans le sommaire : *Lisibilité des lettres et des mots* ; dans le texte : *La lisibilité des lettres et des mots ou microlisibilité*), ce titre aurait dû être composé dans le même style que celui figurant p. 43 : *Les signes de l'alphabet*. Enfin, pourquoi l'espace entre les colonnes diffère-t-il d'une page à l'autre. On ne peut pas dire que son rétrécissement page 6 favorise la lisibilité, surtout en l'absence de points de conduite. Pas davantage de folio sur cette page, etc. Certes, le lecteur s'en remettra, mais cela me fait penser à tous ces individus qui, sous prétexte que cela ne se voit pas ou n'est pas important, bâclent leur travail.

Ces disparités se retrouvent d'ailleurs sur le plan typographique. Si on observe attentivement les titres pages 5, 7, II, 39, etc., on peut constater que les paramètres diffèrent de l'un à l'autre :

- position verticale du carré noir ;
- valeur de l'espace entre les mots ;
- valeur de la graisse des filets, etc.

Enfin, qu'apportent tous ces blancs à l'intérieur des titres, etc. ? Comme le dirait un confrère : « Manifestement, nous avons affaire à un manuel. »

Je l'ai déjà indiqué page 24, je n'ai rien contre le souligné, à condition que ce dernier soit fait dans les règles de l'art.

Page 132, après avoir expliqué qu'un début de paragraphe n'est repéré par aucun signe particulier lorsque ce dernier est évident sans aucun doute possible : première ligne du chapitre d'un livre, l'auteur écrit : « *Hélas ! en France dans la quasi-totalité des ouvrages (y compris ceux dits de luxe ou même de bibliophilie) et journaux, le renforcement est pratiqué systématiquement, même dans un premier paragraphe de chapitre, voire dans la première ligne de texte de l'ouvrage. C'est sans raison.* » Or, que constatons-nous page 1 et en dernière page. Pour une justification de 12 cm, le découvert d'alinéa mesure 6 cm. Dès la première ligne nous trouvons une coupure à deux lettres (on ne va quand même pas me dire qu'elle ne pouvait pas être évitée). Passons sur le gras, sur la syllabe muette en début de ligne, et sur cet énorme blanc qui précède la dernière ligne.

Dès cette première page, deux autres anomalies retiennent notre attention :

- François Richaudeau se veut LE spécialiste de la lisibilité en France. Nous verrons par la suite qu'il préconise de mettre un point sur le *i* capitale (Î), mais cela ne le choque nullement de ne pas accentuer la préposition à écrite en capitale (À), car il le fait de façon constante dans l'ouvrage. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que les capitales sont accentuées de façon aléatoire, y compris sur le *I*.

- Pas de point final à la dernière phrase (page 1) mais il figure bien dans la même phrase à la dernière page.

Nous verrons également qu'il se veut très logique quant à l'ordre dans lequel doivent figurer les éléments d'une composition (numéros de pages dans un sommaire...). Il dit également suivre les règles édictées par l'*Abrégé du Code typographique à l'usage de la presse* édité par le CFPJ. Dans ce cas, pourquoi ne pas le suivre jusqu'au bout et placer le lieu de publication après le nom ou la raison sociale de l'éditeur (« ouvrages du même auteur » : page 2 ; « biblio-

graphie», page 169)? Car enfin, le lieu de publication renseigne-t-il davantage sur le sérieux, etc., d'une publication que la mention de l'éditeur ou de la collection? Pourquoi énoncer de nouvelles règles page 158 alors qu'il existe des normes internationales? N'est-ce pas contradictoire avec l'ordre préconisé page 165 pour le copyright (© éditeur, ville, année)?

Page 144 : on ne peut pas dire que la légende collée au cadre de l'illustration soit du meilleur effet graphique et favorise la lisibilité. Qui plus est, il manque une virgule après les points de suspension et le point final après 1908. Même chose pages 143, 145, 147 et 148.

Page 162, l'auteur explique que l'emplacement idéal d'une note se situe à la hauteur de la ligne du texte la citant. Oui, si c'est possible, si elle n'est pas trop longue, et la marge suffisamment large, ce qui n'est plus très à la mode. Que l'auteur ne le mette pas en pratique est une chose, mais on s'étonne que sa logique ne s'applique pas au positionnement de l'appel de note. Ainsi, page 7, l'appel de la note 1 ne devrait-il pas se trouver après le mot « offset », d'autant plus que le texte de la note commence par une minuscule et continue le texte? (Signalons, au passage, qu'il manque un blanc fixe ou une tabulation entre 1. et ou.)

## RÉFORMES VOULUES PAR L'AUTEUR

Page 37 : « Et pour mémoire :

— « **Composition** : expression traditionnelle désignant aussi bien un atelier qu'une fonction et que son résultat. ¶ J'utilise dans cet ouvrage pour ce dernier sens le terme plus précis de *microtypographie*.

— « **Mise en page** : expression traditionnelle définissant le placement des compositions sur une page et son résultat. ¶ Je préfère pour ce dernier sens le terme plus précis de *macrotypographie*. »

Passons sur ces définitions à l'emporte-pièce. (On ne peut pas dire non plus que l'auteur se soit beaucoup fatigué.) Maintenant, prétendre que les termes *micro* et *macrotypographie*<sup>1</sup> sont plus explicites et plus précis que *composition* et *mise en page*, ça c'est une trouvaille! Encore un bel exemple de lisibilité linguistique!

D'accord pour répudier le français et le franlatin, mais alors que l'auteur donne l'exemple :

pourquoi ne pas écrire à la place de

— page 40 (note 2) :	dans	in
— pages 43, 47 :	hauteur d' <i>x</i>	<i>x</i> -height <sup>2</sup>
— sans parler des <i>rewriter</i> , <i>listing</i> , etc.		

Page 52, *Capitale (ou majuscule)*, dernier paragraphe : « Les typographes anglo-saxons sont beaucoup moins restrictifs que les rédacteurs du code typographique français. En particulier sur les couvertures et pages de titre des livres et périodiques si les titres sont composés en bas de casse – ce qui est fréquent –, les premières lettres de chacun des mots le sont en capitales. Et pourquoi pas! »

Comme d'autres, l'auteur confond capitale et majuscule (voir ci-après, page 33, note 2). Passons également sur la démagogie, la prétention<sup>3</sup>.

1. Où l'auteur a-t-il été chercher ces préfixes passe-partout? Ne serait-ce pas dans un de ces milieux sulfureux à la mode où il est question de « carré magique »... (voir ci-après, page 65 : *Nombre d'or...*)?

2. Quant au mot *œil*, il est préférable de lui conserver son sens initial : « partie imprimante du caractère ». À force de l'utiliser à toutes les sauces, il finit par ne plus rien signifier du tout (surcharge sémantique). Ce n'est quand même pas le vocabulaire qui manque.

3. Page 52, note 7 : « Dernière règle que l'on peut – selon moi – transgresser dans quelques cas. » Page 53, première ligne : « Ici encore je professe » (sans mettre un deux-points après *je professe*), etc.

Je laisse à Jacques Drillon le soin de donner une leçon de cohérence et de lisibilité à l'auteur qui, rappelons-le, se veut LE spécialiste de la lisibilité en France : « Cette règle [qui consiste à ne mettre de majuscule qu'à la première lettre d'un titre] est rarement appliquée, hélas; ce qui ne retire rien à sa valeur. En effet, mettre dans tous les cas une majuscule au premier substantif empêche un auteur de lui en mettre une *intentionnellement*. Si l'on met une majuscule au premier substantif du roman d'André Pieyre de Mandiargues *L'Anglais décrit dans un château fermé*, il devient impossible de savoir s'il s'agit d'un Anglais ou de l'anglais. Précisément, le héros du roman est un Anglais. Comment l'indiquer? Toute règle entraînant des équivoques, appauvrissant les possibilités d'expression, est une mauvaise règle. Je peux vouloir écrire un livre intitulé *La patrie*; je dois pouvoir l'intituler aussi bien *La Patrie*. L'on pourrait commencer par respecter la graphie des auteurs : ce serait un progrès. Il n'y a rien de plus cocasse que de voir, à la une du « Monde », s'étaler en lettres grasses le titre « Le Monde », avec une *l* majuscule, et de trouver, dans les articles, des références à un journal nommé « le Monde », avec une *l* minuscule<sup>1</sup>. »

1. Jacques DRILLON, *traité de la ponctuation française*, coll. « tel », Gallimard, Paris, 1991, p. 309. Au passage, faisons quelques remarques sur la composition de la couverture de son livre :

— Pourquoi *traité de la ponctuation française* pages 1 et 4 et sur le dos, alors que page de grand titre nous trouvons : *Traité de la ponctuation française* ?

— Même remarque pour le nom de l'éditeur : nous avons *Gallimard* page 1, mais *Gallimard* page 7.

— Page 4, dernière ligne : 85 FF *tc*.

Que signifie cette abréviation *tc* : « tout compris », « taxes comprises » pour « toutes taxes comprises » (TTC)... ? Encore une maquette de couverture que l'éditeur n'a pas soumise à l'auteur (?).

2. Claude MEDIAYVILLA est, entre autres, l'auteur de *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*, Imprimerie nationale, Paris, 1993, que tout micro-éditeur en herbe et même professionnel devraient avoir lu au moins une fois. Cet ouvrage en est à sa troisième édition. Tant mieux ! Comme quoi la qualité intéresse encore certaines personnes car, n'en déplaise à monsieur Richaudeau, l'étude de la lettre est une étape capitale dans l'apprentissage de la typographie.

3. Cité page 41, lignes 22 à 24 (même remarque page 49, lignes 7 à 9).

4. Nous savons ce que valent des expressions comme :

- « Il a été prouvé que... »,
  - « Nous avons démontré que... », etc.,
- de la part de soi-disant scientifiques dont les conclusions titubent bien souvent entre le laboratoire et la fumerie d'opium.

Pages 54, *Accentuation des lettres capitales* : « Pourquoi alors se priver de ces appoints visuels que sont les points et les accents lorsque la composition photographique peut le réaliser ? [...] Et sur de courts titres composés en gros *corps* ne pas hésiter à ajouter à la plume (mieux, avec des lettres-transfert) ces précieux signes ; le confort du lecteur en sera amélioré... et en publicité, l'impact du message. »

Ce texte appelle plusieurs remarques :

1) Pourquoi l'auteur ne met-il pas toujours en pratique ce qu'il préconise (les points sur le *i* capitale disparaît dès la page 5 ; la préposition *A* n'est jamais accentuée, etc.) ?

2) La question de mettre ou non un point sur le *i* capitale méritait d'être posée, mais il faut bien reconnaître que le résultat n'est pas toujours très heureux côté esthétique, voire même côté lisibilité (cas de l'exemple de droite en bas de casse) :

## ILLISIBILITÉ ILLISIBILITÉ ILLISIBILITÉ

Claude Mediavilla<sup>2</sup> est contre et considère que ce point n'est d'aucune utilité. Je pense qu'il faut être plus nuancé. Quoi qu'il en soit, la question reste posée. Côté lisibilité, nous constatons que les caractères avec empattements supportent mieux l'absence d'accents, ainsi qu'il ressort des exemples suivants :

Illisibilité      Illisibilité      Illisibilité

Autres exemples :

- Ill ou III (rivières de France et d'Autriche, affluents du Rhin) ;
- Ille ou Ille (affluent de la Vilaine)...

C'est pourquoi les affirmations du genre : « [...] il a été prouvé que l'existence ou l'absence d'*empatement* (tels ce **n** et ce **N**) n'avait pas d'influence sur la lisibilité des textes<sup>3</sup> », appellent quelques réserves<sup>4</sup>.

3) Quant à mettre ces signes avec des lettres-transfert... ? Il n'y a pas à dire, nous avons vraiment affaire à un manuel. Là, se pose le

problème de la maîtrise de l'outil. Encore aujourd'hui, peu d'outils prévoient l'accentuation de toutes les voyelles, voire de certaines consonnes (langues étrangères). Demandez par exemple à un formateur au logiciel Ventura s'il est possible de mettre un point sur le *i* capitale. Il y a de grandes chances pour qu'il vous réponde que cela n'est pas possible, n'est pas prévu, etc. Même réponse si vous vous adressez à l'éditeur. Et pourtant, en réfléchissant un peu, la chose devient possible. Le principe est le suivant :

**I** [crénage négatif - saut de ligne de pied] . [retour à la ligne de base]

ce qui peut être obtenu à l'aide de la souris mais également directement au clavier ou par « macrocommande » si on travaille en composition programmée. Dans ce cas, avec Ventura la syntaxe est la suivante :

< %-nn > **I** < Jnnn %0 > . < J0 >

*n* étant bien entendu une valeur numérique positive ou négative (ici, négative dans les deux cas).

Avec un produit comme 3B2 et une police SmartFont, l'accentuation des capitales devient un jeu d'enfant. Il est même possible d'obtenir des effets graphiques intéressants. À l'accentuation traditionnelle :

**Ä Ö Ü Å**

où, manifestement, les accents, prévus pour les bas de casse, ne conviennent pas, il est possible d'obtenir ceci<sup>1</sup> :

**Ä Ö Ü Å      A O U A**

À chacun de savoir choisir ses outils!

## DÉFINITIONS, CONFUSIONS...

Page 15, *Corrections (signes de), Mises au point (signes de)* : l'auteur confond *préparation de la copie* et *correction des épreuves*, ce qui n'était pas le cas en 1979<sup>2</sup>.

Dans *Conception et production des manuels scolaires*, au chapitre *La préparation : du manuscrit à la composition (Les annotations du texte, p. 253)*, François Richaudeau cite un texte extrait de Daniel Auger (*Préparation de la copie et correction des épreuves*) : « Rectifier les erreurs. Cette rectification se fait toujours dans le texte, à l'endroit fautif même, de sorte que le claviste qui réalise la composition et qui lit le texte en suivant trouve tout de suite la correction. En effet, si la correction était indiquée en marge, il serait obligé à des allées et venues continuelles qui ralentiraient considérablement la production et risqueraient de surcroît d'entraîner des erreurs. Exceptionnellement, on peut cependant trouver des corrections ou indications dans la marge pour marquer des rectifications qui seraient illisibles dans le texte (cas d'un texte non interligné par exemple) ou pour insister sur l'orthographe d'un mot particulier. ¶ La rectification se fait par

1. Exemples tirés de Bernd HOLTHUSEN, *Digital design*, ECON Verlag, Düsseldorf • Vienne • New York, 1988 (diffusé en France par Scangraphic), p. 13.

2. Il est vrai, l'Afnor aussi! « L'Afnor a publié une norme Q 67001 commune pour les signes de préparation de copie et ceux de correction. Si ces signes peuvent convenir sans peine à la correction des épreuves, il n'en est pas de même pour la préparation, car ils sont basés sur le principe d'un report des rectifications dans la marge, ce qui nous paraît contestable. » (Daniel AUGER, *Préparation de la copie, correction des épreuves*, coll. « Espace », Iniag, Paris, 1976, p. 39.) « L'Afnor a édité et publié des normes pour la préparation de la copie. Nous ne pouvons cacher notre désaccord à leur sujet. En effet l'Afnor préconise d'indiquer les corrections en marge du texte, comme pour la correction d'épreuve. Nous maintenons qu'étant donné le mode de lecture du compositeur – linéaire et non de repérage comme pour les épreuves – il est préférable de les porter directement sur le texte. On trouve par ailleurs dans le tableau Afnor des propositions assez aberrantes telles que l'indication des corrections à effectuer dans le cas d'interventions de lignes dactylographiées! Si l'intervention de lignes est courante en composition plomb, on se perd en conjectures sur la manière dont une telle faute peut se produire avec une machine à écrire. » (L. GUÉRY, *Manuel de secrétariat de rédaction*, CFPJ, Paris, 1986, p. 45, note \*.)

surcharge de la lettre fautive, à condition qu'on soit sûr de la lisibilité du texte rectifié. Plus souvent, il vaut mieux barrer le ou les signes fautifs et récrire, au-dessus, dans l'interlignage, ceux qui doivent les remplacer. Une suppression se fait par rature pure et simple, un ajout par un trait oblique à l'endroit de l'insertion, en inscrivant le texte à ajouter dans l'interlignage supérieur. »

Ce que confirme également Louis Guéry dans son *Manuel de secrétariat de rédaction*, page 40 : « On notera que les corrections sont portées sur la copie elle-même et, sauf exceptions, ne sont pas répétées en marge. Le protocole ne doit donc pas être confondu avec le protocole des corrections sur épreuves. »

Pourquoi ce changement de cap<sup>1</sup> ? Mystère!

Page 19, ligne 8 : on m'a toujours appris qu'un mot comportait 6 signes. Pourquoi subitement 5,5 ? Qui plus est « en moyenne ». Sans doute pour faciliter les calculs ?

Page 19 :

— quatre lignes avant la fin : « La première dite *bonne page* avec généralement une *foliotation* impaire : 1, 3, 5... » Ici, il est question de *bonne page*; page 112, de *belle page*; page 150, de *belle page* (ou *bonne page*);

— deux lignes avant la fin : « La seconde dite *mauvaise page* avec une foliotation paire 2, 4, 6... » Là, il est question de *mauvaise page*; page 150, de *fausse page*.

Ça c'est de la pédagogie! Traditionnellement on parle de *belle* et de *fausse page*, tout comme il y a de *vraies doubles* et de *fausses doubles*. De grâce, que l'auteur cesse d'inventer de nouveaux termes qui sèment la confusion là où il y en a déjà que trop. Par ailleurs, que viennent faire ici le « bien » et le « mal » ?

Quant au mot *généralement* (première citation), je ne vois pas très bien. Parce que selon l'auteur ce ne serait pas toujours le cas ? Dans quelle galaxie trouve-t-on des imprimés commençant par le verso ?

Page 20, lignes 6 à 9 : « **Facteurs fonctionnels** : un ouvrage conçu pour être consulté fréquemment sera d'un format plus maniable, donc plus petit, qu'un ouvrage de référence, mais comprendra par compensation plus de page. » Pourquoi *par compensation* ? Ici, c'est *par contre* qui s'impose (voir ci-dessus, p. 29).

Page 21, ligne 2 : les *chutes* dont il est question ici s'appellent *fonds perdus*.

Page 25 : *photolettrage*. Traditionnellement, ce procédé se nomme *phototitrage*.

Page 35, ligne 6 : « Elle [la typographie structurée] peut utiliser plusieurs familles de caractères, en plusieurs corps et plusieurs graisses. » *Plusieurs*, cela veut dire combien ?

Page 42 : « Le choix de l'un ou l'autre type de présentation [ligne justifiée ou non] relève donc essentiellement de considérations d'ordre esthétique. »

Pas seulement. Prenons pour exemple les livres destinés aux jeunes enfants ou aux adultes apprenant à lire, où la composition en drapeau est particulièrement indiquée, les mots ne devant pas être divisés ou coupés en fin de ligne. Sans parler de la composition des vers, etc.

Page 61, lignes 20 et 21 (*Lettre-transfert*) : « Mais attention à rigoureusement aligner les bases des lettres décalquées sur la même ligne

1. Dans l'esprit de beaucoup d'éditeurs et d'auteurs, cette confusion est d'ailleurs de plus en plus fréquente, avec tous les problèmes que cela occasionne, ce qui justifie ces nombreuses citations. Il est des cas où l'abondance de biens ne nuit pas. (Voir *Présentation*, p. 12.)

horizontale. » Encore un bon conseil de l'auteur. Et non ! La base de certaines lettres (O, C...) doit se trouver légèrement en dessous de cette ligne. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien si les fabricants de lettres-transfert ont ajouté des signes sur leurs planches pour aider au positionnement correct de chacune des lettres.

Page 72, *Les classifications typographiques. Cinq écoles* : « Et, pour le lecteur moyen (et les caractères sont destinés à leur lecture par ce lecteur moyen), ne peut-on penser que les *variables indépendantes* de Bertin, en particulier la *graisse* et l'*orientation* ont plus d'importance que les subtilités du dessin d'un empattement triangulaire ? ¶ Les classifications typographiques précédemment décrites ne seraient-elles que les "choses" du dessinateur de lettres et les prétextes à des empoignades sur le sexe des anges ? »

Il est vrai que les travaux de Jacques Bertin sur *la graphique* (discipline qu'il ne faut pas confondre avec le graphisme, l'illustration...) ne sont pas assez connus et mériteraient d'être pris en compte dans une classification des caractères un peu plus fonctionnelle et utile que celles qui existent actuellement. Mais tous ces paramètres ont leur raison d'être, alors pourquoi mêler les anges à cette querelle ? Qui plus est, qu'est-ce qu'un lecteur moyen ? Concernant l'auteur, eu égard aux professionnels de renom qu'il a rencontrés sur sa route, n'est-il pas un disciple moyen ?

Page 77, *Coupure des mots (et des nombres)* : comme la plupart des auteurs modernes, même confusion entre *division d'un mot* et *coupure de mots ou de texte*. Autre confusion : une division n'est jamais marquée par un trait d'union mais par une division (voir *supra*, page 26).

« Quelques cas particuliers » : subitement, l'auteur devient puriste (« éliminer la division<sup>1</sup> entre 2 voyelles : exemple : *ané/antir...* »). (Voir *supra*, page 28-29.)

Page 78, *Cadراتin, cadرات* : l'auteur se veut moderne mais « ressuscite » un terme (*cadرات*) devenu obsolète depuis l'apparition des premières photocomposeuses. Car enfin, voilà belle lurette que ce dernier a disparu du vocabulaire des typographes et n'est plus d'aucune utilité.

« Les blancs, multiples des cadراتins sont appelés *cadراتs* ; les blancs sous-multiples, *demi-cadراتins*. » Vraiment n'importe quoi. Pour la définition des espaces en typographie traditionnelle, voir *supra*, pages 27-28.

L'auteur n'en étant pas à une énormité près, voyons ce qu'il écrit dans *Conception et production des manuels scolaires*, page 282 : « **Cadرات**. En typographie plomb : parallélépipède de métal pour séparer des mots (ou même des lettres). » Il est vrai que p. 119 du même ouvrage il précise : « Théoriquement, l'espacement entre deux mots consécutifs est assuré par un cadرات, un blanc de base, dont la largeur est égale au tiers du corps du caractère. » Sans commentaire !

Page 79, *Nombre (Chiffres ou lettres)* : « Comme les responsables du célèbre film [2001, *l'odyssée de l'espace*] ont eu raison de composer le millésime en chiffres arabes et non en signes alphabétiques. Mais pourquoi cet exemple n'est pas généralisé, pourquoi les nombres sont-ils presque toujours imprimés en lettres et non en chiffres ? » Si les exemples de l'auteur ne manquent pas de pertinence et

1. Eh bien, voilà ! Comme quoi, lorsque l'auteur veut bien se donner la peine...

stigmatisent on ne peut mieux certaines aberrations en la matière, il faut bien reconnaître que tout son manuel est précisément une illustration de ce qu'il ne faut pas faire. (Un bel exemple de démesure nous est donné page 168 (note 10) : « Tous 2, établis chronologiquement, [...] ».)

Même remarque page 52, ligne 19 : écrire 2 points et deux-points ne signifie absolument pas la même chose :

— 2 points, c'est ceci : . . ;

— deux-points, ceci : : .

Page 81, trois lignes avant la fin : « — les points : le passage d'une ancienne phrase à une nouvelle ». Sans commentaire!

Page 82 : les remarques de l'auteur sont pertinentes. Pour identifier un paragraphe, j'aime assez les moyens utilisés par les copistes et les premiers typographes. (J'utilise d'ailleurs ce procédé pour marquer les divisions de texte pratiquées par les auteurs dans certaines citations.) Malheureusement l'excès est nuisible en tout, et on ne peut pas dire que l'auteur ait le sens de la mesure et du bon goût! Car enfin, que penser des exemples ci-dessous :

- |       |  |
|-------|--|
| p. 27 | – l'épreuve d'imposition : présentation de montages de pages destinées à l'impression : généralement par 8, 16, 32, 64 pages. En |
| p. 59 | Ils sont uniquement utilisés pour des titres ou de courts textes notamment en publicité. Dans la majorité des cas un commen-     |

Page 86, *Les crochets* : comme d'autres, l'auteur confond l'usage des crochets et des parenthèses (voir *supra*, page 32).

Page 123, version améliorée de l'exemple page 122 : je ne pense pas que les blancs du milieu (entre tous ces *Entre*) soient particulièrement judicieux ici. Bref, côté démonstration de ce qu'il faut éviter, on peut mieux faire.

Page 124 : même remarque que ci-dessus. Si l'entrée n° 2 se termine par un point, en mettre un également à l'entrée n° 1.

Page 128, *Lézarde*<sup>1</sup> : « Sur des ouvrages soignés, il est alors conseillé de modifier la valeur de quelques espaces-mots voisins pour briser la continuité de la lézarde en question. » Page 129 figure un exemple fabriqué de toutes pièces. Pourtant, ce ne sont pas les lézardes ou les « lignes blanches » qui manquent dans l'ouvrage (page 1 de couverture, p. 12, 14, 61...). Pareil exemple et de tels conseils nous permettent d'apprécier la grande pratique de l'auteur.

Page 130, *Hiérarchies entre les blocs typographiques*, après avoir indiqué le gras pour la mise en valeur d'un texte, l'auteur poursuit : « Mais d'autres caractères en sont démunis. Il faut alors choisir : soit un caractère de style voisin de celui du texte principal; mais la majorité des lecteurs ne percevront pas la différence; [...] ». Sans commentaire!

Page 133 : confusion entre l'*interlignage* (action qui consiste à jeter du blanc entre les lignes) et l'*interligne* qui, traditionnellement, est une lame de plomb, moins haute que les caractères, destinée, comme son nom l'indique, à être placée entre les lignes. Le fait que nous ayons changé de technologie ne modifie en rien le principe. L'interligne vaut toujours 1, 2... points, voire une fraction de point.

1. Certains professionnels font une différence entre les *lézardes*, zigzagantes; les *rues*, obliques; et les *cheminées*, verticales (exemple : A. RAMAT, *Le Ramat typographique*, éd. Charles Corlet, Paris, 1994, p. 19).

Seule évolution : le sous-interlignage, qui ne peut être pratiqué sans dommage par tout le monde.

Page 136, dernier paragraphe. Autre fantaisie : « Dans le cas de paragraphes composés au carré il est recommandé de séparer les 2 paragraphes se suivant par un léger interlignage. » Voilà qui va permettre de conserver le *registre* et l'alignement des lignes de texte dans une mise en page en colonnes. Notre spécialiste en lisibilité a-t-il fait des études sérieuses sur la gêne occasionnée par ce « bruit optique » résultant de la perte du registre, qu'elle soit due à un opérateur qui ignore tout des règles de la mise en pages ou au technicien chargé de l'imposition, surtout à une époque où – profit oblige ! – le papier devient chaque jour un peu plus transparent ?

## LE DESIGN GRAPHIQUE REVU ET CORRIGÉ PAR L'AUTEUR

### *Mesures typographiques, force de corps...*

Page 42, dernier paragraphe : « Mais il faut tenir compte, si l'on veut approfondir ce sujet, du caractère en partie illogique des mesures typographiques. Ainsi par exemple la même appellation "corps 9" s'applique à des caractères ayant des hauteurs d'œil très différentes tels : [...] qui doivent naturellement être composés avec des interlignages différents. »

Manifestement, l'auteur n'a aucune culture graphique. Nous ne voyons pas en quoi les mesures typographiques seraient *en partie* illogiques, disons plutôt que, malgré les efforts de normalisation, les systèmes de mesure en vigueur sont encore trop nombreux. D'ailleurs, pourquoi *en partie* ? Prenons trois individus de même taille : 1,70 m. Le premier, comblé par Dame Nature, ressemble à s'y méprendre au *Doryphore* ou à l'*Apollon du Belvédère*. Le deuxième, aux membres longs, est si maigre qu'il pourrait se cacher derrière un « barreau de chaise ». Quant au troisième, « court sur pattes »... , il est plutôt d'une stature imposante (le genre de gars qui, dans le métro, vous expédie dans l'allée si vous avez eu la mauvaise idée de lui laisser la place assise côté fenêtre). Comme quoi, trois individus peuvent avoir la même taille et occuper l'espace de façon différente. Je ne vois pas très bien ce qu'il y a d'illogique à cela. Un peu de tolérance ! Quant à l'art, il n'a que faire de la logique richaudienne.

Étudions cette question de plus près. Deux principaux facteurs permettent de distinguer une famille de caractères d'une autre : le *dessin* et les *proportions*. La taille ou proportion est appelée *hauteur d'x* (*x-height* en anglais ; *hauteur des minuscules*<sup>1</sup> par l'Afnor), ce qui représente la hauteur relative d'un *x* bas de casse par rapport à la taille d'une capitale<sup>2</sup>.

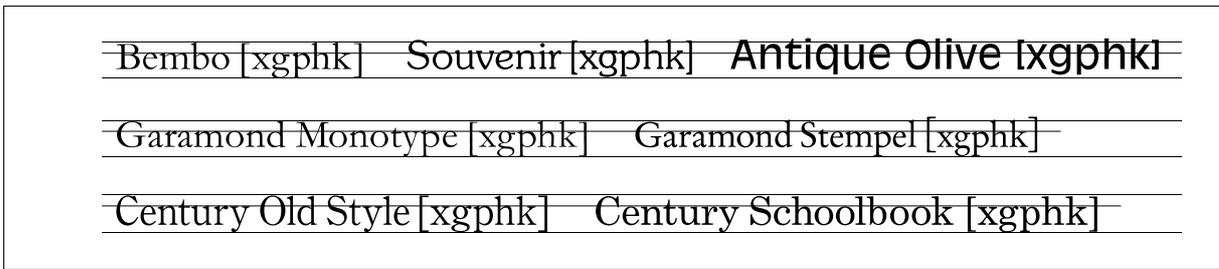
À titre d'illustration, les exemples de la page suivante, composés en corps 15 :

- le premier montre trois styles de caractères ayant chacun une hauteur d'*x* différente ;
- le deuxième montre deux *Garamond* de même hauteur d'*x*, dont les différences sont dans le dessin, la graisse et la chasse ;
- le troisième montre deux types de *Century* (en plus de la hauteur d'*x* qui diffère, mêmes remarques que pour le *Garamond*).

1. C'est ce qui s'appelle être précis. Car les *longues du haut* et du *bas* sont également des minuscules. Quand on pense qu'un tel organisme est chargé de normaliser ?

2. Nous retrouvons la même chose chez l'homme. Ainsi, partant de onze mesures, trois anthropologues italiens (Viola, Giovanni et Castellino) ont mis en évidence deux grands types-repères :

- le *brachytype mégalosplanchnique* (qui a le tronc relativement plus développé que les membres) ;
- le *longitype microsplanchnique* (dont les membres sont relativement plus développés que le tronc).



Les remarques que nous venons de faire à propos des deux derniers exemples ressortent plus clairement dans ceux ci-après :

Garamond Monotype	Century Old Style
Garamond Stempel	Century Schoolbook

Dans le choix d'un caractère, la *hauteur d'x* compte pour une grande part. Je décrirai trois cas :

1. On dit d'un caractère qu'il est *petit œil* lorsque les lettres longues du haut **b d f h k l** et les longues du bas **g j p q y** sont suffisamment longues par rapport aux lettres moyennes **a c e i m n o r s u v w x z** pour se passer de tout interlignage supplémentaire. Ce petit œil était d'usage courant au seizième siècle qui reste encore le siècle d'or pour la typographie du livre. Tandis qu'à présent presque tous les caractères sont grand œil, à l'image des caractères de journal, de dictionnaire, de missel ou d'annuaire, où les lettres longues sont bien plus courtes par rapport aux lettres moyennes. » (Fernand BAUDIN, *L'effet Gutenberg*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1994, p. 457.)

*Petite hauteur d'x*<sup>1</sup>

- préférable pour les ouvrages à texte relativement serré ;
- utilisé en texte pour créer une illusion d'interlignage plus grand ;
- permet plus de lignes de caractères par page ou réduit la hauteur des colonnes.

*Hauteur d'x moyenne*

- bonnes proportions entre les bas de casse, les capitales, les montants et les descendants ;
- nombreuses applications dans tous les corps sous réserve d'être utilisé avec le bon interlignage.

*Grande hauteur d'x*

- meilleure lisibilité du texte ;
- impact accru pour les gros titres ;
- à utiliser surtout lorsque la lisibilité l'emporte sur l'économie d'espace ou sur la longueur du texte.

En dehors de la *hauteur d'x*, nous l'avons vu, le *dessin* revêt une importance capitale. Les exemples ci-dessous (respectivement en Bembo 9/9, Souvenir 9/9 et Antique Olive 9/9) posent la question des raisons de leur création.

Les proportions des caractères d'un style donné peuvent être modifiées selon qu'ils sont destinés à la composition de titres ou de textes. Ces modifications ont pour objet d'améliorer la lisibilité des petits corps et rendre les titres plus harmonieux.

Les proportions des caractères d'un style donné peuvent être modifiées selon qu'ils sont destinés à la composition de titres ou de textes. Ces modifications ont pour objet d'améliorer la lisibilité des petits corps et rendre les

Les proportions des caractères d'un style donné peuvent être modifiées selon qu'ils sont destinés à la composition de titres ou de textes. Ces modifications ont pour objet d'améliorer la li-

*Bembo*

Conçu en 1929 par Stanley Morison pour le compte de la Monotype Corporation Ltd., il se caractérise par un fort contraste entre les pleins et les déliés. Plus particulièrement destiné aux textes publicitaires, aux revues et à l'édition, sa qualité classique subtile et sa délicatesse ne se satisfont pas d'une qualité d'impression médiocre.

(C'est le caractère que nous avons utilisé pour la composition de ce rapport.)

### *Souvenir*

Créé en 1914 par Ed Benguiat, il fut diffusé en 1970 par International Typeface Corporation (ITC). Très utilisé dans la publicité et les emballages, l'absence de déliés fins convient aux petits corps ou aux aplats imprimés avec texte en réserve<sup>1</sup>. Le Souvenir ITC laisse passer les imperfections de reproduction ou d'impression. Convient également aux brochures, rapports annuels, titres de revues.

1. Procédé de mise en valeur des textes appelé à tort « noir au blanc ». En photogravure, cette expression désigne l'opération qui consiste à inverser les valeurs d'un original.

### *Antique Olive*

Conçu par Roger Excoffon et diffusé dans les années soixante, sa particularité est due à l'intensité de sa graisse située en haut de la lettre plutôt que sur les côtés comme la plupart des autres caractères. On l'utilise surtout pour le titrage et les textes courts (publicité d'affichage, emballages, diapositives, enseignes...). Autre avantage : il peut être mélangé avec d'autres styles de caractères, même dépourvus d'empatement.

L'économie de cette étude ne nous permet pas de développer le sujet davantage. Nous pensons néanmoins avoir fourni suffisamment d'éléments pour montrer que les mesures typographiques ne sont pas *en partie* illogiques.

Certains constructeurs n'ont pas attendu monsieur Richaudeau pour fournir à leurs clients les éléments dont ils ont besoin pour réaliser un travail de qualité. À titre d'exemple, Scangraphic propose 10 valeurs de mesure pour chacune de ses polices de caractères :

- a) la hauteur des capitales mesurée sur la lettre *H* (CH) ;
- b) la hauteur *d*'x des petits caractères ;
- c) la hauteur *k* des petits caractères ;
- d) la hauteur *p* en dessous de la ligne de base ;
- e) la hauteur *kp* des petits caractères ;
- f) la valeur de l'espace pour les accents au-dessus de la hauteur des capitales ;
- g) la hauteur comprenant les capitales accentuées et les lettres à jambage ;
- h) la valeur du plein de la minuscule *i* ;
- i) la graisse de la ligne transversale de la minuscule *e* ;
- j) le rapport entre lignes grasses et maigres comme facteur de graisse de ligne (paramètres *h* et *i*). Règle de base : plus la valeur du facteur d'une police est petite, plus la lisibilité dans les degrés de lecture est bonne.



13,5 mm CH

### *Chasse, approches...*

Pages 43, 48 et 74 : il ne faut pas aller bien loin pour trouver une nouvelle erreur. Dernière trouvaille de l'auteur : la *chasse*.

« Autrefois en *composition plomb* la chasse incluait aussi les *approches* ou blancs fixes placés à droite et à gauche de la lettre. En fait,

1. Un des correcteurs de ce rapport m'a fait remarquer que l'expression « diarrhée verbale » pouvait blesser et était un peu excessive. En premier lieu, je rappellerai que l'auteur lui-même ne se prive pas côté formules. En second lieu, je maintiens que ma remarque est parfaitement fondée ainsi que je vais le démontrer. Pour cela, faisons l'analyse de contenu de ce paragraphe et de celui qui suit. Page 48, l'auteur nous rappelle qu'en composition plomb la *chasse* incluait aussi les approches ou blancs fixes placés à droite et à gauche de la lettre. Page 74, la *chasse* devient l'*encombremment*. Ce dernier comprend la *chasse* plus les *deux blancs fixes situés à sa droite et à sa gauche*, et ce, aussi bien en dactylographie qu'en composition sur ordinateur. En dehors du vocabulaire, je ne vois pas très bien ce qui change. Entre-temps, page 73, soit une page avant, on ne sait trop par quelle alchimie ou tour de passe-passe ces *approches* fusionnent subitement : c'est le blanc placé entre deux lettres d'un même mot. De même, par quel miracle l'*encombremment*, qui comprend également la *chasse* selon l'auteur, peut-il avoir une *largeur invisible* puisque cette dernière, elle, a une *largeur visible* ? Passons sur les cas de « nullité ». On peut tolérer pareil charabia chez un Basque espagnol... pas chez un monsieur qui se fait passer pour un maître en lisibilité. Je persiste et signe : c'est de la « diarrhée verbale ». Comme le disait Victor Hugo : « On ne peut pas dire à un fait, va-t-en ! »

2. Maurice FRÉMY, *Aide-mémoire du C. A. P. de compositeur typographe*, Inia, Paris, 1972, p. 15.

3. Maurice FRÉMY, *ouvrage cité*, p. 15.

4. AFNOR, « Imprimerie et arts graphiques », *Recueil de normes françaises*, Paris, 1985, p. 222.

5. Maurice FRÉMY, *ouvrage cité*, p. 15.

6. En dehors du fait que chaque alphabet possède un espacement qui lui est propre.

7. Claude MEDIAYILLA, *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*, Imprimerie nationale, Paris, 1993, p. 26. « Dans le mot ci-contre, nous distinguons les trois principaux cas d'interlettrage :

- I. une ronde contre une ronde, espace plus faible ;

elle correspondait à l'encombremment du bloc de plomb de la lettre. Les possibilités de souplesse de la *photocomposition* et de l'informatique, permettent de modifier ces approches restreignant la chasse à sa définition moderne (page 48). » (Même remarque pour le *corps*, page 46.) Ce qui amène inévitablement l'auteur à inventer un nouveau mot : l'*encombremment*. « La chasse, c'est la largeur visible d'un caractère. L'encombremment est sa largeur invisible : celle qui en composition main correspondait à la largeur du bloc de plomb de la lettre, celle qui correspond à la largeur minima opérationnelle de la lettre (sa chasse plus les 2 blancs fixes à sa droite et à sa gauche), dans une machine à écrire et dans la mémoire d'un ordinateur (p. 74). » Suit une note : « Les blancs de gauche et droite pouvant être nuls, et dans ce cas l'*encombremment* est égal à la *chasse*. » Les trois cas envisagés page 74 sont à la hauteur de cette « diarrhée verbale »<sup>1</sup>.

Une aberration en entraînant une autre, voyons ce qu'écrivit l'auteur page 73, au mot *approche* : « C'est le *blanc* placé entre 2 lettres d'un même mot. » Et non ! Et c'est capital. Il ne s'agit pas ici de calligraphie ou de lettres-transfert, mais de typographie. « [...] Entre ces 2 extrêmes l'*approche* intervient dans la composition d'un mot avec 2 autres facteurs : la *chasse* et l'*encombremment* de chaque caractère. » Ça, c'est de la pédagogie ! Et, page 40 (note 1), l'auteur parle de *lisibilité linguistique* ou *readability* !

En composition plomb, la définition de la *chasse* est la suivante : « La chasse ou épaisseur de la lettre est la longueur de la face portant le cran<sup>2</sup>. » Ou encore : « La chasse est l'espace occupé par une lettre placée entre deux autres dans un mot<sup>3</sup>. »

Définition moderne : la chasse est l'« encombrement du caractère dans le sens de la largeur de l'œil (largeur de l'œil augmentée des talus d'approche)<sup>4</sup>. »

Ainsi, « l'*approche* est le talus doublement latéral qui sert à isoler, dans un caractère ordinaire, une lettre de ses voisines. [...] d'elle dépend en grande partie la bonne présentation et la lisibilité d'un caractère. Elle se règle, pour les bas de casse, sur le *m* et le *o* et, pour les grandes capitales, sur le *H* et le *O*. [...] l'*approche* sera un peu plus faible dans les lettres arrondies (*c, e, o, b, d, p, q*) ainsi que dans les lettres aux angles fuyants (*v, w, x, y*)<sup>5</sup>. » Inversement, elle sera plus importante dans les lettres droites (*h, i, l, m...*).

Les mots importants sont : *talus doublement latéral* et (*lettres*) *voisines*. Pourquoi *doublement latéral* ? Tout simplement parce que deux types de bord peuvent coexister dans une même lettre :

- arrondi des deux côtés (*O, Q, c, e, o...*) ;
- arrondi du côté gauche et droit du côté droit (*C, G, d, q...*) ;
- droit du côté gauche et arrondi du côté droit (*B, D, P, b, p...*) ;
- angles fuyants des deux côtés (*A, V, W, v, w...*), etc.

Ce qui signifie que la valeur des talus d'approche situés de part et d'autre de l'œil sera fonction de la morphologie du caractère<sup>6</sup>. Illustrons cette notion par un exemple emprunté à Claude Mediavilla<sup>7</sup> :

2. une ronde contre une droite, espace moyen ;

3. une droite contre une droite, espace plus important. »

Il est curieux que Claude Mediavilla

n'envisage pas le cas des lettres aux angles fuyants (*A, W...*).

1 2 3 3 2  
DOMINO