

## Caractères prêtant à confusion...

1. Les codes Ascii sont ceux d'une police SmartFont de Monotype.

2. Force de corps : 20 points.

3. En parlant d'eux, on a pris l'habitude de dire : « **les** points de suspension », au pluriel. En typographie, ils ne s'obtiennent pas en tapant un point trois fois de suite, mais en tapant le caractère Ascii correspondant : ici 178 (0133 sous Windows). Écrire **le** point(s) de suspension à la place de **les** permet d'attirer l'attention des utilisateurs sur cet aspect et ainsi éviter toute confusion.

4. Adjectifs numéraux ordinaux :

- masculin : °;
- féminin : <sup>a</sup>.

5. Guillemet anglais simple :

- ouvrant : ‘;
- fermant : ’.

6. Autres guillemets :

- guillemet allemand ouvrant : » ou „;
- guillemet allemand fermant : « ou “.

7. Voir note 4 ci-dessus.

Code Ascii/Nom <sup>1</sup>	Caractère <sup>2</sup>	Exemple(s)
<b>Trait d'union, tirets, etc.</b>		
045 trait d'union	—	Jean-François
126 tiret chiffre	-	la loi n° 97-133 <i>et non</i> 97-133
094 tiret demi-cadratin	—	punctuation – interne –, etc.
246 tiret cadratin	—	— dialogue, etc.
157 soulignement	—	fiche_10
177 points de conduite	. .	.....
046 points « successifs »	...	faux points de suspension (...)
178 point(s) de suspension	... a a	le point(s) de suspension <sup>3</sup> (...) appel de note <sup>a</sup> CAP <sup>a</sup> appel de note <sup>a</sup> CAP <sup>a</sup>
146 lettre « a » supérieure <sup>4</sup>	a	
097 lettre « a » en exposant	a	appel de note <sup>a</sup> CAP <sup>a</sup>
202 chiffre « 8 » supérieur	8	appel de note <sup>8</sup> CAP <sup>8</sup>
056 chiffre « 8 » en exposant	8	appel de note <sup>8</sup> CAP <sup>8</sup>
039 apostrophe	,	l'apostrophe (typo)
144 quote	'	l'apostrophe (dactylo)
143 double-quote	"	"guillemets (dactylo)"
guillemet anglais ouvrant <sup>5</sup>	“	“guillemet anglais ouvrant
guillemet anglais fermant <sup>5</sup>	”	guillemet anglais fermant”
251 guillemet français ouvrant <sup>6</sup>	«	« guillemet français ouvrant
253 guillemet français fermant <sup>6</sup>	»	guillemet français fermant »
<b>Symboles mathématiques, etc.</b>		
186 moins (police)	—	500 – 350 <i>et non</i> 500 - 350
055 moins (casseau)	—	500 — 350
190 multiplié par (police)	×	500 × 350
054 multiplié par (casseau)	×	500 × 350
120 lettre « x »	X	500 x 350
188 divisé par (police)	÷	a ÷ b
055 divisé par (casseau)	÷	a ÷ b
217 barre de fraction	/	1/3, 2/5, 5/8, 11/18, etc.
047 barre oblique	/	circulaire 2356/JM/52/sv
179 degré	°	37 °C <i>et non</i> 37 <sup>0</sup> C <i>ou</i> 37 °C
194 chiffre « 0 » supérieur	°	10 <sup>10</sup> <i>et non</i> 10 <sup>10</sup> <i>voire</i> 10 <sup>1°</sup>
048 chiffre « 0 » en exposant	°	10 <sup>10</sup> <i>et non</i> 10 <sup>10</sup>
145 lettre « o » supérieure <sup>7</sup>	°	numéro : n° <i>et non</i> n° <i>ou</i> n°
111 lettre « o » en exposant	°	« o » en exposant° <i>et non</i> ° <i>ou</i> °

### Vraies/fausses petites capitales

Obtenues par anamorphose	PC	PETITES CAPITALES
Vraies petites capitales (police)	PC	PETITES CAPITALES

### Vraie/fausse italique

Obtenue par anamorphose	Ital.	Caractères <i>italisés</i> (15 %)
Vraie italique (police)	Ital.	Caractères « <i>italique</i> »

## HISTOIRE

1. Pas seulement. En réalité, c'est un peu plus complexe que cela : « Les signes de l'écriture hiéroglyphique sont en grande partie figuratifs ou iconiques. [...] Son caractère figuratif ne doit toutefois pas induire en erreur et conduire à penser qu'il s'agit d'une sorte de pictographie primitive. C'est un véritable système d'écriture, capable de communiquer les mêmes types d'informations linguistiques que notre alphabet, même s'il le fait par des moyens différents. Sur le plan typologique, cette écriture est un système "mixte", c'est-à-dire que ses constituants ne remplissent pas tous la même fonction, certains signes véhiculent un signifié, d'autres un son (W.V. DAVIES, « Les hiéroglyphes égyptiens », dans *La naissance des écritures*, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 110-111). »

2. C'est moi qui souligne. Freud aurait dû s'incarner plus tôt.

3. L'auteur saurait ce qui se passait dans la tête des anciens Égyptiens alors que la plupart des savants continuent de se poser des questions sur l'origine de l'alphabet : « Il n'est pas facile de résoudre une question qui reste discutée, à savoir si ce système [phénicien] est un véritable alphabet ou un syllabaire dont chaque signe représente une consonne + une voyelle, la voyelle étant déterminée par le contexte. L'origine de l'écriture est également l'objet de débats. L'hypothèse que le proto-sinaïtique a constitué un lien entre l'égyptien et le phénicien est discutée par Davies [...]. Même si le proto-sinaïtique a effectivement joué un rôle dans le développement du système phénicien, il faut aussi accorder une place dans ce phénomène à quelques autres écritures, pauvrement attestées en Palestine, durant le second millénaire avant notre ère. » (J. T. HOOKER, introduction générale à l'ouvrage collectif : *La naissance des écritures. Du cunéiforme à l'alphabet*, Seuil, Paris, 1994, p. 19.) « [...] on considère qu'il y eut plusieurs alphabets grecs et non un seul, et qu'ils diffèrent d'une manière difficile à justifier, s'ils dérivent d'un seul modèle. (J. T. HOOKER, *ouvrage cité*, p. 19.) Voir également John F. HEALEY, « Les débuts de

Au vu de ce qui précède, le lecteur a pu remarquer que l'auteur n'est pas ce qu'il convient d'appeler un typo « orthodoxe ». Autant le dire d'emblée, ça ne s'arrange pas avec l'histoire.

Dès la page 16 du tome I, il écrit : « À partir de certains de leurs hiéroglyphes qui représentaient des sons<sup>1</sup>, les Égyptiens auraient pu réaliser un alphabet mais, *coincés dans leur conformisme*<sup>2</sup>, ils n'en ont jamais eu l'idée. » On sent bien que l'auteur était familier avec ces gens-là et avait ses entrées à la cour de pharaon<sup>3</sup>.

I, 102 : « [...] les bas de casse ont été inventées au XIX<sup>e</sup> siècle. » II, 50 : « Au tout début de la typographie, c'est-à-dire pendant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, il n'existait que les caractères romains, en capitales et bas de casse. » Va comprendre, Charles!

I, 31, *légende* : « La casse de Gutenberg ne comprenait pas moins de 290 "types" dont un grand nombre de ligatures et d'abréviations en usage dans les écritures manuscrites de son époque. » C'est très bien, mais que faisait-il de ces 290 « types »<sup>4</sup>. N'y avait-il pas là un lien à la fois enrichissant et utile à établir avec notre façon de faire ? À ce sujet, écoutons A. Wild<sup>5</sup> : « Bien que la *Bible* de GUTENBERG ressemblât beaucoup à un manuscrit, il y avait néanmoins une différence significative. Les fins de ligne étaient soigneusement alignées sur une ligne verticale, ce qui était impossible pour une écriture manuelle. Nous disons, en langage technique, que les lignes étaient "justifiées". Dans la marge ne figuraient que les "divisions", le point<sup>6</sup> et les "s" surélevés. Ce "s" n'était presque employé là que pour assurer un effet optique de netteté à la fin de la ligne. Les coupures de mots étaient, par ailleurs, strictement interdites en fin de colonne ou en fin de page. Dans ses efforts pour obtenir des lignes d'égale longueur, GUTENBERG renonçait à la méthode la plus simple – hier comme aujourd'hui – à savoir l'insertion de blancs variables entre les mots. À de rares exceptions près, le blanc utilisé est toujours égal à la chasse d'un "I". Ceci procure un aspect très agréable et équilibré car les blancs si disgracieux dans la ligne sont évités. Mais cette restriction était en partie corrigée par des signes de ponctuation qui, à l'époque, n'étaient pas placés directement après le dernier mot mais à égale distance entre celui-ci et le prochain. Ils étaient fondus au milieu de ces deux lettres. Ceci procurait une certaine souplesse pour s'adapter à l'espace disponible. ¶ Par ailleurs GUTENBERG s'était doté d'une série de variantes de caractères, toutes issues de la tradition de l'écriture manuelle, pour réaliser la justification. Il s'agissait : 1) de modifications dans le

l'alphabet », *ouvrage cité*, p. 255-328. L'auteur gagnerait également à étudier ce grand classique qu'est le livre de James FÉVRIER (*Histoire de l'écriture*, Grande Bibliothèque Payot, Paris, 1995), il écrirait moins de bêtises.

4. Adolf WILD, « La typographie de la *Bible* de Gutenberg », *Cahiers GUTenberg*, numéro spécial : « Ligatures & caractères contextuels », n° 22, septembre 1995, p. 11-13.

5. Dans la casse de la « Bible à 42 lignes » reproduite p. 12 du n° 22 des *Cahiers GUTenberg*, j'en compte 299.

6. Comme ici pour la ponctuation simple (.,) et la division. F. Baudin y ajoute certaines ponctuations doubles comme le point d'interrogation (*L'effet Gutenberg*, p. 36, 295, 296, 338). Je reviendrai sur ce sujet dans l'introduction à « ma » grammaire typographique. comparée et raisonnée.

dessin de caractères isolés; 2) de ligatures c'est-à-dire de logotypes qui sont des groupes de lettres fondues ensemble; 3) d'abréviations, courantes mais disponibles sous différentes formes qui étaient utilisées selon la place disponible. »

L'expression *typographie latine*, véritable idée fixe, revient sans cesse dans ce manuel (voir également *Mise en pages modulaire*, p. 51). Écoutons de nouveau R. Chatelain<sup>1</sup> : « Quant au fond, Perrousseau persiste... Ainsi s'obstine-t-il à creuser un fossé entre une prétendue "typographie latine, reflet de notre culture" et celle d'essence germanique. Pour cet auteur, les caractères sans empattements seraient le reflet de la culture germanique ! Ce postulat manichéen ne résiste guère à l'analyse (voir *Gut* du 10.10.96). De surcroît, face à l'évolution technologique – les caractères d'imprimerie étant mis à la portée du premier venu – et dans le tourbillon multiculturel, à l'ère des télécommunications, on peut se demander ce que les néophytes, auxquels s'adresse prioritairement l'ouvrage, feront d'une telle référence pseudo-historique. »

Que des différences existent entre les pays, c'est une évidence. Ce n'est pas une raison pour écrire n'importe quoi. Selon l'auteur, la typographie germanique serait « propre, en ordre » (I, 102), alors que la typographie latine serait « de bon sens, un peu sensuelle... » (II, 108) ? Nos voisins verraient tout en lignes droites alors que nous, nous verrions tout en courbes ! Typographie et architecture allant souvent de pair, l'auteur devrait visiter plus souvent les châteaux de la Loire. Il pourrait constater à quel point les jardins à la française sont « courbes ». Sa culture artistique y gagnerait s'il consentait à étudier sérieusement la période gothique de notre histoire, car « fort curieusement, on appelle à l'étranger *Art français*, ce que nous appelons en France sans aucune justification *Art gothique*<sup>2</sup>. »

Par ailleurs, que penser de caractères bien français comme le Didot<sup>3</sup> (né un peu avant la Révolution), dont la sécheresse du dessin et la froideur évoquait le couperet de guillotine à Pierre Fauchoux. « La rigueur de ce style traduit analogiquement les thèmes révolutionnaires dans ce qu'ils ont d'excessif : *c'est tout blanc – tout noir* ; il n'y a plus de demi-mesures<sup>4</sup>. » Alors, les clichés !...

Côté explications, références pseudo-historiques..., là encore l'auteur se surpasse. Quelques exemples.

I, 39 : « Le signe ¶ qui s'appelle "**piéd de mouche**" était utilisé pour attirer l'attention du lecteur sur un point particulier. » Pas à toutes les époques. « Aujourd'hui, en PAO, c'est le caractère invisible qui matérialise le retour à la ligne forcé<sup>5</sup> (I, 122). » Faux ! Comme à ses débuts, il matérialise le paragraphe. Dans un titre, par exemple, le retour à la ligne forcé oblige le texte à revenir à la ligne pour le couper de façon logique, sémantique. Les lignes qui en résultent ne forment pas autant de paragraphes mais un seul.

I, 91 : Les « guillemets simples et doubles, en forme de tirets verticaux (ce qui est une absurdité typographique) » s'appellent en dactylographie et en informatique *quote* et *double-quote*. Leur utilisation par les informaticiens et les dactylographes n'est pas « une absurdité typographique ». Ils utilisaient ce qu'ils avaient à disposition. Ne pas confondre contraintes techniques avec compétence.

II, 93, *legende* : « Ce sont les contraintes techniques de la typographie plomb qui ont obligé la justification très précise des textes

1. Extrait de l'étude critique qu'il fit dans *RSI* dès la sortie de *Mise en page et impression*. Cet article fait suite à celui relatif au *Manuel de Typographie française élémentaire*, dont j'ai donné un extrait page 21.

2. Maurice VIEUX, *Les secrets des Bâtisseurs*, Éditions Jean-Michel Garnier, Chartres, 1994, p. 29.

3. Ou encore le Peignot ou le Bifur dessinés par Cassandre (voir p. 67). Pour montrer à quel point les Didot avaient une âme de poète, il n'est pas inutile de rappeler ce qu'écrivit Nina Catach à propos de la ponctuation : « En tout état de cause, la typographie du XIX<sup>e</sup> siècle, sans doute sous l'impulsion donnée par Ambroise Firmin Didot, a beaucoup corrigé la langue des siècles précédents, elle l'a "bâillonné[e], camisolé[e]" dans des bandelettes de signes superflus, conformes aux bonnes mœurs napoléoniennes ». »

4. Rémy PEIGNOT, « L'esprit des lettres », dans CENTRE D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE TYPOGRAPHIQUES, *De plomb, d'encre & de lumière*, Imprimerie nationale, Paris, 1982, p. 126.

5. Sur la plupart des logiciels, le retour à la ligne forcé est matérialisé par ce symbole : ↵.

sur les deux côtés. Contrairement à ce qui se passe en PAO, la justification sur un seul côté était alors plus difficile à réaliser. » Voilà un bel exemple de pseudo-explication. Je ne suis pas un spécialiste du composteur, mais je ne vois vraiment pas en quoi la composition au fer serait plus difficile à réaliser que la composition justifiée. En effet, en plomb, laquelle de ces deux opérations est la plus compliquée ?

- Celle qui consiste à calculer l'espace entre les mots pour que le texte soit correctement justifié.
- Celle qui consiste à mettre une espace « idéale » entre chaque mot puis à garnir la fin de la ligne à l'aide de cadrats, espaces...

II, 109 : « Il existe encore une autre manière de réaliser les paragraphes : c'est la **composition en sommaire**. D'une élégance et d'une clarté évidentes, l'habitude s'en est perdue du fait qu'elle demandait, à l'époque du plomb, beaucoup plus de temps à mettre en œuvre. » Même remarque que ci-dessus. Je ne vois pas en quoi est-ce difficile de placer systématiquement dans le composteur un ou deux cadrats (voire autres espaces fixes) au début de chaque ligne à partir de la deuxième. Cela demande tout au plus un peu d'attention.

Bien d'autres affirmations de ce type émaillent ce manuel, en particulier lorsque l'auteur parle de dactylographie, qui semble bien être une de ses bêtes noires<sup>1</sup>.

I, 45 : « **1984. Naissance du premier Macintosh.** » II, 142 : « 1984 : naissance du premier Macintosh et début de la PAO. En quelques années, elle acquérait ses lettres de noblesse et révolutionnait complètement le métier. » Comme je l'écris dans la *Postface*<sup>2</sup>, il n'est pas exact de dire que la PAO est née avec le Macintosh. Je ne développerai donc pas le sujet ici.

1. L'auteur critique très souvent les dactylographes. Côté code typo et présentation, il gagnerait à s'inspirer d'un ouvrage comme celui d'Hélène VAIREL, *La présentation d'un manuscrit dactylographié*, collection « fac. littérature », Nathan-Université, Paris, 1992.

2. Voir *Postface*, pages 76 et suivantes.

## CODE TYPOGRAPHIQUE

« Les règles élémentaires de composition typographique [...] viennent en réponse aux questions qui me sont toujours posées et aux erreurs que j'ai souvent relevées sur les documents qui me passent entre les mains; il y en a même sur les écrans de nos chaînes nationales françaises de télévision! (I, p. 4 de couv.) » Il est vrai, *il n'y a pas plus mal chaussé que le cordonnier!* Je ne ferai pas d'autres commentaires, certains pourraient le prendre pour de l'acharnement.

Je comprends qu'une introduction aux codes typographiques puisse être utile à des débutants. Mais là il s'agit de tout et de rien. L'auteur dit se baser sur les règles en usage à l'Imprimerie nationale (voir notamment les publicités *ProLexis*). Dans ce cas, pourquoi ne pas les reproduire fidèlement? Pourquoi inventer de nouvelles règles? Pourquoi ne pas montrer l'exemple en les mettant en pratique dans le manuel? Les quelques extraits reproduits ci-dessous justifient mes remarques.

I, 44, 2<sup>e</sup> parag. : les *Années folles* et non les *années folles*.

I, 55 : *président-directeur général* et non *président directeur-général*; *s. g. d. g.* et non *SGDG* ou *sgdg*; *s. l. n. d.* et non *s.l.n.d.*; (l'auteur répète les mêmes lieux communs pour l'abréviation de monsieur<sup>3</sup>).

I, 56 : « Contrairement à d'autres Codes typographiques, les règles en usage à l'Imprimerie nationale préconisent de ne pas mettre

3. Voir « ma » grammaire typographique comparée et raisonnée, et ici : annexe, pages 113 et suivantes.

de point après ces abréviations. Je le préfère aussi. » L'Imprimerie nationale ne fait qu'appliquer les nouveaux usages. Qui plus est, de quand datent les codes dont parle l'auteur? Alors ses préférences, on s'en moque.

I, 63, dernière ligne : La *Comédie-Française* et non *La Comédie française* (*id.* dictionnaire de l'Académie)<sup>1</sup>.

I, 73 : il n'y a d'espace ni avant ni après la virgule dans les nombres. À ne pas confondre avec les tranches de trois chiffres.

I, 74 : le *Salon de l'agriculture* et non le *Salon de l'Agriculture*.

I, 75 : le *Siècle des lumières* et non le *siècle des Lumières*.

I, 89, *la virgule* : « "etc." est toujours précédé d'une virgule et d'une espace ». Et après, que met-on quand du texte suit? Concernant le mot *espace*, l'énoncé diffère de celui de la page 62.

I, 90, *les points de suspension* : et sur PC, que fait-on? Pourquoi l'auteur n'applique-t-il pas les principes qu'il énonce<sup>2</sup>?

I, 91, *les guillemets* : « Ils viennent décollés du mot (ou des mots) qu'ils encadrent, par une espace normale. » Non! Cet énoncé est différent p. 94. « Le point final vient **avant** ou **après** le guillemet fermant, en fonction de la construction du texte entre guillemets [suivent trois exemples]. » Je ne suis pas certain que tout le monde comprendra! À comparer avec II, III.

I, 92, *les tirets* : et le tiret cadratin, à quoi sert-il? Quant au tiret demi-cadratin (I, 95), il disparaît de la circulation. Il y est bien question du tiret, mais duquel?, le dessin étant celui du tiret cadratin.

I, 93, *les titres et intertitres* : « Quand la typographie marque elle-même la rupture de la phrase, c'est-à-dire que le découpage des lignes permet d'en comprendre le sens, on ne met pas de point, de virgule ou de point virgule. » Cette opinion est loin de faire l'unanimité.

I, 114 : et les signes de préparation? Il est vrai que pour la plupart des macintoshiens, la préparation appartient à une époque révolue. Nous en avons une brillante illustration ici.

I, 115 : « Les signes les plus fréquents sont les suivants ». L'utilisateur n'a pas intérêt à avoir besoin des autres signes de correction.

I, 116 : la liste des signes de correction est complétée. De nouvelles conventions sont inventées, et ce malgré les normes (italique-romain, etc.).

I, 117, *Texte après corrections* : le premier paragraphe commence toujours au fer, ce que l'auteur énonce par ailleurs (II, 109)<sup>3</sup>; *VII<sup>e</sup>* et *siècles* ne doivent pas être coupés<sup>4</sup>; les espaces intermot après la virgule (11<sup>e</sup> ligne) et le point (15<sup>e</sup> ligne) sont plutôt curieux!

I, 118 : la liste continue, avec les normes Perrousseau (gras...).

I, 119 : « Les différents Codes [pourquoi une majuscule?] typographiques professionnels [...] préconisent sensiblement les mêmes règles. On constate quelques variantes infimes comme, par exemple, pour indiquer les changements d'attribut des mots : certains préfèrent les entourer et d'autres les souligner. On peut tout aussi bien les surligner avec des marqueurs de couleur. ¶ **Dans la pratique chacun a ses manies, le principal étant que les personnes concernées se comprennent sur la "règle du jeu" utilisée.** » Bien voyons! Alors que de nos jours on cherche à normaliser pour faciliter la communication, l'auteur nous fait revenir à une époque où chaque atelier avait ses règles.

1. Voir *Postface*, p. 105-106.

2. Plus justement, qu'il répète.

3. Voir également page 41. L'auteur ne manquant pas, au passage, de crier une nouvelle fois haro sur les dactylographes.

4. À l'instar de Gutenberg et de typographes de renom (anciens et modernes), Fernand Baudin ne s'embarrasse pas de ce genre de règles, estimant qu'il est préférable de privilégier la régularité de l'espace entre les mots, ce qui élimine lignes blanches (lavées), sous/sur-interlettrages aberrants, etc. Je reprendrai cette question de la coupure **des** mots (et de la division **d'un** mot) dans l'introduction à l'ouvrage précité.

II, III : pour l'auteur, les notes se composent « dans un corps inférieur de 2, 3 ou 4 points à celui du texte » sans préciser à quel type de notes s'appliquent ces valeurs, car note marginale et note de bas de page sont généralement choses fort différentes.

« Il existe trois graphies d'appels de note :

- les chiffres grandes capitales entre parenthèses : (1), (2), (3)...
- les chiffres grandes capitales mis en exposant : <sup>1</sup>, <sup>2</sup>, <sup>3</sup>...
- les astérisques : \*, \*\*, \*\*\*...<sup>1</sup> »

En premier lieu, il convient de faire remarquer qu'en typographie de qualité les appels de note ne sont jamais mis en exposant (voir *Caractères prêtant à confusion...*, p. 25) : on utilise les lettres ou les chiffres supérieurs. Ensuite, d'autres formes d'appels de note sont possibles. À l'Imprimerie nationale, les plus courantes sont<sup>2</sup> :

1. l'astérisque \* ;
2. les chiffres supérieurs sans parenthèses <sup>1</sup> ;
3. les chiffres supérieurs entre parenthèses <sup>(1)</sup> ;
4. les chiffres du corps entre parenthèses (1) ;
5. les lettres supérieures en romain sans parenthèses <sup>a</sup> ;
6. les lettres italiques bas de casse entre parenthèses (*a*).

II, III, l'auteur énonce de nouvelles règles : « Quand l'appel de note concerne l'ensemble du texte entre guillemets, on le place **après ce signe**. Exemple : “Les titres d'œuvres et de journaux sont toujours invariables : deux *Provençal*.”<sup>1</sup> » Contrairement à ce qu'enseignent tous les autres codes<sup>3</sup>.

Passons sur la numérotation des notes, sur le filet, etc.

## CONNAISSANCE DU MÉTIER, ETC.

Dans *Mise en page et impression*, l'auteur écrit p. 91 : « Manifestement, l'opérateur ne maîtrise pas encore le métier. » Pour le moins qu'on puisse dire, Yves Perrousseau n'a ni froid aux yeux ni problèmes aux chevilles !... Voyons cela de plus près.

I, 73 : « En PAO, les approches du chiffre 1 sont généralement trop larges. Il faut alors les resserrer manuellement (de 1/20 de cadratin). » Il n'y a pas à dire, l'auteur est un manuel. Pourtant XPress gère très bien ce type d'approches (Menu Utilitaires → « Approche de paire » ; à ne pas confondre avec « Approche de groupe »).

I, 75 : lorsque la police « petites capitales » n'existe pas, elles peuvent être obtenues par anamorphose à partir d'un texte composé en bas de casse **ou** en capitales, et non seulement en bas de casse : tout dépend du logiciel utilisé. Autant donner des conseils utiles. Quant à choisir entre « trop maigre » ou « trop gras », de toutes façons cela se verra. Raison de plus, quand on a la prétention de faire autre chose que de la bureautique ou de la dactylographie, pour utiliser des logiciels professionnels qui, comme 3B2, apportent des solutions à ce type de problèmes.

I, 83 : « Il y a donc un équilibre à respecter entre la longueur de votre justification et le corps du caractère utilisé. » Pas seulement : la hauteur d'x, la présence ou l'absence d'empâtements... jouent également un rôle important. — « Les césures devraient laisser au moins trois lettres au début du mot se trouvant en fin de ligne et laisser aussi trois lettres à la fin du mot se trouvant en début de ligne suivante. ¶ Dans des cas exceptionnels de justifications très

1. « C'est sans doute le plus esthétique des appels de note quand il est simple ou double, mais on ne peut l'utiliser au-delà du triple dans une page (IMPRIMERIE NATIONALE, *Lexique...*, p. 23). » Précision importante qui n'apparaît pas ici. Pire, le point(s) de suspension indique que ce type d'appel de note peut être utilisé au-delà de trois.

2. Est-ce à ce point difficile de citer correctement un ouvrage de référence ? Ah ! oui, j'oubliais, l'auteur est un pédagogue-né. Il faut y aller progressivement avec les débutants.

3. « L'appel de note précède [...] toujours le signe de ponctuation. En fin de phrase, il sera suivi du point final, même s'il est précédé du point accompagnant un mot abrégé. En fin de citation, il se place avant le guillemet fermant (IMPRIMERIE NATIONALE, *Lexique...*, p. 25). »

1. Deux ou trois lettres, nous l'avons déjà dit, cela ne veut pas dire grand chose. Visuellement, qu'y a-t-il de commun entre la chasse de la syllabe *li* et celle de *me* par exemple ? Elle passe du simple au double.

2. Ne pas confondre *espace minimum autorisé* avec *espace maximum autorisé*.

3. Voir également la première partie de ce rapport, pages 27 et 28.

4. À quoi l'expression *ceux-ci* se rattache ?

5. Comme beaucoup d'autres professionnels, il serait utile à l'auteur de mettre à jour ses connaissances dans le domaine de la typographie numérique. En dehors des travaux de Jacques André et de ses collaborateurs (déjà cités), signalons Claude BETRISEY, *Génération automatique de contraintes pour caractères typographiques à l'aide d'un modèle topologique*, thèse n° 1156 (1993), École polytechnique fédérale de Lausanne (Suisse).

6. Encore que pour l'auteur... Voir *Optima*, p. 38.

7. Dans la pratique, il n'est pas rare qu'un client vous donne pour seules indications de composition et de mise en pages un exemple imprimé.

8. Source : T. POTTER, *Les lettres et la typographie*, Guides Usborne, Éd. Usborne, Londres, 1987, p. 26).

courtes et quand on ne peut vraiment pas faire autrement, on se contentera de deux lettres, mais le résultat n'est ni bien clair ni bien élégant<sup>1</sup>. » N'est-ce pas contradictoire avec certains exposés et certains modes opératoires décrits dans le tome II ? Ce sont d'ailleurs vagues définitions qui font qu'on se retrouve très souvent avec un paragraphe se terminant par une ligne creuse de deux ou trois lettres suivies d'un point.

I, 88, *L'écriture des exposants* : avant de vouloir enseigner les autres, ne conviendrait-il pas d'apprendre d'abord ? Dans ces deux ouvrages, le paramétrage des exposants est vraiment aberrant, pour ne pas dire ridicule (prenons pour seul exemple celui de la page 47 du tome II). Pire, il change d'un paragraphe à l'autre. Par ailleurs, nous l'avons déjà dit, l'auteur confond exposant avec supérieur.

I, 94-95, *la ponctuation française* : que de contradictions avec le corps du texte. Que d'imprécisions aussi :

- L'espace normale : « Sa largeur va plus ou moins s'élargir automatiquement ». Pas seulement, elle peut aussi se rétrécir<sup>2</sup>.
- « L'espace insécable est de même dimension que l'espace normale ». Pas toujours, tout dépend du logiciel utilisé.
- « Dans le cas où votre logiciel ne vous permettrait pas de réaliser le quart de cadratin, **mieux vaut mettre une espace normale que pas d'espace du tout** : pour une meilleure lisibilité et le confort de lecture. » Non, cette espace doit être insécable. Quant à la simulation de ce genre d'espaces fixes, il existe des solutions, même en traitement de texte<sup>3</sup>.

I, 98, *l'œil d'un caractère* : « À l'origine, ce mot désignait la hauteur imprimante des caractères en plomb. » Non, l'œil des caractères désignait la partie imprimante, celle qui laisse une trace sur le papier.

I, 99, *les approches* : « Suivant le nombre de ceux-ci<sup>4</sup>, il y a environ de 800 à 1 000 cas de figure à mettre au point ». Les SmartFont de Monotype peuvent en comporter plus de 6 000. — « Lorsqu'il s'agit de petits corps, ces défauts d'approche ne sont pas vraiment gênants ». Et pourquoi donc ? — Quant aux exemples, c'est bien de montrer le réglage des approches, mais savoir paramétrer correctement l'intermot, n'est-ce pas aussi important<sup>5</sup> ?

I, 101, *la graisse* : bravo pour l'interlignage des exemples ; *la chasse* : bravo pour la valeur de la gouttière.

I, 102, *Une classification sommaire des caractères* : une nouvelle classification est née, celle d'Yves Perrousseau. Maintenant il n'y a plus que trois grandes familles. Quant aux bas de casses, on est heureux d'apprendre qu'elles « ont été inventées au XIX<sup>e</sup> siècle. » Passons sur les I<sup>er</sup> puis I<sup>er</sup>, les années 30, etc.

Parler de classification de caractères c'est très bien, mais il est certainement plus utile de savoir comment reconnaître un caractère d'un autre<sup>6</sup> ? S'il est facile de distinguer un caractère avec empattement d'un autre sans<sup>7</sup>, il est parfois bien difficile d'identifier deux styles voisins. Certains signes permettent de reconnaître sans la moindre ambiguïté le nom d'un style. Très souvent, c'est la lettre *g* qui est utilisée, comme ci-dessous<sup>8</sup> :

(voir tableau page suivante)