

Jean MÉRON

QUALITÉ & Typographie

Études critiques
(première partie)

- Louis GUÉRY, *Dictionnaire des règles typographiques*, CFPJ éditions ... 21
- François RICHAUDEAU, *Manuel de typographie et de mise en page*,
Éditions Retz 40

Mars 1997

1. René THIMONNIER est l'auteur, entre autres, du *Système graphique du français* et du *Code orthographique et grammatical*. Il a mis au point une méthode permettant de définir les principes et les modalités d'application d'un enseignement *raisonné* de l'orthographe, s'exprimant à la fois dans le mode d'étude qu'elle propose et dans le système d'exposé qu'elle adopte. Ses travaux ont été couronnés par l'Académie française.

2. Pour illustrer mon propos, cette merveilleuse histoire chinoise (je cite de mémoire) : « Li, le sage du village, avait un chat superbe. Les sages des villages avoisinants lui ayant rendu visite à l'occasion de leur réunion annuelle, l'un d'eux lui demanda :

— Li, tu as là un chat superbe.

Quel nom lui as-tu donné ?

— Je ne lui en ai pas encore donné.

— C'est dommage, Li, car le nom, tu le sais bien, est très important.

Tu devrais l'appeler *Dragon*, car le dragon est puissant...

— (*Un sage l'interrompt.*) Certes, le dragon est puissant, mais il ne peut rien faire sans les nuages, car ce sont les nuages qui transportent le dragon dans les airs. Les nuages sont donc plus puissants que le dragon. Tu devrais l'appeler *Nuage*.

— (*Un autre reprit.*) Oui, mais les nuages ne sont rien sans le vent. C'est le vent qui pousse les nuages. Le vent est donc plus puissant que les nuages. *Vent*, voilà le nom qui lui convient.

— Que peut le vent face à un mur de pierres. Le mur arrête le vent. Il est donc plus puissant que le vent. *Mur*, voilà le nom qu'il faut donner à ton chat.

— Oui, mais si des souris creusent des galeries dans le mur, il finira par s'écrouler. Les souris sont donc plus puissantes que le mur. *Souris*, voilà le nom qui convient à ton chat.

(*Un habitant du village, qui écoutait avec beaucoup d'intérêt la discussion, leur demanda :*)

— Et qui mange les souris ? »

AVERTISSEMENT

Les deux études critiques ci-après seront suivies de celles d'Yves Perrousseaux : *Manuel de typographie française élémentaire* et *Mise en page et impression* (Atelier Perrousseaux éditeur); et de « Lure Info » : *lettre d'information* des Rencontres internationales de Lure.

Ce rapport a été rédigé à l'intention des auteurs et éditeurs de ces ouvrages, non pour un large public. Il sera également remis aux professionnels de la *chose imprimée* intéressés par le sujet, qui s'inquiètent à juste titre de la commercialisation de documents qui apportent un peu plus de confusion là où il faudrait clarifier, simplifier, expliquer, etc. Certaines parties (coquilles, etc.) ont donc été rédigées en supposant que le lecteur possède lesdits ouvrages.

Pour les citations, j'ai reproduit scrupuleusement le texte des auteurs. Coquilles, fautes de français, typographie, etc., ne sauraient donc m'être imputées. Pour garder à ces citations leur unité et gagner de la place, j'ai parfois utilisé le pied de mouche (¶) pour marquer les divisions de texte pratiquées par les auteurs.

Actuellement, aucun code typographique ne répond pleinement aux attentes des utilisateurs. Seule une étude comparée et raisonnée – dans l'esprit de celle de René Thimonnier¹ – permettra de mettre en lumière les nombreuses divergences entre codes. Sans parler de la complexité et de l'illogisme de certaines règles.

J'ai commencé ce travail de bénédictin. Malheureusement, mener à bien un tel projet nécessite des mois de travail à plein temps. Peut-être trouverai-je un jour la source de financement nécessaire pour pouvoir m'y consacrer entièrement. L'enjeu est de taille, non seulement du point de vue qualité, mais également du point de vue économique. Par ailleurs, un document papier, seul, ne suffit plus à notre époque. Le code typographique électronique reste à faire. Car les logiciels de correction actuellement commercialisés sont encore loin de répondre aux critères exigés.

Les personnes qui ont corrigé les épreuves en première, qu'au passage je remercie, m'ont fait remarquer que j'étais parfois très sévère... à l'égard des auteurs, voire que je tenais des propos semblables à ceux que je leur reproche. C'est vrai, et c'est volontaire : la technique du *miroir* est un excellent moyen pour réfléchir certaines réalités. Car une chose est d'écrire un livre destiné à un large public, une autre d'en faire une critique justifiée, et ce, que les remarques plaisent ou non à leur(s) auteur(s) et éditeur(s).

Dans les métiers du livre, nombreux sont ceux qui ne manquent, ni d'esprit critique, ni de prétention..., sans toujours pouvoir se le permettre. (Que de fois ai-je entendu que les membres de cette corporation appartenaient à une élite!) On aime aussi discuter – pour ne pas dire bavarder – souvent pour ne rien dire, ou pas grand chose². Le sujet que nous abordons ici – à savoir le code typographique –, en est la parfaite illustration.

[...] il y a de moins en moins de typographes.
Donc, de moins en moins de gens susceptibles
d'en parler en connaissance de cause. Et carré-
ment plus personne pour l'enseigner.

Fernand BAUDIN¹

PRÉSENTATION

1. Fernand BAUDIN, *L'effet Gutenberg*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1994, p. II.

Outre les aspects rédactionnels, le respect des usages..., le choix de la typographie et de la mise en pages, le traitement des graphiques et des illustrations, la nature du support et sa (re)production sont autant de facteurs qui conditionnent la qualité d'un imprimé. On ne le répètera jamais assez :

la qualité d'un support de communication
est proportionnelle à celle de l'élément le plus faible.

Un document peut être visuellement beau mais, s'il est mal rédigé, rempli de fautes d'orthographe et/ou de grammaire, le message passera mal, voire pas du tout. Inversement, un texte bien écrit ne sera pas lu s'il est mal présenté, parsemé de coquilles, mal imprimé, etc.

Les quatre études qui suivent sont plus particulièrement consacrées à la typographie et à la mise en pages. Quelques explications sur le choix des ouvrages.

Lorsque je me suis intéressé aux métiers du livre, il y a une vingtaine d'années, peu d'ouvrages traitaient de la question. Dans un milieu aussi protectionniste, obtenir des informations relevait de l'exploit. En dehors des aide-mémoire de Maurice Frémy (Iniag), du livre de Daniel Auger consacré à la préparation de la copie et à la correction des épreuves (Iniag), le *Manuel de secrétariat et de rédaction* de Louis Guéry (CFPJ) – dans certains milieux on dit « le Guéry » – était pratiquement le seul ouvrage sérieux et complet mis à disposition de l'apprenti typographe. Restait la formation sur le terrain², autre parcours du combattant !

En 1979, l'Unesco publia un autre ouvrage sérieux, celui de François Richaudeau, *Conception et production des manuels scolaires (guide pratique)*.

De nos jours, les livres traitant de typographie et de mise en pages ne se comptent plus, à ceci près que la qualité est rarement au rendez-vous.

Lorsqu'en 1989, François Richaudeau fit publier chez Retz son *Manuel de typographie et de mise en page*, j'ai commencé à me poser des questions et ai même envisagé d'en faire la critique. Ce qui me fit sortir de ma réserve, ce fut le *Dictionnaire des règles typographiques* de Louis Guéry, publié par le CFPJ en 1996. En quelque sorte « la goutte d'eau qui fit déborder le vase ».

En 1995-1996, Yves Perrousseaux³ publia dans son atelier deux ouvrages : *Manuel de Typographie française élémentaire* et *Mise en page et*

2. Certes, il existait des stages dans le cadre de la formation continue, notamment ceux de l'Iniag. Mais ne pouvait les suivre qui le voulait, et cela, pour des raisons souvent peu avouables. (Voir deuxième partie, page 78.)

3. Yves Perrousseaux collabore avec la société « Diagonal » pour la mise au point (typographique) de *ProLexis*, logiciel de correction orthographique, grammaticale et typographique.

1. *Définition* : « La qualité, c'est l'aptitude d'un produit (ou d'un service) à satisfaire les besoins des utilisateurs » (norme NF). Définition sans doute un peu restrictive, mais qui constitue déjà un point de départ. Rappelons que des critiques sévères – dont Le Corbusier – ont prononcé l'accusation très dure de « pollution visuelle » à l'adresse de la laideur. Que l'on se souvienne également du mot de Raymond Loewy : « La laideur se vend mal. »

2. Qu'on l'appelle code, règle, voire « règle du jeu » comme le préconise Yves Perrousseaux dans son *Manuel de Typographie française élémentaire*, ne change rien à l'affaire. Vouloir remplacer un mot par un autre, n'est-ce pas, bien souvent, « remplacer une tache par un trou » ? Quoi qu'il en soit, « dès qu'un texte est destiné au public – qu'il s'agisse d'un rapport, d'un article, d'un livre, d'une lettre officielle – l'auteur doit se conformer aux règles du code. Car c'est en fonction de son application ou de son ignorance de ces règles qu'il sera jugé, étiqueté, situé dans la hiérarchie culturelle, sociale, professionnelle (Henri MITTERAND, dans Jean-Yves DOURNON, *Dictionnaire d'orthographe et des difficultés du français*, “Le Livre de Poche”, Librairie Générale Française, Paris, 1982 (*préface*, p. IX). » En ne perdant jamais de vue qu'« il y a deux sources à l'anarchie : l'absence et l'excès de lois (Confucius). »

3. Louis GUÉRY, *Dictionnaire des règles typographiques*, CFPJ, Paris, 1996, p. II. Nous verrons que les auteurs (car j'ai beaucoup de mal à dire l'auteur, voir notre introduction à ce dictionnaire, p. 21) ne nous semblent pas les plus habilités ou les mieux placés pour porter ce genre de critiques. Il est vrai, comme l'enseigne la tradition Zen, qu'« un balai même sale nettoie la place qu'il balaie ». (Précisons que *raccommoder* s'écrit avec deux *m*.)

4. Jacques DRILLON, *traité de la ponctuation française*, collection « tel », gallimard, Paris, 1991, p. 38 (ainsi composé).

impression, qui, en été 1997, doivent être suivis par un troisième, de Gérard Blanchard : *Aide pour le choix de la typo-graphie [la ligne – le mot – le type]*.

La quatrième étude critique porte sur une *lettre d'information* des « Rencontres internationales de Lure », association créée par Maximilien Vox qui regroupe, depuis 1952, des professionnels des métiers de la communication : graphistes, typographes, éditeurs, universitaires, bref, tous les amoureux de la lettre et de l'image.

J'ai choisi ces quatre exemples en raison de la notoriété de ces auteurs et de cette association. Dans cette présentation, j'amorce également la critique d'un autre ouvrage, publié cette fois par l'Afnor, celui de Bernard Girard, *Le guide de l'édition d'entreprise*, collection « Guides de l'utilisateur », ceci pour bien montrer aux auteurs précités que mes choix ne tiennent pas aux personnes.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, j'ai tenu à vous faire part de quelques réflexions de spécialistes de la langue ou de la typographie sur ce problème de la qualité¹. En effet, les points abordés concourent tous, à divers niveaux, à cette perte de la qualité en matière de communication écrite (et parlée).

Sur le code typographique², voyons tout d'abord ce qu'écrit Louis Guéry : « [...] on est entré dans l'ère du n'importe-quoi. Il n'est que de lire dix lignes dans un tract ou un prospectus, une colonne dans un journal, une page dans un livre, pour s'en rendre compte. Sans cesse, le lecteur qui, sans être un érudit de la typographie, a un minimum de connaissances dans ce domaine, bute sur un nombre de six chiffres dont quatre sont en fin de ligne et les deux autres à la ligne suivante, sur un point d'interrogation qui, tout seul au début d'une ligne, semble s'ennuyer à mourir, sur un mister anglais (Mr) qui a pris la place d'un monsieur bien français (M.), sans compter la tristesse qui le gagne devant le nombre incalculable de veuves et d'orphelins qu'il rencontre au fil de ses lectures. J'ai relevé récemment dans un titre de quotidien cette coupure qui mérite la palme :

... SA VIE À RACCOMODE
R AVEC AMOUR...³ »

De telles remarques sont, certes, pertinentes, malheureusement rarement mises en pratique, et cela, à toutes les époques. Qui plus est, ce n'est pas parce que des usages sont anciens qu'ils sont obligatoirement justes et doivent être suivis aveuglément. En témoignent les remarques suivantes de Jacques Drillon : « En tout état de cause, la typographie du XIX^e 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”, écrit Nina Catach⁴. »

« La responsabilité portée par les typographes du XIX^e siècle, Didot en tête, n'en est que plus lourde. En ponctuant de la même manière tous les textes qui leur étaient confiés, ils en modifiaient l'apparence, comme un chef d'État qui exigerait de l'émissaire soudanais qu'il se vête de la même manière que le japonais [*sic*], et du japonais qu'il adopte le costume du Parisien. Les Didot ont proprement travesti les auteurs anciens en les faisant passer pour ce qu'ils n'étaient pas; notamment, ils conféraient de la rigueur aux styles

1. Jacques DRILLON, *traité de la ponctuation française*, p. 69.

2. Jacques DRILLON, *traité de la ponctuation française*, p. 42.

3. La plus jeune fille d'amis ayant cette année au programme scolaire *Les contes de fées* de Charles Perrault, je me suis aperçu qu'il était difficile de trouver une version du *Petit Chaperon Rouge* autre que celle des frères Grimm pour une enfant de cet âge (maternelle). Après recherches, j'ai acheté l'édition qu'en a faite Nathan dans la collection « Musicontes. Un livre. Une cassette ». Le nom de Charles Perrault figurant sur la couverture, je n'ai pas imaginé un seul instant que la fin puisse s'apparenter à celle des frères Grimm. Ce n'est qu'au moment de la remise du livre que mes amis et moi avons découvert ce qu'il faut bien appeler une supercherie. Car la mention *d'après* imprimée sur la couverture ne saurait à elle seule être une indication suffisante. Chez Hachette, par exemple, il n'y a aucune ambiguïté : il est clairement précisé qu'il s'agit d'une *adaptation*. N'y a-t-il pas là quelque chose qui s'apparente au dol ?

4. Alors que les études faites en psychologie montrent au contraire l'importance de la peur dans le développement de l'enfant.

5. *Les contes de fées* de Charles Perrault, Jean de Bonnot, éditeur, Paris, 1972, p. 144.

les plus relâchés, tels ces chirurgiens d'aujourd'hui, capables de vous faire croire que ce visage doit son lisse à sa jeunesse, tels ces nécrophages de la musicologie qui s'empressent comme de mauvaises fées autour des symphonies inachevées, s'efforçant de leur procurer une fin digne de ce nom, cette fin que le compositeur n'avait pu, ou su, trouver¹. »

« Le lecteur de Victor Hugo, suivant qu'il ouvre l'édition Furne, la grande Ollendorf de l'Imprimerie nationale, ou une édition moderne, ne lit pas le même texte². »

De nos jours, ce n'est plus la seule ponctuation que les éditeurs se permettent de modifier, mais le texte même des auteurs classiques. Prenons par exemple *Le Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault³.

Chez Nathan, collection « Musicontes. Un livre. Une cassette », le *Petit Chaperon Rouge* est sauvé par un chasseur.

Chez Hachette-Livre, collection « Mini-contes », le *Petit Chaperon Rouge* est sauvé par un bûcheron. Cette fin est ainsi justifiée par l'éditeur : « Le texte du *Petit Chaperon Rouge* a été écrit par le poète et conteur français Charles Perrault (1628-1703) et publié pour la première fois en 1697. Dans la version de Perrault, l'histoire du *Petit Chaperon Rouge* finissait très mal. Ce sont les frères Grimm qui ont modifié cette fin, en faisant intervenir le bûcheron qui ouvre le ventre du loup (p. 96). »

Passons sur l'identité du « sauveur ». Si je comprends bien, la version de Perrault traumatiserait nos chers petits⁴. N'est-ce pas oublier un peu vite que ses contes, comme les fables de La Fontaine, ont une morale, et que cette morale ne peut s'appliquer que si la fin est respectée. Il est vrai que de nos jours tout ce qui est éthique (ou morale, c'est le même mot)... Rappelons-la quand même :

MORALITÉ

*On voit icy que de jeunes enfans,
Sur tout de jeunes filles,
Belles, bien faites et gentilles,
Font tres-mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la mesme sorte :
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui, privez, complaisans et doux,
Suivent les jeunes demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles.
Mais, hélas! qui ne sçait que ces loups doucereux
De tous les loups sont les plus dangereux⁵!*

Ce genre de pratiques est vraiment typique de notre monde contemporain, car cela n'empêche pas ces mêmes éditeurs de publier des ouvrages destinés à la jeunesse qui sont de véritables manuels d'incitation à la violence. Sans parler de certains jeux de rôle vidéo dont les effets pervers sont régulièrement dénoncés. Soyons sérieux ! En fait, qui est traumatisé par ces contes : les adultes qui n'ont pas

1. Pour illustrer le « paupérisme » intellectuel et spirituel de maints contemporains et leur profonde ignorance de la réalité symbolique, prenons le « Fay ce que voudras » de François Rabelais.

En effet, que d'âneries... n'a-t-on écrit à son sujet, et ce, à toutes les époques. Pourtant, Rabelais lui-même – alias Alcofribas Nasier, abstracteur de quinte essence (le nom en lui-même est déjà tout un programme) – après avoir dédié ses écrits aux « Beuveurs tres illustres et Verolés tres precieux » et non à « aultres », nous met en garde : « [...] fault ouvrir le livre, et soigneusement peser ce qui y est deduit. Lors cognoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur que ne promettoit la boîte, c'est à dire que les matieres icy traictées ne sont tant folastres comme le titre au dessus pretendoit. »

Les « aultres » auxquels fait allusion Rabelais, ce sont tous ces « *papelars* et faux prophètes qui ont, *par constitutions humaines et inventions dépravées envenimé tout le monde; ce grand tas de sarrabovittes, cagots, escargots, hypocrites, cafards, friapparts, botineurs* et autres sorbonicoles articulant, monorticulant, torticulant, culletant, couilletant, diaboliculant, c'est-à-dire calumniant. » On ne peut pas dire que cinq siècles après la situation ait beaucoup changé.

Ainsi, certains ont pris prétexte de ce fameux « Fay ce que voudras » pour voir en Rabelais un être dépravé, amateur de bonne chair et de liqueurs fortes, et que sais-je encore ? C'est vraiment méconnaître la mentalité des gens de cette époque. Car la « gaie science », le « gai savoir », chers à Rabelais, tout comme le « sandhâ-bhâshya » des tantriques, est en rapport avec la « langue des oiseaux », argot cabalistique universel, avec l'Art d'amour, etc. « C'est un vocabulaire secret et obscur, analogique et à double sens, où la sexualité et l'état de conscience sont exprimés par des termes interchangeables. Tout fait érotique peut, dans ce langage, exprimer une étape de la méditation; de même, tout état de sainteté peut y recevoir un sens érotique (Petrus TALEMARIANUS, *De l'architecture naturelle...*, Éd. Véga, Paris, 1949, p. 266). » Le chapitre scatologique des torcheculs de Guargantua en est certainement l'exemple type.

su grandir ou les enfants ? Le dialogue suivant entre une mère et son fils montre à quel point ces derniers ont souvent plus d'humour et d'à-propos que bien des adultes :

— Souviens-toi de ce qui est arrivé au Petit Chaperon Rouge ; si tu n'es pas sage, tu seras mangé par le loup.

— Oui, mais je te signale que la grand-mère aussi a été mangée par le loup. Alors...

Ne parlons pas de la réalité symbolique¹, dont on redécouvre le rôle déterminant qu'elle joue dans le développement affectif et l'équilibre de tout individu.

Correction de la ponctuation et falsification des textes ne sont pas les seuls travers de certains professionnels du livre. Périodiquement, nous passons de l'abus des majuscules dans un texte (« majusculinite ») à son rejet délibéré (« minusculinite »). À cela s'ajoutent certaines modes étrangères, comme celle qui consiste à mettre une capitale à chacun des mots composant un titre par exemple. Nous trouvons le premier travers plus particulièrement dans l'édition religieuse, ésotérico-occultiste, bref, chez les spiritualistes de tout poil, et dans une certaine correspondance (commerciale, administrative). Prenons le cas de Jacques Breyer² : « Excuse [l'auteur tutoie, cela fait plus moderne, plus intime] enfin, plusieurs habitudes dont je ne puis me défaire, mais elles ont une raison : celle d'aider à l'Envol. (Je veux parler de fréquentes majuscules; voire de redites espacées, diversement tournées, pour mieux Assimiler). » C'est un vrai bonheur de composer ce genre de bouquin !

Quant au second travers, écoutons Jacques Capelovici : « Mais d'où vient donc, au juste, cette prétentieuse “minusculinite”, ce snobisme de faux esthètes ? Cette mode ridicule est issue d'un canular d'adeptes du “dadaïsme” qui, il y a environ trois quarts de siècle, professaient avec humour que tous les mots étaient égaux et

À l'origine, le symbole était un signe de reconnaissance formé par deux moitiés d'un objet brisé. Ce procédé fut très souvent utilisé dans l'ornementation des églises par les maîtres architectes du Moyen Âge. Raison pour laquelle il n'est pas rare de trouver partie d'un symbole à un endroit et l'autre ailleurs. Bref, les choses vont souvent par paire.

FAY CE QUE VOULDRAS est la règle de l'abbaye de Thélème rapportée à la fin du livre de Gargantua.

À la fin du dernier livre de Pantagruel (Cinquième livre), Rabelais décrit le temple de la dive Bouteille, à l'entrée duquel sont sculptées ces deux sentences : *Ducunt volentem fata, nolentem trahunt*, et TOUTES CHOSES SE MEUVENT À LEUR FIN. Comme le fait remarquer le maître d'œuvre, « il y a opposition complémentaire (inspirée par celle qui existe, dans la doctrine hindoue, entre la liberté de l'individu et la

conséquence “karmique” inéluctable de ses actes) » entre ces deux inscriptions (P. TALEMARIANUS, *ouvrage cité*, p. 264). Autre façon d'exprimer ce que dit l'apôtre Paul : « Tout est permis, mais tout n'est pas profitable. »

Nous sommes loin des divagations des *sorbonards* et autres *papelards*. Bien d'autres considérations pourraient être faites sur ces fameuses inscriptions, mais ce n'est pas notre sujet aujourd'hui. Ce qu'il faut savoir, c'est qu'on ne peut rien comprendre à l'œuvre de Rabelais, aux contes de fées..., tant qu'on ignore la langue des symboles que l'on commence à étudier très sérieusement un peu partout dans le monde, avec toute la rigueur et tout le sérieux nécessaires.

2. Jacques BREYER, *Terre-Oméga. Clefs initiatiques pour survivre à l'Apocalypse*, robert dumas éditeur [ainsi composé], Paris, 1974, p. 12.

1. C'est à cette tendance que se rattache le « verlan » (inversion de *l'envers*), argot dans lequel on inverse les syllabes des mots. Par exemple : *zarbi* pour bizarre ; *ripou* pour pourri ; *meuf* pour femme, etc. Même chose dans la prononciation abrégée des mots : combien se sentiraient déshonorés s'ils disaient prendre leur repas à la cafétéria (et non cafeteria). Non, de nos jours, « on va à la *cafet'* ».

2. *Vie et Langage*, n° 167, février 1966. Cité par Jacques CAPELOVICI, *Le français sans fautes. Répertoire des difficultés de la langue écrite et parlée*, édition 1994-95 [sic], l'Archipel, Paris, 1994, p. III.

3. Jacques CAPELOVICI, *Le français sans fautes*, p. III.

4. Claude Tresmontant est un auteur chrétien qui a traduit, entre autres, les Évangiles en français.

5. Claude TRESMONTANT, *Évangile de Jean*, F.-X. de Guibert, Paris, 1984, p. 9.

6. Un point, par exemple.

7. Claude TRESMONTANT, *Évangile de Jean*, p. 9.

que le privilège de la majuscule devait être aboli. Par dérision, ils s'amusaient à imprimer leurs manifestes sur du papier de boucherie ou d'emballage, où les phrases s'entrecroisaient et se chevauchaient en tous sens. Et, s'il arrivait que les "dadas" eussent recours à la majuscule, c'était pour glorifier non plus la première, mais la dernière lettre du mot, écrivant, par exemple, "franciS picabiA, tristaN tsarA [sic]"¹, etc.

« Il n'y a donc aucune raison de tomber dans le panneau en imitant sottement ce que Robert Ricard appelle justement "cette farce d'atelier que les snobs, qui sont toujours graves et ne savent pas sourire, ont prise pour argent comptant et qui s'étend aux titres génériques des émissions de télévision qui se veulent 'culturelles'. Ce n'est pas une élégance, mais un héritage de jobarderie compliqué d'une faute d'orthographe"² ³. »

Avec Claude Tresmontant⁴, la « minusculinite » n'a rien d'un canular. Écoutons-le : « Les anciens manuscrits hébreux et grecs ne comportaient pas la dualité, à laquelle nous sommes habitués depuis l'invention de l'imprimerie, entre les lettres majuscules et les lettres minuscules. Certains manuscrits étaient écrits en lettres minuscules, d'autres en lettres majuscules. Mais dans les manuscrits écrits en minuscules, les noms propres ne sont pas inaugurés par une majuscule. Ils ne comportaient pas non plus de signes de ponctuation. Nous avons fait comme eux. Nous avons supprimé les majuscules et les signes de ponctuation. Nous laissons aux mots le soin d'exprimer et de manifester toute leur puissance, sans leur adjoindre cet élément d'emphase inutile qui est la première lettre majuscule⁵. »

À l'origine, il n'y avait pas davantage d'espace entre les mots, ou alors ils étaient séparés par un signe⁶. De même, lors du passage d'un type d'écriture à un autre, le sens primitif n'a-t-il pas parfois été trahi ? Car la forme des lettres elle-même était symbolique.

L'auteur poursuit : « La disposition typographique que nous avons adoptée est celle des plus anciens manuscrits en langue latine de la vieille traduction du Nouveau Testament, celle qui a précédé la révision de saint Jérôme. Et cette disposition, cette présentation des phrases dans ces anciens manuscrits latins, reproduit évidemment la disposition qui était celle des manuscrits en langue grecque, que les inconnus qui ont traduit le Nouveau Testament, du grec en latin, avaient sous les yeux. C'est la disposition rationnelle : proposition par proposition. Elle dispense d'utiliser les signes de ponctuation que les anciens manuscrits ne connaissaient pas⁷. »

L'actuelle division de la Bible par chapitres date du début du XIII^e siècle. Elle est due au cardinal Étienne Langton, professeur à l'Université de Paris puis archevêque de Canterbury. Quant à sa division en versets, elle date de 1555 et fut mise au point par l'imprimeur Robert Estienne. C'est le pape Clément VIII qui fit officiellement adopter cette division. Raison pour laquelle, on ne comprend pas très bien pourquoi l'auteur a surimposé ce découpage au modèle dont il se réclame : celui de saint Jérôme.

Développer le sujet nous emmènerait trop loin. Je laisse donc à chacun le soin de se faire sa propre opinion.

Si le code typographique est malmené et ne cesse d'être remis en cause, parfois de façon justifiée, la langue française n'est pas oubliée

1. Par J. LECONTE et Ph. CIBOIS, *Le Seuil*.

2. Jacques CAPELOVICI, *Le français sans fautes*, p. 100. Les lacaniens sont plus subtils. J'en ai eu un comme professeur de psychologie. Première heure de cours : rituel de la pipe et du journal. Puis il consent à dire deux mots : [vil mɔrtɛl]. Une nouvelle heure passe... puis, tout souriant, notre lacanien écrit enfin au tableau : VIL MORTEL, puis : VILLE MORTELLE. S'ensuit une discussion d'une heure sur l'ambiguïté du langage, etc.

3. Georges MATORÉ, dans sa préface à René THIMONNIER, *Code orthographique et grammatical*, Marabout, Verviers, 1978, p. 5-6.

4. Jacques CAPELOVICI, *Le français sans fautes*, p. 101-102.

5. Jacques CAPELOVICI, *Le français sans fautes*, p. 269. Il est vrai, « au royaume des aveugles les borgnes sont rois »!

6. À l'époque où j'étais éditeur, j'eus entre les mains un manuscrit portant le titre suivant : LE JEUNE POLITIQUE. Il a fallu que je lise plusieurs paragraphes de l'introduction pour que je réalise qu'il ne s'agissait pas de la biographie ou des mémoires d'un *jeune politique* mais du *jeune politique*. Comment marquer cette différence autrement que par un accent?

des réformateurs. « Dans un livre finement intitulé *Que vive l'orthographe*¹, des réformateurs se lancent à l'assaut de l'orthographe (en onze lettres!) sans daigner nous expliquer par quel miracle ils réussissent à ne la point violer, ni reconnaître que les fautes les plus scandaleuses portent sur les accords grammaticaux les plus élémentaires.

« En voici de jolis spécimens glanés en France cet été : “Comment *ce* passe ces vacances en *ce* belle été?” “Pour qu'il *est* son bachot”, “La copine que j'*ais* rencontré”. Et un grand magasin d'alimentation accumule sept fautes en quatorze mots en invitant ses clients à “présenter *leur* sacs et cabas *ouvert* a la caisse *ou* une *verification* *seras* effectué”. Hélas, ignorant cet aspect quotidien du massacre, nos réformateurs s'attaquent notamment au nom *ville*, qu'ils prétendent bizarrement raccourcir en “vile”, en opposition avec Deauville, Villeneuve, Brazzaville, etc. Est-ce bien utile et bien raisonnable² ? »

« C'est l'attitude adoptée par Claire Blanche-Benvéniste et André Chervel qui, dans un livre récent, estiment nécessaire de *supprimer l'orthographe* et veulent donner aux Français une nouvelle écriture fondée sur la langue parlée. Entreprise de destruction à laquelle les auteurs que je cite se rallient avec un enthousiasme qui n'est pas dépourvu d'arrière-pensées. Pour eux, en effet, “cette promotion de la langue parlée s'inscrit dans la perspective des bouleversements du monde contemporain”. Soyons sérieux! On peut se demander d'ailleurs pourquoi l'ouvrage dont je parle n'a pas été écrit et publié dans “l'orthographe” réformée qu'il préconise [*sic*]. Sans doute parce que personne, absolument personne, n'aurait pu le lire³! »

« Ne reculant devant aucune absurdité, de beaux esprits déclarent sans rire : “L'orthographe, c'est du fascisme!” Dans un tract diffusé en 1985 à des milliers d'exemplaires, un enseignant dénonçait cette maudite orthographe comme “un instrument pédant de ségrégation sociale”, argument stupide repris en gros quatre ans plus tard par les immortels auteurs de *Que vive l'orthographe*⁴. »

Vinrent donc les réformes, sous forme de tolérances grammaticales ou orthographiques. C'est sans surprise que Jacques Capelovici nous fait remarquer « que ces nombreuses tolérances [celles du 28 décembre 1976] sont tantôt splendidement ignorées, tantôt contredites par les rectifications de l'orthographe en date du 19 juin 1990, ce qui déconcertera encore davantage le corps enseignant pour peu qu'il attache quelque importance à l'orthographe⁵. »

Autre querelle : celle des accents. Là encore, que peut-on attendre d'une institution comme l'Académie lorsqu'un de ses éminents représentants, habitué des émissions de Bernard Pivot, n'a que cet argument pour défendre leur maintien : « Moi je suis pour les accents... Prenez le mot *voûte*, par exemple. Voyez combien l'accent circonflexe évoque l'arc, la voûte... » Comme si le problème ne tenait qu'à une question d'évocation symbolique⁶.

Dans le texte qui suit, Jacques Drillon résume on ne peut mieux la situation actuelle : « Les langues françaises, la parlée et l'écrite, sont plus fortes que tous les décrets. Elles ne peuvent être attaquées, car elles résistent par une incomparable inertie; elles ne peuvent être défendues, car leurs défenseurs sont plus faibles qu'elles. Il fut question récemment de modifier l'orthographe du mot “événement”, de l'écrire “évènement”. Inutile : le temps, qui est frère de

la langue, agira seul. Neuf personnes sur dix écrivent “événement”; la dixième s’y mettra bientôt, sans décret, sans décision de l’Académie (dont la compétence, on l’a vu, est plus que douteuse). La preuve? On écrivait naguère “avènement”; Littré le donne tel. L’usage en a décidé autrement, et les dictionnaires ont entériné sa décision sans appel. “Événement” subira le même sort. La lutte de Queneau pour un “néo-français” était inutile : le néo-français est en marche depuis qu’est né le français¹. »

1. Jacques DRILLON, *traité de la ponctuation française*, p. 79.

Autres problèmes : la « surcharge sémantique » (à force de signifier trop, un mot finit par ne plus rien signifier du tout); le sens des mots, etc. Sans parler du français et du franlatin.

« Car les mots ne servent pas seulement à désigner les choses, ils véhiculent aussi des conceptions, des manières de penser. Il n’est pas indifférent de parler d’ingénierie ou d’“engineering”, de styliste ou de “designer”, de palmarès ou de “hit-parade”, de “staff” ou d’équipe. ¶ Il y a encore moins de raisons d’accepter les distorsions de sens provoquées par des mots anglais de forme proche des nôtres mais de sens différent : sophistiqué ne veut pas dire perfectionné, supporter ne signifie pas soutenir, digital n’a rien à voir avec numérique et une opportunité n’est pas une occasion ni une possibilité². »

2. Michel VOIROL, *Anglicismes et anglomanie*, « En français dans le texte/2 », CFPJ, Paris, 1989, p. 9-10.

« Prenons l’exemple de la science à la mode, l’informatique. Pour commencer, l’anglais... n’a pas de mot pour la nommer. Il recourt à la périphrase “data processing” (traitement de données). Ensuite, il emploie encore le mot “computer” (qui signifie plutôt calculateur) alors que le français a inventé ordinateur. Enfin, l’anglais en est toujours à désigner les programmes par le vague “software” alors que le français a trouvé un terme remarquable de clarté et d’élégance : logiciel... qui va peut-être – juste retour des choses – franchir l’Atlantique dans l’autre sens, pour une fois³. »

3. Michel VOIROL, *Anglicismes et anglomanie*, p. 9.

« C’est au nom d’une *grammaire* commune, et non d’une politique ou d’une morale, que Jean Paulhan condamnait, avec la violence qu’on sait, les errements de ce qu’il est convenu d’appeler “l’Épuration” [*sic*], s’élevant de sa plume douce et perçante contre l’hypocrisie sémantique – qui accorde au mot “patrie” tel sens en 1914, et tel autre en 1945; et défendant au contraire le fondement de la démocratie, c’est-à-dire un langage commun, exempt d’incertitude et d’ambiguïté, capable d’offrir aux êtres humains un lieu de dialogue⁴. »

4. Jacques DRILLON, *traité de la ponctuation française*, p. 106-107.

C’est pourquoi, académiciens, politiciens, etc., gagneraient à méditer cette pensée de Confucius : « Si j’étais chargé de gouverner, je commencerais par rétablir le sens des mots. »

La langue parlée n’échappe pas non plus à cette déliquescence. Écoutons Jacques Julliard : « Je voudrais vous faire part de trois disparitions, qui pour ne pas être tragiques n’en sont pas moins douloureuses. Il s’agit de trois mots français qui, après des siècles de loyaux services, ont été proprement rayés de notre lexique quotidien par les soins de la télévision, et accessoirement de la radio; en l’occurrence, les mots “oui”, “commencer” et “occasion”.

« **Oui**, d’abord. Chacun sait que les gens dans le vent ne disent plus jamais “oui”. Demandez-le aux enfants des écoles et aux fanas de foot. Aujourd’hui, on dit donc “tout à fait”, “absolument”, “com-

plètement” ou même “affirmatif”, si l’on est militaire. J’entendais cette semaine une de nos consœurs : “M. Warren Christopher a-t-il rencontré M. Eltsine? — Tout à fait, Stéphane, tout à fait.”

« Et moi d’essayer d’imaginer leur rencontre s’il ne l’avait pas “tout à fait”, s’il ne l’avait en somme que partiellement rencontré. Cet exemple nous permet de poser la première règle grammaticale de la médialangue : pourquoi faire court quand on peut faire long?

« **Commencer**, maintenant. Ce mot, naguère d’usage courant, a complètement disparu de la médialangue, où il est remplacé par “démarrer”, “débuter” ou même “initier”. Bien que “démarrer” et “débuter” soient des verbes intransitifs, un présentateur chic se croirait déshonoré de “commencer” son émission au lieu de la “démarrer”. Cela lui permet de se prendre pour Alain Prost et nous conduit à la seconde règle de la médialangue : pourquoi s’exprimer correctement quand on peut parler comme un cochon?

« **Occasion**, enfin. “Occasion” a disparu au profit d’ “opportunité”. Mot balourd et obscur, emprunté à l’anglais. En anglais, *opportunity* signifie “occasion”. En français, ce mot évoque la qualité de ce qui est à propos ou convenable. En français, “occasion” se dit “occasion”. En médialangue, j’ai entendu un journaliste sportif dire : “Cantona a eu l’occasion, pardon, je veux dire l’opportunité...” Aujourd’hui, n’est-ce pas, c’est l’opportunité qui fait le larron.

« Ce qui nous amène à deux règles essentielles de la médialangue. La première, empruntée à la logique Shadok, s’énonce ainsi : pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué? Et la seconde, tout aussi capitale : pourquoi parler français quand on peut parler anglais?

« J’ai déjà eu l’occasion d’expliquer à un ministre de l’Éducation nationale qu’il était inutile de continuer à dépenser près de 250 milliards par an pour apprendre le français aux enfants tant qu’on laisserait en liberté sur les ondes des sous-doués qui, pour cinq à dix fois le salaire d’un agrégé, détruisent tous les soirs ce que celui-ci a essayé de construire dans la journée. Il faudrait bien le comprendre : la pollution volontaire de la langue n’est plus une affaire de francophonie. C’est une question d’hygiène de l’esprit et même de morale. Personnellement, je croirai aux progrès de l’instruction en France non pas quand le 122^e ministre de l’Éducation nationale aura fait voter la 244^e réforme de l’enseignement, mais quand je lirai dans les journaux qu’un homme de télévision a été viré non parce qu’il perdait des points d’audimat, mais, tout simplement, parce qu’il était analphabète¹. »

En fait, ainsi que nous le fait remarquer Jacques Capelovici, journalistes et professionnels de la radio et de la télévision ne sont pas seuls en cause : « [...] ne nous étonnons pas qu’un Premier ministre français, de surcroît reçu premier à l’agrégation de lettres modernes, ait pu dire entre autres choses à la télévision, et souvent plusieurs fois :

— “**Vous disez**”, forme très inattendue de “vous **dites**”.

— “**Un** espèce de”, au lieu d’ “**une** espèce”.

— “**Il faut** mieux”, à la place d’ “**il vaut** mieux”.

— “Une étoile **auquel** accrocher son espoir”, “... **à laquelle**”.

« De la même façon, deux ans plus tard, l’un des plus célèbres de nos compatriotes, dont je tairai également le nom, déclara à la télé-

1. Jacques JULLIARD, « Télévision. Mais où est passé le français? », dans *Sélection du Reader's Digest*, n° 559, septembre 1993, p. 73-74.

Je ne pense pas qu’*analphabète* soit le mot qui convient ici. En effet, on peut être analphabète et intelligent. Par contre, on peut très bien savoir lire et être ignorant. Comme le disait Georges Clemenceau : « Il y a des gens qui savent tout mais qui ne comprennent rien. »

1. Jacques CAPELOVICI, *Le français sans fautes*, p. 7-8. Reconnaissons toutefois que nous sommes soumis à une telle pollution journalistique du langage parlé que nous sommes bien souvent les premiers à ne pas nous exprimer correctement. Sans parler des tics du langage comme « euh! », « comment dirais-je », etc.

2. René THIMONNIER, *Code orthographique et grammatical*, p. 18. Ceux que la diction intéresse, trouverons dans ces deux classiques de Georges Le Roy – à l'époque il était sociétaire de la Comédie-Française et professeur au Conservatoire – tout ce qu'il est nécessaire de connaître :
 • *Grammaire de diction française*, Édition de la Pensée moderne, Paris, 1967;
 • *Traité pratique de la diction française*, Jacques Grancher éd., Paris, 1968.

3. « “L'**e** intérieur, prononcé [é] ou [è], ne prend l'accent que s'il termine la syllabe.” C'est pourquoi on écrit *piéd* mais *pié-des-tal* [p. 36]. » René Thimonnier étudie par ailleurs quatre cas particuliers, p. 53-54.

4. « L'**n** du radical est toujours doublé dans les dérivés, sauf s'il y figure le suffixe **-al**, qui est d'origine savante. D'où [...] *traditionnnel*; mais *national* et *traditionnaliste*. [...] on ne trouve que deux graphies “exceptionnelles” : *confessionnnal* et *millionnième*, qui devraient normalement s'écrire “confessionnal” et “millionnième.”) [p. 38]. »

5. « Seuls s'écrivent par **-oire** : [...] Les substantifs terminés phonétiquement par [toir], à moins qu'ils ne soient tirés d'un verbe dont le radical se termine par un **t** (cp. *battoir* et *auditoire*, *remontoir* et *promontoire*). Une exception : *dortoir* (du lat. *dormitorium*) [p. 398]. »

6. René THIMONNIER, *Code orthographique et grammatical*, p. 20.

7. René THIMONNIER, *Code orthographique et grammatical*, p. 37.

8. À l'époque, Georges Matoré était professeur à la Sorbonne et membre du Conseil international de la langue française.

9. Source : OCDE. Certains contestent les conclusions de cet organisme. C'est que, comme l'exclusion, la misère..., ça dérange! Pourtant, l'Armée les confirme : des jeunes gens qu'elle convoque chaque

vision le jour même de sa brillante élection à l'Académie française : — “**Ceci dit**”, alors que l'emploi du pronom **cela** est nettement préférable.

— “**J'ai** pas l'impression”, au lieu de “**je n'ai pas**”.

— “Les dépenses qu'on a **fait**”, pour “qu'on a **faites**”.

— “Une œuvre **auquel** je crois”, au lieu de “**à laquelle**”.

— “L'environnement dans **lesquels** nous vivons”, alors que le pronom relatif **lequel** s'imposait sans conteste.

— “Le rôle de l'Académie est **déterminante**”, accordant cet adjectif non point avec le sujet qu'il qualifie, mais avec le complément qui le précède directement.

« N'oublions pas ce secrétaire d'État qui, un beau mercredi, devant les caméras de la télévision, déclara à l'Assemblée nationale : — “Les **zandicapés** sont **sortis dehors**.”

« Soyons objectifs. Quand un agrégé de lettres modernes et un nouvel académicien s'expriment de cette déplorable façon non en compagnie de familiers mais devant des millions de gens, il est très malaisé de reprocher à des professionnels de la radio ou de la télévision d'en faire autant par ignorance ou par désinvolture¹. »

C'est que « pour bien prononcer le français, *il faut en savoir l'orthographe*. (Témoin les “cuirs”, les “pataquès”, les élisions et liaisons abusives de ceux qui pratiquent seulement la langue parlée ou qui, en parlant, font abstraction de la langue écrite.)². »

En fait, qu'il s'agisse de règles typographiques, d'orthographe, de grammaire, etc., ce qui est en cause c'est d'abord la manière dont on les enseigne. Une règle ne sert à rien si elle n'est pas expliquée et comprise. Comme l'a fort bien vu René Thimonnier, un double problème se pose : « celui du **comment** et celui du **pourquoi**. On peut savoir par EX **comment** écrire *piéd* et *piédestal*, *national* et *traditionnel*, *remontoir* et *promontoire*. L'essentiel est pourtant de savoir **pourquoi** il faut écrire *piéd* mais *piédestal*³, *national* mais *traditionnel*⁴, *remontoir* mais *promontoire*⁵. Faute de connaître la règle qui justifie ces anomalies apparentes, on risque en effet de mal orthographier les mots rares ou courants dont on a oublié la forme correcte, et, à plus forte raison, ceux qu'on connaît seulement sous leur forme parlée et dont on essaie de deviner l'orthographe⁶. »

Que sont devenus les travaux de René Thimonnier? Quel usage en fait l'Éducation nationale? Pourtant, grâce à sa méthode, « exprimées numériquement, les difficultés diminuent dans la proportion de **7 à 1**. (Il ne s'agit plus en effet d'assimiler les particularités graphiques de 35 000 mots, mais celles de 4 500 séries.)⁷. »

Pourtant, dans sa préface du C.O.G. de René Thimonnier, Georges Matoré⁸ écrit dès 1970 : « Approuvé, dans son principe, par le ministère de l'Éducation nationale et l'Académie française, le projet Thimonnier est actuellement soumis à l'examen du Conseil international de la langue française. » Où en est ce projet à une époque où 40 % de la population serait analphabète⁹.

Jusqu'à présent, j'ai envisagé le problème de la qualité sur un plan « théorique » (orthographe, grammaire, typographie, etc.). Mais

année, 20 % seraient analphabètes.
Il serait quand même étonnant

que ce pourcentage diffère beaucoup
chez les jeunes filles.

d'autres facteurs jouent un rôle déterminant : ce sont les rapports qui existent entre les différents corps de métier.

Autrefois, on dialoguait entre professionnels, ce qui, déjà, n'allait pas toujours sans problèmes. De nos jours, tout le monde sait tout, sur tout. Un auteur, par exemple (sauf cas très rares), n'aurait jamais osé donner à un éditeur un manuscrit qui ne soit pas au point. Actuellement, ce même auteur ne sera nullement gêné de corriger son texte pour des questions de fond sur les épreuves en seconde, même lorsqu'il a remis son manuscrit à l'éditeur sous forme de disquette(s), sans d'ailleurs, là encore, toujours fournir la sortie papier correspondante. Quant aux disquettes proprement dites, elles ne comportent pas toujours d'étiquette¹. Même chose côté éditeur. Ne serait-ce que pour des raisons financières, jamais il n'aurait remis à un compositeur un manuscrit qui ne soit pas finalisé. Que la technique offre beaucoup plus de souplesse qu'à l'époque du plomb n'est pas un argument recevable.

C'est également sans complexe qu'auteurs et éditeurs exigeront que vous fassiez des fautes d'orthographe. Un exemple, les réformateurs veulent supprimer les accents, mais untel veut absolument que *psychiatre* prenne un accent circonflexe sur le *a*².

Parfois, ce sont les dirigeants d'atelier de composition eux-mêmes qui vous empêchent de faire correctement votre travail. Un jour, j'ai eu à corriger le descriptif d'un matériel informatique produit par une société dont je tairai le nom. Entre autres corrections, j'avais pris la liberté de supprimer toutes les divisions de mot malsonnantes, ce qui me paraissait un minimum pour une documentation commerciale. Mon employeur a exigé que je remette la composition en l'état, arguant qu'il ne me payait pas pour que je fasse du zèle, que ces corrections n'avaient pas été demandées par le client, que de toutes façons, n'ayant pas demandé ces corrections, le client aurait exigé leur suppression, sans compter qu'il aurait demandé de quel droit elles avaient été faites.

Côté formation, la situation n'est pas différente. Un jour, il m'a été reproché d'avoir introduit un peu de théorie typographique dans un cours destiné à des utilisateurs d'un logiciel de composition et de mise en pages qui ne connaissaient rien, absolument rien, à la typographie. Question abordée : comment justifier verticalement un texte sans perdre le registre. Encore aujourd'hui, peu de formateurs savent le faire, et donc l'enseigner, sans parler des professionnels. J'ai d'ailleurs eu à instruire des formateurs sur cette question et bien d'autres. Comme je le démontrerai par la suite, même les réalisateurs de *Lure Info* ne savent pas le faire. Bref, de nos jours, ce sont les ignorants qui vous expliquent ce que vous devez leur apprendre et comment.

De telles situations peuvent prendre parfois une tournure inattendue, pour ne pas dire dramatique. Tel ce client qui s'est retourné contre son imprimeur pour de soi-disant malfaçons. Bien que ce dernier ait apporté la preuve que les malfaçons en question étaient le fait de son client, il fut néanmoins condamné par le tribunal pour le motif suivant : « En tant que professionnel, vous aviez un devoir de conseil... auprès de votre client. »³.

On comprend mieux, et je trouve cela navrant, pourquoi certains imprimeurs mettent dans l'achevé d'imprimer une mention

1. Alors que je rendais visite à un ami, chef d'un atelier d'édition, une personne lui a remis trois disquettes non étiquetées. Leur contenu fit l'objet d'un exposé oral abondant. Comment peut-on à ce point manquer de respect à ses semblables ? Car, ici, il ne s'agit pas simplement d'un manque de professionnalisme.

2. Les discussions – quand elles ne s'enveniment pas – sont souvent passionnantes, parfois même amusantes. Ainsi, cet abbé qui voulait que je compose les nombres en chiffres et non en lettres (il avait dû lire Fr. Richaudeau), m'opposant que chez les pythagoriciens les nombres étaient sacrés. Ce à quoi je lui ai répondu que si j'avais moi-même pour les nombres et les théories pythagoriciennes une grande vénération, je me faisais pour lui quelques soucis. Qu'en penserait Rome ? Était-ce là le nouveau *credo* ? En dehors de cela, il y a la foule de ceux qui croient savoir et qui vous insultent dès qu'ils sont à court d'arguments : « Parce que vous suivez les règles de l'Imprimerie nationale ? », sous-entendu « pauvre demeuré », « espèce de fossile », etc., comme on disait de l'écriture, il n'y a pas si longtemps, qu'« elle était la science des ânes ».

3. Je ne me souviens plus où cela s'est passé, mais les faits sont réels.

1. À l'époque, Bernard Girard était journaliste, rédacteur en chef de la revue *L'Intégrée*, conseil en édition, auteur d'un guide sur la micro-informatique, et publiait des articles dans *L'Intégrée*, *Info PC* et *Bureau et Informatique*. Il participait également en qualité de conférencier aux congrès et colloques organisés par l'AFCET, la Fédération Française de l'Imprimerie et des Industries Graphiques, l'ADBS, Bull, Bureau-tica, Bureautique S.A, le CESTA, l'INRA, l'INRIA. Excusez du peu! (Rappelons que nous respectons scrupuleusement la composition des auteurs. Les extraits ci-dessus sont tirés de la page 3 de son livre.) Dès cette page, nous trouvons ceci : « les missions de con- ».

2. Je ne les commenterai que lorsque que cela sera vraiment nécessaire.

3. « *Appareil critique* : dans l'édition savante d'un ouvrage, relevé des variantes fournies par les manuscrits et les éditions antérieures, ainsi que des corrections conjecturales (on dit aussi *Apparat critique*). » (*Dictionnaire de l'Académie française (A-Enz)*, Imprimerie nationale-Julliard, Paris, 1994, p. 221, au mot « APPAREIL ».) Il existe également d'autres formes d'apparat : *scripturaire*, etc.

du genre : « Ce livre a été imprimé d'après les éléments fournis par le client. » Légèrement, cela ne sert pas à grand-chose, mais ça soulage et permet parfois de préserver sa réputation.

Bien d'autres considérations pourraient être faites à ce sujet. Ce ne sont pas les exemples qui manquent.

Abordons maintenant la critique du livre de Bernard Girard¹, publié par l'Afnor en 1988 : *Le guide de l'édition d'entreprise*, collection « Guides de l'utilisateur ». Sans plus tarder, je soumets à votre sagacité quelques extraits pris au hasard².

Page 13 : « [...] - aux dérives du code ASCII. Ce sigle signifie American Standard Communication Interface » [pour *American Standard Code for Information Interchange*], avec, quelques lignes plus loin : « [...] ont été traduits en Français ».

Page 48 : « [...] à réaliser l'appareil critique³ (tables des matières, index, bibliographie, notes...) ».

Page 89, que trouvons-nous ?

— Un titre de section : *Typographie et mise en page*.

— Un titre courant : *La typographie pour quoi faire?* suivi du folio. (C'est ce titre courant que l'on retrouvera sur toutes les pages impaires du chapitre.)

En dehors du fait que ce titre courant n'a rien à faire ici, il ne correspond pas au titre de la section. Il ne correspond également, ni au texte figurant dans le sommaire, page 8 : *La typographie, pour quoi faire?* [ainsi composé], ni au titre de chapitre de la page 90 : *A quoi sert la typographie?* [ainsi composé].

Page 88 : observons attentivement l'extrait ci-dessous : on a du mal à comprendre pourquoi l'auteur n'a pas suivi les conseils qu'il donne.

88

ELEMENTS POUR UN CAHIER DES CHARGES

S'en tenir
aux travaux
les plus
simples

les exploits sont l'affaire des désœuvrés

On peut faire des exploits avec les logiciels de mise en page. Mais mieux vaut laisser cela aux professionnels. Ils le font mieux, plus vite et... à meilleur escient.

les contrôles sont plus que jamais nécessaires

Page 96 : « Certaines de ces règles [typographiques] sont nées des contraintes imposées par les matériels utilisés, machines à écrire, machines de traitement de texte, photocomposeuses... d'autres sont liées aux habitudes prises dans certaines communautés d'utilisateurs : universitaires, secrétaires, spécialistes de la documentation technique, éditeurs... Vouloir imposer les habitudes de l'édition traditionnelle à toutes ces communautés d'utilisateurs n'a pas beaucoup de sens. » [C'est moi qui souligne.]

Page 101 : « On connaît les romains et les italiques. Il y a d'autres styles : le gras, le demi-gras (qu'on ne rencontre pas dans les logiciels de publication assistée par ordinateur), le souligné, le rayé... chacun de ces style [*sic*] correspond à un usage spécifique : l'italique est utilisé pour les citations, le gras pour les intertitres... »

Page 113 : « On appelle justification la manière dont le texte est aligné. »

Page 119 : « Le caractère retenu pour créer la lettrine n'est pas forcément celui choisi pour le texte. On a souvent intérêt à prendre un caractère solide et gras utilisé pour les titres. »

Page 121 : « - la marge intérieure qui est, elle, un "espace de service" : elle doit être conçue de manière à laisser au brocheur le "droit à l'erreur". Elle ne devrait jamais descendre en dessous de 1cm [ainsi composé]. »

Page 123 : LE NOIR AU BLANC EST TRÈS PRISE DES MAQUETTISTES.

Page 124 (j'ai également respecté la valeur des blancs):

Le crénage (en anglais : kerning) permet de rapprocher l'une de l'autre des lettres, comme le A et le V, dont l'association crée des blancs disgracieux. [...]

.....
où le crénage semble déporté vers l'extérieur le tréma qui surplombe le deuxième o.

La plupart des logiciels de PAO permettent aussi de réaliser des montages fantaisistes comme celui-ci :

AV A GARDNER

Encore un qu'on a dû empêcher de jouer quand il était enfant!

Page 132 : « Lorsqu'un passage entre parenthèses finit une phrase, on met le point après. »

« Entre le point-virgule et le mot qui le précède, les typographes recommandent de mettre une espace fine, c'est-à-dire une espace de la valeur d'un caractère. » Sans préciser lequel¹.

Page 133 : « Les deux points sont utilisés pour introduire une citation et une énumération. Ils doivent être précédés et suivis d'un espacement normal. » À ceci près que l'espace placée avant doit être insécable.

Page 134 : « Les crochets ont à peu près les mêmes fonctions que les parenthèses. On les utilise dans les bibliographies savantes pour indiquer les indications de lieu et de date lorsque celles-ci ne sont pas portées sur l'ouvrage. » [C'est moi qui souligne.]

« - le trait court (—) utilisé pour lier les mots composés (trait d'union); - le trait long (—) qui a une fonction de tiret; - le trait moyen (-) qui est le signe de la soustraction. » On a le sens des valeurs ou on le l'a pas!

Page 135 : « Les tirets sont précédés et suivis de l'espacement normal dans le texte, ce qui pose parfois des problèmes lorsque la justification crée des espacements qui ne sont pas les mêmes d'une ligne à l'autre. On a alors souvent intérêt à abandonner la justification. »

1. Au sujet des espaces en typographie, voir ci-après, *Ponctuation...*, p. 27.

1. Rappelons que les guillemets ouvrant et fermant sont respectivement :

- pour l'anglais : “ et ” ;
- pour l'allemand : » et «
ou encore „ et ”.

« Il existe plusieurs sortes de guillemets : les guillemets dactylographiques (") qu'on utilise indifféremment pour ouvrir et fermer une citation, les guillemets anglais (" “), les guillemets allemands (" „) et les crochets (« ») qu'on utilise traditionnellement en France¹. Les gardiens de la tradition typographique souhaiteraient maintenir l'usage des guillemets français. L'utilisation massive de la dactylographie nous a familiarisé avec la présentation du guillemet comme une double apostrophe. Les [sic] guillemets anglais qui donnent à cette forme plus d'élégance en profitent. A la vérité, peu importe. L'essentiel est de choisir une forme et de s'y tenir tout au long du texte. »

Page 144 : « Ces titres [les titres courants] sont en général composés en capitales dans le caractère utilisé pour le texte. On peut les centrer, les cadrer à gauche ou à droite. On utilise soit des petites capitales, soit des grandes capitales dans un corps inférieur à celui du texte. Il convient de les espacer du corps du texte d'un interligne et demi. »

« La pagination vient souvent sur la même ligne que ces titres courants, mais ce n'est pas une obligation. On peut la mettre en haut ou en bas de la page, sur la marge, on peut la centrer ou la justifier à droite ou à gauche. On peut la laisser nue ou l'habiller comme dans certains ouvrages de luxe, la composer plus petit ou plus grand, plus maigre ou plus gras que le corps du texte. On l'a compris, c'est l'un des éléments sur lesquels le maquettiste peut faire preuve d'imagination. »

Page 188, ainsi composé (le commentaire est également très intéressant) :

Maquette et mise en page

Cet ouvrage rédigé par deux professeurs de l'Ecole Estienne donne des indications utiles sur la mise en page, notamment celle des livres. Les longs développements qu'ils consacrent à la couleur intéressent plus les publicitaires (vers lesquels se dirigent aujourd'hui dans leur grande majorité leurs élèves) que les utilisateurs d'outils d'édition électronique.

Pierre Duplan, Roger Jauneau

Editions de l'Usine Nouvelle, Paris, 1986

Page 196 : « **Espacement proportionnel** - Espacement entre les mots qui varie selon la justification. Distingue les matériels évolués des machines à écrire qui n'ont que des espacements fixes. » [C'est moi qui souligne.]

Page 198 : « **Justification verticale** - Opération qui consiste à faire varier l'interlignage d'une page pour éliminer les veuves et les orphelines. » Pas seulement.

Page 199 : « **NROFF** - Logiciel de composition développé par la Bell Corporation aux Etats-Unis [sic]. » Il est vrai que, selon l'auteur, nos compétences... en France ! Voir page suivante, ses exemples d'accroche et nos remarques.

Le phénomène P.A.O. est apparu dans la deuxième moitié des années 80 à un moment où l'industrie micro-informatique travaissait une phase difficile. On ne vendait plus autant de micro-ordinateurs, IBM av-

**Pour résister
au standard de
fait, Apple
créa la PAO**

ait su imposer MS-DOS comme standard de fait dans toutes les grandes entreprises et les autres constructeurs cherchaient un moyen de se créer des créneaux, des niches, comme on dit aux Etats-Unis protégées. Certains, comme Commodore

**Apple et son
Macintosh ont
inventé la PAO**

s'orientèrent vers la couleur. Apple essaya de tirer parti des possibilités de ses machines Macintosh : grande convivialité, écrans de haute défi-

nition, impression de qualité... C'est ce qui le conduisit à ex-

**DES IDEES NEES
DANS LES LABOS
DE XEROX**

exploiter des idées nées quelques années plus tôt dans les laboratoires de Xerox à Palo-Alto.

Un logiciel développé pour le Macintosh connut très vite un

**Pagemaker,
Ventura et
quelques autres
ont suivi
Apple...**

grand succès : Pagemaker. très vite d'autres suivirent, essayant d'améliorer ses performances tant graphiques que typographiques.

Très vite aussi, les producteurs de logiciels voulurent pénétrer sur le marché des micro-ordinateurs MS-DOS. C'est Ventura qui, le premier, présenta un produit wysiwyg pour ces matériels. Mais très vite

**Quelques
exemples
d'accroche**

1. Les Anglais ne roulent-ils pas à gauche?

J'ai reproduit ci-dessus la page 151 de ce guide, ce qui permet de l'apprécier à sa juste valeur. Dans cette page, il y a une vingtaine de fautes d'orthographe, de coquilles, etc. Je ne parle pas d'esthétique. On peut constater que l'auteur confond l'accent aigu avec l'accent grave, ce qui est normal pour un anglophile¹ et un américanophile: « Il existe en Grand-Bretagne [*sic*] et aux Etats-Unis de véritables compétences typographiques. Elles sont en France, où l'on

1. Voir note 2 de la page 21.

confond volontiers expertise et goût de la tradition, beaucoup plus rares (p. 180). » Ça fait toujours plaisir. Cela dit, je ne pense pas que les professionnels anglais et américains aient été particulièrement flattés d'avoir inspiré un ouvrage pareil. Il est des gens qui se recommandent de vous, on ne sait trop pourquoi¹.

À la vue de ces quelques extraits et de cet exemple, il y a vraiment de quoi s'interroger. Car enfin, ce livre a été publié par l'Afnor, un organisme on ne peut plus officiel. Comment des sociétés comme celles mentionnées page 13 (note 1) – dont la Fédération française de l'imprimerie et des industries graphiques – ont pu faire appel à une telle personne que, dans certains milieux à la mode, on appelait « monsieur PAO » ? J'ai peut-être la réponse. Un de mes collaborateurs me posa un jour la question suivante : « À ton avis, aujourd'hui il vaut mieux être compétent ou savoir se vendre ? »

L'auteur ne doute de rien : « J'aurais pu utiliser des outils de haut de gamme, plus performants ou plus complets, j'ai préféré, pour rendre l'expérience plus probante, travailler avec la boîte à outils la plus banale, la plus courante (p. 174). » Dommage, car je crois qu'on a manqué quelque chose.

Dès la sortie de ce livre, j'ai rendu visite à l'auteur, non pour lui « passer un savon », mais pour essayer de comprendre. L'homme est à la hauteur de son œuvre. Il consacre pas moins de six pages à expliquer comment ce livre a été fabriqué : « Ce livre a été entièrement réalisé en P.A.O. Il ne pouvait en être autrement et je l'ai écrit, composé et mis en page avec des outils disponibles dans le commerce et largement diffusés (p. 174)² », ce qui, suite à mes observations, ne l'a pas empêché d'en rejeter la faute sur la secrétaire d'édition de l'Afnor. Il faut bien un bouc émissaire, non.

2. Suit une liste de dix produits. Il y en a qui ont les moyens.

Comme je l'ai déjà indiqué, ce livre est sorti début 1988. Dans le même temps, Les Éditions d'Organisation publiaient celui d'Alain Leterrier, *La plaquette publicitaire (conception • réalisation)*, dans la collection « Précis de communication écrite ». Voyons la critique qu'en fait Bernard Girard dans la revue *L'Intégrée*, n° 7, nov.-déc. 1987, dont, rappelons-le, il était rédacteur en chef³.

3. N'y a-t-il pas là un problème de déontologie ? Car enfin, faire la critique d'un livre qui n'est pas encore paru est pour le moins curieux.

« La plaquette publicitaire est l'un des ouvrages que l'on est le plus souvent amené à réaliser dans les entreprises. C'est ce qui aurait fait tout l'intérêt du livre que vient de publier, aux Editions de l'Organisation, Alain Leterrier dans la série "Précis de communication" qu'il dirige, s'il l'avait écrit en respectant la première règle de toute rédaction publicitaire : penser au lecteur. Mais, comme beaucoup trop de professionnels qui se sont frottés à la publicité, il ne peut rien faire sans ouvrir sa valise à mots savants. »

« - la conception [...] nous donne quelques exemples de ce charabia "sémio-typographique" (néologisme inventé pour la circonstance) qu'affectionnent si souvent les amateurs de beaux caractères : "Les concepts président à la distribution et insistent pour qu'une unité demeure. Ils sont cachés" (tant mieux pour eux, à force d'insister, ils pourraient prendre des claques!). »

Côté mots savants et charabia, je ne tirerai qu'un seul exemple du livre de Bernard Girard : « L'exemple de la qualité de l'impression est significatif. Mesurée à l'aune de ce que produisent les imprimantes installées dans les centres informatiques, la qualité des imprimés réalisés sur des imprimantes laser est remarquable (p. 16). » En

dehors du fait que je ne pense pas que le mot *aune* soit l'unité de mesure la plus appropriée ici, combien connaissent ce mot ? Quand on souffre soi-même du syndrome de l'E.F.C. (étalage fébrile des connaissances), on ne le reproche pas aux autres.

« Une chose est sûre en tout cas : ce n'est pas un correcteur, à en juger par le nombre de fautes qu'il a laissées dans son livre – mais a-t-il, comme l'auteur de ces lignes, fait l'expérience de la PAO ?... »

On croit rêver. Déjà, dans cet article, monsieur Girard pourrait respecter le logo des entreprises. Ainsi, ce ne sont pas les *Editions de l'Organisation* mais *Les Éditions d'Organisation* qui ont publié ce livre. Le nom de la collection : « Précis de communication écrite », devient « Précis de communication ». ... En dehors de son guide, passons sur les nombreuses fautes de son article. Comme le disait Jacques Brel, il y a des gens qui « s'écoutent pousser les cheveux ».

Puis les insultes reprennent de plus belle : « Découpé en six grandes parties, d'une présentation claire [tout de même] (c'est bien le moins pour un auteur qui se dit "typographe-conseil", sans que l'on sache vraiment s'il dessine des caractères ou s'il aide ses clients à choisir des maquettes. [...]). » Sans commentaire !

L'auteur termine : « On peut gagner sa vie en réalisant des plaquettes publicitaires, il est inutile d'essayer d'en tirer argument pour faire de la théorie, de la sémiologie ou de la philosophie : le sujet est trop mince. A vouloir trop le gonfler, on fait tomber le livre des mains du lecteur le mieux disposé. C'est dommage. »

On peut ne pas aimer le style d'Alain Leterrier mais n'en pas moins reconnaître sa compétence professionnelle. Qu'une personne comme monsieur Girard, dont l'incompétence est évidente, puisse s'exprimer sur un sujet qui le dépasse...¹, ce n'est pas tolérable, surtout lorsque les propos qu'il tient deviennent insultants.

Par souci d'objectivité, je ne peux passer sous silence la plaquette que le Groupement des métiers de l'imprimerie fit diffuser fin 1989 : *Imprimer*, par Michel Encausse². Je reproduis p.19, la page 4 de couverture telle qu'elle a été composée.

Tout y est : alinéa au premier paragraphe, coquilles et fautes d'orthographe, erreurs de syntaxe, absence de coupures logiques, sémantiques, du texte, etc. Et là, croyez-moi, ils se sont appliqués, car à l'intérieur c'est autre chose !

Comme pour le cas précédent, j'ai cherché à comprendre. Je me suis donc adressé directement au GMI. J'ai eu au téléphone quelqu'un du métier qui m'a expliqué que si l'ouvrage était sorti ainsi, c'était volontaire, pour bien montrer aux gens la qualité qu'il était possible d'obtenir avec les outils de micro-édition. Il m'a précisé que son plus gros client était l'école Estienne. Curieuse conception de la pédagogie. Qui plus est, n'est-ce pas confondre les outils avec les hommes ? Car, dès cette époque, des professionnels utilisaient ces nouveaux matériels³ sans pour autant faire n'importe quoi.

Quelle différence avec cet imprimeur qui, dès le début, s'est intéressé aux nouvelles technologies pour répondre aux besoins de ses clients. Un jour il m'a dit : « Vous savez, mes clients ne veulent plus payer. Du moment que ce soit imprimé, cela leur suffit. Mais un client, ça s'éduque. Il faut être patient. Une fois le contact établi, que la confiance règne, je leur montre nos réalisations faites dans

1. Lorsqu'en 1992 j'ai pris connaissance de la norme Afnor NF Z11-001 : « Présentation des lettres », j'en ai profité pour adresser un dossier à cet organisme. À ce jour, je n'ai toujours pas reçu de réponse. Il est quand même incroyable que l'Afnor publie des modèles de lettres qui ne sont pas conformes et qui ne suivent pas les recommandations de la norme, sans parler d'ouvrages comme celui de Bernard Girard. Une constante chez les éditeurs d'outils ou de livres informatiques qui proposent des feuilles de styles, etc.

2. Précisons que ce n'est pas le texte de l'auteur qui est en cause ici.

3. Comme le dit un « proverbe » américain : « Rank Xerox invente, Apple commercialise, IBM fait les bénéfices. » Si Apple a favorisé l'émergence de ce qu'on a appelé « Desktop Publishing », PAO, micro-édition, et que sais-je encore, il faut bien reconnaître que pendant plusieurs années, les seuls outils vraiment professionnels n'étaient disponibles que sur plate-forme PC (PagePlanner, TPO/SuperPage, Archetype, MagnaPage, etc., et, encore aujourd'hui : 3B2).

Vous serez certainement amené un jour ou l'autre, à travailler avec un imprimeur, qui fera, vos invitations, vos cartes de visite, vos faire-parts etc.....

Vous écrirez peut-être un livre ou des poèmes que vous serez désireux de faire éditer.

Ou, plus simplement, pour votre activité professionnelle, vous êtes couramment en relation avec le monde de l'impression et de l'édition.

Alors ce livre vous intéresse.

Il vous fera gagner sûrement du temps et quelquefois de l'argent car, en vous exposant, de façon claire et concise, les différentes techniques d'impression, avec leurs avantages et leurs servitudes, il vous permettra, pour un travail donné, de vous adresser au professionnel le mieux qualifié.

L'imprimerie, de nos jours, englobe de nombreuses activités, dans des domaines très variés : mécanique, électronique, photographique et aussi artistique.

La connaissance des diverses opérations nécessaires à la réalisation d'un imprimé, même le plus simple, permet au "client" d'adapter, dans la mesure du possible, ses désirs aux impératifs techniques, et par là même, en facilitant la tâche de son fournisseur, *de gagner du temps et souvent de l'argent.*

les règles de l'art. À partir de ce moment, ils ne veulent plus que cette qualité. »

Après avoir dressé ce tableau, certains penseront que j'ai une bien triste vision des choses. Absolument pas. La lucidité n'a jamais été un signe de désespoir. Si tel était le cas, quel intérêt aurais-je eu à écrire ce rapport ?

Toutefois, ne rêvons pas. La situation ne va pas changer comme par enchantement, par un coup de baguette magique. Fernand Baudin a raison : « il y a de moins en moins de typographes. Donc, de moins en moins de gens susceptibles d'en parler en connaissance de cause. Et carrément plus personne pour l'enseigner. »

N'exagérons rien. Certains professionnels peuvent encore l'enseigner. Encore faut-il que ce soit possible, qu'il y ait une demande dans les entreprises. Malheureusement, l'époque est à la seule gestion, au seul rendement, pas à la qualité.

1. Au sujet de la composition, disons un mot sur les cadences syndicales. Autrefois, le prix du mille de signes était calculé sur la base de 6 000 à 7 000 signes/heure. Quand on faisait remarquer à cette élite – qui n’a plus d’élite que le nom – que les dactylographes tapaient beaucoup plus vite que les typos, ces derniers justifiaient cette lenteur en invoquant le prétexte qu’ils avaient à saisir non seulement du texte mais également des codes. La belle affaire! J’ai connu un typo qui, lui aussi, avait des codes à saisir, dont la vitesse de frappe dépassait les 20 000 signes à l’heure. (Par la suite, il a dû se mettre aux cadences syndicales, mais passons sur ce triste épisode.) Un cas isolé? Certainement pas. Ma vitesse de frappe était semblable à la sienne, ce dont je n’étais pas particulièrement fier avant de connaître ce milieu. En effet, je tapais deux fois moins vite que la championne du monde en dactylographie – à l’époque une Allemande – qui détenait le double record de la vitesse et du sans-faute (742 signes/minute pour la vitesse; 687 signes/minute pour le sans-faute). Ce concours international était organisé chaque année par IBM. Comme pour la lecture, où ce sont les personnes cultivées qui lisent le plus vite, ceux qui commettent le moins d’erreurs de frappe sont également ceux qui tapent le plus vite.

Pourtant, rendement et qualité ne sont pas incompatibles¹. Un exemple. À l’époque où les éditions Messidor existaient encore, le typo de l’atelier de composition avait mis au point une méthode de travail et développé des outils permettant d’économiser jusqu’à 60 % du temps traditionnellement nécessaire pour sortir les épreuves en première. Partant du principe qu’il pourrait attendre longtemps que les mœurs changent (ainsi, penser qu’un auteur va se mettre au code typographique, c’est non seulement s’illusionner gravement mais un manque de maturité), il a transcrit ledit code en langage informatique. Résultat : après être passé par cette « moulinette », n’importe quel manuscrit était mis aux normes à 80–85 %.

Je pourrais également vous parler d’@PARA, programme de balisage automatique et de gestion de la petite typographie (ponctuation, espaces, etc.), développé par Jean-Sébastien Schlicinski et utilisé par *La documentation française*.

C’est pourquoi – que le rappeler plaise ou non –, à une époque où les individus sont un peu plus assistés chaque jour, dans l’immédiat la seule chose qu’il est raisonnable de faire, c’est de développer des outils qui permettent d’obtenir cette qualité sans que les utilisateurs aient besoin de penser ou d’apprendre. Parfois, l’un d’eux cherchera à comprendre et demandera à être formé.

Voilà qui devrait intéresser les gestionnaires.

(Rappelons que dans la Marine, pour le brevet élémentaire de secrétaire militaire, il était demandé de taper 600 mots/quart d’heure (soit 3 600 signes) avec moins de 10 fautes après quatre mois de stage.

Pour le brevet supérieur, cette vitesse passait à 800 mots/quart d’heure.

Le champion de l’école dépassait les 1 100 mots/quart d’heure. À l’époque, les machines à écrire étaient mécaniques, type « Japy ». Il n’était pas rare que la machine ne suive pas la cadence. Alors pour les codes...)

Louis GUÉRY
Dictionnaire des règles typographiques
(CFPJ éditions)

La règle est ce qui permet à un auteur de s'exprimer comme il l'entend.

L'ignorance de la règle empêche un auteur de s'exprimer comme il l'entend.

Déroger à la règle est impossible, puisque nul n'est tenu de lui obéir.

Jacques DRILLON¹

INTRODUCTION

1. Jacques DRILLON, *traité de la ponctuation française*, coll. « tel », gallimard, Paris, 1991, p. 123 (ainsi composé).

2. En 1990, Richard DANIEL – du bureau « Études et normalisation des imprimés » d'IBM France – a rédigé une plaquette intitulée *Une étape vers la qualité typographique*. Il a fait appel à un certain nombre de professionnels pour vérification, dont moi. Aucune de nos remarques et suggestions n'a été prise en considération. Ce document est truffé d'erreurs. Ce qui n'a pas empêché l'auteur de nous citer en page 2 après avoir écrit ceci : « [...] ainsi qu'à ceux qui m'ont apporté leur documentation et ont leur large part de travail dans la relecture des épreuves [suivent quatre noms]. »

3. Jean-Yves DOURNON, *Dictionnaire d'orthographe et des difficultés du français*, « Le Livre de Poche », Librairie Générale Française, Paris, 1982. Rappelons que l'auteur était chef correcteur du *Livre de Poche*, et que son dictionnaire a été couronné par l'Académie française.

Et un de plus ! Comme je l'ai écrit dans la présentation, je dois beaucoup à Louis Guéry et à son *Manuel de secrétariat de rédaction*. Je ne suis d'ailleurs pas le seul. Maintenant, je n'ai pas du tout le même enthousiasme concernant son *Dictionnaire des règles typographiques*. J'ai même beaucoup de mal à penser qu'il en soit réellement l'auteur. Peut-être d'ailleurs serait-il intéressant de comparer les données de ce dictionnaire avec celles qui lui correspondent dans le manuel. Quelle part ont pris les « complices » dont il fait état dans ses *remerciements* ? Il cite René Ponot. Là encore, j'ai beaucoup de mal à admettre que l'auteur de *Techniques graphiques*, de *Qui a ramassé la plume d'oie*... ait pu laisser passer autant de coquilles et d'erreurs.

Que l'auteur se soit laissé dicter certains choix, soit ! Mais ça ne saurait les justifier².

L'auteur écrit page II : « Tous comptes faits, je n'ai que bien peu de mérite à avoir réalisé ce dictionnaire. En effet, je n'ai rien créé ; je me suis contenté de classer par ordre alphabétique plusieurs centaines de règles typographiques préexistantes. ¶ Mon seul mérite, c'est donc d'avoir eu l'idée de ce classement alphabétique. »

Dans ce cas, pourquoi l'avoir écrit ? Car ce n'est pas le seul code qui fait appel au classement alphabétique. Il me semble que c'est également le cas du *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*. « Quand on cherche quelque chose dans le *Lexique*, on ne la trouve pas », « On a du mal à s'y retrouver »..., me dira-t-on. Dans ce dictionnaire, c'est bien souvent le cas également. Mais il y a aussi le « Dournon »³. Il n'y a jamais de problèmes pour retrouver quoi que ce soit avec lui.

Comme René Thimonnier, je considère l'ordre alphabétique commode mais artificiel. En effet, il ne permet pas de définir des

1. Faux, le *Lexique* écrit : « seconde guerre mondiale ».

2. Parmi les aberrations qui peuvent avoir des conséquences graves en production, cet exemple tiré du *Lexique des règles typographiques*, p. 32-33. Au mot « Bibliographie : présentation typographique », il est écrit, page 32 : « Il importe que les éléments signalétiques des ouvrages soient mentionnés dans l'ordre préconisé par les normes Afnor : [...] »

3. *Éditeur*. Nom ou raison sociale, lieu et date de publication. » Or, que trouve-t-on en exemple page 33 :

– pour un ouvrage

DOMENACH (Jean-Luc) et RICHER (Philippe), *La Chine, 1949-1985*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Notre Siècle », 1987, 504 p.

C'est ce qui s'appelle se moquer du monde. Un jour j'ai rappelé à un auteur qu'en matière de bibliographie il existait des normes internationales. Ce dernier, bien sûr, s'est empressé de me faire parvenir quatre exemples tirés de revues techniques qui, bien entendu, n'appliquaient pas la même disposition. Je lui ai alors demandé de suivre les règles préconisées par l'Afnor, dont il trouverait le texte dans le lexique de l'Imprimerie nationale. Bien mal m'en a pris. Car un auteur lira plus volontiers les exemples que l'énoncé de la règle. J'ai donc dû corriger une trentaine de pages de bibliographie, et, croyez-moi, il est des cas où il est pratiquement impossible d'automatiser le traitement. Cela dit, je ne vois pas au nom de quoi l'Imprimerie nationale se croit autorisée à ne pas suivre l'Afnor : « En l'absence de prescriptions de l'auteur, la présentation adoptée à l'Imprimerie nationale pour les travaux est la suivante : [suit l'exemple ci-dessus]. » Et, après cela, l'auteur de ce dictionnaire est étonné de ce que nous sommes « entré dans l'ère du n'importe-quoi » ? Car il ne montre pas davantage l'exemple.

3. Comme le dit un proverbe chinois : « Donne du poisson à un homme, il se nourrira un jour. Donne-lui de l'argent, il se nourrira une semaine. Apprends-lui à pêcher, il se nourrira toute sa vie. » Bien entendu, je n'envisage pas le cas des caractériels, de ceux qui sont réfractaires par principe à toute sorte de

principes, de dégager des constantes, pour les cas relevant de la même règle, etc.

Page 15, l'auteur fait une remarque qui m'a réconforté : « À mon grand étonnement j'ai constaté qu'entre ces divers ouvrages, les divergences sont beaucoup plus nombreuses que je ne le croyais. Par exemple, pour les noms patronymiques, le *Mémento typographique* dit que l'article se compose avec une minuscule lorsqu'il est précédé de la particule nobiliaire *de*, mais avec une majuscule autrement. Mais le *Code typographique* dit que l'article prend une capitale dans tous les cas. Le *Guide du typographe romand* et le *Lexique des règles typographiques* disent la même chose.

« Autre exemple : la guerre de 1939-1945 se compose : la Seconde Guerre mondiale pour le *Code typographique* et pour le *Guide du typographe romand*, mais la deuxième Guerre mondiale pour le *Mémento typographique*, et la seconde Guerre mondiale pour le *Lexique des règles typographiques*¹ qui, comme les autres, donnent deux capitales à la Guerre de 1914-1918 : la Grande Guerre. »

En vingt ans, c'est la première fois que j'ai entre les mains le texte d'un auteur qui confirme ces divergences entre codes². En effet, chaque fois que je me suis exprimé sur le sujet, on m'a toujours répondu que ces divergences ne portaient que sur des questions de détail. Et non ! Et croyez-moi, elles sont beaucoup plus nombreuses que celles que l'auteur a pu relever. Car seul un classement thématique et une étude raisonnée permettent de les mettre en évidence et de ne pas se contredire entre la page X... et la page Y... comme il le craint lui-même page 270.

En fait, l'auteur confond deux ordres de réalités : l'analyse des règles et l'indexation. Les règles ne peuvent être étudiées séparément les unes des autres, elles doivent être comparées, classées, groupées, etc. L'index, lui, doit faire l'objet d'un classement alphabétique qui renvoie aux pages concernées. Et là, il ne faut pas oublier les synonymes. On n'a plus alors dans le texte principal tous ces *voir*, *voir aussi*, ni toutes ces redites qui gonflent inutilement l'ouvrage.

Comme l'a fort bien vu René Thimonnier, ce qui est important c'est moins de savoir le **comment** que le **pourquoi**. Quand on connaît le pourquoi des règles, non seulement on les mémorise mieux, mais on n'a plus de raisons de ne pas les appliquer³. À quel moment l'auteur explique-t-il ces règles ? D'ailleurs, en connaît-il les raisons lui-même ? Car, après ce qu'il écrit page 16, la question mérite d'être posée : « Il reste qu'au terme de ce travail j'ai pu également mesurer l'extrême complexité de ces règles et parfois la bizarrerie, pour ne pas dire l'illogisme, de certaines d'entre elles. ¶ Prenons, par exemple, les noms géographiques où tous les records sont battus : cap, fleuve, golfe, île, lac, mer, mont, océan, péninsule, presque-île, rivière, etc., s'écrivent les uns avec une capitale, d'autres pas. On doit composer : le mont Blanc, le cap Vert, mais le massif du Mont-Blanc, les îles du Cap-Vert ; l'Asie centrale, mais

discipline. Un jour, un collègue étudiant me fit la remarque suivante : « Tu as raison, et alors ? C'est mon droit de te contester, même si tu as

raison. » Le jour où des mots comme *devoir* retrouveront leur juste et légitime place, les choses iront peut-être mieux.

l'Amérique Centrale; la Gaule cisalpine, mais l'Arabie Heureuse; les Hauts Plateaux, mais la haute Égypte (position géographique), et la Haute-Égypte (région), etc. »

Je laisse à Albert Doppagne le soin de répondre : « Le *Fichier français* de Berne détaille un bel exemple pour illustrer ce qu'apporte l'orthographe dans la distinction de sens que l'on peut établir à l'aide des différentes façons d'écrire les deux termes *mont blanc*. ¶ Sans artifice, nous pourrions trouver dans un texte : dans le lointain on apercevait *un mont blanc*. ¶ Si nous écrivons : on apercevait le *mont Blanc* ou on apercevait le massif du *Mont-Blanc* cela signifie deux choses différentes. ¶ Dans la relation d'un repas, il est possible de trouver un *mont-blanc* au dessert et de recevoir en guise de pousse-café une eau de vie de *Montblanc*!¹ »

Sans autres commentaires! En espérant que l'auteur saura déduire le pourquoi des autres cas².

Page 16, il poursuit : « Seul, je ne me suis pas cru autorisé à légiférer pour modifier et simplifier ces règles. De quel droit aurais-je pu le faire ? Mais je pense – et ce sera ma conclusion – qu'il faudra bien qu'un jour une commission d'experts ayant un label officiel, et comprenant par exemple des linguistes, des grammairiens, des correcteurs, des éditeurs, des écrivains, des journalistes... se réunisse pour dissiper les opacités de cette réglementation. »

Ici, l'auteur tombe dans le mythe moderne du collectif, de la « réunionniste », etc. De nos jours, il faut communiquer. Parce qu'avant on ne communiquait pas peut-être! Le jour où l'on me présentera un groupe capable de mener à bien des travaux du genre de ceux que fit René Thimonnier pour la langue française, je serai peut-être convaincu.

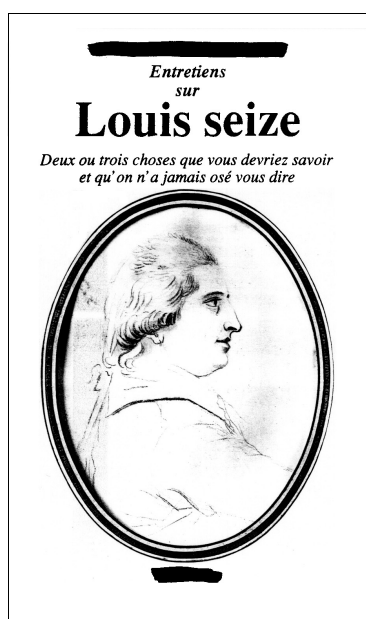
En fait, deux temps sont confondus ici : celui de la recherche, du classement, de l'énoncé et de la justification des règles..., et celui de la vérification, de la certification, etc. Seul point où l'auteur a raison : la personne qui entreprendra ce travail devra avoir une culture suffisamment vaste, le sens de l'ordre, un esprit logique... et un peu d'humour. Ils ne sont pas nombreux ceux qui peuvent répondre à tous ces critères.

L'auteur écrit p. 12 : « Je n'ai pas encore trouvé de Louis 14, de Napoléon trois ou de Jean-Paul 2, mais je ne désespère pas. » L'idée qu'un jour il puisse désespérer m'est insupportable. J'ai trop d'estime pour lui. Je lui offre donc cet exemple pris parmi tant d'autres. Par sympathie pour les auteurs et l'éditeur, j'ai caché leur nom.

En dehors des raisons déjà évoquées dans la présentation, c'est l'auteur lui-même qui m'a poussé à entreprendre la critique de son dictionnaire : « Avant de vous livrer ce travail une terrible inquiétude me saisit : nous avons eu beau relire à plusieurs, et plusieurs fois, le texte de ce dictionnaire, il est, hélas! à peu près certain qu'il reste encore des fautes qui nous ont échappées. Lorsque l'ouvrage sera paru, nous allons nous apercevoir avec horreur d'une (ou de plusieurs) énormité(s), d'une contradiction entre la page X... et la page Y..., d'une règle que nous avons édictée mais que nous n'avons pas appliquée, etc. ¶ C'est donc votre indulgence que je sollicite, en m'abritant sur la conviction partagée par tous les imprimeurs, typographes, correcteurs... et auteurs : l'ouvrage parfait, sans une seule faute, n'existe pas. J'espère seulement que celui que je livre

1. Albert DOPPAGNE, *Majuscules, abréviations, symboles et sigles*, Duculot, Paris-Gembloux, 1979, p. 43.

2. Je ne parle pas, bien entendu, de l'aberration que l'auteur a relevée pour *Amérique centrale*.



n'en est pas trop éloigné. ¶ Et comme il est possible qu'un jour – cette édition se trouvant épuisée – nous procédions à une réimpression, nous pourrions corriger les fautes que vous aurez eu la bonté de me signaler. ¶ D'avance, je vous remercie de cette collaboration (p. 270). »

Frédéric Tachot écrit : « Ils [les typos] avaient de l'esprit à revendre, aimaient les bons mots, les bonnes plaisanteries, ne dédaignant point le jus de la treille. Quoique l'esprit religieux ait disparu depuis fort longtemps de leur association, ils fêtaient le plus dignement possible leur saint patron [saint Jean l'Évangéliste]¹. » Quand on doit corriger des épreuves, c'est après qu'il faut faire la fête, pas avant.

Côté indulgence, l'auteur demande beaucoup.

Côté réimpression, je pense qu'il est préférable qu'il s'en tienne à son manuel et que la présente édition du dictionnaire disparaisse des rayonnages des libraires.

1. Frédéric TACHOT, « Les typographes, hommes de caractère et de révolution », *Graphé*, n° 8, mars 1996, p. 15.

2. François RICHAUDEAU, *Manuel de typographie et de mise en page*, Retz, Paris, 1989, p. 153. (À propos des « espèces rares » en magie numérolgique, l'auteur doit reconnaître qu'il s'est trompé. Certaines sociétés recourent même à leurs services pour embaucher du personnel.)

3. À propos des caractères soulignés, je tiens à rappeler que Berthold (entre autres), qui se voulait en son temps le champion de la qualité en matière de typographie, commercialisait des polices de caractères avec souligné, ceci pour préserver le dessin des caractères à jambage, car un souligné ne doit jamais couper un jambage.

TYPOGRAPHIE, MISE EN PAGE...

Manifestement, on a voulu faire moderne : blanc de tête supérieur au blanc de pied ; numéros des pages en tête des lignes du sommaire... Concernant cette dernière mode, écoutons notre spécialiste en lisibilité, François Richaudeau : « [...] a-t-on déjà vu un lecteur définissant sa stratégie de lecture, choisissant les passages du livre ou du périodique à lire en fonction des numéros de pages ? Peut-être, mais il s'agira alors d'un fêru de magie numérolgique, espèce rare, avouons-le². » Par contre, pour le numérotage des vers (p. 153), n'est-ce pas l'inverse qu'il faut faire ?

Autre singularité. Les *remerciements* ne mériteraient-ils pas une meilleure place qu'en page 6 ? D'autant que page 8 les ouvrages du même auteur ont été placés seuls. N'aurait-il pas été plus judicieux de faire figurer ces derniers en page 6 avec les ouvrages de la même série ? D'autres remarques pourraient être faites quant à l'ordre dans lequel ont été placés les éléments figurant dans les dix premières pages. La logique n'est certainement pas la première qualité des réalisateurs de ce dictionnaire.

Était-il indispensable de signer l'avant-propos et la conclusion ? Il y a du « Louis Guéry » partout ! Comme le ferait remarquer François Richaudeau, les lecteurs manqueraient-ils de mémoire à ce point ? Pourquoi les signatures sont-elles composées une fois au long, une autre fois sous forme d'initiales ?

Contrairement à certains professionnels, je ne vois pas au nom de quoi le soulignement d'un mot... serait interdit en typographie³, et je suis heureux de constater que l'auteur ne suit pas cette lubie. Encore faut-il savoir souligner ce qui, malheureusement, n'est pas le cas ici. On a le sens de l'esthétique ou on ne l'a pas. Au choix : officier général ou officier général, mais certainement pas : officier général.

Toujours dans le domaine de l'esthétique, les réalisateurs de ce dictionnaire ne voient-ils pas que toutes ces puces noires carrées sont autant de « trous » dans la page, de « bruits optiques »..., fatiguant ainsi inutilement le lecteur ? Un léger tramage (■) sera aussi visible sans pour autant aggraver la rétine. Page 100, par exemple, nous pouvons constater à quel point le mot clef « frère » est noyé,

1. Concernant cette dernière puce, l'auteur est d'autant plus fautif que page 132 il bannit la capitale initiale « au début des alinéas d'une énumération [...] ».

parasité par tous ces carrés, par ailleurs trop gros et collés au texte.

Depuis quand l'usage d'une puce dispense-t-il de mettre une majuscule en début de phrase? Parfois, on ne sait trop pourquoi, elle réapparaît subitement. Un exemple : page 51, première et dernière puce, les phrases commencent par une majuscule ¹. Pourquoi celle du milieu n'y a-t-elle pas droit?... Pourtant, page 131, au mot clef « majuscule », l'auteur le commande.

Dans le même ordre d'idée, page 20, nous avons « voir aussi code. »; mais, page 21, « Voir aussi numéro. »; puis de nouveau « voir aussi divisions administratives. ».

Qui plus est, c'est bien d'utiliser une puce, encore faut-il savoir le faire. Une puce doit toujours être suivie d'un blanc fixe ou d'une tabulation pour éviter cet effet d'escalier, particulièrement dysharmonieux. Cette erreur de composition revient constamment ici. On peut se demander si le compositeur sait ce qu'est un « format » ou une « étiquette de style ».

Concernant les entrées, elles sont composées, une fois au singulier, une autre fois au pluriel. Exemples : *accents*, *capitales accentuées*... au pluriel, mais *jeu de scène*, *note de musique*,... au singulier. Ou encore : *bataille*, voir *guerres*; *cathédrale*, voir *lieux de culte* et *monument*, etc.

Composition des exemples. Lorsque l'on sait qu'ils sont souvent plus lus que les définitions, on comprend mal qu'ils soient composés avec une telle police de caractères. L'extrait reproduit ci-dessous n'est-il pas plus lisible?

ACADÉMIE. Le mot *académie* prend une capitale initiale s'il s'agit d'une institution à caractère unique :

l'Académie française, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences morales et politiques, l'Académie des beaux-arts, et l'Académie des sciences composent l'Institut (de France).

Autre faute de composition trop fréquente : la présence du même mot en fin ou en début de ligne. Quelques exemples :

- Page 20, mot clef « actions » : *de, de*.
- Page 39, deuxième puce : *est, est*.
- Page 70, 3^e et 4^e ligne avant la fin : *par un* (fin de ligne) et *guillemet* (début de ligne), erreur pourtant facile à éviter ici.
- Page 126, 5^e et 6^e ligne avant la fin : *de, de*.
- Page 130, 7^e et 8^e ligne avant la fin : *composer, composer*. Cette superposition est d'autant plus regrettable que : *on préférera composer* peut avantageusement être remplacé par *on composera (de préférence)*.
- Page 142, mot clef « musée » : *ou, ou* ; etc.

Dois-je rappeler la raison pour laquelle cette erreur doit être évitée ?

Page 187, mot clef « qualité typographique » : l'auteur ne pourrait-il pas montrer l'exemple ?

L'abréviation de *et caetera* (*etc.*) ne doit jamais figurer en début de ligne comme par exemple page 87 (avant-dernière ligne), ce que l'auteur énonce comme règle page 90. De même, elle doit toujours être séparée du mot qui la précède et de celui qui la suit par une virgule, ce qu'il confirme également page 90. Pourquoi ne le fait-il pas ? Car cela n'arrive pas qu'une fois.

Merci de respecter l'ordre alphabétique pour les entrées. Ainsi, page 60 : *couchant*, *coupure des phrases* et *cours* ne sont pas à leur place.

1. Il est vrai, Jean HEYNLIN, *Compendiosus dialogus de arte punctuandi* (1471), employait aussi la division simple (/) ou double (//) pour couper les mots en fin de ligne. Mais c'était au xv^e s. ! Concernant la division des mots, c'est-à-dire leur coupure en fin de ligne d'un texte, opération qu'il ne faut pas confondre avec la coupure des mots, Jacques DÉSARMÉNIEN, « La division par ordinateur des mots français : application à T_EX », *Téchnique et science informatiques* (Dunod, Paris, vol. 5, n° 4, 1986, p. 253), écrit : « En général, les dictionnaires et manuels de style ou de typographie indiquent que la division se fait "normalement" entre syllabes, et que la coupure se fait conformément à l'étymologie "si elle est nettement perceptible" [J. GIRODET, *Dictionnaire du bon français*, Bordas, Paris, 1981]. La plupart du temps, seuls des exemples sont donnés pour illustrer ces principes généraux. ¶ Laissons de côté pour l'instant le problème de l'influence de l'étymologie et revenons-en aux syllabes. Comme l'écrit [René THIMONNIER, *Code orthographique et grammatical*, Marabout, Verviers, 1978] : "Ceux dont le français est la langue maternelle appliquent spontanément les règles de la syllabation parlée. Ils n'ont qu'à se laisser guider par la prononciation usuelle." Dans la pratique typographique, les choses ne sont pas aussi simple : on sait bien que, en français, la correspondance n'est pas parfaite entre l'écriture et la prononciation. De fait, les problèmes rencontrés pour la détermination de la coupure d'un mot proviennent de la confusion faite généralement entre syllabation parlée et syllabation écrite. Il est étonnant que seul Thimonnier [c'est moi qui souligne] mentionne clairement cette distinction, et établisse des règles relativement exhaustives pour la syllabation écrite. » Je ne connais pas beaucoup de codes typographiques qui font référence aux travaux de René Thimonnier.

2. « La confusion va jusque dans la nomenclature : des auteurs assimilent les appellations *trait d'union* et *tiret* et réservent à ce que nous nommons *tiret* le nom de *moins*. C'est là un emploi abusif de l'argot des typographes (Albert DOPPAGNE, *La bonne ponctuation : clarté, précision, efficacité de vos*

Division des mots. Le *Lexique des règles typographiques*, le *Code typographique*, *Le Ramat typographique*..., des linguistes comme Jacques Désarménien, etc., utilisent les conventions suivantes pour autoriser ou interdire la division et la coupure des mots :

[ou – signifie coupure (division) préconisée ;
/ signifie coupure (division) prohibée¹.

Non, il faut que de nouvelles conventions soient inventées. Si encore elles favoriseraient la lisibilité (la page 75 est un modèle dans le genre). Comme pour les puces, le signe)-(aurait dû être composé plus gros. De même, il faut éviter de diviser ou couper un mot en fin de colonne ou de page, surtout en belle page (voir pages 35, 197...).

Lignes blanches (l'auteur les appelle « lignes lavées » page 125) : pages 76, 82, 113, 187, ... page 4 de couverture.

Se méfier de la combinaison italique-romain avec certains signes. Ainsi, page 113, ligne 17 : (*le coupant*) et non (*le coupant*).

Page 40, mot clef « capitales accentuées » : pourquoi ce changement de force de corps et de caractères dans l'exemple ?

Pages 50-51, mot clef « composition en drapeau » : pourquoi l'auteur ne met-il pas en pratique les règles qu'il énonce (coupures logiques, sémantiques...). (Voir ci-après page 31.)

Page 146 : le texte qui suit les trois astérisques doit être composé sur toute la justification, ou alors avec des puces.

Annexes : les lignes de titre auraient dû être sous-interlignées davantage. Quant aux articles, sont-ils vraiment nécessaires ?

Page 245 : dans le tableau, le mot « Exemples » ne devrait-il pas être centré verticalement dans la cellule ? Quant aux « soit », ne seraient-ils pas mieux alignés ?

ÉNUMÉRATIONS...

Pour les énumérations, outre les puces, il existe le *tiret*, qui peut être *cadratiné* (fondu sur cadratin) — ou *demi-cadratiné* (fondu sur demi-cadratin) —, qu'il ne faut pas confondre avec le *trait* — et le *moins* (signe mathématique, qui est un « casseau ») —, tout comme il ne faut pas confondre la lettre *x* avec le signe de multiplication $\times$, lui aussi un « casseau ». Concernant le *trait*, improprement appelé *trait d'union*², Albert Doppagne³ décrit quatre emplois⁴ :

- comme **signe orthographique** (*trait d'union*) ;
- comme **signe d'appel** (*division*), indiquant qu'un mot a été divisé en fin de ligne et qui, contrairement au *trait d'union*, disparaît de la composition en cas de remaniement du texte ;
- comme *trait d'union* possédant une **mission de lexicalisation** lorsqu'un auteur, en dehors du code de l'orthographe, s'en sert pour montrer qu'il considère un groupe de mots comme unité de lexique : *un m'as-tu-vu, du n'importe-quoi*... ;
- comme **signe de ponctuation** déterminant des éléments mélodiques et prosodiques, indiquant par là que l'on doit lire un mot

phrases, Duculot, Paris-Gembloux, 1978, p. 54). » Un bel exemple d'ambiguïté nous est donné p. 245 : « si l'exposant est précédé d'une division ou d'un signe moins supérieur ».

3. Albert DOPPAGNE, *La bonne ponctuation*..., p. 54 *sqq.*

4. En réalité il en décrit cinq, mais le cinquième fait double emploi avec le *tiret* qu'il étudie par ailleurs.

1. Jacques Drillon déconseille l'emploi du tiret comme joker dans une énumération, un compte... (en effet, ce dernier peut signifier « rien », « néant ») et préconise l'emploi de la forme ancienne « d° » (*dito* signifie en italien « déjà dit »), ou « id. », ou même les guillemets (*ouvrage cité*, p. 337).

2. Le *Code typographique* fait justement remarquer que « le tiret est quelquefois employé abusivement au début des alinéas d'une énumération, dans l'intention de faire ressortir les arguments. Ce n'est pas régulier, tout au moins dans les ouvrages de littérature, puisque le tiret est avant tout le signe à employer pour distinguer les interlocuteurs dans un dialogue (p. 106). »

3. Jan Tschichold décrit un autre usage du tiret demi-cadratin : les *tirets de trajets*. Ces derniers sont « utilisés pour désigner des trajets ou distances : Bâle–Francfort; mais alors sans espace entre les mots. » (*Livre et typographie*, éditions Allia, Paris, 1994, p. 167.)

4. Ce que l'auteur énonce, page 178, au mot clef « point-virgule ».

5. Rappelons qu'en typographie le mot *espace* est du genre féminin quand il désigne l'intervalle entre deux mots voire entre deux lettres, et seulement dans ce cas. La définition de la page 87, mot clef « espace », prête donc à confusion.

ou un passage en scandant les syllabes, en les accentuant toutes : « Qui ce-la in-té-res-se-ra-t-il? (GIDE, *Journal*, p. 331). »

La confusion entre *tiret cadratiné* et *tiret demi-cadratiné* est fréquente, pour ne pas dire constante. Je pense qu'il est préférable de réserver l'usage du *tiret cadratiné* aux **signes d'appel** (changement de locuteur, remplacement du mot « vedette »¹, remplacement de la mention *idem*¹, mise en évidence des termes d'une énumération quelconque²), et de réserver l'usage du *tiret demi-cadratiné* aux **signes d'insertion**, en remplacement des parenthèses et de la virgule³.

Cette confusion entre **signe d'appel** et **signe d'insertion** à l'intérieur d'un texte fait que très souvent on se retrouve avec un tiret demi-cadratiné pour indiquer un changement de locuteur, et un tiret cadratiné pour remplacer une virgule ou une parenthèse. C'est ce qui s'appelle avoir le sens des valeurs et de la hiérarchie. Ainsi, page 70, au mot clef « dialogue », c'est un tiret cadratiné qui s'impose dans le premier exemple. Même chose pour les dialogues qui suivent (page 71).

Par ailleurs, une énumération commençant par une minuscule doit toujours se terminer par un point-virgule⁴ et non par une virgule, l'usage de la virgule étant réservé aux énumérations de deuxième niveau. Par contre, lorsqu'une énumération débute par une majuscule, elle doit se terminer par un point car, contrairement à ce que l'auteur affirme page 85, une énumération peut commencer par une majuscule lorsqu'elle est introduite par un tiret cadratiné ou une lettre d'ordre. Et c'est souvent préférable dans le cas d'énumérations longues qui peuvent être ponctuées de points, de points-virgules, etc. Les définitions des pages 85 et 178 sont incomplètes.

Enfin, préconiser comme indicateur d'énumération la lettre *o* (page 85) ne me semble pas un choix très judicieux. Ce ne sont quand même pas les symboles qui manquent.

Page 138 (deux premières lignes) : bravo pour la composition de l'énumération. Encore un bel exemple de typographie et de cohérence!

PONCTUATION...

Les règles concernant les espaces⁵ devant être mises avant et/ou après les signes de ponctuation sont dans la majorité des cas fantaisistes et varient d'un code à l'autre. Ainsi, tel auteur préconise la fine, tel autre un demi-espacement, tel autre le quart de cadratin...

Les pays de langue anglaise ont résolu le problème en collant toute ponctuation au mot qui la précède ou qui la suit, ce que nous faisons pour les ponctuations simples . , - () [] ' mais non pour les ponctuations doubles : ; ! ? « ». C'est que nous sommes très raffinés chez les Latins : les ponctuations doubles, collées au texte, cela n'est pas très esthétique, raison pour laquelle les typographes d'antan ont pris l'habitude de séparer le texte d'une ponctuation double par une espace.

En composition manuelle, il y a trois sortes d'espaces : les *espaces fortes* (celles qui séparent normalement deux mots : leur épaisseur correspond à peu près au tiers du corps composé); les *espaces moyennes* (environ la moitié des espaces fortes) et la *fine* (c'est-à-dire

1. Pour mémoire, rappelons qu'en composition manuelle les *cadrats* servaient à remplir les lignes que le texte ne garnissait pas en entier. Ils entraient également dans les compositions avec chiffres, ceux-ci étant, comme les guillemets et les gros points, fondus sur demi-cadratin. Le plus petit avait pour valeur un cadratin et demi et le plus grand, quatre cadratins.

2. Précisons toutefois que, comme pour le *crénage* ou la *compensation*, cela ne dispensera pas de faire certaines corrections pour les documents de qualité.

3. « Ne pas diviser avant ni après les lettres *x* ou *y* quand elles sont placées entre deux voyelles (Aurel RAMAT, *Le Ramat typographique*, éditions Charles Corlet, 1994, p. 29). »

toujours égale à 1 point quel que soit le corps composé). Ceci pour bien montrer que la *fine* de la photocomposition puis de la publication assistée par ordinateur n'a plus rien à voir avec son homonyme de la composition manuelle : sa valeur ne vaut pas toujours un quart de quadratin, est parfois paramétrable, etc.

Quant à affirmer que la *fine* et autres blancs fixes (*cadratin*, *demi-cadratin*, *cadrats*¹) sont toujours insécables, est faux dans la plupart des cas, ce qui, je le concède, est une erreur de conception de la part des développeurs.

Résultat, la plupart du temps le blanc précédant ces signes de ponctuation est plus important avant qu'après, voire équivalent (voir pages 6, 12, 13, etc.). Or, à quoi est liée cette ponctuation : au texte qui précède ou au texte qui la suit ? (Bien entendu, pour le guillemet fermant, c'est le phénomène inverse qui se produit.)

Alors, quelle espace faut-il mettre ? Tout le monde est d'accord sur un point : son insécabilité. C'est pour sa valeur que cela se complique (« Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ! »). En ce qui me concerne, j'ai résolu le problème de la manière la plus simple et la plus logique qui soit : j'applique la *règle des tiers*, utilisée en typographie de qualité aussi bien pour le positionnement de la titraille que pour la composition et le cadrage des illustrations ou certains calculs d'empagement. Ainsi, je mets une espace insécable dont la valeur égale le tiers de l'espace justifiante. Ce type d'espace, me dira-t-on, n'existe pas dans les logiciels de composition et de mise en pages. La belle affaire ! Ça se fabrique. Peut-être qu'un jour les éditeurs de logiciels proposeront ce type d'espace insécable dont la valeur sera calculée par l'ordinateur lors de la justification du texte sur la base d'un tiers de l'espace justifiante². Où est le problème ? La machine a été créée pour l'homme et non l'homme pour la machine, que je sache.

Pour certains signes doubles, comme le deux-points, la règle veut que l'espace soit identique avant et après le signe, à ceci près que l'espace placée avant doit être insécable. Le problème est que la valeur de cette espace insécable est très souvent fixe. Se pose donc le même type d'inconvénient que ci-dessus. L'auteur, au mot clef « insécable » (page III), donne d'ailleurs la définition suivante : « une espace insécable est une espace dont la dimension reste fixe et qui ne peut être séparée des deux lettres ou signes qu'elle relie. » À quoi se rapporte cette espace : à l'espace justifiante ou à une espace fixe ? Si elle se rapporte à une espace fixe, elle fait double emploi avec cette dernière. Elle est donc inutile dès lors que les espaces fixes sont insécables, ce qui, nous l'avons déjà dit, n'est pas toujours le cas. Si elle se rapporte à l'espace justifiante, alors elle doit avoir une valeur « flottante » qui sera calculée par l'ordinateur lors de la justification du texte. C'est ce que fait très bien un logiciel comme 3B2, contrairement à nombre de ses concurrents.

TICS ET MANIES DES CORRECTEURS

Il est des choses qui ont la vie dure. Combien de fois n'entendons-nous pas de la bouche de correcteurs des énoncés du type :

— « On ne doit jamais couper devant ou après un *x* ou un *y*³. »
C'est oublier que le *y* par exemple peut représenter une voyelle

simple (*analyse*), une semi-consonne (*mayonnaise*), ou une combinaison (*crayon*). Ce qui explique que l'on peut fort bien couper *ma-yonnaise*, *bru-yère* mais non *cra/yon*; *soi-xante* (x = s), *ex-cellent* (x = k) ou *ex-cuse* (x est suivi d'une consonne), mais non *le/xique* ou *lex/ique*, *e/xact* ou *ex/act*.

- « On ne dit pas *par contre*, mais *en revanche*. » C'est même devenu une réplique de film. Et pourquoi cela ? Tout simplement parce qu'un jour un certain monsieur Littré en a décidé ainsi sur une remarque de Voltaire. Pourquoi *en revanche* seulement ? Mystère ! Ce ne sont pourtant pas les synonymes de *par contre* qui manquent. Selon le cas : *au contraire*, *en compensation*, *à l'opposé*, *du moins*, *d'un autre côté*, *en contrepartie*, *à l'inverse*...

Sans doute est-ce la raison pour laquelle, page 29 (4 lignes avant la fin), page 69 (ligne 18), page 157 (ligne 5)..., nous trouvons abusivement cet « en revanche ». Pourtant, un « par contre » a dû échapper à l'œil perçant des correcteurs (page 131, 5^e ligne avant la fin) ?

Voyons ce qu'en pense un grammairien de renom, Joseph Hanse¹ : « **Par contre**, loc. adv., qui exprime une opposition de façon plus nuancée que *mais*, est entré depuis très longtemps dans le meilleur usage, malgré Voltaire et les puristes, et est d'ailleurs utile et même parfois nécessaire. On le définit mal en le donnant comme synonyme de “en compensation, en revanche”, qui expriment aussi une opposition. **En compensation**, comme *en contrepartie*, doit introduire un avantage. **En revanche** doit aussi logiquement avoir toujours ce sens, lié à celui de *revanche*; mais on le substitue parfois à *par contre*, qu'on n'ose employer : *Il joue fort bien du violon ; en revanche c'est un piètre chef d'orchestre* (GLLF). Il faudrait dire *par contre*, qui est plus neutre et (c'est capital) introduit un avantage ou un inconvénient opposé à ce qui précède : *Il est un peu paresseux, par contre il est honnête* ou *Il est assurément honnête, par contre il est trop naïf*. Lorsque *par contre* introduit l'énoncé d'une perte, d'un inconvénient, il ne peut être remplacé par *en compensation* et il ne devrait pas l'être par *en revanche*. André Gide l'a fort bien montré, il y a longtemps déjà : *Trouveriez-vous décent qu'une personne vous dise : “Oui, mon frère et mon mari sont revenus saufs de la guerre ; en revanche j'y ai perdu mes deux fils” ?* ou *“La moisson n'a pas été mauvaise, mais en compensation toutes les pommes de terre ont pourri” ?* [...] C'est *par contre* qui s'impose dans ces phrases. »

Voilà qui devrait permettre à l'auteur de faire les corrections qui s'imposent².

Puisque je suis dans le rédactionnel, restons-y le temps d'analyser un exemple pris au hasard.

Page 145, mot clef « noms géographiques » : tel que l'auteur a commencé à l'écrire, le paragraphe suivant aurait dû être rédigé ainsi :

- Lorsqu'un (ou plusieurs) mot(s) distinctif(s) complète(nt) le nom, ce(s) mot(s) prend (prennent) une capitale et est (sont) relié(s) au nom par un (ou des) trait(s) d'union :

N'est-ce pas un peu lourd ?... Même remarque pour les paragraphes suivants : l'auteur passe du pluriel au singulier avec une grande facilité.

1. Joseph HANSE, *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, éditions Duculot, Paris-Gembloux, 1987, p. 277-278.

2. Un bel exemple d'abus du mot *compensation* nous est donné par François Richaudeau (voir ci-après, page 50, à Page 20).

1. Vu ce qui va suivre, l'expression n'est pas très heureuse!

2. Aurel RAMAT, *Le Ramat typographique*, éditions Charles Corlet, Paris, 1994, p. 26 (encore que pour Ramat cet argot ne s'applique pas à la ligne creuse mais au mot entier ou coupé; nous le verrons, même chose chez Yves Perrousseaux).

3. Alain LETERRIER, *La plaquette publicitaire*, Les Éditions d'Organisation, Paris, 1988, p. 229 et 232.

4. Jan TSCHICHOLD, *Livre et typographie*, éditions Allia, Paris, 1994, p. 169 : « Le Français ne dispose d'un argot typographique pour désigner ces lignes creuses, que depuis l'usage des ordinateurs : on dit aujourd'hui "veuves" (lignes creuses finissant en haut de page) et "orphelines" (lignes creuses commençant en bas de page), d'après l'anglais. » (*N.d.T.*)
Page 171, J. Tschichold fait remarquer que les *orphelins* s'appellent également *apprentis cordonniers*.
Encore un bel exemple de flottement dans le vocabulaire typographique et certaines définitions. Pourtant, là encore, il existe une mnémotechnique (veuve : fin de vie; orphelin : début de vie).

5. C'est ne pas connaître le goût des typographes pour l'argot et les procédés mnémotechniques. Ces personnes n'ont-elles jamais entendu parler de l'expression : « la veuve et l'orphelin ». Il ne s'agit donc pas d'une *couille*, pardon, d'une *coquille*, encore ce *q* qui a pris l'air! Le livre d'Eugène BOUTMY, *Dictionnaire de l'argot des typographes, suivi d'un choix de coquilles typographiques curieuses ou célèbres*, Les Insolites, Paris, 1979, devrait les aider à combler cette lacune.

6. Fernand BAUDIN en donne de nombreux exemples, assortis de ses commentaires, dans *L'effet Gutenberg*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1994.

7. « De fait, elles [les lignes terminales en haut de page] blessent la vue et la raison. Ces lignes dites "creuses" dérangeant ici le rectangle de la page, et cette fin de phrase trop courte au début d'une page fait misérable. » (Jan TSCHICHOLD, *ouvrage cité*, p. 169.)

DÉFINITIONS...

Page 11, en note : « Pour ceux qui l'ignoraient¹, la veuve est la première ligne d'un paragraphe isolée au bas d'une colonne, et l'orphelin la dernière ligne (creuse) d'un paragraphe en tête d'une colonne ou d'une page. » Passons sur le fait que pour certains auteurs (Aurel Ramat², Alain Leterrier³, Jan Tschichold⁴... par exemple) c'est la veuve qui se trouve en haut de colonne ou d'une page et l'orphelin en bas, ce désaccord n'étant pas préjudiciable à la compréhension du phénomène. Passons également sur les personnes qui trépignent fébrilement dès que l'on parle d'*orphelin* au lieu d'*orpheline* (Bernard Girard, Bernadette Donay, etc.), car, pour ces derniers, le mot *ligne* étant du genre féminin, en bonne logique⁵!

En fait, cette règle est moderne (elle date de moins d'un siècle), ce qui ne signifie pas qu'elle soit contestable. Rappelons seulement que des typographes de renom, à commencer par Gutenberg lui-même, ne s'embarrassaient pas de ce genre de contraintes, suivant en cela les meilleurs manuscrits du Moyen Âge⁶. Maintenant, combien de typographes connaissent la véritable raison de cette règle⁷? Ainsi, je ne vois pas au nom de quoi la dernière ligne d'un paragraphe ne pourrait se trouver en tête de colonne ou de page dès lors où elle fait « ligne pleine »⁸. Quant aux lignes commençant en bas de page, disons que la question est plus délicate – le découvert d'alinéa mutilant le rectangle d'empagement – mais pas incontournable. S'agit-il d'un ouvrage de bibliophilie, d'une plaquette de prestige... ou d'un livre courant, type livre de poche, d'un quotidien...? Là encore, nous partageons le point de vue de Jan Tschichold⁹.

Page 17, mot clef « abréviations » : « le point abrégatif n'exclut pas les signes de ponctuation. » Même les points? Il est vrai que Jean-Pierre Colignon, dans *Un point, c'est tout!*...

Page 20, mot clef « actes judiciaires » : dans la pratique, les nombres se composent en toutes lettres *et en chiffres*, comme sur les chèques.

Pages 26 (*anti*), 84 (*entre*) et 137 (*micro*) : voilà un bel exemple de pseudo-règles, d'incohérences... Voyons ce que pense René Thi-monnier de l'emploi du trait d'union : « Les règles données au § 49 permettent de résoudre les problèmes essentiels. Il reste que, dans bien des cas, l'emploi qui est fait du trait d'union est proprement aberrant (v par EX les mots composés dont *entre* et *contre* forment le premier élément). C'est assez dire que, sur ce point, notre ortho-

8. Ce qui est également l'avis de Jan Tschichold : « Il n'y a rien à objecter contre des lignes creuses sous le filet qui tient toute la justification au-dessous d'un titre courant. Dans ce cas-là, le rectangle de la page reste intact (p. 171). » (Ce que je fais ici, page 25, par exemple.)

9. « On bannit aussi souvent les lignes commençant en bas de page [...]. Il me semble que cela doit rester à l'état de vœu pieux, réalisable si possible.

Il ne faut pas trop demander. [...] Des lignes commençant en bas de page sont donc indésirables, mais tolérées. Ce qui gêne en elles, c'est la ligne creuse qui les surmonte, l'espace blanc au-dessus de la dernière ligne de l'alinéa précédent. Le renfoncement pourrait paraître gênant à certains lorsque le folio se trouve au-dessous. Si celui-ci n'est pas centré, je le "rentre" alors toujours, d'autant de points que les alinéas du texte. » (Jan TSCHICHOLD, *ouvrage cité*, p. 171-172.)

1. René THIMONNIER, *Code orthographique et grammatical*, Marabout, Verviers, 1978, p. 377, § 628.

2. Pas toujours : il peut être suivi d'une ponctuation.

3. Ainsi, ce serait une faute de pédagogie que de diviser les mots dans un livre destiné à des enfants qui apprennent à lire...

4. Je vous fais grâce du nom le plus long de la planète (86 lettres) : Taumatawhakatangihangakoauauotamateaturipukakapikimaungahoronukupokaiwhenuakitanatahu. Il s'agit d'une colline de 305 mètres située en Nouvelle-Zélande, dans l'île du Nord. Ce nom indique l'endroit où Tamatea, l'homme aux gros genoux, qui a dévalé, escaladé et avalé des montagnes, connu sous le nom de Mange-Terre, a joué de la flûte pour sa bien-aimée. Quelle poésie!

5. Ici non plus, l'auteur ne montre pas l'exemple.

6. Comme Hermann ZAPF, créateur de caractères (Zapf Book, Zapf Chancery, Zapf International, Zapf Renaissance...), avait raison lorsqu'il suggéra au cours d'un séminaire à Stanford University, que les *Premiers principes de la typographie* soient reproduits dans chaque manuel de publication assistée par ordinateur.

graphe doit être rationalisée et profondément remaniée [...]. Mais le problème est, cette fois, trop complexe pour s'accommoder de solutions fragmentaires. On ne peut vraiment le résoudre qu'en s'appuyant sur une théorie générale de la composition et un minutieux examen de tous les cas particuliers¹. »

Au mot clef « note ou renvoi » (p. 152), l'auteur écrit : « l'appel de note est collé au mot qu'il concerne [...] ». Par contre, au mot clef « astérisque » (p. 31), il énonce une règle différente : « dans les appels de note et les renvois, l'astérisque est séparé du mot qu'il accompagne par une espace fine, et suivi d'une espace-mots². » Il faudrait savoir!

Page 36, mot clef « bibliographie » : il me semble que les règles de l'Afnor et de l'Iso passent avant celles de l'Unesco. Autant faire œuvre utile!

Pages 50-51, mot clef « composition en drapeau » : en premier lieu, la composition dite « en drapeau » peut revêtir trois formes : elle peut être au fer à gauche, au fer à droite ou centrée, sans parler des compositions dites « en habillage ». Ensuite, diviser ou couper ou non un mot est affaire de contexte³, de bon goût... plus que d'interdit absolu. Si on se retrouve avec un mot comme *anticonstitutionnellement*⁴, que fait-on ? En fait, la composition en drapeau est un compromis entre esthétique et découpage logique, sémantique du texte. Raison pour laquelle, contrairement à une idée répandue, ce type de composition est moins économique et aussi difficile (voire plus difficile) à réaliser qu'une composition justifiée. Quant aux règles de l'auteur sur les coupures, il y a vraiment « à boire et à manger » :

— « Les césures de la langue française ne sont pas forcément respectées, ce qui peut être toléré dans un texte long en petits caractères. » C'est précisément dans ce cas que cela ne doit pas être toléré, la marge de manœuvre étant plus grande.

— « Mais dans des textes courts en plus gros caractères : accroches, chapeaux, sous-titres, il est souhaitable de remanier pour éviter de terminer toutes les lignes sur des le, la, les, un, une, du, des, etc., dont le substantif se trouve au début de la ligne suivante⁵. » C'est précisément confondre le corps du texte avec la titraille. En réalité, pour un titre ou un sous-titre par exemple, c'est l'inverse qu'il faut faire. Écoutons Stanley Morison : « Les mots d'un titre ne devraient jamais être coupés et dans les pages de titre où la composition est centrée, les lignes ne devraient jamais commencer sur des mots aussi peu importants que des prépositions ou des conjonctions. Il est plus rationnel, parce que cela favorise la compréhension rapide par le lecteur, de les placer en fin de ligne ou de les centrer en petits caractères pour faire ressortir les lignes importantes dans une dimension relativement grande⁶. »

Page 57, mot clef « corps » : « En typographie, on nomme ainsi la hauteur d'un caractère d'imprimerie, hampe et jambage compris. » Suit cet exemple : āb̄c̄dēf̄ghī. Faux! Que fait l'auteur des talus de tête et de pied ?

Page 135, mot clef « mesures anciennes ». « Le pied de roi équivalait à 0,324 m et se divisait en 12 pouces, et le pouce en 12 lignes. » Parce que ce n'est plus vrai ?

Page 140, mot clef « minute ». « D'après la norme 150 de 1982 [...] » De quelle norme s'agit-il ?

Page 177, mot clef « points de suspension » : « lorsqu'ils indiquent qu'un passage a été supprimé, ils sont placés entre parenthèses respectivement précédée et suivie d'une espace-mots. » Non ! Les parenthèses appartiennent à l'auteur, les crochets à l'éditeur. Mettre des points de suspension entre parenthèses pour signaler la suppression d'un fragment de citation est inacceptable : c'est prêter à l'auteur des volontés qu'il n'a pas eues. Même chose pour la formule latine *sic*. Placée entre parenthèses, elle signifie que l'auteur commente son propre texte ; entre crochets, que l'éditeur commente le texte de l'auteur. Ce n'est pas la même chose. Par ailleurs, il ne doit pas y avoir systématiquement une espace-mots après la parenthèse ou le crochet fermants.

IDÉES REÇUES...

1. *Éperluète* ou *esperluette* pour Maximilien Vox. La *perluette* pour Fernand Baudin.

C'est par un abus de langage que l'*esperluète*¹ (&c) est appelée « et commercial ». Quant à affirmer qu'elle « ne peut être utilisée que dans les raisons sociales » (p. 88), c'est vraiment manquer de culture typographique et graphique.

Page 98, « formules de politesse ». (À propos de la *vedette* d'une lettre) : « Peut-être faut-il rappeler à cette occasion que rien ne justifie la présence de la majuscule à l'initiale de la "vedette". Pratique agaçante : on vous donne du "Cher Monsieur", mais on vous étouffe sous la grossièreté de la pensée². » Le *Fichier français* de Berne ne dit pas autre chose.

2. Jacques DRILLON, *traité de la ponctuation française*, coll. « tel », gallimard, Paris, 1991, p. 249.

Page 113, mot clef « interlignage » : « Avec la PAO, on arrive à des interlignages parfois assez curieux, par exemple : corps 10 interligné 11,62, ou encore : corps 10 interligné 9,28, etc. » Ce n'est pas l'outil qui est responsable de ce genre d'aberrations, mais les utilisateurs, y compris de soi-disant professionnels. Qui plus est, l'auteur confond l'interlignage avec l'interligne.

Page 123, mot clef « lettrine » : comme dans la plupart des traités modernes, les explications de l'auteur sont incomplètes et ne visent que la lettrine typographique. Et même dans ce dernier cas, certaines de ses règles sont contestables. Sans parler des exemples.

Page 4 de couverture. Encore une fois, l'auteur ne pourrait-il pas montrer l'exemple. Ce qu'il fait est en parfaite contradiction avec ce qu'il énonce p. 123-124 : la lettrine n'est ni du même caractère, ni de la même graisse que le texte ; il n'y a pas de petites capitales au premier mot (on ne va tout de même pas me dire que la faute en revient au système utilisé!).

BOURDES...

Page 40, mot clef « capitales accentuées » : « certains codes admettent que la capitale initiale d'un mot en bas de casse ne prenne pas la capitale. » Suivent les exemples ci-après : *Age, EgalemeNt, Ecrivain, Ile, Oter...* Puis : « Tolérance contestable ! »

Là, j'ai du mal à suivre. Sans doute l'auteur voulait-il écrire : « [...] ne prenne pas d'accent. » Quant à sa remarque, je la trouve un peu faible, pour ne pas dire démagogique.

1. Dans les épreuves en première, ce paragraphe tenait en deux lignes et demie. Je l'ai développé suite aux remarques d'une correctrice qui ne voit pas en quoi il s'agirait d'un « problème de culture générale » dans la mesure où c'est écrit dans tous les dictionnaires. L'occasion est trop belle pour que je la laisse passer.

- Que dictionnaires et encyclopédies écrivent parfois des âneries, c'est un lieu commun. Je n'insisterai donc pas.
- Que l'Église catholique romaine (nous précisons « romaine » car elle ne peut prétendre seule à la *catholicité*) le laisse publier est certes de bonne guerre (elle défend son bifteck), mais malhonnête... (C'est un peu comme si l'on disait de la Seconde Guerre mondiale que ce fut la deuxième fois que les hommes se sont battus.)

Dans la mesure où nul n'est obligé de gouverner n'importe quoi, que cela plaise ou non, je continue à dire qu'il s'agit d'un manque de culture générale.

- Ici, il s'agit d'histoire, donc de faits. On imagine ce que cela peut donner lorsqu'il s'agit de philosophie, de théologie, etc. Dans ces domaines, les incultes... sont plus nombreux que les analphabètes, ce qui ne les empêche pas de s'exprimer...

- Page de publicité (mais aussi de remède à l'ignorance...) : l'Église catholique romaine a publié récemment un *catéchisme*. Deux orthodoxes – l'évêque Photios et l'archimandrite Philarète –, en ont fait la critique dans : *Le nouveau catéchisme contre la foi des Pères. Une réponse orthodoxe*, « La lumière du Thabor », L'Âge d'Homme, Lausanne, 1993.

C'est comme ici, on ne peut pas laisser publier ou dire n'importe quoi, surtout à une époque où sectes, intégrismes, etc., prennent chaque jour un peu plus d'importance.

2. Comme le rappelle fort justement Albert DOPPAGNE (*Majuscules, abréviations, symboles et sigles*, p. 5) : « Un mot, un texte entier, peuvent être écrits en capitales : ils ne pourraient l'être en majuscules [...]. » Après avoir fait remarquer qu'en typographie on distingue d'ailleurs les *petites capitales* des *grandes capitales*, l'auteur poursuit : « Si nous écrivons MARCHAND en capitales, nous recourrons à toutes lettres égales en hauteur s'il s'agit du nom commun ; nous distinguerons la première lettre du

Page 53 : « C'est au Vatican que s'est tenu le II^e concile œcuménique... » Le deuxième concile œcuménique s'est tenu à Constantinople, en 381. Le septième et dernier concile œcuménique, lui, s'est tenu à Nicée, en 787 (ce fut la deuxième fois qu'un concile eut lieu dans cette ville). Depuis le grand schisme de 1054, aucun concile – qu'il soit d'Orient ou d'Occident – ne peut avoir ce caractère « œcuménique ». Là, il y a un petit problème de culture générale¹ !

Page 125 : « La bonne typographie exige que cette ligne [la ligne creuse] ne comporte pas moins de cinq signes. » Lesquels ? Car un *m* ou un *w* chassent plus qu'un *i* ou qu'un *l*. Cet énoncé est complètement stupide, surtout à une époque où les rentrés d'alinéa ont tendance à prendre chaque jour plus d'importance. En réalité, la ligne creuse doit couvrir le blanc d'alinéa, tout comme le blanc de fin de ligne ne doit pas être inférieur à ce dernier. Quoiqu'il en soit, un typographe consciencieux remaniera la composition pour faire rentrer les cinq signes dont parle l'auteur. Autant donner des conseils utiles.

Page 131, mot clef « majuscule » : encore une fois, l'argot des typographes prête à confusion. *Majuscule* n'est pas synonyme de *capitale*. Quant à *capitale initiale*, voilà deux mots pour en remplacer un² qui, de toutes façons, n'auront jamais le même pouvoir évocateur que *majuscule*.

Des formes particulières de cette dernière existent et marquent tout spécialement le début d'un texte, d'un livre, d'une partie, d'un chapitre, d'un paragraphe, d'un alinéa : ce sont les *lettres ornées*, parmi lesquelles on a distingué la *lettre de deux points*³, la *lettre grise* ou *lettre historiée* et la *lettrine*.

Pages 147-148, mot clef « noms patronymiques » : que de flottement⁴ !... Il s'agit du même problème que pour l'emploi du trait d'union (voir ci-dessus, p. 30, dernier paragraphe).

Page 181 : « Dans cette population, la proportion de drogués n'est que de 17 % ». L'auteur aimerait qu'il y en ait plus ? Au moins, il n'a pas peur de choquer !...

FRANCISATION

Comme François Richaudeau, je suis partisan de proscrire le fran-latin au même titre que le franglais. Le lecteur trouvera dans Pierre-Valentin Berthier et Jean-Pierre Colignon⁵, entre autres, un bref historique sur les problèmes que posent la francisation ou non des

mot par une taille supérieure si notre dessein est d'écrire MARCHAND, nom de personne. *Marchand*, nom de personne, écrit en capitales, devra débuter par une grande capitale. Cette lettre sera une majuscule. »

3. Rappelons que la *lettre de deux points* (synonyme de deux corps), dont l'appellation et l'usage sont tombés en désuétude, était une lettrine dont la force de corps correspondait au double de celle

employée dans le texte. Le mot *point* ayant une signification bien arrêtée, Maurice Frémy déconseille cette appellation car il ne faut pas multiplier les termes à double acception. Encore un bel exemple d'ambiguïté du langage typographique.

4. Voir note 6, page 41.

5. Pierre-Valentin BERTHIER et Jean-Pierre COLIGNON, *lexique du français pratique*, Solar, 1981, « *a priori* », p. 38.

locutions du type à priori, à postériori, etc. Car, soyons sérieux, ou l'on francise, et dans ce cas on le fait franchement, ou on ne fait rien. Page 92 : pourquoi *self-contrôle* ou *eurêka*, mais *penalty*. Il est vrai, la plupart des dictionnaires écrivent la même chose.

Pareillement pour les locutions latines : *a priori* ou à priori ; *a fortiori* ou à fortiori ; *a posteriori* ou à postériori ?... Mêmes hésitations de l'auteur : page 97, il écrit « a fortiori » en romain sans accent (ligne 4), mais, page 168, il l'écrit en italique (ligne 15). Il est vrai, l'incohérence n'est pas son seul fait ¹.

Cette pratique est d'autant plus stupide que dans des locutions comme *a posteriori*, *sui generis*..., le *e* se prononce é (*Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1994), et que des mots dérivés comme *apostériorisme*, *apostérioriste*, *apostériorité*... prennent tous un accent aigu sur le *e*. Encore une fois, « pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ».

JEUX DE PISTE...

En quoi les règles concernant la composition de la chimie (p. 44), des langues étrangères (p. 120), des mathématiques (p. 134), de la physique (p. 170), etc., dépasseraient-elles le cadre de ce guide ? Pourquoi une liste abrégée des symboles et des unités de mesures ? L'auteur n'a-t-il pas le sentiment de se moquer du monde et de tromper les personnes qui lui font confiance en achetant son dictionnaire ? Ou alors, comme dans son précédent ouvrage, qu'il précise qu'il s'agit d'un abrégé ! Ainsi, en plus de son livre, ses lecteurs devront acquérir :

- le *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale* ;
- le *Code typographique* ;
- le *Guide du typographe romand* ;
- *Les langues étrangères. Abrégé des règles de composition à l'usage des typographes* de Paul Vivin ;

sans parler des décrets parus au *Journal officiel*. Il a des actions chez tous ces éditeurs ?...

Page 193, mot clef « renforcement » : dans un premier temps, l'auteur nous renvoie à « cadratin », mot qui lui-même renvoie à « espace ». Ouf ! Ça s'arrête là ! Quant à l'exemple, la valeur du renforcement n'est certainement pas d'un cadratin.

ÉDITION RELIGIEUSE...

J'y ai déjà fait allusion dans la *présentation* (p. 6-7), s'il est un secteur où les règles sont malmenées, où chacun veut dicter sa loi, c'est bien dans l'édition religieuse, spiritualiste, occultiste... Ce n'est d'ailleurs sans doute pas par hasard si l'institut des Sources chrétiennes de Lyon (éditions du Cerf) a éprouvé le besoin de rédiger à l'intention de ses auteurs, correcteurs, etc., des *Directives pour la préparation des manuscrits*.

Là comme ailleurs, il y a des modes. Au courant traditionnelle, qui met des majuscules à pratiquement tous les mots²!, succèdent les courants modernistes (le pluriel est volontaire) qui, eux, ont plutôt tendance à tout composer en minuscules, même les noms propres, ainsi qu'on peut le lire sur un nombre croissant de

1. Écoutons Littré vitupérer l'Académie : « **postériori (à)** /a-po-sté-ri-o-ri/ *adv.* [...] L'Académie ne devrait pas mettre un accent grave sur *a* ; car c'est non pas la préposition française à, mais la préposition latine *a*, *ab*. [...] Au mot *postériori*, l'Académie met un accent aigu ; mais à la lettre *p*, elle écrit *posteriori* sans accent (Paul-Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, éditions du Cap, Monte-Carlo, 1968, t. III, p. 5001). ». Ce qui n'empêche nullement Littré d'écrire toutes ces locutions latines avec accent. Comme quoi, même à l'Académie il y a des modes...

2. Voir également la *présentation*, pages 6-7.

1. Lorsque, s'adressant à un prêtre on dit *père*, ou à un évêque *monseigneur*, ce n'est pas à l'homme que cela s'adresse mais à Dieu. Ces derniers, que cela leur plaise ou non, ne sont à ce point de vue que des intermédiaires, des symboles. Comme l'enseigne le Zen : « Ne prends pas le doigt qui montre la lune pour la lune. » Par ailleurs, n'est-il pas remarquable de constater que le prêtre, qui est le subalterne de l'évêque, se pare du titre de *père* (qui revient à Dieu le Père seul), alors que l'évêque, lui, se pare du titre de *seigneur* (se rapportant à Dieu le Fils).

Tout aussi révélateur, le tutoiement/vouvoiement : si les chrétiens orthodoxes s'adressent à Dieu à la deuxième personne du singulier, cela n'empêche pas parfois le vouvoiement entre eux. Cette pratique du tutoiement/vouvoiement est d'ailleurs très significative des rapports qui s'instaurent entre les personnes. Ce n'est pas par hasard si, dans les années soixante, Pierre Messmer, alors ministre de la Défense, a fait proscrire le tutoiement lorsqu'un supérieur hiérarchique s'adresse à un subalterne.

Bien d'autres remarques pourraient être faites à ce sujet.

2. Encore un de ces mots qui souffre de ce que certains lexicologues nomme « surcharge sémantique », à force de signifier trop il finit par ne plus rien signifier du tout. À l'origine, il désignait le « peuple royal », peuple de Dieu.

3. Nombreux sont ceux qui confondent fonction et titre. Ainsi on va voir le médecin, docteur étant le titre qu'on lui donne en s'adressant à lui. Écrire « Monseigneur » ne veut strictement rien dire. De qui s'agit-il : d'un évêque, d'un diplomate, d'un prince ? Lorsque le premier commis de l'État signe un document, il écrit : « *Untel*, président de la République », et non : « Monsieur le Président *Untel*, Président de la République ». (Rappelons que *monsieur* est la contraction de *monseigneur*, titre donné à certains dignitaires jusqu'au XVIII^e siècle. Quant au *mon* qui précède le grade dans certains corps d'Armée, il s'agit de la version abrégée de *monsieur*.)

4. *Traduction œcuménique de la Bible.*

couvertures de livres (exemples : *jean-paul II*, *gallimard*, etc.). Sans parler des incohérences, très révélatrices de l'évolution spirituelle des personnes en question. Prenons par exemple le mot *diable* qui, traditionnellement, se compose avec une majuscule lorsque, opposé à Dieu, il désigne l'adversaire (Satan). Perçu comme indésirable, ce qui n'est pas nouveau, certains ont décidé qu'il ne prendrait plus la majuscule. Par contre, pour des synonymes comme *malin*, ils en mettent une. C'est pourquoi, la règle que l'auteur énonce page 72, 3^e puce, appelle beaucoup de réserves et mérite un examen plus approfondi.

Page 169, mot clef « père » : à la recherche des titres ronflants s'ajoute la manie des abréviations. Être prêtre ne suffit plus à certains qui préfèrent être appelés : *Père*¹, avec majuscule s'il vous plaît ! alors que seuls les Pères de l'Église peuvent prétendre à cette majuscule. Il arrive un moment où cela ne leur suffit plus. Ils exigent du *Révérénd Père* (R.P.), puis du *Très Révérend Père* (T.R.P.), pourquoi pas du V.R.P., pour *Vénéérable Révérend Père*, puis du TV.R.P., etc. Il est remarquable de constater combien de simples mortels aiment se parer de titres qu'ils n'attribuent pas même à Dieu. Ainsi : *Votre Excellence*, *Votre Éminence*, *Votre Sainteté*, *Votre Béatitude*, etc. Il est vrai, comme le disait Napoléon lorsqu'il créa la Légion d'honneur : « Il faut des hochets pour mener les hommes ! » Sans doute ne serait-il pas inutile à ces personnes de relire Matthieu 23, 5-12, ne serait-ce que pour retrouver le chemin de l'humilité et réapprendre à « rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu ».

Dans nos sociétés laïques², la situation n'est guère différente (*Votre Altesse Sérénissime*, *Sa très Gracieuse Majesté*, *Sa Selcitude*, etc.). L'auteur lui-même n'écrit-il pas (page 77, au mot clef « docteur ») : « Ce grade universitaire suivi d'un nom propre ne s'emploie que pour les docteurs en médecine. » Pourquoi seulement dans ce cas. Les autres doctorats n'auraient-ils aucune valeur ou une valeur moindre ? Il aurait pu – et même dû, pour ne pas blesser – écrire la même chose pour « maître » (avocat). Car ces usages ont une histoire. À une époque où le mot *démocratie* est sur toutes les lèvres et mis à toutes les sauces, ne sont-ils pas devenus obsolètes, pour ne pas dire ridicules³ ?

Page 126, mot clef « livres sacrés » : les abréviations que l'auteur indique ne sont pas celles préconisées par les normes internationales. Il cite la T.O.B.⁴, pourquoi ne pas la suivre jusqu'au bout ? Même chose pour le numérotage des chapitres et des versets. À aucun moment il n'envisage le cas des références complexes. Sans doute que là aussi cela n'entre pas dans le cadre de ce dictionnaire (voir ci-dessus, page 34 : « Jeux de piste... »).

Page 269 : « [...] ce n'est pas un péché mortel et vous n'irez pas en enfer pour cela. » « De la logique, donc, et vos péchés vous seront pardonnés ! » C'est de l'obsession... On peut avoir été marqué par un certain catéchisme, mais est-ce une raison pour en rester à ce stade et se faire le colporteur d'enseignements contestables, mal compris ? L'auteur gagnerait à étudier l'étymologie des mots *péché* et *enfer* à la lumière du judaïsme et du christianisme orthodoxes. Maintenant, si son but était de mettre un peu d'humour dans ce livre, qu'il sache qu'il y a humour et humour.

COQUILLES...

Voici les coquilles... que j'ai relevées lors d'une première lecture. Je n'ai pas tenu compte ici des corrections qui prêtent à discussion, les fameuses divergences dont l'auteur fait état dans son introduction (p. 15). Mais peut-être que je m'avance un peu ; dans la profession on aime discuter¹. Cela fera l'objet de ma *Grammaire comparée et raisonnée*.

Pour ne pas allonger inutilement cette liste, je n'ai indiqué les erreurs se répétant constamment (*etc.*, *lettres d'ordre*...) qu'à la première utilisation fautive constatée. La fonction « Recherche/Remplace » permettra de repérer facilement puis de corriger les autres entrées fautives.

Page de copyright, ligne 15 : supprimer une espace ou mettre une espace justifiante entre *mille* et *personnes*.

Page 8, « remerciements », 2^e paragr. : remplacer la virgule par un point-virgule.

Page 9, dédicace : mettre un point après *travail*, ce que l'auteur fait page 67.

Page 16, ligne 6 : mettre une virgule après *lac*.

Page 17, ligne 4 : remplacer le point final par un deux-points.

Page 22, lignes 10 et 12 : mettre une virgule après *etc.*

Page 26, ligne 3 : mettre une virgule après 42'.

Page 39, ligne 9 : mettre une espace insécable avant les deux-points.

Page 40, 6^e et 7^e ligne avant la fin : remplacer les virgules par des points-virgules.

Page 43, ligne 3 : mettre le point final avant la parenthèse fermante ; dernière ligne : 1000 doit être écrit ainsi : 1000, comme page suivante (ligne 3), encore que là, l'espace est trop important.

Page 52, 3^e et 5^e ligne avant la fin : choisir entre **Parquet** et **parquet**.

Page 56, 3^e ligne avant la fin : mettre *convention* en bas de casse.

Page 57, ligne 4 : il faudrait savoir (voir « points cardinaux ») ; l'abréviation du point cardinal *Est* prend un point ou n'en prend pas ?

Page 65, lignes 17 et 18 : homogénéiser la typo des jeux de scène : *applaudissements* et *murmures*.

Page 67, ligne 4 : mettre un point après *Magny* (usage préférable) ; ligne 9 : mettre une virgule après *petit-fils*.

Page 70, ligne 6 : dans ce cas, ajouter (*s*) aux mots *capitale* et *initiale* ; ligne 9 : mettre la devise *Honneur et Patrie* entre guillemets.

Page 72, ligne 6 : mettre de préférence une virgule après *Allah*.

Page 78, ligne 6 : mettre le mot *dominus* en italique ; mettre une virgule après *titre* ;

ligne 7 : mettre une virgule après la parenthèse fermante.

Page 82, ligne 6 : mettre une majuscule à *sainte* (voir « divisions militaires »).

Page 85, ligne 12 : mettre une virgule après ● et o et réduire le blanc entre o et → ;

ligne 19 : mettre un trait d'union à *point-virgule* ;

1. Voir l'avertissement et la note 2, page 2.

lignes 25 et 26 : mettre les lettres *a* et *b* en italique (voir « lettres d'ordre »);

3^e ligne avant la fin : mettre un point après *moral*, ou alors commencer les énumérations en bas de casse.

Page 86, ligne 22 : mettre un trait d'union à *Roi-Soleil*.

Page 87, ligne 5 : mettre un accent circonflexe sur *Âge*;

ligne 6 : revoir pour *Siècle des lumières*.

Page 89, quatre lignes avant la fin : mettre *et cetera* entre parenthèses et rajouter la deuxième orthographe possible (*et caetera*).

Page 100, ligne 8 : vérifier l'orthographe de *Benédicte*;

ligne 10 : très certainement *Irénée* et non *Irenée*.

Page 105, avant-dernière ligne : mettre une virgule ou un deux-points après 231.

Page 114, trois lignes avant la fin : accorder le mot *concernées* avec *expressions* (règle actuelle).

Page 115, cinq lignes avant la fin : mettre une majuscule à *Carême*.

Page 119, lignes 8 et 9 : mettre un point d'exclamation après *tope là!* (sans trait d'union) et *halte-là!* Ce sont des interjections.

Page 122, ligne 13 : supprimer le trait d'union à *in extenso* et le mettre en italique ou le laisser en romain selon ce qui sera décidé (voir ci-dessus, page 33 : « Francisation »).

Page 124, six lignes avant la fin : écrire *Bérulle* et non *Berulle*.

Page 125, ligne 3 : mettre le point final à l'intérieur des parenthèses;

ligne 16 : mettre une virgule après *l'écrit*.

Page 131, ligne 4 : mettre une espace entre *S.* et *M.*, ou alors la supprimer entre *LL.* et *MM.* Même chose ailleurs et pour les abréviations du même type.

Page 132, ligne 24 : que font ces trois points ?

Page 138, ligne 1 : mettre un deux-points après *mil* et un point-virgule après *date*;

ligne 7 : *avant J.-C.*, dans ce cas il est préférable de tout abrégier.

Page 141, avant-dernière ligne : mettre *tour* en bas de casse, d'autant que cinq lignes plus haut ce mot est écrit en bas de casse.

Page 142, sept lignes avant la fin : *Grévin* et non *Grevin*.

Page 143, dernière ligne : mettre une fine entre les tranches de trois chiffres.

Page 144, ligne 19 : problème de police de caractères sur *Il*.

Page 146, ligne 16 : supprimer le trait d'union à *Nouveau Monde*.

Page 149, trois lignes avant la fin : mettre un point final.

Page 150, dix lignes avant la fin : mettre un point final.

Page 158, ligne 10 : mettre un point final.

Page 164, ligne 14 : si espace entre *S.* et *P.* de *S. P.*, alors en mettre également à *N. S. P.*; mettre un trait d'union entre *S.* et *P.*

Page 165, ligne 3 : mettre le point à l'intérieur des parenthèses;

ligne 20 : ainsi composé, mettre la préposition *à* en bas de casse;
dernière ligne : le point-virgule est-il bien utile ? (c'est le cas type où il est préférable de mettre une majuscule au premier mot d'une énumération).

- Page 166, dernière ligne : mettre le point à l'intérieur des parenthèses.
- Page 167, lignes 1 et 19 : il faudrait choisir entre *voir* et *Voir*. Il me semble que dans ce cas la majuscule s'impose.
- Page 168, huit lignes avant la fin : *monégasque* et non *monegasque*.
- Page 174, ligne 3 : supprimer la virgule après la parenthèse fermante.
- Page 175, ligne 13 : mettre une virgule après le guillemet fermant.
- Page 181, ligne 17 : mettre un point final à la phrase.
- Page 183, ligne 16 : mettre un point final après *IV*. Bravo pour la composition.
- Page 192, ligne 4 : mettre une virgule après *exception*.
- Page 193, mot clef « report » : séparer les tranches de trois chiffres par une fine.
- Page 201, lignes 6 à 8 : mettre *préfet* et *directeur* en bas de casse ; mettre un point après *Jeunay*.
- Page 209, lignes 12 à 14 : réduire l'espace entre les lignes.
- Page 214, neuf lignes avant la fin : supprimer la virgule après *littéraire*.
- Page 216, ligne 10 : mettre un point après la signature ;
ligne 19 : *923/1000*, mettre une fine entre le 1 et le 0.
- Page 217, lignes 11-12 : faire tenir sur la même ligne *toute-puissance*.
- Page 221, trois lignes avant la fin : mettre une virgule après *dîné*.
- Page 222, ligne 4 : mettre *saint* en bas de casse.
- Page 232, sept lignes avant la fin : supprimer l'espace devant *plus*.
- Page 236 : mettre un appel de note (**) à « parenthèse fermante ».
- Page 237 : mettre un appel de note (**) à « crochet fermant » ;
trois lignes avant la fin : insérer un *i* entre les lettres *s* et *t* de *disposition*.
- Page 240, colonne de gauche, épître : écrire *épître* ; abrégé en *ép.* et non en *ep.* ;
Est : supprimer le point abrégé de *E* ;
diminuer l'interlignage après *grand officier* et *Greenwich Meridian Time*.
- Page 240, colonne de droite : mettre une espace entre *loc.* et *cit.* ;
écrire *myth.* et non *mith.* ;
Nord : supprimer le point abrégé de *N.* ;
Notre-Dame : mettre un trait d'union entre *N.* et *D.* ;
opere citato : mettre une espace entre *op.* et *cit.* ;
Ouest : supprimer le point abrégé de *O.* ;
page, pages : cela fait longtemps que l'usage du *pp.* est abandonné.
- Page 241, colonne de gauche : mettre une espace entre *p.* et *ex.* ;
par ordre : mettre une espace entre *p.* et *o.* ;
pour mille : *p. 1000* et non *p. 1000*.
- Page 241, colonne de droite : pourquoi *SA* sans points abrégatifs, mais *S.A.R.L.* avec points abrégatifs ? C'est *Son Altesse* (ci-dessous) qui pose problème ?
mettre une espace à *S. A.*, *S. Em.* et *S. E.* ;
Sud : supprimer le point abrégé de *S.*

Page 244, colonne de gauche :

jour : d *ou* j.

Page 250, première note marginale : mettre une virgule après *épreuves*, ou supprimer celle après *Il existe* ;
deuxième note marginale : problème d'interlignage.

Page 255, ligne 9 : ajouter un *r* à *s'excuse* (*s'excuser*) ;
ligne 15 : supprimer la virgule après *assembler* ;
deux lignes avant la fin : supprimer l'accent sur le deuxième *e* de *premier* (type d'erreur fréquent chez les correcteurs!).

Page 257, en bas : mettre en italique *lambda*, *deleatur* et *versatur*.

Page 4 de couverture : *aux Éditions du CFPJ*. Suivre la logique adoptée pour le logo. Même remarque pour celui des autres éditeurs.

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 encore¹.

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)². »

« 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. 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.

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

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 Dournon, 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)¹. »

« 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 nom². 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 »³. 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 procédé⁴.

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 lisibilité⁵. 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 cherche⁶. 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, contradictions⁷... 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* (macro-typographie), 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 blanche¹. 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 Breton², 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'Afinil. 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 auteur³) 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^{er} 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 note¹, 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 inutile². 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 sélective³. 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'écrivait 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 hélas¹ ! L'édition Steinsaltz du *Talmud*² 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*³.

LE BOUSTROPHÉDON (« RETOUR DU BOUT ») 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'AUTRE⁴.

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 RICHARDEAU, *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'encrage “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*, *cadrtin* 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, 11, 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*¹ 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'x	x-height ²
— 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 prétention³.

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* minuscule¹. »

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 *À* 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 Mediavilla² 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'*empattement* (tels ce **n** et ce **N**) n'avait pas d'influence sur la lisibilité des textes³ », appellent quelques réserves⁴.

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

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 MEDIAVILLA 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.

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 ceci¹ :

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 1979².

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'interversions 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 cap¹ ? 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 division¹ entre 2 voyelles : exemple : *ané/antir...* »). (Voir *supra*, page 28-29.)

Page 78, *Cadratin, cadrat* : l'auteur se veut moderne mais « resuscite » un terme (*cadrat*) 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 cadratins sont appelés *cadrats* ; les blancs sous-multiples, *demi-cadratins*. » 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 : « **Cad战略**. 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 cad战略, 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 mesure 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 | — <i>l'épreuve d'imposition</i> : 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*¹ : « 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*¹ par l'Afnor), ce qui représente la hauteur relative d'un *x* bas de casse par rapport à la taille d'une capitale².

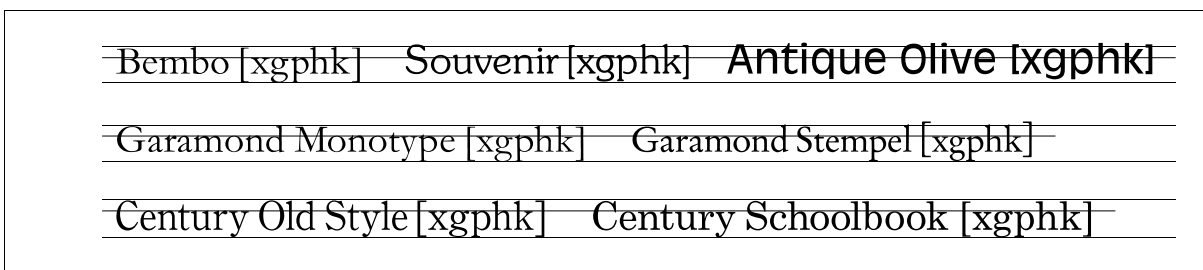
À titre d'illustration, les exemples de la page suivante, composés en corps 15 :

- 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'effèt Gutenberg*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1994, p. 457.)

*Petite hauteur d'x*¹

- 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 réserve¹. Le Souvenir ITC laisse passer les imperfections de reproduction ou d'impression. Convient également aux brochures, rapports annuels, titres de revues.

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.

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.

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.



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'*encombement*. 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'*encombement*, 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'encombement 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'*encombement*. « La chasse, c'est la largeur visible d'un caractère. L'encombement 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'*encombement* est égal à la *chasse*. » Les trois cas envisagés page 74 sont à la hauteur de cette « diarrhée verbale »¹.

Une aberration en entraînant une autre, voyons ce qu'écrivait 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'*encombement* 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 cran². » Ou encore : « La chasse est l'espace occupé par une lettre placée entre deux autres dans un mot³. »

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)⁴. »

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*)⁵. » 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 caractère⁶. Illustrons cette notion par un exemple emprunté à Claude Mediavilla⁷ :

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

1. À l'origine, « le *crénage* (les fondeurs disent *crénér*) est [l'opération] qui consiste à faire déborder une partie du dessin de la lettre de son support, soit latéralement (approche), soit longitudinalement (corps). » (Maurice FRÉMY, *ouvrage cité*, p. 18.)

2. D'après Bernd HOLTHUSEN, *Scangraphic digital type collection, A-Z Bodotypes, Édition 2 (supplément)*, Scangraphic Dr. Böger GMBH, 1988.

Reste que, malgré toutes ces précautions, il est parfois nécessaire de rectifier les approches de certaines paires de caractères, surtout lorsqu'il est fait usage de capitales. Cette opération s'appelle le *crénage*¹ qu'il ne faut pas confondre avec la *compensation* qui, elle, s'applique à une réduction uniforme des approches (souvent nécessaire dans les grands corps afin d'améliorer l'impact graphique). Il ne faut quand même pas sortir d'une école supérieure d'art graphique pour comprendre que si l'approche est ramenée au seul espace entre deux lettres, les problèmes d'appariement seront plus nombreux. Par ailleurs, d'après quel(s) critère(s) cette valeur sera-t-elle calculée ? Un examen attentif de la planche reproduite ci-dessous devrait permettre de mieux apprécier cette notion capitale².



Partie de la police ITC Novarese Livre permettant d'apprécier l'espacement des caractères.

Toujours page 74, après avoir reconnu que « la répartition des blancs entre les lettres est optiquement satisfaisante » dans la seule composition typographique, l'auteur poursuit : « Ce qui, évidemment, n'est perceptible – et donc utile – que pour des mots composés en gros *corps*, par exemple des titres. » Je suppose que l'auteur ne verra aucune différence entre les deux textes composés ci-dessous : celui de gauche en Times 9/10 (police SmartFont Monotype); celui de droite en Time 9/10 (police standard Monotype).

Le « Times », conçu en 1931 par Stanley MORISON pour le journal *London Times*, a été adopté dans tous les secteurs de la communication. Sa grande hauteur d'*x* en bas de casse et sa graisse accentuent sa lisibilité quels que soient le papier et la méthode d'impression. Il convient bien aux longs textes des livres, des manuels, des revues et s'intègre pratiquement à n'importe quel style de caractère de titrage.

Le « Times », conçu en 1931 par Stanley MORISON pour le journal *London Times*, a été adopté dans tous les secteurs de la communication. Sa grande hauteur d'*x* en bas de casse et sa graisse accentuent sa lisibilité quels que soient le papier et la méthode d'impression. Il convient bien aux longs textes des livres, des manuels, des revues et s'intègre pratiquement à n'importe quel style de caractère de titrage.

1. « La plupart des caractères de texte ne sauraient se passer de ligatures pour éviter les hiatus optiques qui se produisent à la rencontre de certaines lettres telles que **c** et **t**, **s** et **t**, **f** et **i**, **f** et **l**; ou à la répétition des **f**. Ces hiatus cassent le rythme de la ligne. Et de la lecture par voie de conséquence directe. » (F. BAUDIN, *ouvr. cité*, p. 457.)

*Tout système est vrai dans ce qu'il affirme
et faux dans ce qu'il nie.*
LEIBNIZ

*La confusion des mots entraîne la confusion
des idées ; la confusion des idées entraîne
le mensonge et la malversation.*
CONFUCIUS

2. Traditionnellement, la rotation des blancs se fait dans le sens suivant : du petit fond (ou blanc de couture) au blanc de pied, en passant par le blanc de tête et le grand fond. Ces blancs sont de valeur croissante.

3. *La chose imprimée. Histoire, techniques, esthétique et réalisations de l'imprimé*, (collectif, sous la direction de John DREYFUS et François RICHARDEAU), Retz-CEPL, « Les encyclopédies du savoir moderne », Paris, 1977.

Les textes ci-dessus ont été saisis avec les mêmes paramètres de composition (justification, intermot, etc.), seule la police change. Contrairement à une police « standard », qui ne comprend que 100 à 200 paires de réduction d'approche, une police SmartFont, elle, en comporte plus de 6 000. Outre les ligatures¹, les fractions automatiques ($\frac{1}{3}$ ou $\frac{1}{3}$), les chiffres bas de casse (anciens ou elzéviriens), les accents flottants..., c'est également l'espace entre les mots qui est optiquement corrigé. Avec ce type de police, non seulement la typographie est belle, mais il est possible d'économiser jusqu'à un cahier de 16 pages sur un livre de 300 à 400 pages.

NOMBRE D'OR...

Les comportements passionnés que déchainent des notions aussi naturelles, consubstantielles à nous-mêmes, que le *nombre d'or*, me font penser à cette peur organique, accompagnée de réactions incontrôlées, irrationnelles, etc., qu'ont la plupart des gens face à un serpent, une araignée..., voire même un chat noir. Et ce, que ces personnes soient athées, positivistes, spiritualistes, etc. Nous sommes bien loin de l'idéal scientifique d'un Claude Bernard qui commandait « de laisser au portemanteau ses opinions, ses sentiments, ses préjugés... une fois franchie la porte du laboratoire. »

Mais, sans plus attendre, voyons ce que l'auteur a de si intéressant à nous dire sur ce fameux nombre d'or.

Page 22, *Format de la page* : « **Facteur esthétique** : contrairement à certaines croyances inspirées par les traditions du *nombre d'or*, il n'existe pas de proportion idéale entre la largeur et la hauteur des pages. Toutes les proportions peuvent être « belles » à voir, car ce sont les rapports entre la surface de la page de papier et sa surface imprimée qui peuvent se révéler plus ou moins heureux. Entre ces deux surfaces : les blancs des marges dont les proportions se révèlent, elles, essentielles. »

Page 126, *Les marges ou blancs périphériques* : « Il semble bien que les règles préconisées par certaines écoles typographiques modernes, qui inversent ces rapports², relèvent d'un certain esthétisme antifonctionnel. Peut-on aller plus loin et, pour chaque famille de format de livre, codifier les proportions de la mise en page : hauteur et largeur du texte, dimensions des blancs pour les 4 marges ? Je ne le pense pas car les tracés inspirés par le mythe du *nombre d'or* relèvent plus de l'utopie que de la pratique. A [*sic*] chacun de résoudre son problème en conjuguant fonctionnalité et esthétique. »

Il n'est pas un ouvrage de l'auteur où il ne vitupère pas le *nombre d'or*. Ainsi, dans *Conception et production des manuels scolaires*, page 75, après avoir écrit le même texte que celui de la page 126 reproduit ci-dessus, l'auteur poursuit : « Je constate, de par mon expérience professionnelle, qu'il existe une infinité de tracés de pages satisfaisants sur le plan esthétique, et une autre infinité de tracés inharmonieux. C'est pourquoi je pense que c'est à chacun de résoudre son problème avec un maquettiste de talent. »

Pourtant, page 480 de *La chose imprimée*³ (il est vrai, l'ouvrage est collectif), que lit-on ? « En matière de typographie, et plus particulièrement de format de livre, on utilise « le nombre d'or pour

1. R. BOUVERESSE, « Le nombre d'or », dans *Psychologie*, n° 77 (juin 1956).
2. Dans ce cas, pourquoi ne pas inclure également le nombre π dans ces croyances ?
En fait, π (= 3,1415926...) et Φ (= 1,6180339887...) furent utilisés aussi bien par les anciens Égyptiens, que par les Grecs, les Arabes, les Latins, les Chinois... et, à l'occasion, aujourd'hui encore, par leurs héritiers directs : les compagnons. Pour reprendre une expression chère à l'auteur : « Et pourquoi pas ! » Qui plus est, nous ne connaissons qu'une seule tradition du nombre d'or.
3. Pierre DUPLAN et Roger JAUNEAU, *Maquette et mise en page*, déjà cité, p. 101.
4. Concernant le terme *mise en page foisonnante*, l'auteur écrit : « C'est le terme que j'avais employé en 1965 dans l'ouvrage *La lettre et l'esprit* (p. 106). » Rappelons que Marshall McLuhan a utilisé l'expression de *simultaneous mosaic* dès 1962 (*La galaxie Gutenberg*, Mame, 1967). Qui a copié qui ? Cet épisode laisse deviner sa méthode pour nous faire croire que...
5. « Je constate, de par mon expérience professionnelle [...] » Il est vrai, on n'est jamais mieux servi que par soi-même !
6. Maurice VIEUX, *Les secrets des Bâtisseurs*, éd. Jean-Michel Garnier, Chartres, 1975, p. 8.
7. Le maître d'œuvre P. Talemarius nous fait remarquer qu'à cette équerre juste 3, 4, 5 correspondent quatre équerres approchées, comme à la quintessence correspondent les quatre éléments ; ces équerres approchées sont : 5, 5, 7 ; 4, 7, 8 ; 4, 8, 9 ; 8, 9, 12. En effet : $9 + 16 = 25$
 $25 + 25 = 49 + 1 \star$
 $16 + 49 = 64 + 1 \star$
 $16 + 64 = 81 + 1 \star$
 $64 + 81 = 144 + 1 \star$

* Pour les anciens architectes, « l'identité n'était pas de rigueur, puisqu'elle n'existe pas dans la nature ; l'identité n'aurait d'ailleurs pas permis de laisser, dans les mutations du Yin et du Yang, le jeu nécessaire pour placer l'Unité, CELLE QUI NE SE COMPTE PAS MAIS QUI VAUT LE TOUT [...] ». Les erreurs étaient donc nécessaires à la réalisation de l'architecture naturelle, mais il était indispensable de les définir avec précision (Petrus TALEMARIANUS, *De l'architecture naturelle...*, p. 35).

trouver la *justification* dans un format déterminé et on découvre une surface imprimée directement en relation avec la page qui supporte l'impression¹. » Jan Tschichold, entre autres typographes, a fait intervenir le nombre d'or, ce rapport 1,618, dans les canons de la mise en pages, en s'appuyant d'ailleurs sur les *manuscripts* et les premières impressions de *Gutenberg*. »

Sans faire l'étude exhaustive du nombre d'or, ces quatre citations appellent plusieurs remarques.

1. En dehors du fait que j'ignorais que le *nombre d'or* faisait partie des croyances², il faut bien reconnaître que les trois premières citations de l'auteur sont peu claires pour ne pas dire contradictoires. (« Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. ») Mais là où l'auteur se ridiculise plus particulièrement, c'est dans l'illustration. Car, que trouvons-nous page 127 dudit manuel ? Quatre exemples faisant précisément appel aux tracés régulateurs, au nombre d'or, et plus particulièrement aux rapports de divine harmonie : ceux de Jan Tschichold, de Raül Rosarivó et de Van de Graaf. Rien sur ce que Pierre Duplan et Roger Jauneau appellent le « canon des ateliers »³, sur la mise en page modulaire, etc. Quelques mots toutefois sur la « typographie foisonnante » ou « mosaïque », il est vrai, pour mieux parler de lui⁴. Bel exemple de cohérence et de savoir-faire richaudiens⁵ !

Car, comme en bien d'autres domaines qui dérangent, il y a ceux qui utilisent le nombre d'or et le disent ; ceux qui l'utilisent sans le dire ; et la foule chaque jour grandissante de ceux qui, croyant tout savoir, le range parmi les curiosités, les antiquités..., bref, tout ce qui est bon à être jeté aux oubliettes.

Rentrent dans cette dernière catégorie, autant les divagations de certains milieux ésotérico-occultistes, que les conclusions et certitudes de ceux qui, nous l'avons déjà dit, tiennent autant du laboratoire que de la fumerie d'opium. Tout ces gens qui, en fin de compte, ignorent tout ou presque des sciences traditionnelles. « Même la géométrie n'a pas trouvé grâce devant les efforts de chercheurs certes consciencieux, mais à la formation mathématique par trop élémentaire. Des philosophes s'en sont mêlés, et leurs recherches sur l'ésotérisme des tracés régulateurs ignorent l'existence d'une géométrie traditionnelle, encore utilisée actuellement, principalement chez les charpentiers, sous le nom de *Trait*, et qui n'est autre que le nom compagnonnique de la géométrie descriptive, dont plus tard Desargues, puis Monge, donneront des exposés complets⁶. »

Ce sont d'ailleurs ces gens-là qui ont constamment le nombre d'or sur les lèvres et qui le voient partout. En fait, combien connaissent l'existence du carré long argenté, des rapports de divine harmonie, de la série de Fibonacci, du triangle d'or ou triangle régulateur (dit encore égyptien ou de Pythagore⁷) ? Sans parler des

« Ces équerres emportent, chez les Chinois, la préférence sur l'équerre juste, à cause du jeu de l'unité qui apparaît quand on leur applique la règle de Pythagore ; il est remarquable

que la somme des derniers termes, qui donnent les mesures des carrés des hypothénuses, est égale à 365. » (P. TALEMARIANUS, *De l'architecture naturelle...*, p. 31.)

1. Dans le langage familial du métier, cette canne a pris le nom de « pige » : le maître fait « la pige », coupe la « règle » dont se servira le tâcheron, qui montrera à l'usage s'il a bien « pigé », à savoir : correctement mesuré.

Canne ou pige qu'il ne faut pas confondre avec le module, appelé par les Grecs *embatès*, qui règle toutes les mesures de la distribution de l'édifice.

2. *Times*, numéro du 17 mai 1915. Cité par J.-P. GROSJEAN, *Le nombre d'or • 1,618 • Mode d'emploi en design et esthétique industrielle*, éd. H. Vial, Paris, 1991, p. 5.

3. A. FOURNIER DES CORATS, *La proportion égyptienne et les rapports de divine harmonie*, Les éditions Véga, Paris, 1957, p. 1-2. Dans la pratique, les termes *rapport* et *proportion* sont souvent pris l'un pour l'autre. Ainsi, pour Euclide, « la proportion est l'équivalence de deux rapports », et, d'après Platon : « Il est impossible de bien combiner deux choses sans une troisième : il faut, entre elles, en effet, un lien qui les assemble, et il n'est de meilleur lien que celui qui, de lui-même, et des choses qu'il unit, fait un seul et même tout. Or, telle est la nature de la proportion (*Timée*, éditions Garnier). » Comme en typographie, nous retrouvons la même ambivalence chez certains termes. Nous n'entrerons pas dans ce débat, l'essentiel étant pour nous de bien comprendre ce dont il s'agit.

4. Cette proportion est « dorée » quand le rapport des moyens est égal de surcroît à celui des extrêmes. Ainsi : $2 \times 2 = 1 \times 4$, mais $\frac{1}{4}$ n'est pas égal à $\frac{2}{2}$; cette proportion n'est pas dorée. Mais $0,618\frac{1}{4} = \frac{1}{1,618}$, parce que $0,618 \times 1,618 = 1 \times 1 = 1$.

5. À l'époque moderne, Kepler fut le premier à re-constater sa présence dans la nature.

6. Les Anciens connaissaient son rapport avec la division du cercle en cinq parties égales. La corde de l'angle de 108° , angle au sommet du pentagone inscrit vaut en effet 0,618, inverse de 1,618, que l'on obtient par une construction géométrique simple (cathédrale de Laon ; tombe d'Alexandre de Berneval ; cathédrale de Poitiers, etc.).

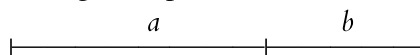
unités de mesure comme la coudée égyptienne, le pied du roi, la canne¹ des maîtres d'œuvre, bâtisseurs de cathédrales, etc.

En fait, ce type de querelles évoque l'éternel débat entre l'art et la science. « Notre erreur dans tous les arts appliqués, écrivait un chroniqueur du *Times* en 1915, a été de supposer qu'il y a incompatibilité, conflit inévitable, entre les facultés artistiques d'un côté et les facultés mécaniques, scientifiques ou commerciales de l'autre, qu'en fait, l'art et le sens commun n'ont aucun rapport². »

Ainsi, selon l'auteur, « [...] le mythe du *nombre d'or* [relèverait] plus de l'utopie que de la pratique. » Bienheureuse utopie qui nous a laissé tant de vestiges architecturaux devant lesquels même les générations actuelles ne cessent de s'émerveiller. Quant au mot *mythe*, l'auteur gagnerait à étudier l'étymologie, les travaux consacrés à l'étude du phénomène religieux (Mircea Eliade...), du symbolisme (Gilbert Durand...), etc.

2. Quelques précisions sur le nombre d'or et la terminologie.

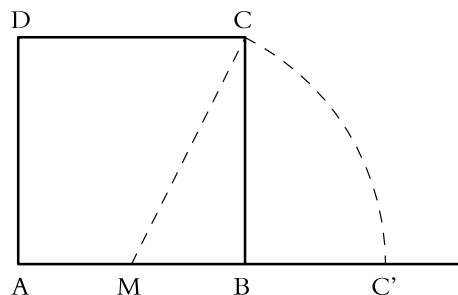
Selon A. Fournier des Corats, « Il ne peut y avoir de rapports, s'il n'y a, au minimum, trois éléments considérés, alors que pour la proportion deux suffisent ; c'est là que réside la subtile différence entre ces deux termes : la proportion découle du rapport ; on peut soustraire 2 de 3, mais non pas faire le contraire. Ainsi, un segment de ligne droite, déterminé par deux points, est divisé en deux parties d'inégales longueurs par le choix d'un troisième point :



Il y a « rapport » entre cette longueur totale et chacun des deux segments qui la partagent, et il y a « proportion » entre les deux segments³. » Ce rapport, les Anciens l'appelaient « rapport de moyenne et extrême raison » ou « divine proportion »⁴, parce qu'il signifiait de la manière la plus simple possible l'analogie universelle de l'être, possédait des propriétés discontinues en même temps que continues, c'est-à-dire naturelles⁵. Léonard de Vinci lui donna le nom de *sectio aurea*. (L'appellation varia à la Renaissance.) Ce rapport conduit tout naturellement au nombre d'or, nom qui est finalement resté à sa valeur numérique suivante :

$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = \frac{1}{2 \cos \frac{2\pi}{5}} = 1,6180339887...$$

désigné par le signe Φ . Il est « nombre d'or » à cause, entre autres, de ses particularités algébriques⁶, mais restons-en là.



À partir du carré ABCD construit sur le segment AB, on joint à C le milieu M de AB, puis on rabat MC en MC' sur la droite supportant AB. La longueur AC' est proportionnelle à :

$$\Phi = 1,6180...$$

Partage d'un segment en moyenne et extrême raison.

En dehors de la proportion géométrique, les proportions usuelles sont : la proportion arithmétique et la proportion harmonique entre lesquelles se répartissent dix types d'équations de proportions qui furent établies par les néo-platoniciens et les néo-pythagoriciens. La dernière de la série de ces dix proportions est une série remarquable appelée *série de Fibonacci* :

$$1 - 1 - 2 - 3 - 5 - 8 - 13 - 21 - 34 - 55 - 89 - 144 - 233, \text{ etc.}$$

où chaque terme est obtenu en faisant la somme des deux termes précédents, qui permet de construire les rapports suivants :

$$\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \text{ etc.}$$

les rectangles ainsi obtenus se rapprochant de plus en plus des proportions du nombre d'or : 1,618¹.

En d'autres termes, il n'y a pas seulement un rectangle lié au nombre d'or, mais bien davantage, ainsi qu'il ressort du tableau ci-dessous, le premier ayant toujours été considéré comme le plus remarquable par ses propriétés.

CLASSEMENT DES RECTANGLES « OR »

DANS L'ORDRE DES MOINS ALLONGÉS AUX PLUS ALLONGÉS²

Forme des rectangles	Rapport (grand côté/petit côté)
VII demi-rectangle Parthénon	1,082...
XV	1,127...
II dit rectangle de Chéops ou $\sqrt{\Phi}$	1,272... *
V double rectangle IV	1,376... *
III	1,538... *
I au nombre d'or	1,618... *
XII	2,058...
VI dit rectangle Parthénon	2,164... *
VIII dit rectangle $\sqrt{5}$	2,236... *
IX au nombre d'or au carré	2,618...
IV	2,752... *
XIII	3,330...
X au nombre d'or au cube	4,236...
XIV	5,388...
XI au nombre d'or à la puissance 4	6,854...

* Les sept rectangles ont été classés par ÉLISA MAILLARD dans la *Revue d'esthétique* éditée par le CNRS et par MARIUS CLEYET-MICHAUD dans *Le Nombre d'Or*, éditions « Que sais-je ? ».

1. Les rapports : $\frac{2}{3}$ et $\frac{5}{8}$ sont notamment utilisés pour le calcul du rectangle d'empagement des ouvrages de demi-luxe et de luxe.

2. J.-P. GROSJEAN, *Le nombre d'or* • 1,6187 • *Mode d'emploi en design et esthétique industrielle*, éd. H. Vial, Paris, 1991, p. 48.

3. Charles J. LEDIT, docteur de l'Institut pontifical oriental (Rome), en collaboration avec l'abbé J. ZELTZ, « À l'Orient de France. L'art au départ du nombre », *Tetraktys*, n° 6, 1973, p. 23.

De même, Charles J. Ledit³ fait remarquer qu'ils sont nombreux ceux qui confondent le pied de la canne (ou pige) de l'œuvre, et la modulation de la proportion. Pour bien cerner leur différence, il propose les critères que voici :

- 1) Le *pied* est l'unité de mesure indépendante de l'œuvre, et attestée par ailleurs.
- 2) La *canne* (ou *pige*) est la règle graduée établie pour telle œuvre donnée en fonction de son chiffre.
- 3) Le *module* est (dans l'architecture classique seulement) le taux de

1. C'est moi qui souligne.
2. Bien entendu, pour les pieds romain, byzantin, royal, il sera nécessaire d'établir chaque fois la table des cannes usuelles.
3. Charles J. LEDIT, *ouvrage cité*, p. 79. Impossible donc de faire l'étude métrologique d'une cathédrale par exemple tant que l'on ne connaît pas la valeur de la canne utilisée par le maître d'œuvre, ce qui, parfois, n'est pas une mince affaire. Comme le fait remarquer Charles J. Ledit : « On a parfois la chance de rencontrer dans la proximité immédiate des monuments analysés, des indications épigraphiques. C'est le cas sur la cathédrale de Strasbourg, où deux points définissent une mesure de 0,285 : bref, un pied "romain". C'est également le cas de l'aqueduc de Bethléem qui signale aux jours de Justinien (VI^e siècle après Jésus-Christ) l'usage toujours vivant du vieux pied antique : celui du Parthénon, importé au Moyen-Orient par les Séleucides : 0,308 m. ¶ On a d'autres fois la surprise de rencontrer une vieille mesure toujours en usage. Ainsi le pied du Roi (0,324) que l'on retrouve en imprimerie derrière le cicéro, le « point » qui a subdivisé le pouce de l'époque classique (0,27 mm, pour six cicéros). On rencontre parfois des mesures qui viennent de la nuit des temps, tel le fameux pied de 0,30479, etc., que nous arrondirons pour la commodité en 0,3048, chez nos amis anglais. On signale cette valeur dans les alignements de Carnac et de Stonehenge (Salisbury), ce qui lui donne une identité celtique. L'occupation romaine aurait alors simplement respecté les mesures locales en usage, si l'on trouve que l'importation en Angleterre des usages français par Guillaume le Conquérant n'offre pas une antiquité suffisante. C'est ce pied de 0,304 que l'on trouve en France dans les loges du Domaine royal aux XII^e et XIII^e siècles. Nous n'avons pas eu l'occasion de le vérifier en d'autres temps. ¶ Par contre, M. Kenneth-J. Conant (Harvard) a signalé diverses oscillations à Cluny où l'on rencontre aussi bien 0,32 (Saint-Odon : première infirmerie); 0,34 (saint Odilon, † 1048); et 0,295 (saint Hugues, † 1109). Franz Klimm de son côté analysait le dôme de Spire d'après un pied "romain" de 0,296 (*ouvrage cité*, p. 16). »

croissance des pleins (au départ du demi-diamètre de la colonne à sa base).

- 4) La *proportion* est le rythme de croissance des vides, c'est-à-dire de l'espace lui-même, suivant le rapport choisi : doré si l'on veut mais pas nécessairement¹.

Tout ceci pour bien montrer à quel point les maîtres d'œuvre d'antan et leurs successeurs n'étaient pas limités dans leurs choix. Ainsi, « pour un pied de 0,3048², on rencontre la canne de 6' à Troyes (Saint-Urbain), la canne de 6'2" à Paris (Notre-Dame, avec la double canne : 12'4"), la canne de 7' à Chartres et à Sens et, avec une autre valeur de pied, au Parthénon, au Saint-Sépulcre de Jérusalem ; la canne de 8' à Troyes et la canne de 11'1" à Reims et à Bourges³. »

3. Terminons-en avec ce sujet sur les rapports de la forme et de la proportion. « La forme définit l'espace. Elle se tient à ses frontières, l'enfermant en ses multiples ostensoirs : carrés et dérivés, triangles et cercles. La proportion opère à l'intérieur. Elle préside au développement organique de l'ensemble, analysant l'espace en aires inégales, mais harmoniques : scène, orchestre, gradins dans le théâtre antique ; sanctuaire, chœur et nef dans la cathédrale, organes "commodulés" suivant l'expression de Vitruve, c'est-à-dire en dépendance constante de l'unité de mesure. Régie dans un même édifice par le même rapport (doré, racine de 2 ou de 5⁴, etc.), la croissance de l'œuvre révèle une *summetria*, une symétrie (classique) qui n'est pas autre chose que l'asymétrie harmonique en langage moderne⁵. »

Nous pensons l'avoir suffisamment démontré, seuls les ignorants voient le nombre d'or partout et en parlent avec suffisance et mépris.

Ainsi, selon l'auteur, « il [n'existerait] pas de proportion idéale entre la largeur et la hauteur des pages », seuls « les rapports entre la surface de la page de papier⁶ et sa surface imprimée » auraient de l'importance (p. 22)⁷.

Ces indications sont parfois données d'une autre manière. Ainsi, dans certains édifices, on trouve parfois « un pavé noir et blanc dont la dimension unitaire est en fonction de la dimension de la base métrologique. ¶ Ce pavé porte le nom de pavé mosaïque. On ne sait pour quoi cette invention aurait pour auteur Moïse et pour quelle raison l'art de la mosaïque lui est dédié (M. VIEUX, *ouvrage cité*, p. 57). »

4. C'est moi qui souligne. « Dieu nous garde de discerner toujours et partout des structures dorées. Cela ne serait possible qu'à la suite de découpages artificiels de l'espace, sans aucune référence à la métrologie », écrit encore Charles J. LEDIT, *ouvrage cité*, p. 67.

5. Charles J. LEDIT, *ouvrage cité*, p. 12.

6. Signalons au passage que le mot *page* suffirait amplement ici.

7. Penchons-nous sur les formats utilisés par l'auteur pour :

- *Conception et production des manuels scolaires* : 17 × 24 cm = 1,4117, ce qui est relativement proche du double rectangle « or » de forme IV (1,376) ; différence : 0,035.
- *Manuel de typographie et de mise en page* : 16 × 19 = 1,1875, ce qui le rapproche du rectangle « or » de forme XV (1,127) ; différence : 0,06. (Avec le temps, l'écart se creuse.) Quant à la forme de son manuel, il tend plutôt vers le carré. Choix pertinent pour un ouvrage de ce type. « L'égalité des côtés entraîne l'absence de tensions, la neutralité de la figure, ni statique, ni dynamique. Cette notion de surface neutre conduit directement à celle d'un espace ou d'un signe objectif

qui ne suppose pas une interprétation. Le carré peut alors être le support idéal d'une information "objective" puisqu'il n'oriente pas le lecteur et ne lui propose que sa neutralité spécifique (Pierre DUPLAN et Roger JAUNEAU, *Maquette et mise en page*, p. 93). » Mais peut-être que je prête à l'auteur des intentions qu'il n'a pas eues. (Il est vrai, il y a le dieu Hasard!)

1. J.-P. GROSJEAN, *Le nombre d'or*, p. 17. Ces « erreurs » chères aux maîtres architectes d'antan. Quant à l'espèce humaine, il y a de beaux maigres et de belles grosses. Tout est dans la proportion. Un bourrelet mal placé casse la proportion et peut très vite enlaidir un corps.

Si je suis bien l'auteur, l'architecte de la pyramide de Chéops ne se serait préoccupé que de l'harmonie des seules proportions intérieures de l'édifice! Chez l'être humain, la beauté du corps ne s'apprécierait que d'après l'importance et la disposition des organes!... Il n'y aurait aucun rapport entre le contenu et le contenant. Certes, le contenu est plus précieux que le contenant (« L'habit ne fait point le moine », dirait Rabelais), mais il ne viendrait à l'idée de personne d'offrir une chose de grand prix dans n'importe quel emballage ou de donner à ce dernier n'importe quelle forme. Les publicitaires le savent bien.

« Le canon donne-t-il une beauté froide ? La proportion structure l'œuvre. Elle permet l'équilibre et l'harmonie mais ne contient pas toute la beauté de ce qui vit. La véritable beauté correspond à la vie qui, pour l'être humain, ne va pas sans rides¹. »

Ce qui n'empêche pas l'auteur d'écrire par la suite : « Je constate, de par mon expérience professionnelle, qu'il existe une infinité de tracés de pages satisfaisants sur le plan esthétique, et une autre infinité de tracés inharmonieux. » Voilà qui nous avance. J'aimerais bien connaître les critères richaudiens de la beauté et de la laideur, ce qu'il se garde bien de préciser.

À l'expérience de l'auteur, je pourrais opposer celle de Fechner qui, en 1876, fit faire à un grand groupe de personnes le choix du rectangle le plus plaisant parmi une dizaine de rectangles différents par leur rapport « grand côté divisé par petit côté ». Le rectangle au rapport du nombre d'or réunit la majorité des choix.

Concernant le format des livres, il n'est pas inutile de rappeler que les tracés régulateurs ne donnent des résultats valables que si les proportions entre les deux dimensions du feuillet sont voisines de la normale. Ils sont à rejeter dans les formats très allongés.

Il n'est pas si loin le temps où le format des papiers était calculé selon d'autres critères que la seule sacro-sainte rentabilité.

LES FORMATS DU PAPIER COMMERCIAL

Le format commercial 21 × 27 cm a été abandonné dans les années soixante. Son rapport était :

$$\frac{\text{grand côté}}{\text{petit côté}} = \frac{27 \text{ cm}}{21 \text{ cm}} = 1,285$$

qui est très proche de $\sqrt{\Phi}$ (1,272, et qui forme par conséquent un rectangle « or » de forme II).

Le format ministériel est de 21 × 34 cm :

$$\frac{\text{grand côté}}{\text{petit côté}} = \frac{34 \text{ cm}}{21 \text{ cm}} = 1,619$$

soit Φ (il forme un rectangle « or » de forme I).

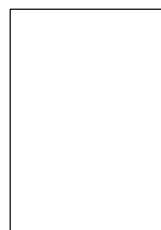
Le format commercial normalisé de 21 × 29,7 cm ou A4 est au rapport de $\sqrt{2}$. Il n'est pas soumis au thème du nombre d'or. Le choix du rapport $\sqrt{2}$ ou 1,414 est exclusivement dicté par son côté rationnel. En effet, en pliant un format A4 en deux (par le grand côté), on obtient deux formats A5 (14,85 × 21 cm), également au rapport $\sqrt{2}$, et ce, sans chute. C'est ce qui fait son intérêt².

2. Si $\sqrt{2}$ et Φ sont deux thèmes très distincts que l'on ne doit jamais mélanger, rien n'exclut, cependant, que l'on dispose un rectangle « or » comme forme principale, telle une illustration ou un aplat, dans un format quelconque, « format quelconque » ne voulant pas dire n'importe lequel.

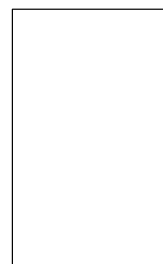
Les formats du papier commercial :



21 × 27 cm



21 × 29,7 cm



21 × 34 cm

1. *Société secrète* : encore une expression qui fait sourire, qui agace... nombre de nos contemporains. C'est oublier à quel point le pouvoir – qu'il soit « laïc » ou religieux – condamne toute forme d'association qu'il ne contrôle point. Côté intolérance on cite volontiers la guerre de Cent Ans, les guerres de Religion... C'est oublier les tristes épisodes de la Révolution française, puis de la Terreur. Sans parler de ce qui s'est passé il n'y a pas si longtemps et qui resurgit de nos jours. Dans ces conditions, quoi de plus naturel que de chercher à se mettre à l'abri. Qui plus est, la guerre économique ne date pas d'hier. Il était donc sage de préserver les « secrets » d'atelier, ce qu'on nomme aujourd'hui des découvertes, protégées par des brevets, ou encore des œuvres, protégées par le copyright.

2. Maurice VIEUX, *ouvrage cité*, p. 187.

3. Frédéric TACHOT, « Les typographes, hommes de caractère et de révolution », *Graphé*, n° 8 (mars 1996), p. 14. (Comme quoi il est possible de parler de certaines choses simplement, sans acrimonie. Maintenant, par les temps qui courent, j'ai bien peur que l'auteur passe pour un mystique, un illuminé du composteur...).

4. Cette profonde aversion qu'ont certains êtres concernant des notions comme le nombre d'or, se retrouve également dès qu'il s'agit de spiritualité, de religion, etc. C'est oublier un peu vite les aspects religieux de la profession, des débuts de l'imprimerie jusqu'à l'époque moderne, n'en déplaise à certains. En témoignent ces deux auteurs.

Comme le fait remarquer Maurice Vieux, suite à la déliquescence des mœurs compagnonniques, « la connaissance va prendre un autre chemin, logique, celui des libraires et imprimeurs, qui vont entre eux former une société secrète¹ : l'*Agla*, dont le nom est formé des initiales de la phrase hébraïque : *Ata gibor leolam Adonai*, traduite par : “Qui est fort comme toi, ô Seigneur.” [...] ce sigle se trouve dans le cahier de Vilart de Honnecourt, feuillet 8, recto, à côté d'un dessin représentant le Christ en croix?² »

En témoignent également, non seulement la terminologie, mais les outils du métier. Écoutons Frédéric Tachot : « Les termes et les outils du métier sont eux-mêmes propices à la réflexion et à la méditation. L'ouvrier, puisant lettre après lettre dans sa casse, a le temps de méditer, de réfléchir à ce qu'il compose, la composition à laquelle il se livre toute son existence, en disposant l'un après l'autre les caractères sur la réglette d'un humble outil à coulisse nommé composteur. Ce composteur, qui, avec le visorium, la pince, le canif et le tablier, fait partie des outils personnels du typo, du petit paquetage qu'il emporte avec lui dans son tour et qu'il nomme son “saint-jean”.

« Tout est là pour rappeler le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle. Le typo tirera épreuve sur épreuve jusqu'au bon à tirer de son salut. Ses erreurs seront autant de “coquilles” qu'il a dû expier sur les chemins d'Espagne, autant de “bourdons” dont il s'est chargé pour se faire pardonner les mots omis.

« Le composteur évoque aussi cette accumulation de lettres, de mots qui vont nourrir un mystérieux compost où couve le feu secret de la résurrection, la finalité, le bout du voyage, la fin de l'ouvrage étant Compostelle : composer les cieux, composer l'étoile³. »

5. L'auteur se plaît à railler ceux qui utilisent le nombre d'or, les rapports de divine harmonie, etc., mais alors que penser de ses envolées « mystiques » à propos du soi-disant « carré magique » des éditions Retz. Ainsi, page 88, son nom revient deux fois dans la page ; il est reproduit sur cette même page ainsi que page 175. N'y a-t-il pas surdose ? D'autant que, là encore, les connaissances de l'auteur en ce domaine sont des plus limitées. Car je ne vois pas

1. Que signifient ERZT, TZRE, ZTER ?
Langue de la galaxie richaudienne ?
L'auteur me rappelle une séance de « rêve éveillé dirigé » à laquelle avait été convié le président de l'Association des rationalistes de France. Bien entendu, tout cela était pour lui un sujet de curiosité. Comme s'il n'y avait pas mieux à faire qu'à s'occuper du rêve. Nous lui avons demandé s'il voulait bien se prêter à une expérience, ce qu'il accepta non sans un petit ricanement. Une fois installé sur le divan, séance de relaxation, etc. Au bout de quelques instants, il se leva subitement, le visage hagard... Un peu surpris, nous lui demandâmes ce qui se passait. « J'ai vu le diable », nous répondit-il. C'est bien connu : « Chassez le naturel, il revient au galop ! »

2. Le « Yin » et le « Yang » sont les deux grands principes de la tradition chinoise. Il ne s'agit pas d'une opposition absolue et irréductible, mais d'une intercommunication rythmique de deux modes rivaux complémentaires qui, alternativement, possèdent, l'un sur l'autre, la priorité.

3. Petrus TALEMARIANUS, *De l'architecture naturelle...*, p. 281.

très bien ce que ce carré a de « magique ». En fait, pour que ce type de carré mérite ce nom (car il en existe bien d'autres : carrés cosmogoniques chinois...), il faut, entre autres, que les lettres qui le composent soient disposées de telle façon qu'elles peuvent être lues de gauche à droite ou de droite à gauche et, verticalement, de haut en bas ou de bas en haut sans que l'ordre, la nature des mots et le sens en soient modifiés¹. Si c'est le cas sur celui de droite, ce n'est absolument pas le cas de celui des éditions Retz. Bref, l'auteur a manqué une nouvelle occasion de se taire...

R	E	T	Z
E	R	Z	T
T	Z	R	E
Z	T	E	R

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Nous avons déjà évoqué les éternelles joutes oratoires entre artistes et scientifiques. Que l'on se souvienne des débats passionnés entre peintres et physiciens pour savoir qui avait raison quant au choix des couleurs primaires. Ou encore, de ceux sur la nature – ondulatoire ou corpusculaire – de la lumière. En fait, ces querelles sont typiques de la mentalité occidentale, habituée par des siècles de rationalisme à tout opposer, là où il faut concilier. « De même que les écrivains les plus célèbres se sont appuyés sur les mutations du “Yin” et du “Yang”² pour édifier leurs chefs-d'œuvre, de même les hommes de science, dans leurs conceptions les plus récentes, admettent l'existence de ces deux principes et du jeu nécessaire pour placer l'Arbre immobile autour duquel s'opèrent leurs mutations. Les savants reconnaissent en effet que les manifestations de la nature ne peuvent pas s'exprimer par une théorie unique, mais seulement par deux systèmes qui se complètent tout en s'opposant, car entre eux subsiste une “erreur” qui ne peut s'annuler, et les calculs ne peuvent préciser l'un de ces aspects sans augmenter par corrélation l'indétermination de l'autre³. »

Pour vous montrer à quel point ce débat est loin d'être clos, nous vous livrons deux points de vue sur la construction de la lettre. Ceux :

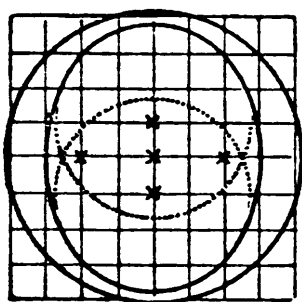
- de Claude Mediavilla, calligraphe ;
- et de Fernand Baudin, typographe.

Claude Mediavilla

« La construction géométrique et la rationalisation des formes à l'aide de la règle et du compas suscitent un certain engouement durant la Renaissance. Cette vogue “constructiviste”, qui n'est en réalité que la transcription graphique de la pensée idéaliste des humanistes du Quattrocento, aboutit à certaines erreurs prévisibles. Les hommes du XVI^e siècle, en effet, ont assez mal saisi la démarche des anciens lapicides romains. Leur tentative de géométrisation desséchante ne demeure d'ailleurs pas sans conséquence sur notre actualité graphique ; nous souffrons de ces malentendus qui ont malheureusement acquis, en raison de leur ancienneté,

1. Cette citation est tirée de René H. MUNSCH, *L'écriture et son dessin*, Eyrolles, Paris, 1960, p. 19. (J'ai restitué la ponctuation de l'auteur.)

2. Claude MEDIAVILLA, *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*, p. 100 et 103.



3. Jean BERNARD, avant-propos à l'édition française de la *Divine Proportion*. Cité par F. BAUDIN, *L'effet Gutenberg*, p. 137.

une certaine force de loi et de vérité. Nous faisons ici référence aux fameux traités de Luca Pacioli (1509), d'Albrecht Dürer (1525) et de Geofroy Tory (1529). ¶ Malgré ces interprétations fâcheuses, il existe encore des théoriciens pour prétendre que la capitale romaine se construit à l'aide de la règle et du compas. Or, rien n'est plus faux. ¶ Le lapicide digne de ce nom, véritable calligraphe de la pierre, possède parfaitement les secrets du tracé. Tout dans son travail reflète créativité, verve et sensibilité. Nulle place ici pour le trait rectiligne ni la froide construction. [...] Dans son ouvrage de vulgarisation, R. H. Munsch a fort bien décrit cet aspect. « Ces textes, dit-il, ne furent pas particulièrement faciles à composer. La surface de la pierre était généralement insuffisante et l'artisan dut user de licences. C'est ainsi qu'en dehors des largeurs inégales des lettres – volontairement adoptées – nous découvrons des lettres enclavées et des abréviations. Ces dernières ont leur charme, mais notre œil, accoutumé à la rectitude typographique, s'étonne et s'émue de tant de liberté^{1, 2}. »

Contrairement à Claude Mediavilla, René H. Munsch ne confond pas le travail du lapicide avec celui du typographe, ainsi qu'en témoigne cette illustration reproduite page 22 de son manuel. D'autres exemples sont donnés pages 75-76.

Fernand Baudin

Fernand Baudin exprime admirablement cette différence : « Il est inutile d'entrer dans un faux débat à coups d'équerre, de règle et de compas : *La Divine proportion n'est pas une assurance d'esthétique, elle n'apporte pas de talent à ceux qui n'en ont pas, seuls les plus grands peuvent en tirer profit parce qu'ils n'ont pas besoin d'en faire une recette*³. C'est très clair et très vrai. Mais c'est incomplet. Il faut ajouter quelques observations que chacun peut vérifier pour sa part. Et pousser ensuite aussi loin qu'il le pourra et le voudra sans crainte de jamais épuiser le sujet. [...] ceux qui sont capables de concevoir un alphabet de capitales, pour ne pas parler d'un caractère de texte, ne sont pas forcément capables de tenir un crayon. Le contraire est si loin d'être vrai, qu'ils ne sont pas cent au monde à pouvoir dessiner ou faire dessiner un alphabet original et digne des meilleurs modèles anciens ou récents. Stanley Morison ne savait pas tenir un crayon, bien que son écriture personnelle fût très belle. Hermann Zapf, 1918- dessine toujours à main levée. Les O aussi bien que les I. Dans son caractère *Optima*, il n'y a pas une seule droite, même pas le I. Cependant, quelle que soit la rigueur du concept et la virtuosité du dessin, un alphabet sera nécessairement mis au carré par la digitalisation pour toutes les utilisations informatiques, ni plus ni moins que pour les transpositions dans les procédés mécaniques antérieurs. ¶ C'est une des raisons pour lesquelles j'ai accordé plus d'espace au traité de Pacioli qu'à celui de Sigismondo Fanti, 1514 ; de Ludovico degli Arrighi di Vicentino, 1522 ; ou de Giovannantonio Tagliente, 1524, qui sont assurément les plus importants. En tant que modèles d'écriture et en tant qu'exposés. Un conflit entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse est une erreur dans les têtes qui manquent de l'un, de l'autre ou des deux. Et qui ne sont peut-être pas suffisamment informées de ce qui se passait dans ce domaine particulier au temps de Pacioli. Ni de ce qui se passe

1. Fernand BAUDIN, *L'effèt Gutenberg*, p. 137 à 139.

2. Fernand BAUDIN, *L'effèt Gutenberg*, p. 137.

aujourd'hui dans le même domaine qui est celui de l'écriture au sens le plus large et sa transmission au niveau le plus élaboré qui est celui où il exprime le niveau culturel d'une communauté multinationale tout entière¹. »

Qu'un artiste travaille sans filet parce qu'il a une règle et un compas dans l'œil, est une chose, et c'est tant mieux. Qu'il viole les lois sacro-saintes de son art pour s'adapter au matériau ou au lieu, encore une fois, tant mieux. Ce n'est pas une raison pour confondre les différents plans d'expression et porter des critiques qui ne tiennent compte, ni du contexte, ni des réalités. Celles de Mediavilla à l'encontre de Luca Pacioli, Albrecht Dürer, Geofroy Tory... ne sont pas fondées. Comme le fait remarquer Fernand Baudin : « En ce qui concerne la *Divina Proportione*, il est bon de rappeler que Pacioli était géomètre et grand maître de l'épure. Il était en outre parfaitement capable de fabriquer matériellement lui-même, avec grand soin, de ses propres mains, les cinq corps réguliers pour les offrir à *Sa Selcitude* le Duc son maître². »

De la tolérance... toujours de la tolérance, cela favorise l'ouverture d'esprit et évite d'anathématiser tout ce qu'on ne comprend pas.

COQUILLES...

3. L'absence d'accent sur les capitales est fréquente dans l'ouvrage : page 2 (Editions Retz) ; page 4 (A IMPRIMER) ; page 5 (Epreuves, 26), etc. Nous ne signalerons plus qu'accessoirement de telles fautes.

Page 1, dernière ligne : mettre un accent sur la préposition *À*³ ; mettre un point après *lecture*.

Pages 5-6 : homogénéiser les entrées du sommaire avec celles figurant dans le texte ;

p. 6, ligne 11 : mettre un *i* à *lisibilité de la page*.

Page 11, avant-dernière ligne : chasser le *et* sur la ligne suivante (trop collé à *texte*, cette fin de paragraphe gagnera en lisibilité et en esthétique).

Page 17, lignes 13-14 : dans le contexte, écrire *programmeur* et non *programmeur*.

Page 18, première colonne, ligne 14 (*etc...*) : remplacer les points de suspension par un point.

Deuxième colonne, lignes 20 à 23 : codes erronés (*em quad* = cadratin ; *en quad* = demi-cadratin ; *thin* = fine).

Troisième colonne (note) : écrire *n° 240-241* et non *numéro 240-41*. L'auteur préconise d'écrire en chiffres mais il boude les abréviations courantes !

Page 19, trois premières lignes : mettre un point-virgule après chaque élément de l'énumération.

Page 21, tableau : remplacer les *x* par le signe de multiplication : $\times$ (casseau, si police standard).

Page 22, lignes 17 et 18 : reprendre la composition pour éviter ces deux *au* en fin de ligne.

Page 23, lignes 4 et 5 : même remarque que précédemment (deux *de* consécutifs). Là encore, nous ne signalerons plus ce genre de faute qui revient trop souvent dans l'ouvrage – rappelons-le – au détriment de la lisibilité.

Page 24, lignes 17 à 19 : séparer les tranches de trois chiffres.

1000 exemplaires ne doit pas être coupé.

Page 25, tableau : centrer verticalement les chiffres *I, II, III* et *IV* ; supprimer le *s* à : 6 *Mise en page*, ou alors le mettre partout.

Page 30 : mettre un blanc fixe ou une tabulation après les tirets d'énumération.

Page 32, ligne 20 : mettre un point après *paravent*.

Page 34, note 18 : problème d'intermot : entre *un* et *sens* ; entre *de* et *Saussure*. Ne parlons pas des coupures de texte.

Page 35, lignes 8 et 10 : en ce qui concerne la division des mots, il ne faut pas exagérer, cet ouvrage se veut quand même un manuel de typographie. D'autant que cela se reproduit souvent : pages 53, 54, 57, 59, etc.

Dans le cas présent, débiter chaque énumération par une majuscule.

Page 40, note 1 : supprimer la virgule après *beaucoup* ; note 2 : composer *1969-1976* et non *1969-76*.

Page 41, ligne 10 : c'est quoi ce « pâte » après *XVI* ?

ligne 23 : fermer la parenthèse après le deuxième *n*.

Page 45, dernière colonne : mettre une espace après *Bodoni* ; mettre une majuscule à *Jeune* de *Fournier le Jeune* ; écrire *Dürer* et non *Durer*.

Page 46, sept lignes avant la fin : remplacer le trait d'union de fin de ligne par un tiret demi-cadratiné.

Page 47, dernière ligne : je ne pense pas que le mot *composé* soit le plus indiqué ici, d'autant que trois lignes plus haut...

Page 48, ligne 4 : mettre un deux-points après *forte* ;

ligne 6 : mettre un deux-points après *tels*.

Page 51, note 6 : composer *Delta & Spes*, et non *Delta et Spes* (c'est un logo).

Page 52, première énumération : tous ces *pour* auraient pu être remplacés par un seul avant le deux-points ;

ligne 19 : écrire *deux-points* et non *2 points*.

Page 53, première ligne : mettre un deux-points après *professe* ;

justifier la dernière ligne (là encore, erreur de composition trop fréquente).

Page 56, ligne 5 (encadré) : mettre une espace insécable entre *p.* et *50*.

note 8 : mettre une virgule après *L.* et entre » et *in*.

Page 58, ligne 6 : supprimer l'accent aigu au *e* d'*Helvetica* (c'est une marque déposée).

points 2 et 3 : pour *empattement*..., choisir entre le pluriel et le singulier.

Page 59, point 4 : remplacer le trait d'union après *imprimeurs* par un tiret demi-cadratiné ; quant aux quatre divisions successives, dont une à un nom propre ?

Page 61, ligne 7 : mettre un deux-points après *ordinateurs* ;

ligne 8 : remplacer la virgule par un point-virgule ;

ligne 16 : le lecteur appréciera la logique de l'auteur quant à la ponctuation ;

six lignes avant la fin : « Exemple : *le Times* : un ensemble... ». (Même remarque que ci-dessous, à Page 63.)

Page 62, lignes 6 à 8 : problème d'interlignage.

Page 63, lignes 1, 5, 12 et 16 : pourquoi cette abondance de deux-points ? Notre langue manquerait-elle à ce point de signes de ponctuation ? Là encore, bravo pour la cohérence : 1920-24, mais 1953-1962.

Notes : que de *in* et de blancs aberrants.

Page 64 : ce n'est pas parce qu'un document est ancien qu'il est exemplaire ou dépourvu de coquilles. Deux exemples : *Tracé Phénicien* et *Tracé Grec*. Pourquoi une capitale à *phénicien* et à *grec* ?

Page 66 : écrire *Médiévaux* et non *Medievaux* ; *Vénitiens* et non *Véni-tiens*. D'autant que page 71 ces mots sont correctement composés.

Page 67 : mettre les accents sur les capitales (*Écritures*, *Égyptiens*).

Page 69 : supprimer les blancs inutiles à l'intérieur des parenthèses dans [(*dans le mot*)] et [(*à valeur égale*)]; mettre les accents à VISIBILITÉ (dans la logique de l'auteur, composer VISIBILITÉ).

Page 70, ligne 1 : même remarque que ci-dessus, à Page 63 ;

ligne 3 : *micro-milieu* (déjà commenté) ;

ligne 4 : 11 *facteurs* ne doit pas être coupé ;

ligne 15 : division en fin de ligne (et la politesse alors!).

Page 77 : commencer les énumérations par une capitale ; deux-points successifs : même remarque que ci-dessus, à Page 63.

Page 80, ligne 21 : mettre une espace entre *soit*, et *figurant* ; avant-dernière ligne : comme page 41, c'est quoi ce « pâté » après XIV ?

Page 81, lignes 2, 5 et 8 : même remarque que précédemment ;

ligne 4 : mettre une virgule après les points de suspension.

Page 82, ligne 9 : manifestement, l'auteur ignore la règle du *concu-vit* (*concuvi* ou *concubite*).

Page 85, dernière ligne : guillemets anglais (“...” et non “...”).

Page 86, lignes 7 et 8 : deux *de* successifs en fin de ligne.

cinq lignes avant la fin : mettre un blanc fixe insécable avant l'appel de note¹⁸ et une espace après.

Page 88, ligne 10 : écrire *p. 175* et non *p. 176*.

Page 92, ligne 14 : mettre un accent circonflexe à *Âge*.

Page 93 : les *points de suite* s'appellent traditionnellement des *points de conduite* ;

problème d'alignement dans les pourcentages sous *Filets tramés*.

Page 100 : si *de recherche* en bas de casse, alors *sélective* également (même remarque p. 102) ;

au point 6, mettre un deux-points après *Exemple*.

Page 108, note 10 : faire des coupures logiques, sémantiques.

Page 110, ligne 19 : écrire *succèdent* et non *succèdent* (j'en profite pour rappeler que les capitales doivent être accentuées ; ligne située au-dessus : *Â*).

Page 118, ligne 7 : supprimer l'espace après l'apostrophe de *qu'au* ;

dernière ligne : mettre un point-virgule après *parallèles*.

Page 121, ligne 2 : « C'est le vingt-septième signe de l'alphabet à la disposition du graphiste. » À mon avis, il y a une coquille là. Ce n'est pas 27^e que l'auteur voulait écrire ?
ligne 13 : mettre le *A* de *Approche* en italique.

Page 125, ligne 10 : mettre une espace après *corps* 9 ;
dernier paragraphe : que penser du 1. suivi de 3 *des marges* ? En dehors de la laideur, ce genre de composition facilite-t-il la lisibilité ?

Page 128, ligne 22 : division de mot malsonnante.

Page 130, tableau : problème d'alignement à gauche avec *les*.

Page 142, trois lignes avant la fin : écrire *dissymétriques* et non *dysymétriques* ; justifier la dernière ligne (même chose, ligne 18).

Page 146, lignes 3 et 4 : en dehors d'une coupure contestable, composer 1960 et non seulement 60 ;
ligne 6 : composer *Helvetica* et non *Helvética*.

Page 148 : mettre une espace entre *F.* et *M.* de *F. M. Ricci*, ou alors mettre un trait d'union s'il s'agit d'un prénom composé.

Page 151, ligne 2 : mettre un accent circonflexe à *Âge*.

Page 156, encadré : mettre un point final après *l'écrivain*⁴ et *JOURS*.

Page 167, tête de tableau : mettre un accent grave sur *OÙ* ? Même remarque pour les autres capitales qui doivent être accentuées. Lisibilité... et français.

Page 171, 3^e colonne : que font ces chiffres (14, 15), seuls, en tête de colonne ?

Page 175 : de grâce, que l'auteur montre l'exemple ; faire des coupures logiques, sémantiques.