

EN FINIR AVEC LES LIVRES MOCHES

ANÉANTIR MICHEL

par Thomas SAVARY

© Licence Creative Commons CC BY-SA 4.0. Attribution – partage dans les mêmes conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0).

En mémoire de Jean MÉRON (1948-2022)

ANÉANTIR UNE MAQUETTE ?

LIVRE-OBJET, conçu avec un goût certain, *Anéantir* nous offre le savoureux paradoxe de la laideur couchée sur beau papier. Cette dissociation esthétique, radicale au point d'évoquer la pathologie mentale, présente au moins le mérite de souligner le degré de laisser-aller atteint aujourd'hui par nombre des éditeurs littéraires français les plus renommés. Ainsi *Anéantir* est-il un formidable support d'enseignement, par la foule de contre-exemples qu'involontairement il propose, et un excellent moyen de sensibiliser les lecteurs à l'importance de la typographie.

Houellebecq est la première victime, consciente ou non, d'un tel sinistre, aux antipodes du livre dont il a dû rêver. En dépit de cet échec, je salue sa tentative d'imposer une démarche esthétique ambitieuse à un éditeur qui d'ordinaire néglige à peu près totalement la forme des romans de littérature générale qu'il publie. Merci, donc, à Michel Houellebecq ; mais merci également à Flammarion, dans l'objectif évident de faire des économies de bouts de chandelle d'avoir choisi un prestataire qui promet avec un bel aplomb des solutions de mise en pages automatisée ; merci, enfin, bien sûr, à la société Pixellence d'avoir avec ce livre apporté tant de grain à mon moulin ! C'est au travail ou plutôt à l'absence de travail de cette dernière que l'on doit, sinon peut-être en totalité, du moins en grande partie, ce naufrage. À sa décharge, jamais pour *Anéantir* Flammarion n'aurait dû opter pour une mise en pages automatique, jamais le service de fabrication n'aurait dû valider le fichier remis par Pixellence, jamais quiconque ayant les yeux en face des trous n'aurait signé le bon à tirer. Pour juger toutefois de la qualité du travail d'un prestataire, il faut un minimum de culture typographique, ce qui fait censément partie de ce métier d'éditeur qui, aux dernières nouvelles, est bien celui de Flammarion...

In fine, c'est manifestement l'extrême division des tâches chez les gros éditeurs, au nom d'une prétendue rationalisation, qui aboutit à ce genre d'horreur : en multipliant le nombre des acteurs du processus de publication, en réduisant le champ d'intervention de chacun, en externalisant tout ce qui peut l'être pour des questions d'économie primant toute considération de qualité, on dilue le sens des responsabilités de tous ces intervenants. Bien huilée, la machine kafkaïenne est mue par des acteurs enfermés dans leur spécialisation,

réduits au rang de vulgaires rouages facilement remplaçables, sans que personne semble avoir de vue d'ensemble des livres publiés. Payé pour ce qu'il a à faire et quoi qu'il advienne, chacun ou presque pourra se dire « je m'en lave les mains ».

Ironie du sort, nous verrons en outre par la suite que l'avarice de Flammarion lui a en réalité coûté très cher dans le cas d'*Anéantir*...

UNE MAQUETTE QUI SE DÉFEND

1. Pour mémoire, en typographie numérique, le terme désigne, plutôt qu'un véritable objet, l'ensemble des paramètres graphiques qui, indépendamment des éléments matériels de la fabrication, vont être définis pour donner sa forme au livre: le format, l'empagement, les polices utilisées, leurs forces de corps, etc.

2. Je ne vais pas m'attarder sur cette question de la distinction à faire entre majuscules et capitales, minuscules et bas de casse, comptant sur votre sagacité: dans « MICHEL HOUELLEBECQ », il y a dix-sept lettres composées en grandes capitales, mais quinze minuscules et seulement deux majuscules; dans « michel houellebecq », il y a dix-sept lettres composées en bas de casse, et pourtant deux majuscules. Bonus: « MICHEL HOUELLEBECQ » est composé de son côté en petites capitales, et comprend bien entendu toujours deux majuscules et quinze minuscules.

3. Famille de polices aux caractéristiques essentielles communes (abandon des modèles calligraphiques au profit d'une conception intellectuelle des caractères, axes verticaux, empattements [*serifs*, pour les amateurs d'anglicismes] plats et fins, contraste très prononcé entre pleins [parties grasses des caractères] et déliés [parties fines]). Le nom est un mot-valise formé à partir de ceux des typographes Didot (français) et Bodoni (italien).

4. Famille de polices d'écriture conçues en Italie et en France à partir du milieu du XVI^e siècle, caractérisées par des empattements triangulaires, un contraste assez prononcé entre pleins et déliés, et des axes encore assez inclinés, hérités de la calligraphie.

5. Les ligatures font fusionner au moins deux caractères. Il existe, à côté des ligatures orthographiques (en français, « æ », « Æ », « œ » et « Œ »), des ligatures facultatives dites esthétiques. Les ligatures esthétiques les plus courantes sont « ff », « fi », « fl », « fi » et « ffl »; plus rarement, par exemple dans les volumes de la « Bibliothèque de la Pléiade », on trouvera également « st », « ct », « sp ». Il en existe bien d'autres selon les polices d'écriture.

Mais commençons par la maquette¹ du roman, qui est en définitive ce qu'*Anéantir* présente de moins critiquable. Pour autant que je le sache, celle-ci est l'œuvre, au moins pour l'essentiel, de François Durkheim, directeur artistique de Flammarion, et de Michel Houellebecq. Je ne traiterai pas ici des éléments matériels du livre (papier, carton, encre, colle...), pour lesquels à dire vrai mes connaissances à ce jour sont des plus limitées, et m'en tiendrai à ce qui relève de la seule typographie numérique.

Avec la maquette, nous avons affaire en quelque sorte aux fondations du livre, il est donc essentiel de réussir cette étape de la mise en pages, même si ensuite l'édifice reste à construire. En un sens, c'est même une fois la maquette arrêtée que pour le typographe commence le travail véritable. Or, à en juger par la quasi-totalité des romans de nos « grands » éditeurs, on a le sentiment que c'est précisément là qu'au contraire il a dû s'arrêter. Voilà qui apparaîtra clairement quand, dans le prochain billet, nous examinerons le « travail » de Pixellence.

Si la maquette d'*Anéantir* présente à mon sens quelques aspects discutables, je dois lui reconnaître d'avoir été pensée et de présenter une cohérence indéniable.

Couverture

On a affaire à une couverture typographique minimaliste comprenant uniquement des caractères, à l'exclusion de tout autre élément graphique: absence de cadres à filet ou double filet comme dans la « Blanche » de Gallimard; pas le moindre filet décoratif; encore moins de logotype. Centré horizontalement, tout le texte est composé en bas de casse (« minuscules ») plutôt qu'en capitales (« majuscules ») et bas de casse, ou uniquement en capitales comme c'est souvent le cas². Ce minimalisme pourrait avoir été inspiré par celui encore plus poussé de la pochette de *l'Album blanc* des Beatles, mentionné dans le roman et dont la couverture d'*Anéantir* reprend la couleur. La police utilisée pour le nom de l'auteur et le titre est une didone³; à en juger par le t, il s'agit même probablement d'un Didot, police typiquement française ayant traversé tout le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e, non seulement pour la composition des titres mais aussi pour le texte courant. Le nom de Flammarion est composé dans une autre police, une galarde⁴, hélas sans la ligature « fl »⁵, qui aurait permis d'éviter ce blanc disgracieux entre *f* et *l*, qui donnerait presque envie de lire « F-lammarion ».

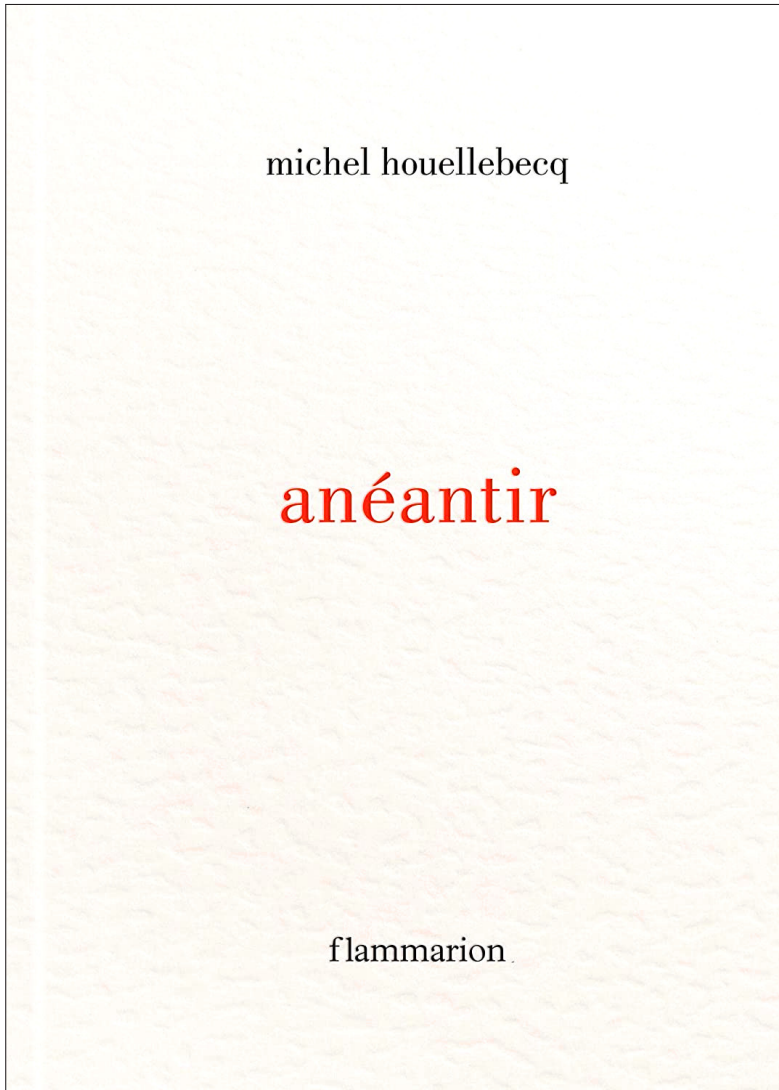


Fig. 2.1. – *Anéantir* de Michel Houellebecq, Paris, Flammarion, 2022, première de couverture.

flammarion

Fig. 2.2. – *Anéantir* de Michel Houellebecq, Paris, Flammarion, 2022, un fort laid « flammarion ».

Le texte est composé en noir (noms de l’auteur et de l’éditeur) et rouge (titre du livre), couleurs traditionnellement associées à l’imprimerie (les premières encres de couleur étaient rouges).

Centré verticalement, le titre est donc placé très bas, quand d’ordinaire il se trouve, depuis le haut, à environ un tiers de la couverture. Voilà qui participe à créer une sensation de pesanteur, qui constitue en quelque sorte la signature de la maquette de ce livre.

Page de faux-titre (p. 3, non foliotée)

Succédant comme il est d’usage à la page de garde et à la page au verso (toutes deux blanches), elle ne comprend que le titre du livre, composé en romain (droit) et bas de casse, centré horizontalement.

S'il n'est pas centré verticalement cette fois, il se situe tout de même très bas par rapport à l'usage — cette pesanteur, toujours, mais aussi la volonté manifeste de le composer à la même hauteur que celui de la page de titre (voir plus bas), dont il ne se distingue que par une force de corps inférieure et une graisse moindre.

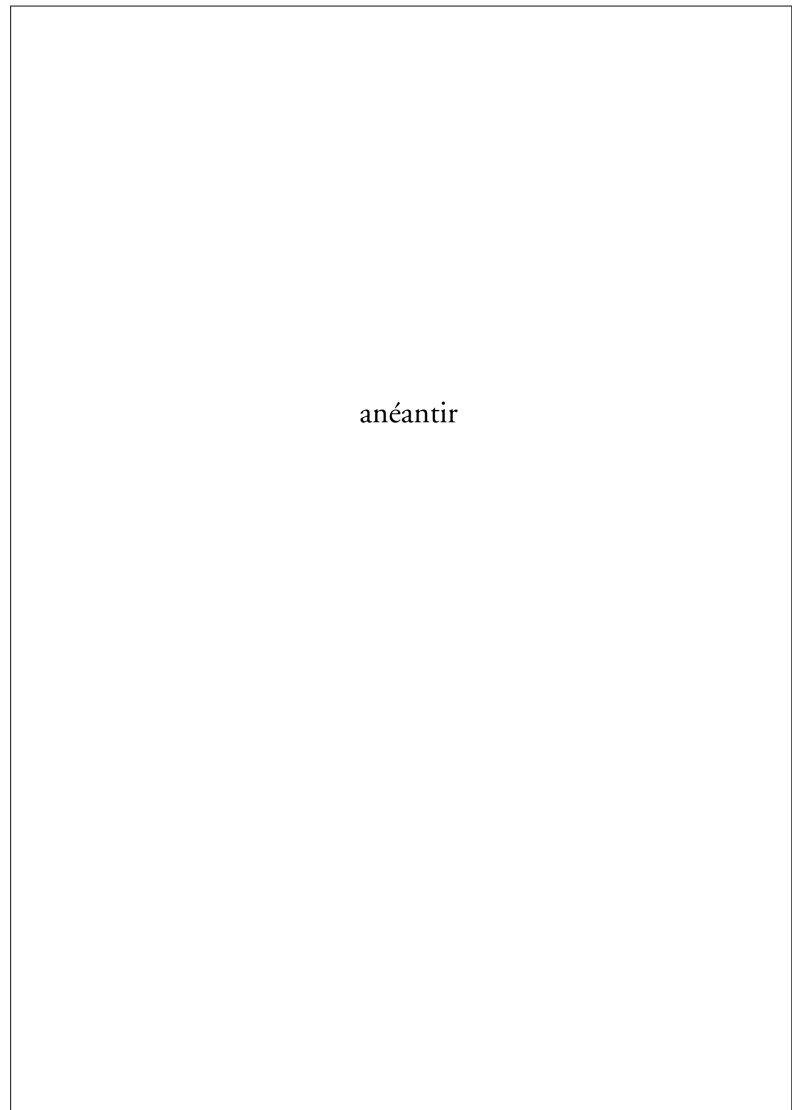


Fig. 2.3. – *Anéantir* de Michel Houellebecq, Paris, Flammarion, 2022, page de faux-titre.

6. Il existe plusieurs types d'épreuves: les épreuves de contrôle (aujourd'hui le plus souvent de simples fichiers PDF, censément relus et corrigés avec soin avant l'étape suivante) et les épreuves contractuelles, exemplaires imprimés du livre, soumis à l'éditeur à des fins de validation par ce dernier, voire par l'auteur (selon le contrat passé avec la maison d'édition), avec la signature d'un document appelé bon à tirer, permettant de lancer l'impression.

Du même auteur (p. 4, non foliotée)

Cette page, très laide, comprend de multiples erreurs orthotypographiques. Leur relevé présentant peu d'intérêt, je noterai juste l'absence totale de soin apporté à cette liste. Les épreuves⁶ ont-elles seulement été relues? Aucune page ne doit être négligée à la relecture, qu'il s'agisse des pages de titre, des mentions légales, de l'achevé d'imprimer ou d'une page comme celle-ci.

DU MÊME AUTEUR

H.P. Lovecraft – contre le monde, contre la vie, Le Rocher, 1991 ;
J'ai Lu, 1999.
Rester vivant – méthode, La Différence, 1991.
La poursuite du bonheur, La Différence, 1991.
Extension du domaine de la lutte, Maurice Nadeau, 1994 ; Flam-
marion, 2021.
Le sens du combat, Flammarion, 1996.
Rester vivant suivi de *La poursuite du bonheur* (édition revue par
l'auteur), Flammarion, 1997.
Interventions, Flammarion, 1998.
Les particules élémentaires, Flammarion, 1998 ; 2021.
Renaissance, Flammarion, 1999.
Lanzarote, Flammarion, 2000.
Plateforme, Flammarion, 2001 ; 2021.
La possibilité d'une île, Fayard, 2005.
Ennemis publics (avec Bernard-Henri Lévy), Flammarion/Grasset,
2008 ; J'ai Lu, 2011.
Interventions 2, Flammarion, 2009.
Poésie (*Rester vivant, Le sens du combat, La poursuite du bonheur,*
Renaissance), J'ai Lu, 2010.
La carte et le territoire, Flammarion, 2010.
Configuration du dernier rivage, Flammarion, 2013.
Non réconcilié – anthologie personnelle 1991-2013, Gallimard,
2014.
Soumission, Flammarion, 2015.
Sérotonine, Flammarion, 2019.
Interventions 2020, Flammarion, 2020.

www.michelhouellebecq.com

Fig. 2.4. – *Anéantir* de Michel Houellebecq, Paris, Flammarion, 2022, bibliographie non relue (ou fort mal).

Page de titre (p. 5, non foliotée)

La page de titre reprend à quelques détails près les éléments de la couverture, le rouge en moins. S'il n'est plus centré verticalement, le titre paraît encore relativement bas, en raison probablement d'une force de corps modeste (traditionnellement, le titre est beaucoup plus gros). Il semble légèrement graissé, à moins que cette impression tienne à sa force de corps. Le nom de l'auteur est composé quant à lui dans un corps légèrement inférieur, et celui de l'éditeur dans un corps un peu plus petit encore, établissant ainsi une hiérarchie discrète entre les trois éléments. À noter, cette fois, la présence attendue de la ligature « fl » pour « flammarion ».

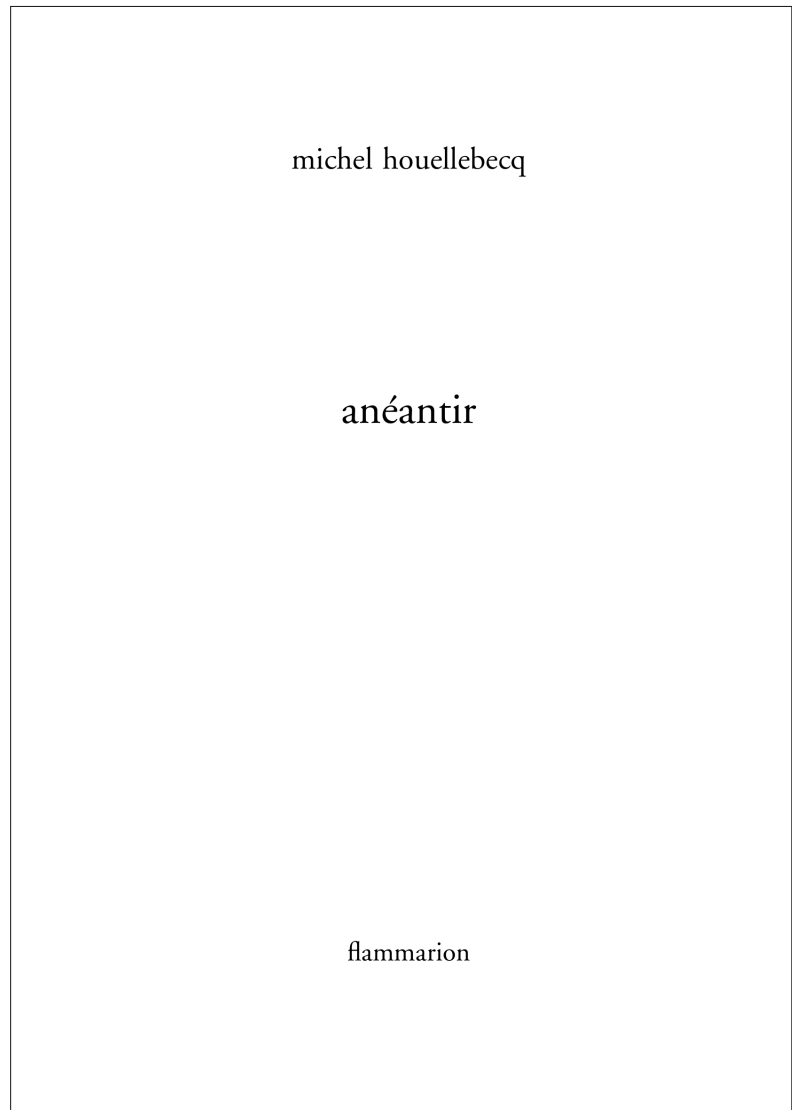


Fig. 2.5. – *Anéantir* de Michel Houellebecq, Paris, Flammarion, 2022, page de titre.

Mentions légales

Pas de commentaire à faire, sinon sur le choix de la police, sur lequel je reviendrai pour le texte courant.

Présentation des titres de partie

Je ferai l'impasse sur les illustrations. *Anéantir* compte sept parties sans titre, simplement numérotées en écriture littérale : composition en romain, non graissée, dans une force de corps légèrement supérieure à celle du texte courant, un peu plus haut que le titre en page de titre. Là encore, aucune capitale, seulement des bas de casse.

Première page de chapitre

Les chapitres sont simplement numérotés également, mais en chiffres Didot (dits aussi « majuscules »), dans une force de corps supérieure à celle du texte courant. Les numéros sont centrés horizontalement, après un saut de cinq lignes. Le texte courant

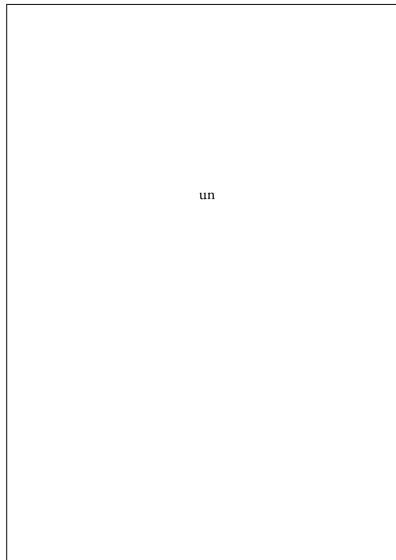


Fig. 2.6. – *Anéantir* de Michel Houellebecq, Paris, Flammarion, 2022, départ de partie.

commence après un saut de trois lignes. Aucune fioriture, bien sûr : ni lettrine ni premier mot en petites capitales.

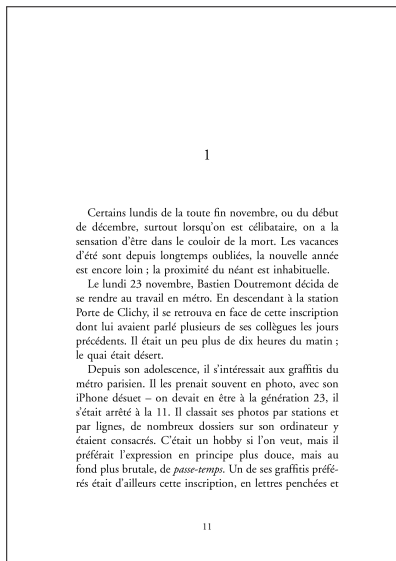


Fig. 2.7. – *Anéantir* de Michel Houellebecq, Paris, Flammarion, 2022, départ de chapitre.

Empagement du texte courant

Nous attaquons ici le gros morceau. Pour mémoire, l'empagement consiste à définir les marges de la page, qui déterminent à la fois les dimensions du rectangle accueillant le texte courant ainsi que sa position. On parle encore de rectangle d'empagement, et je me dois ici de signaler une profonde divergence de conceptions, dans la mesure où en découlent des différences

7. L'article parle au passage de « colonne d'empagement », [https://fr.wikipedia.org/wiki/Page_\(livre\)#Lexique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Page_(livre)#Lexique).

8. Du moins dans la traduction française de son *Manuel complet de typographie*, où l'original *type area* a été maladroitement traduit par « empagement » et défini comme la « place occupée par le texte [courant] dans la page », dont sont exclus sans ambiguïté en-têtes et pieds de page: James Felici, *Manuel complet de typographie*, Paris, Peachpit Press, 2003, p. 187 et p. 294. Texte anglais de la 2^e édition: « *the type area of the page (at its simplest, the rectangle of text on the page of a novel)* » (p. 190) et « *Type area: The part of a page populated by the main text and usually defined by the top, bottom, outside, and binding margins* » (p. 326, souligné par moi).

9. Il écrit en effet, p. 196, que les marges « doivent encadrer le bloc de texte », dont sont à l'évidence exclus en-têtes et pieds de page, que Bringhurst classe dans les « éléments satellites », p. 198. Robert Bringhurst, *Principes élémentaires de la typographie*, Montreuil, Éditions B42, 2023.

10. Ainsi, après avoir différencié, p. 127, « hauteur de page » (désignée sur une illustration comme la hauteur du rectangle constitué par le seul texte courant) et « hauteur du rectangle d'empagement » (désignée comme la hauteur d'un rectangle incluant texte courant et au moins l'en-tête, ainsi probablement que le pied de page s'il y en avait un dans cet exemple), les auteurs écrivent, p. 162: « Le rectangle d'empagement est déterminé par la justification [longueur d'une ligne pleine] et la *hauteur de page* » (souligné par moi) — les aléas, sans doute, de l'écriture à plusieurs mains ou de la succession des éditions. Pierre Duplan, Roger Jauneau et Jean-Pierre Jauneau, *Maquette et Mise en page*, 6^e édition revue et augmentée, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2008.

11. Dans la typographie traditionnelle, au plomb, l'interlignage désigne l'opération... d'interligner, consistant à écarter deux lignes consécutives au moyen de lamettes métalliques appelées *interlignes* (nom féminin); *interligne* (nom masculin) désignait de son côté la distance entre deux lignes, ou plus précisément deux lignes de pied (la ligne imaginaire sur laquelle reposent les lettres, également appelée « ligne de base » par anglicisme [*baseline*]). On a évidemment tôt fait de confondre les deux noms *interligne*, d'autant qu'ils ont l'heur de commencer par une voyelle et que l'élosion du *e* ou du *a* de l'article défini empêche de les distinguer en l'absence d'adjectif épithète ou attribut du sujet. C'est certainement la raison qui a poussé certains à désigner par *interlignage* la distance entre deux lignes de pied consécutives, plutôt que par *interligne*. J'essaie moi-même de recourir aux termes les moins ambigus possibles; à la suite de Jean-Pierre Lacroux, auteur du livre posthume *Orthotypographie*, c'est donc dans ce sens que j'emploie le terme interlignage.

visuelles immédiatement perceptibles — raison pour laquelle j'espère que me sera pardonné le long développement technique qui va suivre.

En effet, ce qui aurait pu relever d'une simple querelle terminologique sans grand intérêt se révèle d'une importance capitale pour quiconque est conduit à mettre en pages lui-même un document, fût-ce en tant qu'amateur, dès lors qu'il est animé du souci de bien faire. Pourquoi? Parce que les logiciels de PAO ou les traitements de texte n'ont pas tous le même comportement sur cette question: de mêmes valeurs de marge peuvent donner naissance à des blocs de texte de hauteurs différentes d'un programme à l'autre!

Certains typographes incluent en effet dans le rectangle d'empagement, en plus du bloc de texte, les éventuels en-tête et pied de page (voir par exemple la Wikipédia en français⁷); d'autres les en excluent, comme le typographe américain James Felici⁸, ou encore le Canadien Robert Bringhurst⁹; d'aucuns vont même se contredire sur cette question, tels les auteurs français du par ailleurs excellent ouvrage *Maquette et Mise en page*¹⁰.

Pour ma part, je considère que, pour un roman, le rectangle d'empagement se limite au bloc de texte: les contenus en en-tête ou en pied de page, quand ils existent, sont bel et bien des éléments satellites gravitant autour du texte, dont ils sont séparés généralement par plus d'un interlignage (que j'emploie au sens de distance entre deux lignes consécutives du bloc de texte¹¹); ces contenus sont le plus souvent d'une longueur inférieure ou même très inférieure à la justification (largeur du bloc de texte), si bien que la forme prégnante sur le blanc de la page est bien celle du bloc de texte, et que les marges devraient être définies *par rapport à celui-ci*. Autre raison, à mon sens définitive: dans les mises en page modernes, il n'est pas si rare que la longueur de l'en-tête ou du pied de page, pour peu qu'ils incluent deux ou trois éléments, excède pour le coup la justification; si donc on les associe au bloc de texte dans un même ensemble, il n'est à l'évidence plus possible de parler de *rectangle d'empagement*. Sous ma plume, donc, *rectangle d'empagement*, *bloc de texte* ainsi que *bloc de composition* désignent strictement la même chose lorsqu'il s'agit d'un roman ordinaire, même si ce n'est pas indifféremment que je les emploie, en fonction du contexte et du point de vue adopté.

Le problème, comme je le signalais, est donc que les différents programmes de PAO ou de traitement de texte n'ont pas tous le même comportement sur cette question: par exemple, pour Writer de LibreOffice ou pour ConTeXt, les marges inférieures et supérieures s'entendent jusqu'au pied de page ou à l'en-tête, respectivement, lorsqu'ils existent; à l'inverse, avec la classe Memoir pour L^AT_EX, ces marges séparent les limites inférieures et supérieures de la page du bloc de texte. C'est la raison pour laquelle je commençais par mettre en garde sur le fait que de mêmes valeurs de marge pouvaient donner naissance à des blocs de texte de hauteurs différentes selon le logiciel utilisé.

Avant d'en venir à *Anéantir*, voici deux exemples d'engagement qui devraient vous permettre de jeter ensuite un regard plus affûté sur celui du roman de Michel Houellebecq. Le premier présente un engagement orthodoxe, à défaut d'être original — il s'agit du fameux canon des ateliers, évoqué dans l'article d'Olivier Bessard-Banquy cité dans le billet précédent¹², où l'auteur semblait à demi-mot déplorer le manque d'originalité des éditeurs d'autrefois¹³, ce à quoi le grand typographe Jan Tschichold (1902-1974) aurait certainement rétorqué : « Un livre réellement beau ne doit rien avoir de nouveau extérieurement, il doit tout simplement être parfait¹⁴. »

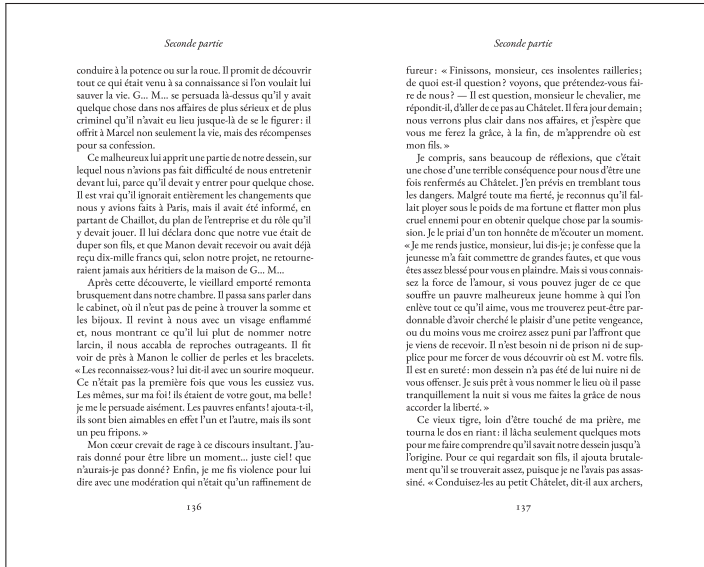


Fig. 2.8. – Canon des ateliers (*Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, « Nénufar », Thomas Savary, 2022).

Le deuxième exemple sera celui d'un engagement... hétérodoxe.

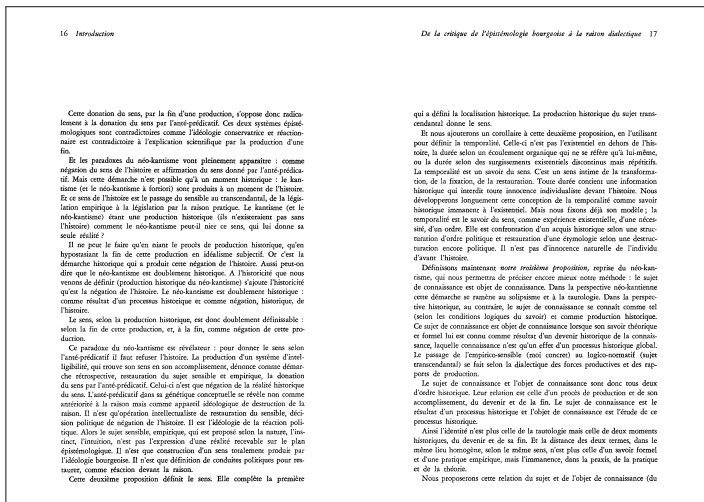


Fig. 2.9. – « Pages tombantes » (*l'Être et le Code*, Michel Cloucard, 1972).

12. Olivier Bessard-Banquy, « Le livre moche à la française », dans *l'Esthétique du livre*, sous la direction d'Alain Milon et Marc Perelman, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010). En ligne: <https://books.openedition.org/pupo/1879>.

13. Ce que confirme une autre de ses contributions antérieures, « Le livre entre noir et blanc: l'espace de la page imprimée », dans *le Livre et ses espaces*, sous la direction d'Alain Milon et Marc Perelman, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2007). En ligne: <https://books.openedition.org/pupo/503>.

14. Jan Tschichold, *Livre et Typographie*, Paris, Allia, 1999.

La principale différence est flagrante, qui concerne les marges supérieure et inférieure. En typographie, les marges délimitant le rectangle d'empagement ont pour nom :

- blanc de petit fond ou petit fond, ou encore blanc de couture (marge interne, côté reliure – en gras le terme le plus couramment employé);
- blanc de grand fond ou grand fond (marge externe);
- blanc de tête (marge supérieure);
- blanc de pied (marge inférieure).

Dans le canon des ateliers, ces marges sont également appelées blancs tournants, en raison de l'ordre dans lequel ils sont calculés, dans une rotation horaire pour la page de droite, en commençant par le petit fond¹⁵.

Soulignons par ailleurs que, dans la mise en pages traditionnelle du livre, *l'unité n'est pas la page mais la double page*, que forment la fausse page (ou verso, à gauche) et la belle page (ou recto, à droite), aux empagements symétriques, en miroir.

15. Ceux que cela intéresse pourront découvrir le détail des calculs arithmétiques présidant à cette méthode d'empagement dans le dernier article mentionné d'Olivier Bessard-Banquy, « Le livre entre noir et blanc: l'espace de la page imprimée », *le Livre et ses espaces*, ouvr. cité.

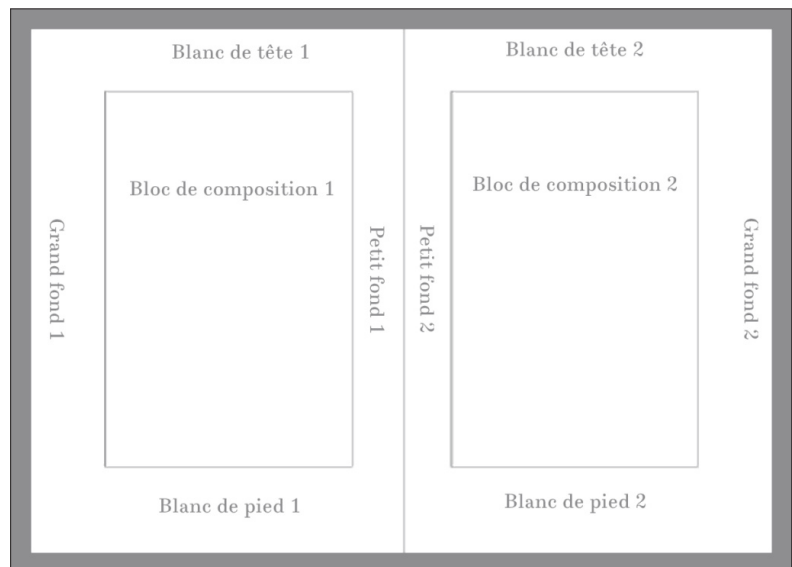


Fig. 2.10. – Blancs tournants.

Les « metteurs en pages de traitement de texte » définissent d'ordinaire leurs marges au petit bonheur la chance, pour un résultat presque toujours inharmonieux, car ils ignorent qu'en typographie l'empagement dépend pour commencer du format de la page et résulte normalement de rapports mathématiques (soit par construction géométrique¹⁶, soit par calcul arithmétique): le hasard fait rarement bien les choses, et l'absence de relation intuitivement perceptible entre format et rectangle d'empagement offre les meilleures garanties de naufrage esthétique.

Sans entrer dans les détails mathématiques, bornons-nous donc à l'essentiel : le grand fond est par définition plus important que le petit fond (l'addition des deux petits fonds d'une double page formant un espace blanc plus ou moins équivalent à chacune des deux

16. Le lecteur qui se prendrait de passion pour la typographie en trouvera de multiples exemples dans le livre de Robert Bringhurst, *Principes élémentaires de la typographie*, dont la traduction française a paru en 2023 aux éditions B42 : <https://editions-b42.com/produit/principes-elementaires-de-la-typographie/>.

marges externes); le blanc de pied est quant à lui toujours supérieur au blanc de tête. Plusieurs raisons à ce dernier point, limitons-nous à deux. La première est d'ordre optique : compte tenu, entre autres, de la manière dont nous tenons généralement un livre (plus ou moins incliné), le plan des pages n'est pas parallèle à celui de nos yeux, et le centre perçu de la page se trouve au-dessus de son centre géométrique (à l'intersection des diagonales du rectangle de la page); un blanc de pied inférieur au blanc de tête ou même seulement égal (pour un bloc de texte alors rigoureusement centré verticalement) créera donc l'impression d'un bloc trop bas, d'une page pesante, comme plombée par la gravité. La seconde raison est d'ordre pratique : nul ne tient, que je sache, son livre par le haut, et un lecteur normalement conformé le tiendra d'ordinaire par les côtés ou bien par le bas; or, un blanc de pied insuffisant ne laissera pas assez de place aux pouces, qui dans le deuxième cas ne manqueront pas de cacher les dernières lignes de chaque page. Mais sans doute est-il des typographes sadiques, à moins que celui de *l'Être et le Code* ait voulu suggérer qu'il trouvait au style de Michel Cloucard un certain manque de légèreté... Le monocle de la microtypographie me laisse supposer en réalité un manque de compétences — mais ne déflorons ces questions, que je propose de garder en réserve en vue d'« anéantir » le travail de Pixellence.

Voici de nouveau la double page que je soumettais à votre attention dans mon billet précédent.

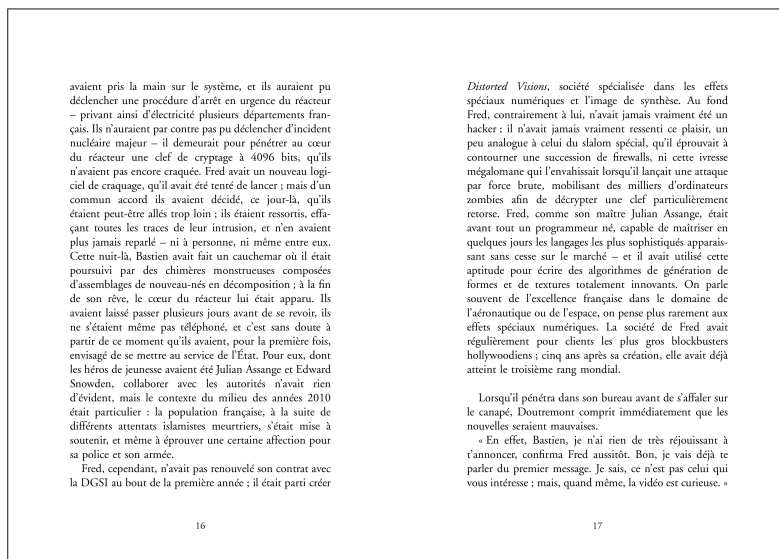


Fig. 2.11. — *Anéantir* de Michel Houellebecq, Paris, Flammarion, 2022, p. 16-17.

Bornons-nous pour l'heure à l'empagement. Comme il est le plus souvent d'usage dans l'édition française, le folio (numéro de page) figure en pied de page, centré. Relevons l'absence d'en-tête. Quand le folio se trouve comme ici en pied de page, la présence d'un en-tête

ne se justifie en effet que s'il peut apporter des informations utiles : par exemple, le titre de la partie ou du chapitre en cours, le nom de l'auteur des présentes pages (dans un ouvrage collectif). Les parties et chapitres d'*Anéantir* étant simplement numérotés (en lettres pour les premières, en chiffres indo-arabes pour les seconds), faire figurer ces simples numéros en en-tête eût été assez inesthétique, et par ailleurs sans grand intérêt. Bonne décision, donc.

Au volet des critiques, j'attire votre attention sur les petits fonds, qui sont énormes. Théoriquement, la somme des deux petits fonds qui séparent les deux rectangles d'empagement devrait équivaloir exactement ou à peu près à la dimension du grand fond. Or, ici, cette séparation apparaît beaucoup trop grande, nuisant à l'harmonie de la double page. Il faut toutefois rappeler qu'*Anéantir* est un beau bébé de plus de 700 pages. Dans les dos carrés collés, une partie significative du papier disparaît dans la reliure ; par ailleurs, on évite généralement de les ouvrir en grand de crainte de casser le dos pour finir par voir s'envoler les pages, même si ce risque se trouve aujourd'hui réduit par de bien meilleures colles qu'autrefois : il faut tenir compte de cette « disparition » du papier en décalant le rectangle d'empagement vers l'extérieur, sans quoi le petit fond perçu deviendrait trop petit, avec même le risque de voir une partie du texte s'enfoncer dans la reliure. S'agissant cette fois d'un livre aux cahiers cousus et reliés de manière traditionnelle comme *Anéantir*, on peut ouvrir le livre en grand sans courir ce danger. Néanmoins, comme du reste pour tout livre, une surface du papier d'autant plus importante que le livre est épais se trouve déformée par la pliure survenant à proximité de la reliure. Il faut là encore tenir compte du phénomène et décaler en conséquence le rectangle d'empagement. Deux remarques toutefois : j'estime ce décalage quelque peu excessif ; par ailleurs, la double page ici présentée est extraite non pas de la numérisation d'une double page d'un exemplaire imprimé, non plus que du PDF destiné à l'imprimeur, mais bien du PDF à destination des lecteurs¹⁷ ! En l'absence de pages physiques, de reliure, de pliure, rien ne justifie cet énorme décalage du rectangle d'empagement vers l'extérieur qui ruine l'harmonie de la double page. De tels « petits » fonds sont donc impardonnablement laids.

Qu'en est-il des deux autres marges, le blanc de tête et le blanc de pied ? Le second est comme il se doit supérieur au premier... mais de très peu : ainsi, le rectangle d'empagement est pratiquement centré verticalement, ce qui crée, surtout dans la version imprimée, une sensation de pesanteur, qui à vrai dire s'accorde bien au texte et demeure à mes yeux la principale caractéristique de cette maquette. Plutôt un bon point, donc, en définitive. Que l'on aime ou non le résultat, il faut au moins reconnaître cette cohérence.

Police de labeur

On appelle police de labeur celle utilisée pour le texte courant. À la didone en couverture succède donc comme police de labeur l'Adobe Garamond, conçu par Robert Slimbach sur le modèle de polices créées par Claude Garamont. *Anéantir* convoque donc en

17. À mes clients, je fournis toujours plusieurs fichiers PDF : l'un destiné à l'impression (avec des rectangles d'empagement plus ou moins décalés vers l'extérieur en fonction de l'épaisseur du livre), deux autres à la lecture à l'écran (le premier pour un mode de lecture page à page, avec notamment un rectangle d'empagement centré horizontalement pour chaque page ; le second pour un mode de lecture en double page, comme un livre, mais sans le décalage destiné à l'impression). À chaque fois, de mon côté, c'est juste une variable à changer pour obtenir le fichier souhaité. Et pour Pixellence ?

quelque sorte les deux bornes emblématiques de la période de gloire de la France en matière de création de caractères : Claude Garamont et Firmin Didot.

Né entre 1499 et 1515, mort en 1561, le premier fut l'un des plus grands créateurs de caractères de l'histoire¹⁸. Les polices de Garamont, de ses imitateurs ou des créateurs qui s'en inspirèrent ont dominé durant environ deux siècles. Elles sont totalement tombées en désuétude avec le triomphe des didones, du début du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, avant de faire ensuite leur retour en force. Les galardes sont même aujourd'hui les polices de labeur les plus populaires, perçues comme donnant au texte un cachet littéraire¹⁹.

Le Garamond d'Adobe est assurément une belle police... sauf qu'il s'agit dans *Anéantir* d'une version ancienne et incomplète, non de la version Pro plus récente et bien plus riche en glyphes²⁰. En réalité, c'est donc un très mauvais choix, pour des raisons que je détaillerai et illustrerai dans le prochain billet. Si Pixellence ne disposait pas de la version Pro, il lui fallait tout simplement acheter une licence, quitte à facturer cette dépense à Flammarion — ou opter pour un autre Garamond. Encore des économies de bout de chandelle ! Sans bourse délier, Pixellence aurait pu envisager d'utiliser à la place un très beau Garamond libre d'une qualité proche de celle de l'Adobe Garamond Pro : EB Garamond, lui aussi très riche en glyphes, qui présente en outre l'avantage considérable d'être une police variable dont on peut régler finement la graisse²¹. Mais peut-être est-ce Flammarion qui a imposé cette version de la police, et dans ce cas les bras m'en tombent...

– privant ainsi d'électricité plusieurs départements français. Ils n'auraient par contre pas pu déclencher d'incident nucléaire majeur – il demeurerait pour pénétrer au cœur du réacteur une clef de cryptage à 4096 bits, qu'ils n'avaient pas encore craquée. Fred avait un nouveau logi-

Fig. 2.12. – *Anéantir*. — Adobe Garamond.

teur – privant ainsi d'électricité plusieurs départements français. Ils n'auraient par contre pas pu déclencher d'incident nucléaire majeur – il demeurerait pour pénétrer au cœur du réacteur une clef de cryptage à 4096 bits, qu'ils n'avaient pas encore craquée. Fred avait un nouveau logiciel de cra-

Fig. 2.13. – *Anéantir*. — Même passage composé par mes soins en EB Garamond Variable.

Interlignage

On détermine normalement l'interlignage (la distance séparant deux lignes de pied) en fonction de plusieurs paramètres : la force de corps, la justification, la hauteur d'*x* de la police, mais aussi sa chasse et l'axe des caractères.

18. Ceux qui voudraient en savoir davantage pourront lire, de Rémi Jimenes, *Claude Garamont, typographe de l'humanisme*, Paris, éditions des Cendres, 2022.

19. Alors que je propose systématiquement plusieurs maquettes et polices à mes clients, environ 90 % choisissent le Garamond !

20. En typographie numérique, on oppose le caractère (en tant que concept) au glyphe (sa représentation) — ce qui n'empêche pas les graphistes ou typographes de continuer, la plupart du temps, d'employer le mot *caractère* dans son sens traditionnel au lieu du mot *glyphe*. La distinction n'en est pas moins des plus utiles lorsqu'on parle de polices d'écriture, ou encore de ligatures. On peut décrire une ligature comme plusieurs caractères représentés par un glyphe : par exemple, le glyphe « fi » est une ligature des caractères « f » et « i ».

21. J'illustrerai ce point vers la fin de cette série de billets.

Comme le suggère le nom même, la hauteur d' x correspond pour un corps donné à la hauteur de la lettre x dans la police considérée. Une image vaut mieux qu'un long discours : cinq polices, cinq hauteurs d' x bien différentes.

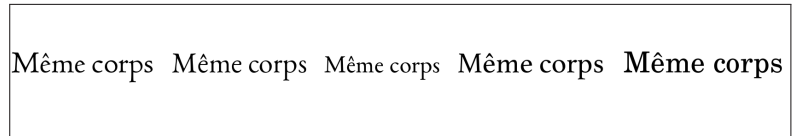


Fig. 2.14. – Des hauteurs d' x très contrastées.

Si ces polices semblent de tailles si différentes malgré une même force de corps, c'est qu'il faut se représenter les caractères d'imprimerie comme inscrits dans des rectangles de largeur variable mais de hauteur constante. *C'est cette hauteur que mesure la force de corps.* Simplement, d'une police à l'autre, les glyphes n'occupent pas ces rectangles verticalement de la même façon, selon la dimension des talus de tête et talus de pied.

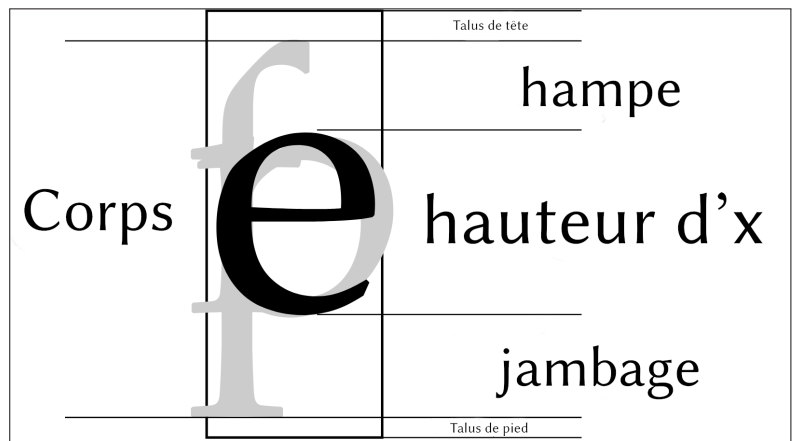


Fig. 2.15. – Corps d'un glyphe, d'après une illustration des wiki-graphistes de l'Atelier graphique de Wikipédia, CC BY-SA 3.0, commons.wikimedia.org/wiki/File:Corps_typo.svg.

Plus grande est la hauteur d' x d'une police, plus l'interlignage devra être augmenté.

Les longues lignes appellent elles aussi un interlignage plus important : plus la justification augmente, plus il convient d'écarter les lignes. À l'inverse, évidemment, les compositions étroites s'accompagnent d'une diminution de l'interlignage.

La chasse en typographie désigne l'encombrement horizontal (d'un caractère, d'un mot, d'un groupe de mots). En dérive le verbe *chasser*. À corps égal et hauteurs d' x équivalentes, deux polices différentes peuvent chasser plus ou moins.

Les plus perspicaces l'auront deviné, plus une police chasse, plus l'interlignage devrait être important. À l'inverse, une police étroite s'accommodera davantage d'un interlignage plus petit.

<p>Le Times est une police assez étroite. Le Times est une police assez étroite.</p>

Fig. 2.16. – Comparaison du Times (1^{re} ligne) et du Linux Libertine (2^e ligne): malgré une hauteur d’x supérieure, le Times, police étroite, chasse moins que le Linux Libertine.

L’axe des caractères est quant à lui un héritage de la calligraphie, déterminé par le degré de l’inclinaison de la plume qui servait à écrire. Aux débuts de la typographie, le dessin des caractères s’inspirait directement de l’écriture manuscrite, avec des axes très inclinés. Au fil du temps, ces axes se sont redressés jusqu’à devenir parfaitement verticaux dans certaines polices. Avec un interlignage qui conviendrait très bien à une galalde, un texte composé dans un Didot ou un Bodoni semblera étouffer.

Les pages pleines d’*Anéantir* comportent 29 lignes, séparées par un interlignage convenable, quoique très légèrement excessif à mon goût. Les Garamond sont en effet des polices plutôt étroites à la hauteur d’x modérée. Ajoutons qu’un interlignage moins important, en resserrant les lignes, aurait contribué au penchant de cette maquette pour la pesanteur. D’un autre côté, un tel interlignage aurait souligné le principal défaut de la composition réalisée par Pixellence, que présentera le prochain billet.

CONCLUSION

Le minimalisme de la couverture et des pages de faux-titre et de titre, la composition tout en bas de casse, le peu de contraste entre les différentes forces de corps, les parties et chapitres simplement numérotés (l’absence même des mots *partie* et *chapitre*), le refus du moindre enjolivement, tout cela me semble traduire une volonté d’épure et d’effacement, voire d’extinction — d’anéantissement ? Le positionnement vertical des différents éléments, dont le plus important est évidemment le rectangle d’empagement, dégage une impression de pesanteur, ce que je suppose avoir été l’effet visé, sans doute pour suggérer l’accablement. Dommage que l’interlignage n’ait pas suivi cette logique. Avec le problème signalé des petits fonds, il s’agit du seul véritable reproche que j’adresserai à cette maquette. Saluons donc le travail de Michel Houellebecq et François Durkheim de Flammarion... avant de régler son compte à celui de Pixellence.