

JAN TSCHICHOLD

*Livre et typographie*

ESSAIS CHOISIS

Postface de  
MURIEL PARIS

Traduit de l'allemand par  
NICOLE CASANOVA

I D E M • V E L L E



A C • I D E M • N O L L E

ÉDITIONS ALLIA  
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV<sup>e</sup>  
2018

TITRE ORIGINAL

*Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt  
des Buches und der Typographie*

Je remercie Ulla Biesenkamp et Alain Brunet qui, de Berlin et à Paris, m'ont aidée à retrouver la concordance des termes allemands et français. N. C.

© 1975, Springer Basel AG. This Springer imprint is published by Springer Nature. The registered company is Springer International Publishing AG. All Rights Reserved.

© Éditions Allia, Paris, 1994, 2018, pour la traduction française.

## JAN TSCHICHOLD

JAN TSCHICHOLD est un fils de la ville de Leipzig, où il est né le 2 avril 1902.

En 1919, il entra à l'*Akademie für Buchgewerbe und Graphik* de Leipzig (Académie de graphisme et des métiers du livre). De 1922 à 1925, il donna dans cette université un cours du soir de calligraphie.

En 1925 parut à Leipzig sa brochure *Elementare typographie* (Typographie élémentaire), qui, avec son livre *Die neue Typographie* (La Nouvelle Typographie), paru en 1928 à Berlin, a révolutionné les méthodes de composition au sein de l'Union [des imprimeurs] et fait encore autorité aujourd'hui.

À partir de 1926, il enseigna la composition et la calligraphie à la *Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker* (École professionnelle pour les imprimeurs d'Allemagne), à Munich. Aussitôt après la funeste "élévation" de 1933<sup>1</sup>, sa femme et lui devinrent des adversaires déclarés du national-socialisme. Il fut placé en "détention préventive" et interdit d'enseignement.

Tschichold choisit l'émigration et trouva refuge en Suisse, à Bâle. Là, il se fit le défenseur d'une typographie inspirée par un traditionalisme épuré. Il est aujourd'hui le représentant d'un style de composition académique et classique.

En 1946, il fut appelé en Angleterre pour y renouveler l'aspect intérieur et extérieur des Penguin Books, universellement connus. Après avoir accompli cette énorme tâche, il revint à Bâle. Là, il fut employé par une entreprise mondiale d'industrie pharmaceutique. En 1954, il fut élu directeur de la *Graphische Akademie* (Académie des arts graphiques) de Munich, mais refusa ce poste.

D'innombrables livres suisses et des millions de livres anglais sont sortis de ses mains. Son enseignement et son exemple ont fortement influencé plusieurs générations en Europe et en Amérique.

La liste de ses propres ouvrages traitant de l'écriture, de l'histoire de l'écriture, de la typographie et des arts graphiques chinois,

1. "Élévation" de Hitler à la dignité de chancelier. (N.d.T.)



Jan Tschichold.

comprend en incluant les nombreuses éditions en d'autres langues, plus de cinquante titres.

Ses mérites dans le développement artistique de la typographie lui valurent dès 1954 – il fut le premier Européen à la recevoir – la plus haute distinction décernée par l'Industrie graphique des États-Unis, la médaille d'or de l'*American Institute of Graphic Arts* de New York. Jan Tschichold est membre d'honneur du *Double Crown Club* de Londres et de la Société typographique de France. En juin 1965, il fut nommé *Honorary Royal Designer for Industry* (Hon. R.D.I.) par la *Royal Society of Arts* de Londres.

Le 3 juillet 1965, la ville de Leipzig, qui fêtait son huitième centenaire, lui décerna le prix Gutenberg, la plus grande distinction européenne en matière de typographie.

En 1967, la *Deutsche Akademie der Künste* (Académie des Beaux-arts) de Berlin le nomma membre correspondant.

UNE typographie parfaite est plutôt une science qu'un art. La maîtrise du métier est irremplaçable, mais elle n'est pas tout. Car le goût sûr qui caractérise la perfection repose sur une claire connaissance des lois qui régissent une harmonieuse mise en forme. Certes, cette connaissance naît en général, bien que partiellement, d'un sentiment spontané, mais les sensations demeurent sans grande valeur tant qu'elles ne peuvent pas émettre un jugement sûr. Elles doivent pouvoir se métamorphoser en un juste savoir des conséquences qu'entraîne une décision formelle. Aussi n'existe-t-il pas de maître typographe-né ; on ne peut que le devenir peu à peu, en apprenant.

Il n'est pas exact qu'en matière de bon goût on puisse discuter des goûts et des couleurs. Car nous naissons tout aussi peu pourvus de bon goût que d'une réelle intelligence de l'art.

Reconnaître quel personnage ou quel objet est représenté sur un tableau a aussi peu de rapport avec l'intelligence de l'art, que l'opinion d'un profane sur les proportions en largeur des caractères romains. Discuter sur ce point serait absurde. Pour convaincre, il faut faire mieux que les autres.

Le bon goût et une typographie parfaite sont impersonnels. On rejette à tort aujourd'hui le bon goût comme tombé en désuétude, car M. Tout-le-monde, cherchant à affirmer sa prétendue personnalité, préfère à la norme objective du goût la forme qui lui est particulière.

Dans un chef-d'œuvre typographique, la signature de l'artiste est effacée. Bien des gens louent comme un style personnel de petites particularités insignifiantes et parfois même nocives, l'emploi d'un caractère unique par exemple, que ce soient des *grotesques*<sup>1</sup> ou les formes particulières du XIX<sup>e</sup> siècle, une prédilection pour certains mélanges de caractères ou l'application de règles d'une plus grande hardiesse apparente, par exemple l'emploi d'un seul corps pour

1. "Groteskschrifte" : caractères à peu près identiques aux caractères bâtons, appelés *antiques* dans la classification de François Thibaudeau ; *linéales* selon celle de Maximilien Vox. (N.d.T.)

tout un travail, même complexe, etc. Une typographie personnelle est une typographie défectueuse. Seuls les débutants et les imbéciles peuvent l'exiger.

Une typographie parfaite repose sur une parfaite harmonie de toutes les parties. Aussi devons-nous apprendre et enseigner ce qui est harmonieux. L'harmonie dépend du choix des bons rapports ou proportions. Les proportions déterminent tout : la largeur des marges, les rapports réciproques des quatre marges sur la page d'un livre, le rapport entre l'interligne d'une page et les dimensions des marges, la distance entre le folio et le bloc de composition, les dimensions de l'espacement entre les caractères des lignes en capitales par rapport à la composition du texte courant, et enfin, mais non de moindre importance, par rapport à l'espace entre les mots ; bref, elles règnent en tout et sur tout. Nous ne pouvons acquérir le sens du travail parfait que par un exercice continu et la plus rigoureuse autocritique, et en apprenant sans fin. Malheureusement, la plupart se satisfont de travaux à moitié aboutis. Une espace soignée entre les mots et un juste espacement des capitales semblent toujours un art ignoré par nombre de typographes, ou sont considérés comme des bagatelles, bien que, pour celui qui cherche, il ne soit pas difficile de trouver les justes règles.

Comme la typographie s'adresse à tout le monde, elle ne se prête pas à des bouleversements radicaux. Nous ne pouvons pas modifier essentiellement la forme d'une seule lettre de l'alphabet sans détruire l'aspect typographique de notre langue et la rendre ainsi inutilisable.

Une lisibilité aisée est le principe directeur de toute typographie. Toutefois, seul celui qui s'est réellement exercé à la lecture peut juger de la lisibilité. Tout homme qui sait lire l'alphabet, voire même un journal, ne peut s'ériger en juge ; car en général alphabet et journaux sont tout juste encore lisibles, déchiffrables. Se laisser déchiffrer ou offrir une lisibilité idéale sont deux qualités opposées. Une bonne lisibilité dépend du juste choix des caractères et de l'adéquation de la composition. Une connaissance approfondie de l'histoire des lettres d'imprimerie est une indispensable condition

préalable à une typographie parfaite. Une connaissance active de la calligraphie est plus précieuse encore.

La typographie de la plupart des journaux est résolument arriérée. Elle est tellement informe qu'elle détruit en germe le bon goût et l'empêche de s'éduquer. Comme nombre de gens, par paresse intellectuelle, lisent plus de journaux que de livres, il n'est pas étonnant que même le restant de typographie encore admis dans les livres soit aussi peu développé. D'où un typographe, s'il lit plus de journaux que n'importe quoi d'autre, tirera-t-il sa science du bon goût typographique ? Et de même que l'on s'habitue à de maigres repas quand on ne peut pas en obtenir de meilleurs, et qu'alors on manque de toute possibilité de comparaison, de nombreux lecteurs d'aujourd'hui se sont habitués à une mauvaise typographie parce qu'ils lisent plus de journaux que de livres, et "tuent" ainsi, comme ils le disent à juste titre, leur temps de loisir. Ils ne connaissent pas de meilleure typographie et ne peuvent donc pas en exiger de plus satisfaisante. La voix leur manque, en outre, car ils ne peuvent pas dire non plus comment on peut l'améliorer.

Débutants et amateurs accordent trop de poids à la prétendue inspiration. Une typographie parfaite naît principalement du choix effectué entre différentes possibilités, dont la connaissance est l'affaire d'une longue expérience, de même que le juste choix est affaire de tact. Une bonne typographie ne peut avoir "de l'esprit". Elle est l'exact contraire d'une aventure. L'inspiration n'y compte donc pas pour grand-chose, elle n'y entre même pour rien du tout. Elle compte d'autant moins qu'on ne pourrait l'appliquer qu'à un seul travail. Dans un bon travail typographique, toutes les parties isolées sont conditionnées dans leur forme les unes par les autres, leurs rapports s'établissent lentement, et seulement au fil du travail. Une bonne typographie est aujourd'hui un art éminemment logique et se distingue de tous les arts par cet élément logique, contrôlable même par des profanes. Toutefois, selon les circonstances, un échelonnement des corps objectivement fondé, mais excessif, peut être sacrifié pour obtenir une apparence plus simple.

Plus le contenu de l'imprimé est important, plus il doit être conservé longtemps, plus sa typographie doit être soignée, équilibrée, parfaite. Non seulement espace et interligne doivent soutenir la critique la plus sévère, mais les proportions des marges, tous les corps utilisés et la disposition des lignes de titre doivent être régis par de nobles rapports et donner l'impression que l'on ne saurait rien y changer.

Dans la typographie de haut niveau, les décisions que l'on prend, par exemple pour le titre d'un livre, procèdent de la liberté artistique, tout comme le goût quand il est réellement très développé. Ces décisions peuvent alors engendrer des formes qui, dans leur perfection, sont les égales d'une bonne peinture ou sculpture. Elles forcent même le connaisseur à une plus grande vénération ; car devant le mot immuable, le typographe est enchaîné plus étroitement que n'importe quel autre artiste, et seul un maître peut éveiller à leur véritable vie les caractères d'imprimerie pétrifiés.

Une typographie parfaite est certainement le plus aride de tous les arts. De parcelles données, rigides et sans rapport entre elles, doit naître un tout vivant et comme jailli d'une seule coulée. Seule la sculpture sur pierre rivalise avec elle en aridité. Pour la plupart des gens, une typographie parfaite n'offre pas d'attraits esthétiques particuliers, car elle est d'accès aussi difficile que la grande musique. Dans le meilleur des cas, on en constate la présence avec gratitude. La conscience de servir anonymement et sans attendre de reconnaissance particulière, des œuvres de valeur et un petit nombre d'hommes optiquement réceptifs, est en général la seule récompense que reçoit le typographe pour son long apprentissage jamais achevé.

Écrit en Angleterre, fin 1948.



LE travail de l'artiste du livre se distingue essentiellement de celui d'un graphiste. Tandis que ce dernier est constamment à la recherche de nouveaux moyens d'expression, avec au moins le désir d'acquérir un "style personnel", le maquettiste de livre doit être le serviteur fidèle et plein de tact du mot écrit, et lui permettre de parvenir à une représentation dont la forme ne doit jamais recouvrir ou tenir en tutelle le contenu. Le travail du graphiste doit correspondre à la demande du jour et vit rarement longtemps, hormis dans les cartons des collectionneurs ; mais le livre doit traverser les siècles. Le but du graphiste est la réalisation de soi-même, alors que la tâche d'un artiste du livre conscient de ses responsabilités et de son devoir est de se dessaisir de lui-même. Aussi le domaine du livre n'est-il pas fait pour celui qui veut "marquer de son empreinte l'expression du présent", ou créer "du nouveau". En typographie, il ne peut rien y avoir de nouveau au sens strict du terme. Les siècles passés ont développé des méthodes et des règles que l'on n'a plus à améliorer et que, pour produire des livres parfaits, l'on doit seulement éveiller à une nouvelle vie et réutiliser, parce qu'au cours des cent dernières années elles ont été de plus en plus oubliées. Perfection, parfaite adéquation de l'expression typographique au contenu, voilà le but du véritable artiste du livre ; le graphiste ambitieux, lui, recherchera la nouveauté et l'effet de surprise.

La typographie ne doit pas être ambitieuse. Si elle emprunte des éléments aux ambitions des arts graphiques, elle maltraite le texte au service de la vanité du graphiste, qui ne parvient pas à redescendre complètement au rang de serviteur de l'œuvre. Cela ne signifie nullement que son travail doive être incolore ou dépourvu de toute expression, ou même qu'un livre sortant anonymement d'une imprimerie ne puisse pas être beau. Grâce à l'activité de Stanley Morison, l'artiste qui dirige la Monotype Corporation

à Londres, le nombre des beaux caractères d'imprimerie s'est considérablement accru durant les vingt-cinq dernières années. Grâce au choix d'un caractère correspondant aussi parfaitement que possible au contenu, grâce à la maquette d'une page parfaitement belle, idéalement lisible, avec des mots bien espacés, une justification pas trop large et des marges harmonieusement équilibrées, grâce au choix subtil d'un corps approprié pour les titres, grâce enfin à une page de titre réellement belle et attirante, harmonisée avec la typographie du texte, l'artiste du livre peut contribuer de manière importante à la délectation procurée par une œuvre littéraire de valeur. En revanche, si l'on utilise des caractères au goût du jour, par exemple une *grotesque* ou l'un de ces caractères allemands pour composition artistique à la main, parfois non sans beauté mais la plupart du temps trop voyants, alors on fait du livre un article de mode. Cela ne se justifie que s'il s'agit de produits apparentés à des livres et d'une courte durée de vie, mais c'est à déconseiller si le livre a quelque importance. Plus cette importance est grande, moins il est permis au graphiste de se mettre en avant et de proclamer grâce à son "style" que c'est lui et personne d'autre qui a donné forme au livre. Que des œuvres traitant d'architecture ou de peinture modernes puissent s'en inspirer dans leur style typographique, on ne le contestera pas ; mais ce sont de très rares exceptions. Déjà, dans un livre sur Paul Klee, par exemple, il ne me semble pas justifié d'utiliser comme caractère la *grotesque* habituelle, parce que la pauvreté de ce caractère heurte de front la subtilité de ce peintre. Mais composer le texte d'un philosophe ou un écrivain classique avec ce caractère qui n'est moderne qu'en apparence, la question ne se pose même plus. L'artiste du livre doit se défaire totalement de sa personnalité... Il doit avant tout avoir un sens prononcé de la littérature et pouvoir à l'occasion en évaluer le niveau avec justesse ; ceux qui n'ont qu'un don visuel et ne s'intéressent pas à la littérature sont inaptes à devenir des maquettistes de livres, car ils auront peine à comprendre que l'art déployé dans leurs maquettes manque de respect envers la littérature qu'elles devraient servir.

Aussi le véritable art du livre est-il uniquement une affaire de tact et avant tout de ce bon goût si rarement estimé à sa juste valeur aujourd'hui. Comme la perfection que l'artiste du livre cherche à atteindre est toujours plus ou moins environnée d'ennui, à l'instar de tout ce qui est parfait, et que les gens dépourvus de sensibilité confondent l'un avec l'autre, elle ne stimule pas l'ambition, surtout en un temps avide de nouveautés manifestes. Seule, une élite reconnaît un livre vraiment bien fait ; la très grande majorité des lecteurs ne ressentent que confusément sa qualité exceptionnelle. Un livre réellement beau ne doit rien avoir de nouveau extérieurement, il doit tout simplement être parfait.

Seule, la jaquette du livre offre la possibilité de laisser vagabonder l'imagination formelle. Ce n'est certes pas une faute d'assortir cette jaquette au livre et à sa typographie, mais il s'agit avant tout d'une petite affiche qui doit attirer le regard, et où sont permises bien des choses qui seraient des maladresses dans le livre. Il est malheureux que l'on néglige souvent, aujourd'hui, la reliure, véritable vêtement du livre, au profit de jaquettes aux couleurs éclatantes. C'est sans doute pour cela que bien des gens s'adonnent à la mauvaise habitude de conserver les jaquettes et de ranger les livres ainsi revêtus dans leur bibliothèque. Je comprends encore cela quand la reliure est pauvre ou même laide ; mais la place des jaquettes est dans la corbeille à papier, avec les paquets de cigarettes.

Dans le livre même, l'oubli de soi est le devoir suprême du maquetiste responsable. Il n'est pas le maître du texte, mais son serviteur.



LA typographie, aussi modeste soit-elle, ne va jamais de soi et n'est jamais déterminée par hasard. Des travaux d'imprimerie bien composés sont toujours le résultat de longues expériences. Parfois, ils sont même de véritables réalisations artistiques de haut niveau. Toutefois, l'art de la composition, parce qu'il ne s'adresse pas seulement à un cercle étroit, est bien plus exposé au jugement critique de tout le monde que les œuvres de l'art libre, et ce jugement a ici plus de poids que partout ailleurs. Une typographie que tout un chacun ne peut pas lire est inutilisable. Même si l'on est constamment préoccupé de clarté et de lisibilité, on ne juge pas aisément si un texte se lit sans peine. Et le lecteur moyen se révolte quand les caractères sont trop petits ou lui irritent les yeux. Ces deux particularités sont déjà les signes d'une certaine illisibilité.

À la base de toute typographie, il y a les lettres de l'alphabet. Celles-ci sont présentées ou bien en une composition courante et unie, ou en arrangements de lignes de corps différents et parfois même de formes contrastées. Une bonne typographie commence, et ce n'est nullement un point secondaire, dès la composition de chacune des lignes formant le texte d'un livre, voire d'un journal. Avec des caractères d'un même type et d'un même corps, on peut composer des lignes agréables et aisément lisibles, tout comme des lignes pénibles à déchiffrer. Une espace trop large et une composition trop serrée gâchent presque tout écrit.

Tout d'abord, la forme des lettres contribue grandement à la lisibilité ou à son contraire. Peu de gens réfléchissent à la forme d'un caractère. Déceler celui qui sera le mieux approprié à un but déterminé, parmi la multitude des types dont on dispose, n'est guère possible à un profane. Il ne s'agit pas non plus d'une affaire de bon goût.

Le mot imprimé s'adresse à tous, cultivés ou incultes et de presque tous les âges. Celui qui sait lire se sert d'une convention

plus tenace et moins déracinable que n'importe quelle autre. Nous ne pouvons pas changer les caractéristiques d'une seule lettre de l'alphabet sans rendre aussitôt ainsi toute la présentation typographique étrangère et donc inutilisable. Plus nous paraît inhabituel le mot que nous avons pourtant déjà identifié, c'est-à-dire lu, des millions de fois dans sa forme familière, plus sa forme insolite nous trouble. Car inconsciemment nous exigeons de le retrouver sous son apparence coutumière. N'importe quelle autre nous dépayse et nous complique la lecture. Il faut donc en déduire qu'un caractère est d'autant plus lisible que ses formes fondamentales s'éloignent moins de celles utilisées déjà depuis de nombreuses générations. On peut tolérer de légères modifications, par exemple dans la forme ou la longueur des empattements terminaux, dans le rapport de force entre les parties les plus pleines et les plus déliées des lettres. Toutefois, ces variations virtuelles trouvent leurs limites dans la convention qui régit la forme des lettres.

Au bout d'un demi-siècle d'expérimentations effectuées avec une multitude de caractères d'aspect nouveau et varié, on constate que les meilleurs sont ou bien les classiques eux-mêmes (dans la mesure où l'on a conservé jusqu'à aujourd'hui leurs poinçons ou des épreuves), ou leurs copies, ou de nouveaux qui ne se différencient pas beaucoup des anciens. Constatation certes tardive et coûteuse, mais cependant précieuse. La plus belle vertu d'un caractère typographique, c'est de ne pas se faire remarquer en tant que tel. Une typographie réellement bonne doit demeurer lisible après dix, cinquante, cent ans, et ne doit pas décourager le lecteur. On ne peut pas en dire autant de tous les livres imprimés pendant le demi-siècle qui vient de s'écouler. Bien des choses ne sont compréhensibles qu'à celui qui en connaît le contexte historique. Par volonté de réforme – et bien des réformes étaient nécessaires à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle –, on a souvent tiré fort au-dessus de la cible.

Pour l'observateur d'aujourd'hui, il semble que l'on ait surtout voulu se distinguer du temps passé. Un nouveau caractère devait être remarquable par sa nouveauté même, avoir une personnalité