



HAL
open science

Les espaces blancs du livre : usages et significations

Élise Marcantoni

► **To cite this version:**

Élise Marcantoni. Les espaces blancs du livre : usages et significations. Sciences de l'information et de la communication. 2015. dumas-03269616

HAL Id: dumas-03269616

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03269616v1>

Submitted on 24 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Master Professionnel Sciences Humaines et Sociales
Mention Information et Communication
Spécialité Métiers du Livre
Option : Édition
MASTER 2

Les espaces blancs du livre : usages et significations

Elise Marcantoni
Sous la direction de Marc Perelman

Année universitaire 2014-2015

« L'université de Paris Ouest Nanterre La Défense n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans le mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur. »

Je tiens à adresser mes remerciements à Monsieur Marc Perelman, directeur de cette recherche, pour m'avoir encadrée et guidée tout au long de ce mémoire avec attention et compréhension ; et à Monsieur Francis James, pour avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Je tiens également à remercier tous ceux qui m'ont aidée à réaliser ce mémoire, et particulièrement ma famille, pour les longues heures passées à relire ma « prose », Thaïs Raulot-Courtois, Margaux Rol et Thibault Saillant pour leurs conseils avisés et Axel Gazeau pour sa patience et son soutien constant.

Sommaire

Introduction.....	5
Chapitre I : Définitions et contexte historique.....	11
A) Histoires de livres, de pages et de blancs.....	11
B) Les valeurs du blanc en occident.....	20
1) Significations et connotations du blanc.....	20
2) Le blanc dans l'art.....	23
3) Blanc et vide.....	26
C) Le blanc du livre.....	27
1) Le papier.....	27
2) Définitions du blanc dans le livre.....	29
3) Les espaces blancs au sein du livre.....	32
Chapitre II : Les usages du blanc et les règles qui régissent son utilisation.....	38
A) Deux grands principes : lisibilité et harmonie.....	38
B) Les règles établies concernant les marges.....	43
C) Les autres espaces blancs.....	52
1) La lettre.....	54
2) L'interlignage.....	55
3) Pages annexes.....	57
Chapitre III : Le blanc signifiant.....	63
A) Quand la matérialité fait sens.....	63
B) Le blanc, condition d'existence du texte, de la transmission et de la pensée.....	70
1) Le blanc, condition de l'écriture.....	70
2) Le blanc, condition de la lisibilité et de la transmission.....	71
3) Le blanc, condition de la pensée et du langage.....	74
C) « Imager » les mots.....	77
Conclusion.....	84
Bibliographie.....	88

Le blanc : une couleur particulièrement mystérieuse et en apparence impénétrable. Riche en connotations universelles et millénaires, elle n'en reste pas moins l'apanage du rien, du vide. Très tôt encensée, car elle est le symbole du divin, elle est exclue scientifiquement par les chimistes et physiciens du XVII^e siècle du cercle des couleurs, avant que les artistes et stylistes ne lui redonnent un statut de couleur au XX^e siècle.

Le blanc joue évidemment un rôle fondamental au sein du livre. En effet, ce dernier se définit essentiellement comme un objet en noir et blanc, théâtre d'une complémentarité – confrontation entre le texte et la page. Le noir naît donc de l'écrit. Mais d'où vient le blanc ? Il apparaît, voire transparaît, au sein des interstices du texte, dans les marges ou entre les lignes. Mais il peut aussi s'étaler, occuper l'espace sur des pages totalement blanches. L'équilibre entre les deux couleurs est difficile à trouver. Avoir un texte aéré, sans pour autant être face à un livre qui semble vide, faire respirer le lecteur, sans casser le rythme du texte et donc le propos de l'auteur ; tels sont les défis que les éditeurs et les maquettistes doivent relever.

Ces derniers sont tenus de répondre à plusieurs critères à travers l'organisation du blanc au sein de la page, pour un titre précis et dans une collection déterminée. Le blanc a un aspect dit « pratique », dans la mesure où il concourt à rendre le texte lisible, et un caractère esthétique car il est le réceptacle de la pensée d'un écrivain, qui a une valeur symbolique forte. Il est comme un écrin. Lorsqu'un auteur écrit un ouvrage, il s'adresse à un lecteur. Son message doit être matérialisé sous une forme pratique pour être accessible à tous, il prend donc une forme visuelle. Cette dernière répond aux deux critères évoqués précédemment : pratique et esthétique. Le blanc qui constitue les marges, par exemple, doit être suffisamment large pour que le lecteur puisse tenir le livre. Il s'agit d'un facteur technique que l'éditeur se doit de prendre en compte. Cependant, en fonction du titre, de la collection, de la volonté de l'éditeur, ces marges n'auront pas la même taille. De plus, on constate que certaines compositions, même si elles n'empêchent pas le lecteur de lire, ne sont pas esthétiques. C'est pour cette raison qu'il existe de nombreuses règles qui

régissent la mise en page et qui répondent à la fois à des contraintes pratiques et des critères esthétiques.

Pourtant, pour le lecteur qui dévore son roman, la perception de la composition est inconsciente. Le respect des codes évoqués précédemment doit permettre une lisibilité parfaite de l'ouvrage. Savoir lire ne signifie pas seulement savoir déchiffrer des lettres mais aussi percevoir les lettres et les mots à travers une disposition donnée. Ainsi, l'utilisation des règles de composition permet de lire un texte avec facilité, car les habitudes du lecteur sont respectées. C'est d'ailleurs ce qui pousse Tschichold à dire que « des livres dont le texte n'est pas présenté d'une manière qui correspond à nos habitudes, comme les manuscrits du Moyen Âge à l'incroyable splendeur, sont plus difficiles à lire que nos livres, même si l'on comprend bien le latin »¹. Lorsqu'on lit un texte, on se concentre uniquement sur le fond, sur le sens de celui-ci, et c'est pour cette raison que l'aspect matériel nous échappe. On constate une primauté de l'intellect sur le matériel, qui induit que « la page du livre doit être transparente aux yeux du lecteur (il ne doit pas se faire la remarque de sa blancheur) »². Si le lecteur est gêné dans sa lecture, cela provient d'un problème dans la maquette. La perception de la mise en page fait donc appel à des mécanismes inconscients et le maquettiste est donc un travailleur de l'ombre. En effet, sauf dans des cas particuliers, on ne doit pas remarquer son travail. Tschichold pousse ce concept à l'extrême : « Dans le livre même, l'oubli est le devoir suprême du maquettiste responsable. Il n'est pas le maître du texte, mais son serviteur »³.

Cependant, il est très intéressant d'étudier la composition du livre, et notamment le blanc car « sa présence sur la page est ce qui autorise et assure l'avènement de l'écriture »⁴. Son statut de support, puisqu'il est issu du papier, le raccroche toujours à la matérialité du livre. Or ce concept est mal accepté dans un domaine comme celui du livre, où le texte prime sur tout le reste. Pourtant il joue un rôle

1 TSCHICHOLD Jan, *Livre et typographie*, Paris, Éditions Allia, 1994, p. 21.

2 *Id.*

3 *Ibid.*, p. 19.

4 LELIÈVRE Valérie, *La page, entre pli et tourne, un espace de limites*. Mémoire universitaire (sous la dir. d'Alain Milon) : université Paris X Nanterre, 2005, p. 111.

déterminant dans la perception d'un ouvrage par le lecteur. De plus, la matérialisation est nécessaire, car elle permet la transmission, et dans cette optique le blanc a aussi son rôle à jouer. Support, cadre, écran ; le blanc ne peut pas être négligé car il est la condition de l'existence même du livre, de sa lisibilité, de sa transmission mais aussi du langage et du développement de la pensée. Son caractère énigmatique et hermétique, voire muet, le rend pourtant difficile à appréhender. Pour ce faire, il faut changer de point de vue, et ne plus seulement le considérer comme un support, mais comme un élément à part entière du livre et prendre en compte l'image du texte.

Il est nécessaire de valoriser ce qui est habituellement considéré comme allant de soi. Il faut dépasser l'idée d'un texte, qui a du sens, sur un support non signifiant. Une page est un espace à organiser, et tous les éléments qui s'y trouvent ont un rôle à jouer. Ici, on ne se concentre pas sur le sens du texte, mais sur son image, son caractère esthétique. Il faut avoir un nouveau regard, et ne plus voir du noir sur du blanc, mais du blanc et du noir, à valeur égale. Une page est déjà une image, faite de noir et blanc, qui ont l'aspect de formes géométriques, qui s'alternent, se superposent et se chassent. Le lien entre les deux est très puissant. C'est une symbiose difficile à construire, qu'il faut mettre en place sous la forme d'une mise en scène, comme au théâtre ou au cinéma, voire lors d'une construction architecturale. En effet, le blanc de la page est un espace, et tout espace doit être organisé. « Cette deuxième manière de voir [le texte comme image], non plus successive et linéaire et progressive comme la lecture mais immédiate et simultanée, permet de rapprocher la typographie de l'architecture. »⁵. Construction architecturale et image du texte sont deux expressions qui soulignent la rencontre de deux entités en apparence contradictoires, qui doivent pourtant cohabiter au sein d'un espace réduit, pour produire du sens, qui a une forte valeur symbolique. Pour étudier cette tension qui n'est pas immédiatement perceptible par le lecteur, il faut réussir à faire pivoter sa perception pour appréhender le noir et le blanc.

5 MELOT Michel, *Livre*, Paris, Éditions Jean-Claude Béhar, 2006, p. 69.

Ce renversement entraîne une mise en valeur du blanc et le fait sortir de son statut de support muet. C'est une démarche difficile car le blanc a une nature ambivalente : il représente à la fois la plénitude, ce qui envahit l'espace, et en même temps le vide. Il se répand tout en étant absent et muet. Cette caractéristique doit nécessairement être soulignée pour pouvoir appréhender la place du blanc.

Comme on l'a évoqué précédemment, le lecteur plongé dans le sens du texte n'est pas conscient de l'importance des blancs. Paradoxalement, c'est aussi le cas de certains professionnels du livre, qui refusent la matérialité du livre, et donc dénie l'intérêt du blanc. Certains graphistes, éditeurs ou auteurs ont cependant souligné son importance, par des textes ou des manifestes, ou à travers leur production éditoriale. Mais cette production reste faible et peu connue. Il semble donc important de faire aujourd'hui un état des lieux du rôle et des significations du blanc au sein de la page. Ce mémoire est donc une étude de l'invisible. Un invisible qui offre une réalité physique et une réalité esthétique à l'objet-livre, et qui permet aux lecteurs d'appréhender le texte qu'il contient. La question des usages mais aussi de la ou les significations du blanc doit donc être posée. Pourquoi y a-t-il des pages blanches au début et à la fin des livres ? Comment utilise-t-on le blanc dans la maquette et pourquoi ?

En s'appuyant sur des notions graphiques mises en place par les grands maquetistes du xx^e siècle, mais aussi grâce aux remarques de linguistes, philosophes, architectes et littéraires qui ont réfléchi à cet aspect du livre, nous essaierons de comprendre comment le blanc se met en place au sein du livre, et de quelle manière il fait sens et permet à l'auteur de créer, au lecteur de comprendre, et à la pensée de se développer.

Il est important de préciser que l'étude ne se concentre que sur les livres non-illustrés. Étudier les ouvrages avec illustrations demande de réfléchir à un autre enjeu du livre, celui de la mise en valeur des images. Cela ferait entrer un nouvel élément dans l'étude et le sujet deviendrait trop vaste. Les ouvrages concernés sont donc les romans, les essais, les recueils de poésie et les pièces de théâtre. De plus, il a

fallu circonscrire le champ d'étude dans une perspective géographique. En effet, la culture orientale donne une place totalement différente au blanc, aussi bien dans l'art que dans le domaine du livre. Il existe des études sur ce sujet, qui soulignent notamment les différences entre les deux civilisations (orientale et occidentale), mais il serait trop long et complexe d'aborder les deux cultures.

En ce qui concerne la méthodologie, j'ai choisi de fonder mon travail sur la lecture d'ouvrages très divers, afin de développer des raisonnements dans plusieurs domaines variés et ensuite resserrer mon propos. Cela m'a beaucoup aidé, car il existe très peu d'ouvrages qui abordent spécifiquement la place du blanc dans le livre, et ces derniers sont souvent consacrés à des sujets beaucoup plus larges et qui au premier abord n'ont aucun lien avec l'objet d'étude de ce mémoire. J'ai également basé mes recherches sur l'observation d'ouvrages non-illustrés issus de maisons d'édition variées, aussi bien en librairie que sur les salons ou dans les bibliothèques. Ce travail m'a permis de constater la portée du blanc dans le livre et a aidé mon œil à effectuer le basculement nécessaire pour prendre en compte la matérialité du livre, voire l'image du texte. Ces observations m'ont conduite à mettre en place un petit corpus pour étayer mon propos et surtout donner un aspect pratique à mon travail. Il a surtout été utile dans le chapitre deux, car il permet d'étudier plus en détail les principes qui régissent la mise en place des différents éléments constitutifs de la page. Il est constitué de quatre ouvrages publiés chez des éditeurs distincts, foncièrement différents tant par le public visé que par le tirage. Cependant, ils ont été choisis car ils permettent des comparaisons qui peuvent mener à des hypothèses pour la justification de certains choix de maquette. De même ils font prendre conscience de la diversité qui existe au sein de l'édition, ce qui est parfois difficile à percevoir dans les rayons des librairies.

La sélection concerne les quatre livres suivants : *L'Amour aux temps du choléra* de Gabriel Garcia-Márquez publié chez Le Livre de poche pour la première fois en 1987 (la version utilisée ici a été imprimée en 2013) ; *Le Droit à la paresse* de Paul Lafargue, version publiée par les Éditions Allia en juillet 2012 (13^e édition), *La Meilleure part des hommes* de Tristan Garcia publié en 2008 aux Éditions Gallimard

et *Le Jouet enragé* de Roberto Arlt, écrit en 1926, dans une édition publiée par les Éditions Cent pages en 2011 (2^e édition) (voir ANNEXE I, p. 3⁶). Le corpus se compose donc d'un livre de littérature grand format, un livre de poche et deux ouvrages de littérature publiés par des éditeurs considérés comme sensibles à la fabrication et à la mise en page de leurs ouvrages.

Enfin, j'aurais aimé pouvoir également asseoir mon travail sur des entretiens avec les acteurs de cette mise en page : maquettiste ou graphiste, voire typographes. Cependant, la plupart de mes demandes sont restées vaines, et même lorsque j'ai réussi à établir un contact, cela n'a jamais abouti à un entretien. Cependant j'ai eu la chance de rencontrer au hasard d'un week-end entre amis, Alexandre Essayie, graphiste indépendant spécialisé dans la composition d'ouvrages. Nous n'avons pu avoir ensemble un entretien formel, mais il m'a donné de nombreux conseils et références et fait part de son expérience.

Ces éléments méthodologiques ont permis à ma réflexion autour du blanc de se développer et de tenter de répondre aux questions qui se posent concernant les usages et les significations de celui-ci. Pourquoi « laisser du blanc » ? Comment choisir quels espacements mettre en place entre les lettres, les mots, les lignes voire les chapitres ? Quel sens donner à ces lignes de vide, qui sont pourtant bien présentes ?

Nous commencerons par expliciter les concepts et l'histoire liés au blanc ; puis nous verrons comment les graphistes et les maquettistes l'appréhendent, quels sont les usages et son sens d'un point de vue matériel d'abord puis esthétique ; et enfin quelles significations on peut lui donner dans une optique plus large de connaissance.

6 Toutes les annexes sont réunies dans un volume dédié, voir volume « Annexes ».

Chapitre I : Définitions et contexte historique

Pour mieux comprendre la puissance du blanc, il est nécessaire de revenir aux origines du livre et de la mise en page, ainsi que de préciser toutes les acceptions du blanc de manière générale, mais aussi dans le domaine du livre.

A/ Histoires de livres, de pages et de blancs

« LA PAGE NAIT DEUX FOIS : SA PREMIÈRE NAISSANCE EST CORPORELLE, SA DEUXIÈME EST INTELLECTUELLE. »

Anne Zali, *L'Aventure des écritures, la page*, p. 15.

À l'origine, les premiers textes que nous connaissons se présentaient sous la forme d'un rouleau, appelé *volumen*. Sur ce dernier, le texte est divisé en plusieurs colonnes parallèles à l'axe d'enroulement. En Égypte ancienne, par exemple, les rouleaux sont constitués de plusieurs pages de papyrus collées les unes à côté des autres. Le lecteur déroule le papyrus au fur et à mesure de sa lecture, pour isoler une colonne, et lit de haut en bas. Dans les civilisations utilisant un alphabet, la mise en page du texte n'est pas très aérée. Il y a peu d'espace entre les mots, voire entre les lignes. Cependant, le texte est minutieusement organisé et les divisions rédactionnelles peuvent être indiquées par des repères écrits en rouge ou par des espaces laissés blancs. Ces derniers permettent une aération de la page, qui reste faible, mais qui est consolidée par des marges en haut et en bas. Elles sont nécessaires car le papyrus est très fragile sur les bords et peut se déchirer. En laissant une marge, les copieurs évitent que le texte soit altéré. Cet argument purement technique est renforcé par une contrainte intellectuelle : il faut de la place pour les annotations et les corrections du copiste (voir ILLUSTRATION N°1). Malgré une apparence plutôt confuse, on constate que l'organisation du texte est déjà présente, et que les espaces « blancs » participent à une volonté de clarté.



ILLUSTRATION N°1 : Abrégé du *Livre des Morts au nom de chanteuse d'Amon* en écriture hiératique. Début du I^{er} millénaire, Musée du Louvre.

La première révolution du livre a lieu au début de notre ère, au moment du passage du *volumen* (rouleau) au *codex* (volume relié). Ces deux formes ont le même rôle, servir de support au texte et offrir au lecteur l'accès à la connaissance. Elles cohabitent pendant deux ou trois siècles, mais c'est finalement le *codex* qui s'impose car il permet notamment de contenir plus de textes en un volume et il se conserve mieux. Le principe de colonne demeure dans le *codex*, mais le découpage en feuillets permet d'en mettre une seule par page. Les premiers *codex* reprennent la présentation des rouleaux, car il est plus simple pour les copistes de reproduire ce qu'ils connaissent déjà. Progressivement, ils prennent conscience des avantages de ce nouveau support et insèrent des outils pour l'organisation du texte (folio, division en chapitre etc.). La notion de marge se fait également plus présente. Celle du côté extérieur se doit d'être plus grande, car c'est à cet endroit que se pose le pouce pour tourner les pages (lorsque les ouvrages deviennent manipulables – c'est-à-dire qu'on ne les lit plus seulement sur des pupitres –, c'est à cet endroit que la main se pose pour tenir le livre). On assiste donc à un « décentrement de la surface écrite »⁷.

Pendant tout le Haut Moyen Âge et jusqu'au XII^e siècle environ, les manuscrits ont la forme de « partitions pour la lecture – toujours oralisée, qu'elle fût faite pour soi ou pour une communauté »⁸. Souvent dans une démarche religieuse, les moines sont les seuls à avoir accès à ces écrits, et notamment les moines copistes, qui recopient les ouvrages religieux, et certains textes profanes de l'Antiquité, afin de donner accès à ces textes aux membres du Clergé. La lecture monastique se fait à

7 DEMARCO Jacques, « L'espace de la page, entre vide et plein », in *L'Aventure des écritures, la page* (sous la dir. d'Anne Zali), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 65.

8 *Ibid.*, p. 66.

voix haute, elle est lente et répétitive et se rapproche de la méditation. En latin elle est d'ailleurs appelée *Ruminatio*.

Afin d'organiser la mise en page de ces textes, les copistes préparent leur page avant de commencer à écrire, et tracent à la pointe sèche un quadrillage qui déterminera les marges et les lignes du texte : « cet ensemble d'opérations, regroupées sous le terme de « réglure du parchemin » confère à la page équilibre et harmonie »⁹. Cependant, à cette période, les pages apparaissent aux yeux d'un lecteur d'aujourd'hui comme très chargées, voire illisibles – et pas seulement à cause de l'usage du latin. En effet, « au Moyen Âge, les blancs sont nuls »¹⁰, les espaces blancs, apparentés au vide, font peur aux lecteurs. Cette absence s'explique d'une part pour des raisons pratiques, les copistes écrivent de manière très serrée, car le parchemin coûte cher et il faut donc l'économiser au maximum. De plus, à force de les copier et de les dire, les hommes d'église connaissent la plupart de ces textes par cœur. Ils utilisaient donc la *scriptio continua* – écriture en continu, sans espaces entre les mots – car ils n'avaient pas besoin que le texte soit lisible. D'autre part, en terme de connaissance, ces ouvrages doivent regrouper le plus d'informations possible. Il ne faut pas laisser de place au blanc, qui pourrait insinuer l'ignorance. « Si par erreur, deux ou trois réglures inemployées subsistent à la fin du cahier, le copiste répétera les lignes précédentes et portera en marge la mention *vacat*, « est vide », pour dire que ça ne compte pas. »¹¹. Pour cette raison, de nombreuses mentions hors-texte viennent s'ajouter à l'écrit original. Ces remarques, aussi appelées gloses, sont placées dans la marge et cherchent à expliciter le texte. Même si le copiste laisse de l'espace dans la marge, il sera probablement recouvert par ces commentaires, qui sont souvent écrits dans un caractère différent et une taille plus petite que le texte courant, ce qui renforce son aspect « illisible ». Enfin l'écriture gothique, qui se développe à la fin du XII^e siècle, laisse peu d'air car elle brise les arrondis qui laissent mieux apparaître le support, comme la minuscule caroline.

9 BLASSELLE Bruno, *Histoire du livre. Volume I, À pleines pages*, Paris, Gallimard, 1997, p. 30.

10 DEMARCQ Jacques, *op. cit.*, p. 72.

11 *Id.*

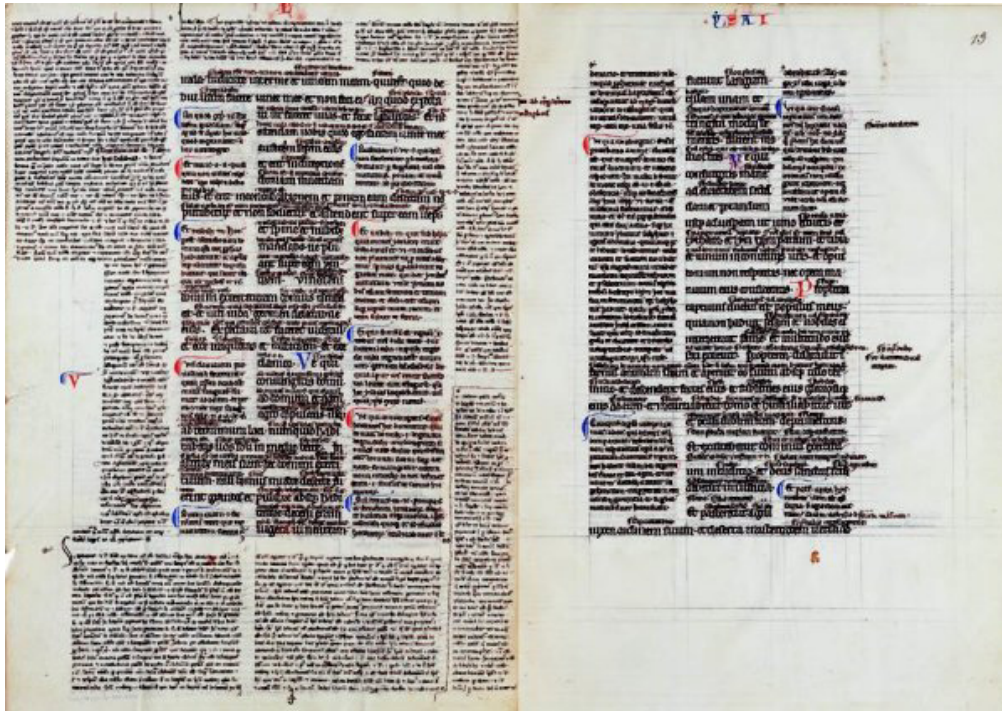


ILLUSTRATION N°2 : *Livre d'Isaïe avec gloses*. France, premier quart du XIII^e siècle. BNF, manuscrits occidentaux.

En conséquence, les manuscrits de l'époque, qui, il est important de le rappeler, s'adressent à un public spécifique, présentent peu d'alinéas, un interlignage serré et de nombreux éléments annexes comme des gloses et des éléments d'ornement dessinés (enluminure) qui étouffent la page (voir ILLUSTRATION N°2). « Le texte sature son espace comme l'illustration peinte couvre entièrement le sien. »¹².

Cette mise en page extrêmement confuse pour un œil moderne répond aux besoins de l'époque mais étouffe le propos et rend nécessaire un plus grand nombre d'espaces blancs, qui joueraient le rôle d'une grande respiration au sein du texte. À partir de la fin du XII^e siècle, on constate un changement dans l'organisation des livres, dû à une modification et à un élargissement du public concerné. En effet, le développement de la scolastique et des universités exige une nouvelle forme de lecture et, même si ce sont plus ou moins les mêmes ouvrages qui sont étudiés (textes religieux et philosophie antique), ils font appel à des modes de lecture différents. D'une lecture silencieuse, presque une récitation, on passe à une étude précise des textes et des mots, dans un but de connaissance.

12 DEMARCQ Jacques, *op. cit.*, p. 77

La glose prend une place croissante et devient presque plus importante que le texte lui-même car elle est le support du savoir et surtout de l'apprentissage. Elle modifie donc beaucoup la présentation de la page, car les marges doivent être très grandes pour pouvoir être recouvertes de notes. Ces dernières sont souvent présentes uniquement sur le grand fond, mais peuvent parfois apparaître dans le petit fond et même entre les lignes du texte courant. Parfois la quantité de notes est tellement importante, que l'on ne sait plus distinguer le texte original de ses commentaires (voir ANNEXE II, p. 4). La composition est serrée, même s'il y a une véritable hiérarchie entre les différents textes, et les types de notes. On les distingue en fonction de leur emplacement, de la police et des couleurs utilisées. Malgré cette opulence de texte, on constate que le blanc reprend progressivement un peu de liberté au sein de la page. En effet, l'étude des textes demande de la clarté, de la cohérence et de l'organisation. Les copistes mettent donc en place des alinéas et des paragraphes pour permettre au lecteur de mieux se retrouver, car, contrairement aux moines, il ne connaît pas les textes par cœur. La *scriptio continua* est progressivement abandonnée. Elle empêchait parfois les lecteurs novices de comprendre les textes et elle ne permettait pas une lecture silencieuse, seul face à son livre. L'arrivée des espaces blancs rend donc la page beaucoup plus lisible, le blanc du support transparait au sein des pages. « La multiplication de ces éléments liés à l'activité cognitive du lecteur traduit une recherche de lisibilité dont le découpage du texte *per cola et comata*, en petites unités de sens, constitue le raffinement extrême. »¹³.

Au cours du Moyen Âge, des changements de mise en page et d'organisation du livre sont mis en place en raison de l'évolution du public concerné par les livres. Les lecteurs ayant des besoins et des buts différents, le livre doit s'adapter dans sa forme, pour leur permettre de répondre à leurs aspirations. Il y a une influence mutuelle entre les attentes du lecteur et la forme du texte, et chacun s'adapte en fonction de ce que l'autre propose.

13 DELOIGNON Olivier, «L'esthétique du livre renaissant ou comment s'est pensée et construite la beauté du livre », in *L'Esthétique du livre* (sous la dir. d'Alain MILON et de Marc Perelman), Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 34.

L'invention de l'imprimerie a eu un très gros impact sur le spectre du public, et la possibilité d'avoir accès aux livres et à la lecture est devenue une réalité pour une population beaucoup plus large. Cela reste néanmoins un privilège des classes aisées, la majeure partie de la population n'ayant pas accès aux livres par manque de moyen et surtout parce qu'ils ne savaient pas lire. L'imprimerie n'est donc pas une révolution comme celle du *codex* puisque la mise en page et l'organisation des premiers incunables sont les mêmes que celles des manuscrits. En effet, il s'agit plutôt ici d'un changement profond dans la cible que visent les livres. On passe d'une lecture réservée à un public très privilégié, à une lecture qui s'adresse à un public plus large, une lecture personnelle dans un but didactique.



ILLUSTRATION N°3 : *Postilles sur la Bible*, Nicolas de Lyre. Bâle, J. Petri et J. Froben, 1498. BNF, réserve des livres rares.

Aux origines de l'imprimerie, la mise en page reste mimétique par rapport à celle des manuscrits (voir ILLUSTRATION N°3). Cependant, elle ne tarde pas à évoluer pour s'adapter à son nouveau public. Premièrement, le livre ne se lit plus uniquement debout face à un pupitre. Ce type de lecture existe toujours, mais il faut aussi créer des formats plus maniables, que le lecteur lira en tenant le livre entre ses

mains. Depuis le XIII^e siècle, le développement des universités s'est accentué, et les étudiants sont de plus en plus nombreux. La période humaniste voit aussi apparaître une nouvelle catégorie de lecteur, des philosophes et hommes de lettres, qui obligent les éditeurs-libraires à mieux organiser leurs livres pour favoriser l'étude et l'apprentissage. Il faut créer de l'espace au sein de la page et découper le texte et les éléments hors-texte de manière précise. Des marges (notamment pour prendre des notes), des alinéas, des paragraphes, mais aussi des index et des sommaires pour que le lecteur puisse utiliser le livre comme un outil de savoir, apparaissent. Les espaces vides dans la page, et aussi les pages vierges, ou qui contiennent peu de mentions écrites, se multiplient et donnent une impression générale d'aération. À cette époque, il ne s'agit encore que d'espacer pour optimiser la lisibilité. En effet, on ne parle pas encore de livres esthétiques, sans compter que l'imprimerie uniformise les volumes en faisant disparaître la couleur et les enluminures.

Cependant, à partir de 1530 – en plein mouvement humaniste, au sein duquel la connaissance est considérée comme un principe de vie supérieur – on voit apparaître une nouvelle conception du livre venue d'Italie, et particulièrement d'un éditeur vénitien, Alde Manuce (1449-1515). La révolution aldine, en référence au nom précédemment cité, fait rentrer la notion d'harmonie dans la mise en page. Cet éditeur-imprimeur souhaite clarifier et rendre esthétique la maquette de ses ouvrages, pour publier des livres aux pages régulières et harmonieuses, respectant des codes bien précis. « Le livre humaniste a été pensé comme écrin, comme projection de l'éloquence, visant à faire du livre un spectacle de magnificence, une « machine à produire de l'éternité ». »¹⁴. Pour ce faire, Alde Manuce commence par utiliser le caractère romain pour tous les textes – y compris ceux qui ne sont pas en latin. Ces derniers étaient auparavant souvent rédigés en caractères gothiques, une typographie très serrée qui laisse peu transparaître le blanc de la page. Il met aussi en place une orchestration générale du livre. La même police et la même taille de caractères sont utilisées pour l'ensemble du texte courant. Il impose un respect constant de la taille des marges, ce qui crée une harmonie entre tous les éléments de la page, et surtout du livre. Les ouvrages se doivent d'être lisibles – besoin de

¹⁴ DELOIGNON Olivier, *op. cit.*, p. 18.

connaissance – et beaux – art humaniste. Il en résulte des ouvrages comme l'*Hypnerotomachia Poliphili* qui est considéré comme l'un des plus beaux ouvrages au monde, en raison de sa mise en page parfaitement harmonieuse et de ses illustrations à la ligne claire (voir ANNEXES III ET IV, p. 5). Cette nouvelle mise en page se met en place au sein d'un mouvement où le livre devient un fort symbole de connaissance. Il faut que l'aspect matériel de l'objet s'accorde avec sa valeur immatérielle. Ainsi, le livre est pensé comme un écrin. De plus, on envisage les ouvrages comme des réceptacles de la mémoire, ce qui restera la marque de cette période et permettra la diffusion du savoir pour toujours. Cet aspect que l'on trouvait surtout dans l'architecture auparavant est désormais présent dans l'édition. Les liens entre l'art de l'architecture et l'art de la maquette se resserrent, et certaines mises en pages reprennent des symboles de la construction (porte d'entrée en guise d'illustration de première page par exemple).

La révolution aldine se déploie en Europe et arrive en France via Geoffroy Tory qui en établit les règles dans son ouvrage : *Champfleury. Au quel est contenu l'Art et Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, et vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain*. Principalement consacré à la typographie et à l'invention de nouvelles polices de caractères, ce livre évoque aussi la mise en page et préconise une présentation typographique allégée privilégiant les blancs et les marges (voir ANNEXE V, p. 6).

On constate donc une évolution de la mise en page et de l'organisation des livres, où les blancs jouent un rôle fondamental : après avoir eu recours à une présentation très serrée, guidée par des nécessités économique et intellectuelles, on glisse progressivement vers une maquette de plus en plus aérée. Ces changements sont liés à l'obligation de s'adapter à un nouveau public : un texte aéré et découpé en parties permet une lecture plus profonde et plus rapide, qui correspond à celle du public de la Renaissance. Au fil des siècles, les évolutions techniques, puis technologiques, permettent au livre de devenir un objet de moins en moins rare. Il s'ancre

dans la vie quotidienne. Pour autant, on ne remarque pas de changements radicaux dans sa présentation entre la fin de la Renaissance et la révolution industrielle.

L'avènement des presses rotatives, qui permettent de produire une impression de masse, entraîne un nouveau changement des modes de production du livre, et un nouveau public, ces deux nouvelles données influençant donc l'organisation et la maquette des ouvrages. Les coûts de production sont optimisés au maximum. Le papier est de qualité médiocre et les mises en pages sont très serrées car on fait rentrer de plus en plus de texte dans un minimum de pages. On assiste également à un refus des codes et des règles, dans tous les domaines de l'art, qui donne lieu à des maquettes copiant des styles très variés, aux dépens de l'équilibre et de l'harmonie au sein de la page. Ainsi, le bloc de composition de certains ouvrages est placé au milieu de la page, les quatre marges ayant exactement la même taille. L'objectif de rentabilité poussé à l'extrême se perpétue au ^{xx}e siècle avec l'apparition des premiers livres au format poche. De nouveau, pour pouvoir vendre les ouvrages à bas prix, tout en dégagant une marge financière, les éditeurs abaissent les coûts de fabrication en diminuant la qualité des tirages et de la mise en page, ce qui donne lieu, comme le dit Olivier Bessard-Banquy au « livre moche à la française ». La qualité du papier baisse, la composition est moins régulière, les caractères moins résistants, et les textes deviennent de plus en plus serrés. Ainsi, comme un retour en arrière, le blanc perd de l'importance au sein de la page pour des raisons de rentabilité.

À travers ce résumé de l'évolution de la mise en page, du *volumen* au livre au format poche, on a pu constater que la maquette et l'organisation des livres ont beaucoup changé, très souvent pour répondre aux nouveaux besoins des lecteurs, mais aussi pour s'adapter aux principes qui étaient en vigueur aux différentes époques. Au départ réservé à un cercle très restreint – les moines copistes – le livre s'est adressé à un public de plus en plus large, des érudits et des étudiants humanistes, jusqu'à s'immiscer dans le quotidien de milliers de lecteurs. Les espaces blancs ont évolué avec ce public. Presque absents des premiers ouvrages manuscrits, ils ont trouvé une nouvelle vie à la Renaissance, avant d'être à nouveau remis en question au

moment de l'industrialisation de l'édition. Ce panorama historique nous permet cependant de constater à quel point les éditeurs, les auteurs, les imprimeurs et les maquettistes ont toujours fait attention à ces espaces vides.

B/ Les valeurs du blanc en occident

« TANTÔT IGNORÉ, ENCENSÉ, LE BLANC FASCINE, INTERROGE, ANGOISSE ;
IL EST UNE ÉNIGME. ÉBLOUISSANT, AVEUGLANT, LUMINEUX, OPAQUE,
IL GARDE UN SILENCE ABSOLU FACE À QUI TENTE DE LE PERCER. »

Valérie Lelièvre, *La page, entre pli et tourne, un espace de limites*, p. 106.

1) Significations et connotations du blanc

Lorsqu'un Homme regarde un objet il l'associe immédiatement à sa couleur. Mais cette dernière, en plus d'être esthétique, déclenche la plupart du temps des sentiments ou au moins un ressenti particulier. Ainsi, dans les civilisations occidentales, il est presque automatique de faire le lien entre la couleur rouge et les notions de danger ou d'interdit. Il en va de même pour des réactions liées aux sentiments, par exemple le fait que le bleu soit une couleur considérée comme calme et apaisante.

En ce qui concerne le blanc, les expressions courantes qui y font référence sont très nombreuses : « montrer patte blanche », « faire un chèque en blanc », « ne pas être tout blanc », « un mariage blanc », « blanchir de l'argent » etc. Elles permettent de se faire une première idée des connotations qui lui sont propres. Dans ces cas, il est fait référence à la fois à l'innocence, au vide et à la non-valeur. Cela est notamment dû au fait que le blanc est difficile à définir. Pour ce faire, on utilise souvent la négation, c'est-à-dire ce que le blanc n'est pas, en prenant garde de préciser dans quelle culture on se situe. La définition qui semble rester la plus objective est celle qui relève de la science : le blanc est perçu lorsque le spectre lumineux est continu, il est obtenu en mélangeant toutes les couleurs du spectre. D'un point de vue plus « littéraire », la couleur est définie ainsi dans le Larousse en cinq volumes : « Blanc. n. m. 1. Couleur blanche : le blanc symbolise l'innocence » puis « Blanc, blanche

adj. 1. Qui est d'une couleur analogue à celle de la neige, du lait, résultant de la combinaison de toutes les couleurs du spectre solaire ».

Michel Pastoureau, historien médiéviste et spécialiste de la symbolique des couleurs, a beaucoup travaillé sur le bleu et le vert. Dans une perspective plus large d'étude des couleurs il s'est également intéressé au blanc. D'après ses travaux, le blanc est la couleur de l'innocence, de la pureté, de l'hygiène, de la sagesse, de la loyauté, de la virginité et du Christ. On retrouve d'ailleurs ces connotations dans les expressions évoquées précédemment. Cependant, elles restent influencées par la culture dans laquelle nous vivons. Si le blanc est la couleur de la grande majorité des robes de mariées en Europe et aux États-Unis, justement parce qu'elle est censée symboliser la virginité de la future épouse, dans de nombreux pays asiatiques, les mariées portent du rouge qui symbolise le bonheur et la vie, alors que le blanc est la couleur du deuil.

Néanmoins, le blanc est la couleur du spectre qui a la symbolique la plus universelle. En effet, certains des concepts qui lui sont associés, comme la paix et la sagesse, font sens dans toutes les civilisations (ce qui s'avère très utile en temps de guerre, au moment de brandir un drapeau blanc). L'autre qualité du blanc, en plus de son universalité, c'est sa pérennité. En effet cette couleur est l'une des plus anciennes – elle fait partie du trio « noir - blanc - rouge » utilisé dès l'antiquité – et elle a toujours eu plus ou moins la même symbolique. « Les racines symboliques du blanc - l'innocence, la lumière divine, la pureté - sont presque universelles et remontent très haut dans le temps. »¹⁵. Michel Pastoureau précise que les sociétés modernes lui ont quand même ajouté quelques significations, comme le lien avec le froid (il est difficile d'envisager un réfrigérateur d'une autre couleur).

Dans les sociétés anciennes, le blanc était considéré comme une couleur difficile à obtenir – il s'agissait plus souvent de gris ou de beige clair – et donc synonyme de noblesse. De plus, le blanc symbolise la lumière divine. Il est la couleur de

¹⁵ SIMONNET Dominique, PASTOUREAU Michel, « 3 : La blanc – Partout, il dit la pureté et l'innocence », *L'express.fr*, 19/07/2004, [en ligne].

Dieu, et la seconde de la vierge Marie, après le bleu. Les souverains, qui étaient les représentants de l'ordre divin sur terre, se devaient donc de porter du blanc. Pour les catégories de population nobles, mais pas royales, il fallait avoir la peau la plus blanche possible, pour se distinguer des paysans qui, à force de travailler dans les champs étaient bronzés et avaient la peau foncée. Cette tendance a fini par s'inverser, comme le souligne Michel Pastoureau, au moment de la révolution industrielle : les plus pauvres qui travaillaient dans les usines avaient la peau très pâle, tandis que les plus riches pouvaient se permettre de partir en vacances et de bronzer le plus possible pour ne pas avoir la peau blanche.

Pendant longtemps, le blanc a aussi été la couleur de l'hygiène et de l'intimité. Tout ce qui touchait la peau (drap, sous-vêtements) se devait d'être blanc. Le blanc est la couleur de la pureté, donc de l'enfance, et de la vieillesse, en lien avec la sagesse et les cheveux blancs. Michel Pastoureau considère par conséquent la vie comme un parcours qui va du blanc au blanc, en passant par toutes les couleurs du spectre.

Cette couleur ancestrale, possède donc toujours autant d'importance à nos yeux. Dans nos sociétés modernes nous essayons constamment d'obtenir le blanc le plus blanc possible (sous-entendu le plus pur). Pourtant, contrairement à ces époques anciennes où le blanc, difficile à obtenir, était considéré comme noble, aujourd'hui il est souvent envisagé comme le « degré zéro » de la couleur, la base de tout, mais qui n'est pas fait pour rester ainsi. Le développement de l'imprimerie et du papier blanc, qui a imposé un amalgame entre blanc et vide et qui a aussi mis en place une opposition binaire entre le noir et le blanc a fait perdurer cette caractéristique. En effet, comme on l'a vu précédemment, le blanc était considéré comme une véritable couleur au Moyen Âge, et tout ce qui ne contenait pas de pigment était pensé comme incolore. Ainsi, la couleur des matériaux de base était le neutre, le « degré zéro » de la couleur (le gris des pierres, le marron du bois, le beige du parchemin). Avant l'invention de l'imprimerie, le papier n'était pas blanc, mais plutôt beige, et les copistes ajoutaient le blanc dans les enluminures à l'aide d'encre blanche.

Les expressions courantes – qui sont de bonnes bases pour appréhender les symboles – révèlent que le blanc connote souvent le vide : « chèque en blanc », « avoir un blanc », « une nuit blanche », « une balle à blanc ». Dans toutes ces phrases, il s’agit de représenter des manques par le mot « blanc ». Dans le cas du livre, la question se pose de savoir si les espaces que l’on va étudier sont considérés comme des espaces blancs ou comme les espaces du support qui transparaissent à travers le texte, et qui pourraient donc être d’une autre couleur. Dans une première appréhension de ces espaces, comme le dit Derrida, on considère souvent le blanc du papier comme « le fond du fond, la figure du fond sur le fond de laquelle se détachent les figures et les lettres »¹⁶. On ne peut pas nier non plus, que, si le blanc est utilisé comme support du texte, c’est surtout parce que le contraste « noir sur blanc » est celui qui offre la meilleure lisibilité pour l’œil humain. Cependant, les différentes nuances de blanc qui existent pour le papier, les différences entre les quantités d’espaces blancs au sein des livres, ainsi que le rôle qu’il peut jouer dans certains genres littéraires comme la poésie ou le théâtre, montrent que le blanc joue un rôle majeur dans la construction d’un livre.

2) Le blanc dans l’art

Malgré la persistance du rapprochement entre blanc et vide, on constate depuis le milieu du XIX^e siècle, que le blanc est de moins en moins considéré comme une non-couleur, notamment grâce à des artistes qui l’ont réintroduit dans leurs œuvres au même titre que les autres nuances. Avec le développement de la peinture abstraite, l’artiste n’est plus dans la représentation pure du monde réel et peut donc s’affranchir de certains codes, et notamment du code des couleurs. Malévitch est l’un des artistes qui à nouveau a mis le blanc en valeur, au sein du courant suprématiste. Après quelques années de peinture figurative, cet artiste russe peint en 1915 son œuvre *Carré noir sur fond blanc*. Ce tableau est le symbole du constructivisme, un courant qui privilégie les formes géométriques (croix, carré, rond) et les couleurs primaires (noir, blanc, rouge) dans une optique abstraite à rapprocher

¹⁶ DERRIDA Jacques, « Le Papier ou moi, vous savez... » (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres), *Cahiers de médiologie n°4*, « Pouvoirs du papier », Gallimard, 1997, p. 45.

du futurisme. Dans cette perspective l'artiste peint en 1918 *Carré blanc sur fond blanc*, qui confirme la réhabilitation du blanc comme une couleur à part entière (voir ANNEXE VI, p. 7). Sur ce tableau, on voit un carré blanc, décentré sur le côté droit de la toile, peint sur un fond blanc également. Ce monochrome en apparence très simple, voire simpliste, est en réalité très complexe. Il a été créé dans un instant où Malévitch, comme il le dit lui-même « [a] troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc »¹⁷. Pour ce faire, il a utilisé deux types de peinture blanche, commandée chacune chez un fabricant différent pour que l'on puisse distinguer les deux formes. Le blanc du carré est plus bleu et assez froid, tandis que celui du cadre est plus ocre, plus chaud. De plus, la forme des touches de peinture et le grain sont différents en fonction des deux surfaces, notamment parce qu'il a incorporé des matériaux différents, tels que du sable ou de la sciure, sous la peinture. Ce tableau est une représentation de l'infini. Malévitch a transpercé l'écran bleu du ciel, sous-entendu la structure matérielle du monde – d'habitude représentée par les couleurs au service de la peinture figurative – pour entrer dans le monde lumineux des idées, représenté par le blanc. Dans ce cas, peindre en blanc est l'essence du tableau, puisqu'il s'agit de peindre avec la lumière ; et cela semble d'autant plus vrai qu'on obtient le blanc par l'association de toutes les couleurs du spectre, qui donne aussi vie à la lumière. Pour Malévitch le blanc symbolise également l'infini et le cosmos : « Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous »¹⁸. En donnant autant de variations à ce tableau (matières, nuances de blanc etc.) Malévitch voulait aussi montrer à quel point un individu peut être excité, jusqu'à ressentir une sensation d'infini, devant un tableau en apparence simple. Ce tableau de lumière semble pourtant être une utopie. L'artiste aborde l'immatérialité – la lumière du monde des idées, mais aussi du divin – par une matérialité, un tableau. Ici le blanc retrouve sa qualité de couleur, mais va même plus loin, en permettant de rendre visible quelque chose d'invisible : dans un premier temps un simple carré (qui devrait être invisible, puisqu'il est blanc sur un fond blanc), puis dans un second temps, la lumière et l'infini.

17 MALÉVITCH Kasimir, *Le Miroir Suprématisme*, deuxième tome des *Écrits*, Paris, L'Âge d'Homme, 1993, p. 84.

18 *Id.*

D'autres artistes adeptes du monochrome ont donné au blanc une place majeure dans leurs œuvres. Robert Ryman par exemple a peint de nombreux tableaux qui en apparence semblent être de simples toiles blanches (voir ANNEXE VII, p. 8). Pourtant, il le dit lui-même, il ne considère pas ses toiles comme des monochromes. En effet, il utilise le blanc comme un outil, « car les œuvres aux tonalités blanches sont les plus aptes à réfléchir la lumière et rendre visibles tous les autres éléments du tableau : la touche, les pigments, l'accrochage »¹⁹. Le blanc lui permet d'exposer d'autres choses, il est considéré comme une base. Cependant il ne s'agit pas de minimiser son importance, au contraire, c'est une véritable mise en avant, car dans ce cas, le blanc est la condition d'existence du tableau. C'est le blanc qui donne vie au tableau, qui rend ses composantes visibles et qui permet également de capter les différences.

Certains artistes modernes et contemporains ont donc redonné au blanc sa qualité de couleur et lui ont même attribué une importance et des valeurs qu'elle ne possédait pas auparavant. En ce qui concerne le monde du livre, le blanc n'a pas encore atteint ce statut car il est toujours bloqué dans sa dualité avec le noir, ce dernier remportant plus d'attention car c'est lui contient la création dans le sens où c'est par le noir de l'écriture que les idées se transmettent. Ainsi le blanc reste la couleur du support avant tout. Cependant, certains éditeurs, plus attentifs à l'aspect de leurs ouvrages, ont déjà adopté une posture qui consiste à considérer le blanc comme un élément fondamental. De plus, pour tous les éditeurs, le blanc est un espace à part entière car il est le point de départ de la création et aussi son réceptacle. Il est en effet un espace de vie possible, d'autant plus éclatant qu'il couvre de grandes surfaces. Il est le silence et la base de la création : tous les auteurs commencent face à une page blanche (sur papier ou à l'ordinateur) et craignent qu'elle ne le reste.

19 Dossier « Le pouvoir de la couleur », *Beaux-arts Magazine* n°368, février 2015.

3) Blanc et vide

Le blanc et le vide sont donc deux notions qu'il faut associer pour comprendre le rôle de tous ces espaces au sein de la mise en page d'un livre. Il faut d'ailleurs changer son point d'observation, et inverser les perceptions classiques pour se rendre compte de l'importance du blanc. Même si l'on ne peut pas nier que le blanc est antérieur à l'écriture, une fois le texte rédigé, on peut aussi appréhender un « blanc d'écriture », c'est-à-dire la forme du blanc, qui se faufile entre les mots, les lettres et les lignes du papier qui « résonne (...) [qui] tient en réserve un volume, des plis, un labyrinthe dont les parois renvoient les échos de la voix ou du chant qu'il porte lui-même »²⁰.

Ce rapprochement entre le blanc et le vide est d'autant plus intéressant qu'il a une portée significative particulière dans le domaine du livre. En effet, dans un ouvrage, le blanc a d'abord un rôle de support de l'écriture. Ici, on retrouve le parallèle fait au Moyen Âge entre matériau et vide. De plus, cette ambivalence est renforcée par la cohabitation avec le noir.

L'opposition entre le noir et blanc pour un individu du XXI^e siècle paraît une évidence. Quand on veut créer un contraste fort, par habitude on utilise le noir et blanc, mais cela n'a pas toujours été ainsi. Comme Michel Pastoureau l'explique avec l'exemple du jeu d'échec, c'est le monde du livre et notamment l'imprimerie qui a définitivement élevé ces deux couleurs au rang d'ennemis jurés. En effet, le jeu d'échec a été créé en Chine, où les deux couleurs qui s'affrontent selon la tradition en vigueur dans ce pays étaient le rouge et le noir. Lorsqu'il est arrivé en France au Moyen Âge, il a fallu l'adapter à son nouveau public. Pour les cases, le noir a été remplacé par le blanc et le rouge a été gardé. En effet, à cette époque le duo blanc-rouge était souvent utilisé pour mettre en avant des contrastes. Avec le développement de l'imprimerie, qui a unifié la couleur du papier – qui est devenu de plus en plus blanc grâce aux progrès techniques – et la couleur de l'encre, le noir et le blanc sont devenus les deux couleurs les plus antagonistes. On a donc

²⁰ DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 36.

progressivement modifié les plateaux des jeux d'échec pour qu'ils soient eux aussi en noir et blanc. Il en va de même pour les damiers ou les pavés mosaïques. « Au XVI^e siècle en effet, l'imprimerie unifie l'espace de la page et impose un imaginaire désormais dominé par une dualité : noir et blanc »²¹. Ce contraste va rapidement s'imposer comme la règle en termes de mise en page. Seuls des éditeurs courageux se permettent encore aujourd'hui, même s'ils sont de moins en moins rares, de publier des textes en noir sur un fond coloré. Comme on l'a déjà dit, la lisibilité joue bien sûr un rôle dans cette mise en scène, ainsi que la couleur naturelle de la pâte à papier, qui, même si elle n'est pas blanche, se rapproche plus de celle-ci que d'une autre couleur.

Le blanc est une couleur millénaire. Forte de son histoire et de sa persistance dans le temps, elle a traversé les époques en gardant toujours une signification propre, même si elle a parfois été renvoyée au rang de simple support. En étudiant son rôle dans des domaines tels que le langage courant ou l'art pictural, mais aussi le livre, sa pertinence au sein de notre environnement apparaît. Il est alors intéressant de s'interroger plus en détails sur les différents espaces concernés au sein du livre.

C) Le blanc du livre

« DANS LA COMPOSITION, LES « BLANCS »
SONT AUSSI IMPORTANTS
QUE LES ÉLÉMENTS D'IMPRESSION. »

Jan Tschichold, *Manifeste*, in « Typographischen Mittertungen ».

1) Le papier

Il faut tout d'abord préciser que lorsque l'on parle de blanc dans l'édition, il s'agit du blanc du papier et non pas ajouté avec de l'encre blanche comme dans les enluminures des manuscrits. En effet, comme on l'a vu précédemment, le blanc sym-

²¹ SOUCHIER Emmanuël, « Histoires de pages et pages d'histoire », in *L'Aventure des écritures, la page* (sous la dir. d'Anne Zali), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 36.

bolise le vide mais, d'un point de vue plus matériel, il est seulement visible à travers les interstices qui laissent apparaître le papier. En ce qui concerne ce dernier, « la blancheur a toujours été intuitivement associée à la notion de qualité »²².

La grande révolution dans l'histoire de la fabrication du papier a eu lieu au milieu du XIX^e siècle, au moment où le matériau de base de la pâte à papier, c'est-à-dire le chiffon, est remplacé par un autre, beaucoup plus facile à produire : le bois. En effet, si la chiffe était plutôt abondante au Moyen Âge, notamment grâce au développement de la production du lin – matière première très utilisée dans la confection du linge de corps, dont le port s'est généralisé à cette époque – elle est rapidement devenue rare et chère. Il a donc fallu trouver un nouvel élément, le bois, qui peut être produit uniquement dans le but de fabriquer le papier.

Ce changement de matière première a eu un impact sur la fabrication du papier, mais aussi sur son rendu définitif et notamment sa couleur. Alors que la chiffe est encore utilisée, on assiste déjà à une amélioration des méthodes de blanchiment du papier. Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le seul procédé possible consistait à étendre les feuilles humides sur un pré, « les rayons ultra-violet du soleil provoquent la formation d'oxygène naissant, qui détruit *in situ* les composants colorés dont la présence altérerait la blancheur du matériau »²³. À partir de la fin du XVIII^e siècle, la découverte puis la banalisation – notamment à la suite des deux guerres mondiales – de produits chimiques tels que le chlore, l'eau de javel et surtout les peroxydes (dont le plus connu est l'eau oxygénée) instaurent le blanchiment chimique. L'évolution de ces produits a donné lieu à des papiers toujours plus blancs, plus purs et qui vieillissent mieux. Les nécessités commerciales ont imposé l'adoption d'une échelle de valeur pour évaluer la blancheur du papier. Sur un barème allant de 1 à 100, 100 est accordé au corps le plus blanc. Entre 15 et 30, on trouve les pâtes au sulfate naturel, entre 40 et 50, les pâtes dites écruées, entre 55 et 65 la pâte mécanique écruée classique. Pour les valeurs supérieures, on constate

22 MARTIN Gérard, PETIT-CONIL Michel, *Le Papier*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1976 (3^e édition), p. 47.

23 *Ibid.*, p. 49.

un passage par le blanchiment chimique, qui élève les taux entre 70 et 93, voire 99 dans certains cas. Cette échelle permet de constater que la moitié des valeurs – même si ce ne sont pas les plus utilisées – sont considérées comme écruës. Affirmer que le blanc est la couleur du papier est donc partiellement faux.

De plus, il existe des centaines de sorte de papier, dont la fabrication diffère et qui ont donc des nuances de couleurs très variées. Les papiers les plus utilisés pour l'impression d'ouvrages sont systématiquement blanchis. On distingue trois types de papier-impression. Le papier bouffant, utilisé uniquement pour l'impression de texte en noir, est un papier léger et très absorbant. Il sort presque brut de la machine et coûte peu cher. C'est celui qui connaît le plus de diversité dans sa blancheur : du beige au blanc éclatant. Les « offset » sont utilisés pour l'impression du même nom. Ils concernent les livres en noir, mais peuvent aussi supporter la couleur. Enfin, le papier couché est généralement le plus blanc. Il est couvert d'une ou deux couches de produits pour le rendre lisse et il est donc plus cher. Il existe en version mate ou brillante. Il est intéressant de voir, notamment grâce à l'étymologie, que nos ancêtres faisaient cette différence entre le blanc mat et le blanc brillant dans le langage courant. Ainsi en latin, on distingue deux termes pour désigner le blanc : *albus* (mat) et *candidus* (brillant). Il en va de même dans les langues issues du germanique (*blank* et *weiss*).

Le papier est l'outil qui permet à un texte de devenir livre. Il est le support du noir, mais il joue aussi un rôle primordial en tant qu'entité propre car il est ce qui fait apparaître le blanc.

2) Définitions du blanc dans le livre

Dans le cas des métiers du livre, le *Dictionnaire Encyclopédique du livre* donne une définition précise du blanc, pour avoir une idée plus ciblée de son acception dans le domaine de l'édition. On trouve deux définitions intéressantes, en fonction de la nature du mot. « Adj. Francique blank, « brillant » 1. Page blanche : page vierge, page sur laquelle rien n'est écrit ni imprimé. Typo, imprimerie. Page blanche :

élément ou ensemble d'éléments matériels, concrets, correspondant à une page laissée vierge à l'impression »²⁴ et « I. Arts et techniques graphiques. Espace non imprimé, sur un support d'impression qui est imprimé par ailleurs ; partie d'un élément imprimant (caractère, forme, cliché, planche, pierre lithographique etc.) qui ne laisse pas de trace sur le papier (plus généralement sur le support d'impression quel qu'il soit) »²⁵. Dans ces deux cas, le blanc est d'abord toujours associé au vide.

Ceci est renforcé par une définition qui concerne plus précisément la typographie : « Chacune des parties non imprimantes d'une page. Spécialement. Élément matériel non imprimant (espace, demi-cadratin, cadratin, cadrat, interligne, ligne de blanc, lingot, garniture, etc.) serré dans la forme avec les éléments imprimant tels que les caractères, les filets, les ornements typographiques, etc. »^{26 27}. Dans cette définition figurent bien les éléments déjà évoqués comme objets d'étude. Le blanc est donc souvent défini par la négation et par opposition avec le texte (imprimé versus « non imprimant »). Ces définitions, plutôt techniques, font aussi écho au terme *negative space* utilisé en anglais pour désigner justement les espaces blancs qui nous intéressent. Ils sont négatifs, ils sont vides, et pourtant le blanc est présent dans de nombreuses expressions liées au monde de l'édition : lettre blanche, porter son blanc, blanc tournant, maquette en blanc etc.

De plus certains maquettistes et typographes donnent une valeur beaucoup plus importante au blanc, derrière son apparente non-existence, « l'espace blanc permet à une création graphique de respirer et fonctionne comme « les poumons » d'une bonne composition »²⁸. Il permet aussi d'attirer l'œil du lecteur sur le texte, il joue le rôle de cadre. Dans une acception technique, il peut être considéré comme

24 FOUCHÉ, PÉCHOUIN, SCHUWER, *Dictionnaire Encyclopédique du livre. Tome I*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, p. 341.

25 *Id.*

26 *Ibid.*, p. 341.

27 Une précision encore plus technique est également développée à la suite de ce texte, définissant le blanc comme chacune des parties non imprimantes d'un caractère, c'est-à-dire tous les espaces entre les éléments constitutifs de la lettre.

28 AMBROSE Gavine, HARRIS Paul, *Composition et mise en page*, Paris, Pyramyd, 2009, p. 54-55.

un espace vide, non-imprimé, mais son rôle, qui consiste à « [créer] des zones de calme au sein d'une création »²⁹ est également rapidement perçu par l'œil. Le blanc permet aussi de hiérarchiser les différents éléments présents sur une page, notamment sur la page de titre par exemple. Il constitue souvent un indicateur de l'importance des différentes composantes du texte.

D'après Gérard Genette, le blanc est même le signe du luxe. En effet, lorsque l'on choisit de laisser un espace blanc, d'aérer beaucoup sa mise en page ou d'insérer des pages immaculées au début d'un ouvrage, on choisit de ne pas donner d'informations à ce moment là, on « gâche » des pages. Cette méthode est le signe d'une certaine richesse, surtout dans un secteur comme l'édition, qui est aujourd'hui malmené par le principe de rentabilité. Cet aspect luxueux du blanc existe déjà au Moyen Âge, car cette couleur est très difficile à obtenir par les teinturiers mais aussi par les peintres. Elle est donc rare et cela coûte cher d'avoir un blanc « vraiment blanc ».

On retrouve l'idée de luxe sur une autre partie du livre qui est délibérément laissée blanche par certains éditeurs : la couverture. En effet, même si comme indiqué dans l'introduction, l'objet d'étude se limite aux pages intérieures des ouvrages, il est intéressant de constater que plusieurs dizaines d'éditeurs possèdent une collection, très souvent de littérature, dont la couverture est blanche. Sur ces dernières, les différentes maisons doivent se différencier uniquement grâce à la disposition des éléments écrits de la première de couverture, à leur police ou leur couleur. Même si ces collections, souvent historiques, sont très connues et reconnaissables par un public averti – allant jusqu'à lui donner son nom dans le cas de Gallimard, la collection blanche – c'est une prise de risque. En effet, un potentiel acheteur face à un présentoir de librairie recouvert de livres blancs aura plus de mal à être séduit par l'un plutôt que par l'autre. Ou encore, lorsque ce lecteur remarque une publicité pour un livre et se rend en librairie pour l'acheter, il a très certainement retenu que l'ouvrage avait notamment une couverture blanche... comme une grande majorité d'ouvrages du rayon littérature ! Ces considérations, certes commerciales,

29 AMBROSE Gavine, HARRIS Paul, *op. cit.*, p. 82.

permettent cependant de confirmer certaines qualités déjà évoquées et héritées de la symbolique du blanc. Couleur de la pureté, de la noblesse, voire du divin, elle est associée à la grande littérature et au prestigieux grand format. En effet, peu de livres au format poche ont une couverture intégralement blanche. Même des éditeurs réputés, comme Gallimard ou Minuit, ont mis une illustration sur les premières de couverture de leur collection poche, en prenant soin de laisser une bande blanche, qui peut rappeler la collection grand format et donc servir d'argument qualitatif. Gérard Genette prend quant à lui l'exemple des quatrièmes de couverture presque muettes (i.e. Gallimard, Minuit, Mercure), « [qui] ici encore [comme] un rabat muet, comme tout acte de gaspillage, est une marque de prestige »³⁰.

Pour mieux comprendre les rôles respectifs des différents espaces blancs du livre, il est primordial de les définir précisément, dans leur ordre d'apparition au sein d'un ouvrage dit « classique ».

3) Les espaces blancs au sein du livre

Les premières pages qui font face au lecteur sont les pages de garde, celles qui ouvrent le livre (VOIR ILLUSTRATION N°4). Dans le cadre d'un écrit littéraire, elles servent rarement à la reliure, qui est presque toujours collée. Elles sont donc souvent laissées blanche, en regard du verso de la couverture, souvent cartonnée. Cependant dans certains ouvrages de belle facture, ou chez les éditeurs attentifs à la fabrication et à l'originalité de leurs livres, elles peuvent être de couleur, notamment car ce sont les seules, ou presque, qui ne sont pas adjointes à une obligation de lecture (et donc de lisibilité pour l'œil humain). Elles sont donc un lieu de liberté voire d'expérimentation pour certains. En ce qui concerne la fabrication, ces pages ne doivent pas nécessairement faire partie d'un cahier. Ainsi, l'éditeur peut utiliser un papier différent (soit au niveau du grammage ou même choisir un papier de création) et les glisser seulement dans la reliure. Si la première de couverture joue un rôle de porte d'entrée, la page de garde est la porte du vestibule,

30 GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 32.

et leur adjoindre une couleur, sans y apposer de texte, permet de faire une transition entre une première de couverture souvent colorée et illustrée et le reste de l'ouvrage en noir et blanc.

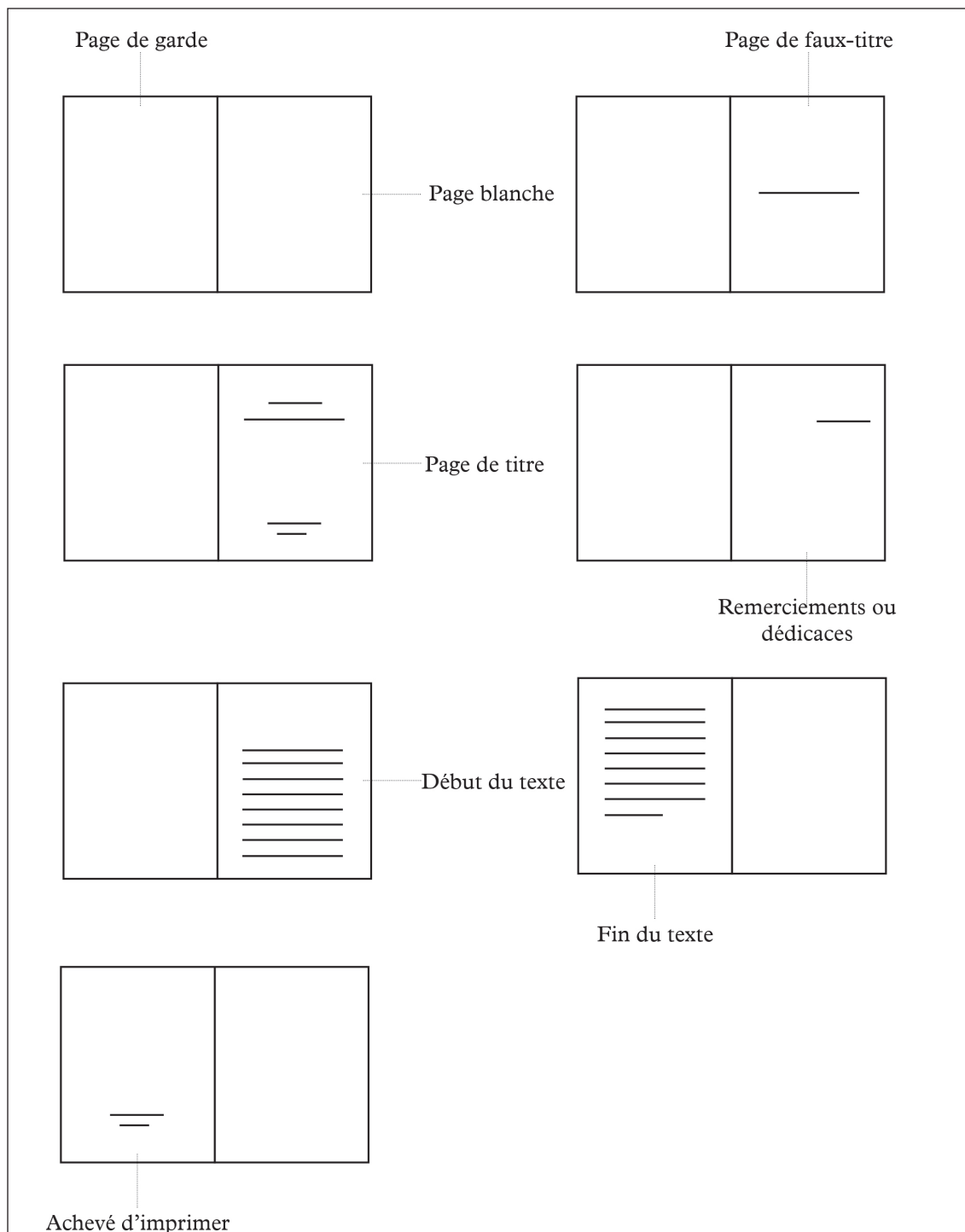


ILLUSTRATION N°4 : chemin de fer d'un ouvrage « classique »

L'œil du lecteur se pose ensuite sur les premières pages du livre, parfois appelées pages annexes et qui sont très souvent constituées d'une page de faux-titre puis d'une page de titre. Elles ont à la fois un caractère esthétique et un but utilitaire. En effet, elles sont nécessaires, car elles donnent toutes les informations essentielles sur le contenu de l'ouvrage. Elles comportent un intérêt supplémentaire pour notre sujet car, dans le cas de textes littéraires, elles sont souvent les seules à ne pas être « entièrement » recouvertes de texte. En effet leur mise en page est importante et laisse souvent transparaître beaucoup de blanc. Il est également intéressant d'étudier l'évolution historique de ces pages, qui montre à quel point le blanc joue un rôle important dans l'appréhension d'un texte. Au cours du feuilletage des premières pages d'un livre, il peut également y avoir des pages laissées délibérément blanches. Évidemment ces espaces nous intéressent car ils peuvent avoir, selon la position adoptée, une justification purement technique, ou un rôle symbolique voire presque philosophique. On trouve parfois dans ces pages annexes des feuillets comportant seulement quelques indications, comme des dédicaces ou des citations.

Le lecteur atteint ensuite le cœur du livre, le texte de l'auteur. Les espaces blancs des pages du texte courant seront détaillés dans un second temps. À la fin de sa lecture, l'œil peut à nouveau avoir affaire à des pages annexes. Ces dernières sont placées au moment de la conclusion du livre. Comme les pages évoquées dans le paragraphe précédent elles ont une double présence esthétique et technique intéressante à étudier. Cependant, elles sont plus souvent passées sous silence par les éditeurs, qui considèrent qu'elles ont une importance moindre puisque le lecteur, une fois le texte fini va refermer le livre. Néanmoins il est utile de comparer les différentes positions des éditeurs par rapport à cet espace.

Au sein des pages qui comprennent le texte courant, et qui sont donc les plus nombreuses de l'ouvrage, on distingue plusieurs espaces blancs remarquables.

Les espaces blancs les plus évidents sont les marges de la page. Le mot « marge » vient du latin *margo, marginis* qui signifie « bord, bordure ». D'après le *Dictionnaire*

Encyclopédique du livre, les marges désignent : « I. [le] Blanc laissé autour du texte d'une page manuscrite, dactylographiée ou imprimée. Spécialement. Blanc laissé à droite du recto et à gauche du verso d'une feuille imprimée (et dit blanc de grand fond en termes d'imprimerie) ; blanc laissé à gauche du texte dans une page manuscrite ou dactylographiée ». Les marges ont effectivement des appellations techniques : la marge intérieure dite « petit fond » (ou encore blanc de couture), la marge en pied de page appelée « blanc de pied », la marge latérale extérieure dite « grand fond » et la marge au dessus du texte appelée « blanc de tête » (voir ILLUSTRATION N°5). Ces espaces constituent une « zone de tolérance » qui facilite la lecture du livre et sert de cadre, d'écrin au texte. D'un point de vue technique, elles permettent aussi d'éviter que le texte ne soit rogné lors des différentes étapes de la fabrication (découpage, reliure). Elles sont donc les conditions d'existence de la lecture.

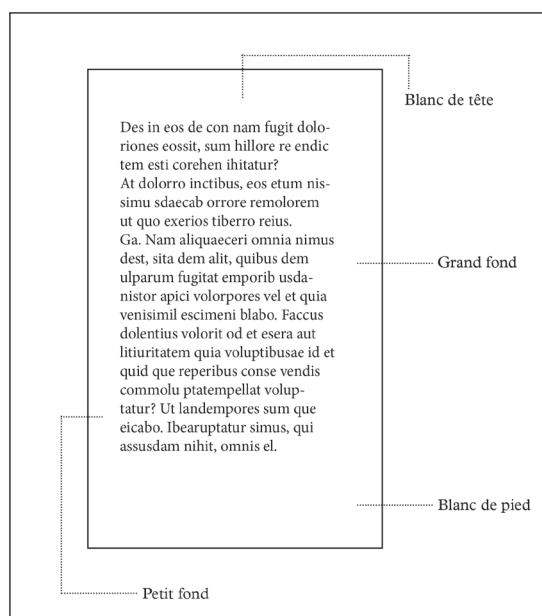


ILLUSTRATION N°5 : page type d'un ouvrage « classique »

Le deuxième espace, en apparence moins évident, qui fait entrer du blanc dans la page est l'interligne : « n.m. 1. Espace blanc qui sépare deux lignes manuscrites, dactylographiées ou imprimées. Interligne double : ligne de blanc séparant deux lignes de texte, en dactylographie (par opposition à interligne simple, espace qui sépare deux lignes de texte sans ligne de blanc entre elles). » L'interlignage désigne

quant à lui le fait d'interligner une composition, c'est à dire de l'aérer en mettant une ligne. Ces espaces répondent à de nombreuses contraintes techniques (voir chapitre II).

Enfin, on considère également que des espaces micro-typographiques, tels que les espaces entre les mots et entre les lettres, mais aussi le blanc au sein des lettres, peuvent être considérés comme des espaces blancs du livre (voir ILLUSTRATION N°6). L'écartement des mots constitue un élément essentiel pour la lisibilité du texte. Le degré inférieur à prendre en compte concerne l'interlettrage, c'est-à-dire l'espace entre les lettres au sein d'un mot. Ces valeurs sont fondamentales car elles permettent au lecteur de lire le texte, de le comprendre en différenciant bien les mots les uns des autres. Un mauvais interlettrage peut gêner le lecteur et empêcher ce dernier de lire un texte, soit parce que le blanc est trop présent, soit au contraire parce que la composition est trop serrée. Ces valeurs participent également à la nuance du gris typographique (voir chapitre 2).

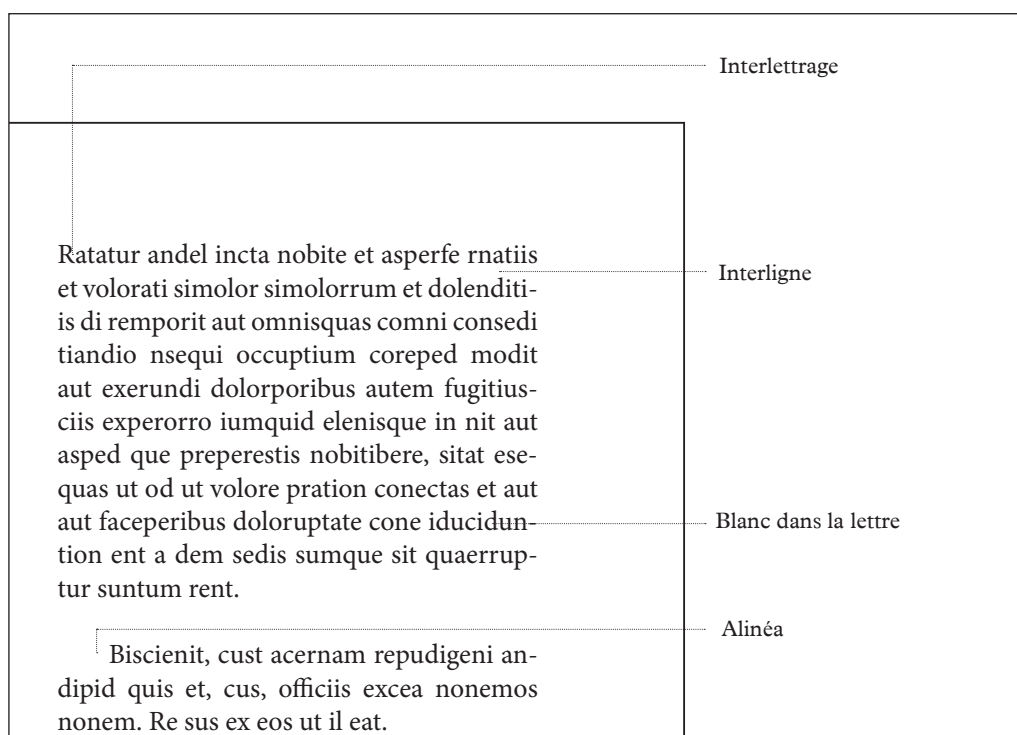


ILLUSTRATION N°6 : Zoom sur la page type d'un ouvrage « classique »

Sans que l'être humain ne s'en rende compte au quotidien, le blanc est un élément capital. Peu marquant au premier coup d'œil, il a toujours joué un rôle majeur dans notre perception du monde. Très fort symboliquement, il fait également partie de notre quotidien, notamment au sein des livres.

Après avoir repéré et défini tous les espaces blancs qui constituent un ouvrage, nous allons voir comment ces derniers sont mis en place, quels critères régissent leur présence, ou leur absence, et quelles règles appliquer pour obtenir une composition idéale.

Chapitre II : Les usages du blanc et les règles qui régissent son utilisation

En composant un livre, les maquettistes doivent être très attentifs aux espaces blancs. La gestion de ces derniers se fait selon deux axes, la lisibilité et l'harmonie, et concerne les marges mais aussi d'autres espaces tels que l'écartement entre les mots ou les lignes.

A/ Deux grands principes : lisibilité et harmonie

« UN ESPACE TROP LARGE
OU UNE COMPOSITION TROP SERRÉE
GÂCHENT PRESQUE TOUT ÉCRIT. »

Jan Tschichold, *Livre et typographie*, p. 21

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la mise en page doit répondre à deux critères principaux : d'une part, elle doit être pratique et ergonomique pour la lecture, d'autre part elle se doit aussi d'être esthétique et belle.

Ainsi, certains éléments sont de pures manifestations d'obligations techniques. Les pages blanches qui se situent parfois à la fin d'un ouvrage sont nécessaires, car chaque livre est constitué de plusieurs cahiers. Ces derniers sont le résultat du pliage des feuilles, et peu importe combien de fois elles ont été pliées, on obtiendra toujours un nombre de page qui est un multiple de huit. Si le texte ne va pas jusqu'au bout du dernier cahier, il y aura nécessairement des pages blanches à la fin, que l'éditeur peut choisir d'utiliser pour mettre en avant d'autres informations. Elles peuvent ainsi servir à présenter les ouvrages de la collection ou de l'auteur. Pourquoi certains éditeurs décident-ils donc de les laisser vierge ? On pourrait en effet penser que dans une optique d'économie, qui tient une place essentielle dans l'industrie du livre aujourd'hui, ces espaces seraient rentabilisés au maximum et utilisés de manière systématique. Cet exemple, à l'image de beaucoup d'autres, est la preuve que la mise en page a une nature bidimensionnelle.

Les grands artistes de cette mise en scène invisible et complexe sont les graphistes ou maquettistes. Le but premier de la plupart des ouvrages de notre domaine d'étude étant d'offrir à un lecteur un texte à lire, les maquettistes sont obligatoirement saisis du concept de lisibilité. La qualité de ce « qui peut être déchiffré sans peine »³¹ et « qui peut être lu sans fatigue, sans ennui »³² est un élément indispensable dans la conception d'un ouvrage. L'une des caractéristiques les plus évidentes de ce principe est assurément l'utilisation du blanc, puisque l'écriture noire sur un fond blanc est l'association qui offre la meilleure lisibilité pour l'œil humain. Et si cette association contrastée semble évidente aux yeux de tous, elle ne l'a pas toujours été (voir chapitre I). De plus, le blanc du papier est rarement aussi pur et parfait que la neige immaculée. En effet, même si l'encre noire possède elle aussi plusieurs nuances, c'est surtout le choix du support qui permet de faire varier l'intensité du contraste : couché (brillant, mat, satiné), bouffant, recyclé... tous ces papiers ont des blancs différents (voir chapitre I). Cette nuance, qui est pourtant très peu remarquée par les lecteurs, est en réalité fondamentale pour l'éditeur, et n'est que la première d'une longue liste de choix « techniques ».

Une lisibilité satisfaisante dépend également d'une complémentarité entre l'écriture du message (les mots, la longueur des phrases et la structure syntaxique) et sa forme visuelle (la typographie, le support et de la disposition de la page). Ainsi, même si certains gabarits sont réutilisés, chaque ouvrage, en fonction des caractéristiques du texte, est unique. Ce lien entre contenu et contenant est fort car, pendant la lecture, l'œil du lecteur et ses dispositifs mentaux sont préoccupés par la signification et délaissent l'esthétisme graphique. Pourtant ce dernier ne doit pas être négligé, car malgré la puissance du texte, une mauvaise mise en page ayant une faible lisibilité peut empêcher la lecture. « Appropriées au confort du lecteur, la présentation, la composition et la mise en page, concourent à renforcer la lisibilité typographique. »³³. Et cette lisibilité ne se limite pas à des caractères mal imprimés

31 Larousse, (20/06/15), Définition de « lisible », <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lisible/47392>, [en ligne].

32 *Id.*

33 DUPLAN Pierre, JAUNEAU Roger, JAUNEAU Jean-Pierre, *Maquette et mise en page : typographie, conception graphique, couleurs et communication, mise en page numérique*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2008, p. 36.

ou des espaces trop petits entre les mots, c'est-à-dire à des éléments dans le bloc de texte. Il est essentiel de souligner que les marges répondent aussi à des besoins fonctionnels. En effet, un texte ne sera pas lisible si, lorsque le lecteur se saisit du volume, son pouce empiète sur le texte. Ces blancs « doivent [...] affirmer le rapport physique du livre avec le lecteur »³⁴. La lisibilité, liée au contraste texte/support, apparaît comme un élément indispensable pour la création de la maquette d'un livre et qu'elle demande un lourd travail de réflexion pour arriver à un résultat qui doit être invisible pour le lecteur.

Cet aspect plus ou moins fonctionnel (car il laisse déjà supposer des choix artistiques) est combiné à un aspect purement esthétique. Ce dernier est régi par un autre concept fondamental : l'harmonie. Ce principe est hérité des éditeurs-imprimeurs de la Renaissance qui, face à l'aspect parfois désordonné des manuscrits médiévaux (plusieurs polices utilisées, règle de composition qui pouvait varier entre les pages), ont mis en place de nouvelles règles, érigeant l'ordre, l'harmonie et la cohérence en principes directeurs. L'harmonie est même considérée comme une notion supérieure et se classe au même niveau que dans d'autres domaines de création comme l'architecture. La position des différents éléments concourent à mettre en place cette harmonie : « la position, l'ordonnance générale, est le précepte prescrivant le placement des plus infimes parties d'un ensemble à leur place convenable [...] dans le but d'embellir le corps dont elles forment les parties »³⁵. Ce principe a été repris par des professionnels contemporains, tel que Jan Tschichold. Typographe allemand du xx^e siècle, ce grand graphiste est l'un des pères de la typographie moderne. Précurseur dans son domaine, il travaille chez Penguin Books après la Seconde Guerre mondiale et met en place toute la charte graphique des ouvrages de la collection. Reconnu comme l'un des plus grands typographes du siècle dernier, il a écrit de nombreux articles dans lesquels il exprime sa vision, parfois très stricte et absolue, de l'art de la mise en page. D'après lui, l'harmonie est le principe premier d'une maquette parfaite et elle dépend des rapports de proportions entre les différents éléments présents sur la page. « Les proportions déter-

34 DUPLAN Pierre, Pierre, JAUNEAU Roger, JAUNEAU Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 163.

35 DELOIGNON Olivier, *op. cit.*, p. 32.

minent 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'espace 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. »³⁶. Cette harmonie est donc dépendante de « nobles rapports », d'une organisation parfaite de la page.

Si Tschichold a beaucoup travaillé sur la lettre et sa mise en page, c'est notamment parce qu'il était profondément gêné par la typographie et la composition de son époque : « ce qu'il y avait à voir en fait en 1918 de livres, de journaux imprimés, d'enseignes était hélas abominablement laid »³⁷. Ce constat est fait par la plupart des amateurs de livres, et la justification de certains éditeurs n'est pas toujours valable. En effet, au moment où le livre entre dans l'ère industrielle, le public visé devient beaucoup plus large et les prix de vente doivent être moindres, ce qui, aux yeux des éditeurs, entraînerait donc obligatoirement une baisse de qualité. Cependant, déjà au XIX^e siècle, on voit apparaître des livres à bas prix, comme ceux de la collection Charpentier, dont « la réalisation n'est pas sacrifiée »³⁸. Il est donc possible de faire des ouvrages peu chers, qui abandonnent certains éléments graphiques mais qui peuvent néanmoins être beaux et conserver une composition aérée et un papier de qualité moyenne. Les défauts les plus courants des ouvrages de la fin XIX^e - début XX^e, sont : une composition trop dense, des caractères peu soignés, un papier de mauvaise qualité, des formats peu étudiés et une reliure sans couture fragile. Les livres ont donc un aspect peu attractif, même s'ils sont peu chers. L'harmonie au sein de la page n'est pas très présente. Les blancs sont malmenés à cette période, notamment parce que la mise en page les étouffe au profit du remplissage, mais aussi car on n'étudie pas avec rigueur et précision la manière dont le livre va être composé. C'est d'ailleurs pour cette raison que Tschichold écrit des manifestes

36 TSCHICHOLD Jan, *op. cit.*, p. 11.

37 BAUDIN Fernand, « Jan Tschichold, un maître typographe », *Communication et langages* n°25, 1975, p. 41.

38 BESSARD-BANQUY Olivier, « Le livre moche à la française », in *L'Esthétique du livre* (sous la dir. d'Alain Milon et de Marc Perelman), Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p.79.

(des listes de règles strictes), puis des livres sur ce sujet. Ce problème est en parti dû au fait que les éditeurs ne sont pas attentifs à la mise en page. Ils laissent les imprimeurs – compositeurs s’en occuper, sans leur donner d’indications précises. De plus, ces derniers travaillent souvent pour plusieurs maisons d’édition, ce qui conduit à une homogénéité de la production éditoriale. C’est cet état de fait qui a poussé Tschichold, ainsi que d’autres graphistes, maquettistes et typographes à mettre en place des règles pour améliorer l’harmonie de la composition.

Pour ce faire, mais aussi pour optimiser la lisibilité, les maquettistes utilisent des règles, des codes, des formules mathématiques, parfois issus d’époques très anciennes. Ainsi comme le dit Tschichold, qui considère qu’un regard vers le passé est indispensable et qui a beaucoup étudié la composition d’ouvrages anciens (manuscrits médiévaux, incunables, imprimés de la Renaissance), la position du bloc de texte, la maniabilité bien réfléchi du livre et l’harmonie de la couleur de l’impression avec le papier naturel (et non d’un blanc éblouissant) en cours à la Renaissance sont des caractéristiques toujours d’actualité. Il met en avant la valeur intemporelle de ces principes, qualité indispensable lorsqu’il s’agit d’ouvrages imprimés car ils ont pour objectif de perdurer dans le temps. Il fait donc le lien entre le fond et la forme : « Plus le contenu de l’imprimé est important, plus il doit être conservé longtemps, plus sa typographie doit être soignée, équilibrée, parfaite »³⁹. Cependant, il faut se méfier de cet ordre parfait et absolu. En effet, chaque composition est différente. Comme le dit Tschichold lui-même, ainsi que d’autres graphistes, ces formules ne sont que des bases, des pistes sur lesquelles s’appuyer mais qui ne fonctionnent pas pour tous les textes. « Le placement des objets permet de créer la narration d’une composition »⁴⁰ et chacune d’entre elles est spécifique. De plus, ce qui est fondamental dans l’appréhension d’une mise en page c’est la manière dont elle apparaîtra aux yeux du lecteur. Ainsi, un point placé d’une manière parfaitement centrale, peut sembler légèrement décentré en raison du décalage créé par la reliure. Le principe pour la vérification d’une bonne maquette est la vérification face au livre ouvert.

39 TSCHICHOLD Jan, *op. cit.*, p. 14.

40 AMBROSE Gavine, HARRIS Paul, *op. cit.*, p. 78.

Après avoir pris connaissance des différents principes (lisibilité, contraste, harmonie et équilibre) qui régissent la mise en page des ouvrages, nous allons nous intéresser aux différentes règles mises en place par les graphistes pour respecter au mieux ces postulats.

B/ Les règles établies concernant les marges

« PREMIER CADRE DE LA PAGE, LA MARGE DONNE À L'ÉCRITURE SON STATUT D'ESPACE SYMBOLIQUE [...]. LA MARGE ENCADRE LE MONDE INTÉRIEUR DE LA PAGE, ELLE EN PERMET L'ORGANISATION [...] ELLE DÉFINIT L'INTÉRIEUR COMME ESPACE D'ÉCRITURE ET L'EXTÉRIEUR COMME CHAOS, ESPACE DE L'INNOMMÉ, DE L'INDIFFÉRENCIÉ. »

Emmanuel Souchier, *L'aventure des écritures, la page*, p. 19.

Lorsque le regard du lecteur se pose sur la page d'un livre, il se concentre en premier lieu sur le texte, le bloc noir. Pourtant, si ce dernier est aussi attirant, c'est justement grâce au blanc qui l'entoure. Appelé « blanc tournant » dans le monde de l'édition, ces marges sont ce qui sert de cadre au texte. Cette parure a une valeur symbolique mais aussi un rôle pratique et esthétique.

De nombreux maquettistes et graphistes se sont pris au jeu des marges et ont tenté de trouver les proportions qui feront d'une page un espace de perfection. En effet cet espace est fondamental car il constitue un lieu d'attente pour le lecteur : il doit passer par elles pour atteindre le texte. C'est d'ailleurs pour cette raison que c'est dans ces marges que figurent des informations primo-textuelles (titre courant, folio) qui permettent au lecteur de savoir où il se trouve dans sa lecture, sans avoir à se plonger dans le texte. De plus, ce cadre est en réalité un double cadre : la page constitue un premier cadre et la marge un second. Ce cadre est donc lui-même encadré, il est entre deux lisières et permet de faire le lien entre le vide (l'extérieur de la page) et le plein (le texte).

Ces marges ont une nécessité. Elles ne peuvent pas ne pas être, sinon le texte serait illisible, il recouvrirait toute la page et le lecteur ne pourrait même pas tenir l'ouvrage dans ses mains sans gêner la lecture. Comme le dit Tschichold, « il faut un espace pour que notre œil attrape la ligne à lire »⁴¹. La disposition et la taille des marges doivent donc orienter le regard du lecteur pour le faire arriver sur le texte. Les vides de la page permettent d'équilibrer celle-ci mais aussi de guider l'œil. C'est pour ces deux raisons, qu'en plus de leur nécessité, ces marges doivent être finement étudiées pour obtenir un blanc tournant qui répond à tous les critères : tout en respectant l'harmonie, il doit aussi assurer des exigences techniques et orienter le lecteur.

Déjà au Moyen Âge, le blanc tournant parfait est une obsession. Les moines copistes utilisaient la règle du nombre d'or, créée par les Grecs et représentée par la lettre *phi*. Ce « nombre » est en fait un rapport de nombre, aussi appelé « canon d'or » qui permet de déterminer des proportions parfaites, considérées comme divines à l'époque. Ce rapport de proportion peut être utilisé dans de nombreux domaines comme l'architecture et la peinture, mais il est également très utile dans le monde de l'édition. Il permet en effet d'obtenir un rectangle aux proportions idéales, qui peut tout à la fois servir à déterminer le format du livre et le format du bloc de texte. Ce canon est également utilisé pour choisir l'emplacement du rectangle d'empagement et ainsi obtenir des marges harmonieuses. « Le nombre d'or est couramment utilisé pour définir le format des feuilles de papier. Il est également visible dans les proportions des bâtiments, la taille des toiles etc. (voir ANNEXE VIII, p. 9). Dans le domaine de la mise en page, le nombre d'or peut également servir à créer une grille de base, qui divise la page et organise l'espace où intégrer les différents éléments. »⁴². Ces efforts pour créer la page parfaite ont un objectif très important, formulé ici par Tschichold : « il n'est pas explicable, mais avéré, que l'être humain trouve des surfaces aux proportions vraiment géométriques, intentionnelles, plus agréables ou plus belles que celles définies au hasard »⁴³. Le typographe souligne

41 TSCHICHOLD Jan, « Le bloc de composition dans un espace donné », *Typographische Monatsblätter* n°7, 1934.

42 AMBROSE Gavine, HARRIS Paul, *op. cit.*, p. 40-41.

43 TSCHICHOLD Jan, *Livre et typographie*, Paris, Éditions Allia, 1994, p. 50-51.

que cette constatation n'est pas explicable, qu'il s'agit d'un ressenti. Cependant, on sait par exemple que les marges ont un rôle à jouer dans la manipulation des pages, et que si elles sont mal proportionnées, cela peut entraîner un maniement difficile de l'objet et des problèmes de lecture : le lecteur sera désorienté et gêné.

Le canon d'or équivaut à un nombre égal à ce calcul $(\sqrt{5}+1)/2$, soit environ 1,618. Ce dernier correspond à une proportion, à un rapport approximatif de 8/13 ou 5/8. Ainsi, sur une ligne faisant 13 cm, on trace un second segment jusqu'à 8 cm, et avec ces deux longueurs, on peut dessiner un rectangle d'or. Dans l'antiquité, l'utilisation systématique de ce rapport permettait d'obtenir de belles proportions dans tous les domaines. Au Moyen Âge les moines copistes continuent de l'employer pour déterminer le format des pages des manuscrits et des blocs de texte. Aujourd'hui, on l'utilise toujours dans de nombreux domaines, et notamment dans l'édition. De multiples formats de livre correspondent donc au nombre d'or, c'est-à-dire que la largeur de l'ouvrage est proportionnelle à la hauteur, à travers ce rapport. Cela permet d'avoir des formats maniables, qui semblent équilibrés à l'œil et offrent une lecture idéale. Cependant, il n'y a pas que ces deux dimensions qui doivent être proportionnelles. En effet, il est très important de retrouver dans le rectangle d'empagement les mêmes proportions que dans celui de la page. Il faut une harmonie entre le contenant (la page) et le contenu (le bloc de texte), « la proportion qui détermine la largeur des marges (et le rapport entre elles) dépend du format du livre »⁴⁴. Ce nombre d'or est donc utilisé pour créer une grille de base au sein de la page, qui sert à placer les différents éléments : bloc de texte, titre courant, folio etc. « L'application du nombre d'or produit un espace destiné à accueillir un bloc de texte entouré de marges de tailles différents, la page et la double étant équilibrés. »⁴⁵.

Créer une mise en page selon le nombre d'or peut s'effectuer de manière mathématique ou géométrique. Avant de rentrer dans le détail des calculs il convient de préciser certains éléments de vocabulaire. Les quatre blancs qui entourent le texte

44 TSCHICHOLD Jan, *op. cit.*, p. 56.

45 AMBROSE Gavine, HARRIS Paul, *op. cit.*, p. 40.

ont chacun un nom (voir chapitre I), et ils suivent généralement ce principe : petit fond (marge intérieure) < blanc de tête (marge en haut) < grand fond (marge extérieure) < blanc de pied (marge en bas). Cette hiérarchie semble logique car les lecteurs tiennent la plupart du temps l'ouvrage qu'ils sont en train de lire avec leur main en bas et du côté extérieur de la page. Il faut donc que le grand fond et le blanc de pied soient suffisamment grands pour permettre au pouce de se poser. La somme des deux blancs de petit fond (page de gauche et page de droite) doit être égale à la taille du grand fond. De plus, il faut être attentif, car c'est toujours l'aspect visuel de la page qui importe. Il faut donc se méfier de la pliure qui diminue plus ou moins la largeur de la page en fonction de la reliure choisie.

Pour obtenir cette grille, ou ces proportions harmonieuses, les typographes utilisent des calculs savants. Les règles utilisées pour les textes calligraphiés au Moyen Âge étaient des secrets jalousement gardés. Les imprimeurs de l'époque de Gutenberg, se sont largement inspirés des manuscrits de l'époque, en mesurant directement les ouvrages et en utilisant les mêmes proportions. Certains graphistes contemporains ont essayé de reproduire le canon d'or et la mise en page des manuscrits médiévaux par des calculs mathématiques et des opérations géométriques. C'est notamment le cas de Tschichold, et plus tard de Rosarivo. En 1953, le typographe allemand a donc reconstitué les formules permettant d'obtenir une mise en page fidèle à celle des volumes précédant l'imprimerie après avoir mesuré des centaines d'ouvrages.

Le canon suivant est idéal pour des livres de proportions $2/3$, c'est-à-dire où la largeur de la page fait $2/3$ de la hauteur. Mais il peut aussi être utilisé dans d'autres cas. En effet, même s'il semble plus harmonieux avec ce type de format de livre, il est surtout important de considérer la taille d'un ouvrage en fonction de la manière dont il sera utilisé ensuite et donc de son contenu. Compte tenu de ce format, on déterminera la largeur des marges et du bloc de texte mais aussi la police de caractère. Tout concourt à créer l'harmonie. Dans le cas d'une page classique, le petit fond devra représenter $1/9^e$ de la largeur de la page, le blanc de tête $1/9^e$ de la hauteur de la page, le grand fond $2/9^e$ de la largeur de la page, et le blanc de pied, $2/9^e$

de la hauteur de la page (voir ILLUSTRATION N°7). Ici, il s'agit donc d'une division par neuf, mais on peut aussi trouver, pour obtenir des mises en page proportionnées, des divisions par six ou par douze.

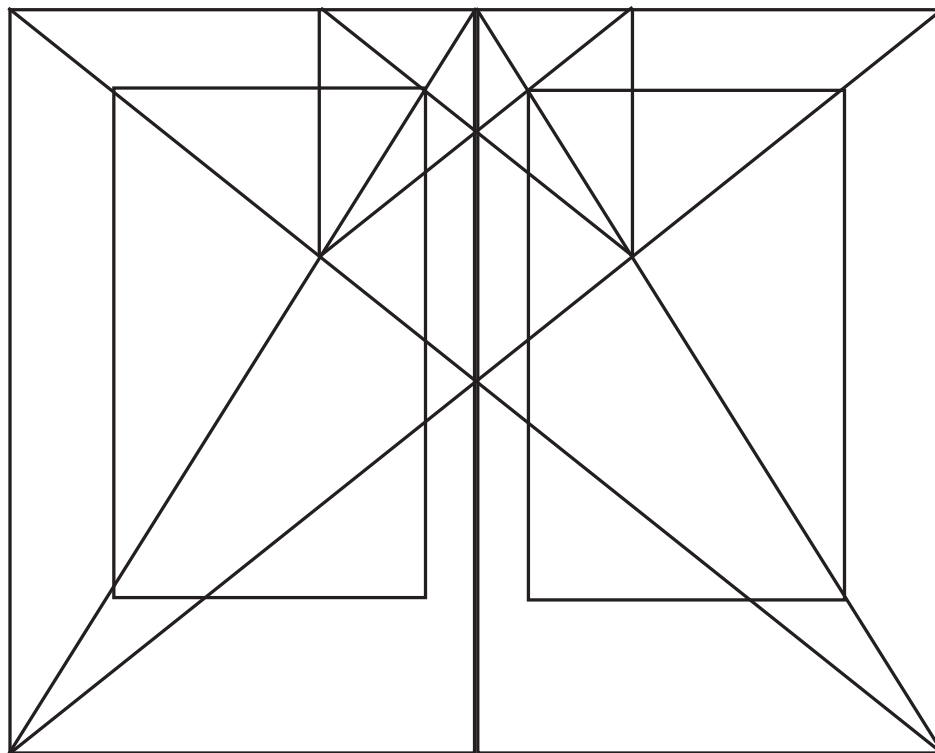


ILLUSTRATION N°7 : Division en 9 d'après Van de Graaf représentée sur une feuille de proportion 2 : 3. Représentation grâce à la géométrie, et non par calcul millimétrique, du nombre d'or.

Rosarivo s'est posé les mêmes questions que Tschichold, en étudiant les premiers incunables imprimés par Gutenberg. Il trouve les mêmes résultats que Tschichold, représenté ci-dessous dans un format 2/3 avec une division par neuf (voir ILLUSTRATION N°8). Ce typographe argentin était passionné par la bible à 36 lignes de Gutenberg. Il va donc essayer de recréer le canon qui a servi à faire cet ouvrage et bien d'autres incunables de l'époque. Dans son ouvrage, *La Divine proportion typographique*. Il cherche un nombre d'or typographique « qui apporterait l'harmonie des blancs dans la mise en page et un rapport idéal, divin, entre tous les éléments typographiques de la page »⁴⁶.

46 DUPLAN Pierre, Pierre, JAUNEAU Roger, JAUNEAU Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 128.

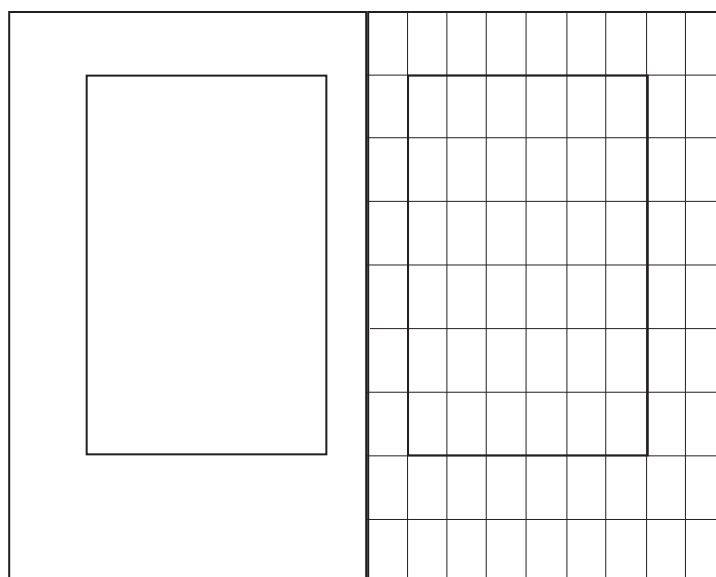


ILLUSTRATION N°8 : Division par 9 de la hauteur et de la largeur du papier dans le sens de la construction de Rosarivo, sur une feuille de proportion 2 : 3. Il est prouvé que c'était le canon de Gutenberg et de Peter Schoffer.

Ces travaux ont permis de confirmer que la mise en page des manuscrits médiévaux fut utilisée par Gutenberg et son typographe Schöffer lors de la réalisation des premiers ouvrages imprimés. Ainsi Tschichold a pu, grâce à l'étude des pratiques anciennes, mettre en place un canon qui défie le temps. Lassé des mises en page modernes qui étaient pour lui des créations laides et surtout déséquilibrées, il recommandait toujours de se tourner vers le passé pour obtenir un résultat où les parties sont en harmonie avec le tout. « Dans toutes ses variantes, il [le canon] permet des livres dont le format des pages et le bloc de composition s'entendent infailliblement, c'est-à-dire sont en harmonie l'un avec l'autre. »⁴⁷. Les deux méthodes évoquées précédemment recommandent une division en neuf. J. comet, l'auteur du *Petit manuel d'imposition, théorie et pratique* en 1891, fonde son canon sur une division de la page en douzième.

L'étude du passé révèle qu'une autre méthode mathématique peut encore être utilisée aujourd'hui pour déterminer la largeur du blanc tournant. Il s'agit de la suite de Fibonacci, créée par Leonardo Fibonacci au XII^e siècle. Cette suite de nombres se compose comme suit : 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233... Pour la

⁴⁷ TSCHICHOLD Jan, *op. cit.*, p. 78.

créer, il faut additionner le dernier chiffre de la suite avec le précédent. Cette suite peut aussi être représentée sous la forme d'une courbe. Pour ce faire, il faut créer un quadrillage qui correspond à la suite. Toutes les cellules du quadrillage doivent être de même taille. On fait ensuite varier le nombre de cellule dans un carré en fonction de la progression de la suite. Ainsi le premier carré est composé d'une cellule, le deuxième aussi, le troisième est composé de 2 cellules sur 2, le quatrième de 3 sur 3 ; le cinquième de 5 sur 5, etc. jusqu'à l'infini (voir ILLUSTRATION N°9). Cette suite qui crée donc des valeurs proportionnelles de la même manière que le nombre d'or. On peut par exemple choisir un format de page qui aurait comme hauteur 21 et comme largeur 23. La seule condition est évidemment de prendre des chiffres qui se suivent dans la suite. Elle peut aussi être utilisée pour faire toute la composition d'un ouvrage. Ainsi, en partant de la plus grande valeur : 34 unités pour la hauteur de la page, 21 unités pour la largeur de la page et la hauteur du bloc de texte, 13 unités pour la largeur du bloc de texte, 8 unités pour le blanc de pied, 5 unités pour la blanc de tête et le grand fond et 3 unités pour le petit fond. Cette suite constitue donc un moyen très simple d'obtenir des proportions harmonieuses proches de celle du nombre d'or pour une mise en page bien proportionnée.

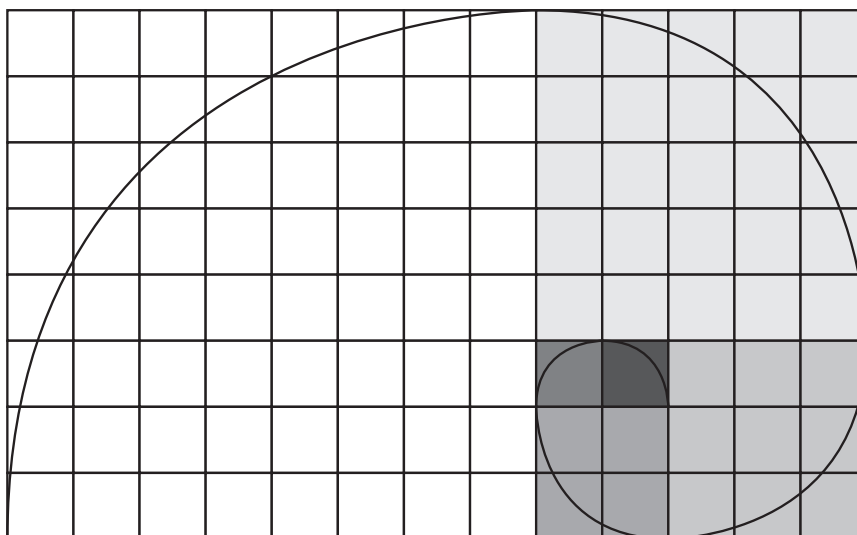


ILLUSTRATION N°9 : Suite de Fibonacci sous forme de carrés.

Tous ces calculs, ces règles et ces figures peuvent aider le graphiste et le maquet-
tiste à créer une base de mise en page. Mais ces ingénieurs de la composition ne
sont pas uniquement des amateurs du beau et de l'harmonie. Lorsqu'ils travaillent
en partenariat avec une maison d'édition pour réaliser des ouvrages, ils doivent
aussi s'adapter au contexte et faire des propositions. Ainsi, un maquet-
tiste qui réalisera la mise en page d'un livre de poche sait qu'il est soumis à des contraintes
de format. Mais il peut aussi être tenu de faire des propositions pour réduire la
pagination en choisissant une police adaptée qui sera facilement lisible même dans
un corps réduit.

Par exemple, dans l'ouvrage au format poche de notre corpus, *L'Amour aux temps
du choléra*, le blanc tournant est réduit à son minimum. Le texte occupe presque
toute la page et les tailles des marges sont les suivantes (en centimètre) : 1,7 (blanc
de pied) / 1,2 (grand fond) / 1,1 (blanc de tête) / 1 (petit fond) (voir ANNEXE IX,
p. 10). En faisant de rapides calculs, on se rend vite compte que ces proportions ne
respectent aucun des canons harmonieux que nous avons détaillés précédemment.
En effet, les valeurs sont beaucoup trop faibles, car dans ce genre d'ouvrage, il
s'agit de rentabiliser l'espace au maximum. Un livre de poche doit être vendu très
peu cher, tout en permettant à l'éditeur de dégager des bénéfices. Ce dernier utilise
différents leviers tels que la qualité de la fabrication (papier, reliure) ou le tirage
pour réduire les coûts, mais il optimise l'espace pour que le texte, peu importe
le nombre de caractères, tienne sur le moins de pages possible. La réduction des
blancs à tous les niveaux permet de telles économies, et notamment au sein même
de la page, avec une réduction du blanc tournant au minimum.

Pour un prix de vente et un format presque équivalent (17,8 x 11 cm contre 17 x
10,2 cm), les Éditions Allia proposent un ouvrage avec des marges beaucoup plus
généreuses (en centimètre : 3 / 1,7 / 2,3 / 1,2) (voir ANNEXE X, p. 11). La hauteur
du blanc de tête permet même de faire figurer un titre courant, qui est absent dans
le livre de poche. Comment expliquer une telle différence ? L'ouvrage des Éditions
Allia ne possède que 80 pages, alors que le livre de poche en compte 448. Il y a
donc cinq fois plus de contenu, dans le livre de poche, ce qui explique une opti-

misation de l'espace pour un prix de vente moins élevé. Les Éditions Allia quant à elle sont très attentives à la fabrication de leurs ouvrages et privilégient une aération de la page forte, au détriment du prix de vente. De plus le papier utilisé est de qualité, ce qui donne aux espaces blancs de cet ouvrage un caractère luxueux qui renforce l'image de marque de la maison d'édition. Comme le dit Emmanuel Souchier, c'est la qualité visuelle des objets des Éditions Allia qui a fait leur succès, et ce même si les mécanismes de reconnaissance de ces éléments plastiques chez la plupart des lecteurs sont inconscients.

En ce qui concerne l'édition en grand format, chez un éditeur plus connu pour ses qualités littéraires que plastiques, le blanc est également présent. En effet, les marges sont larges, sans pour autant participer à une originalité de maquette, comme chez Allia ou Cent pages. Pour un format de livre de 20,5 sur 13,9 cm, les marges se divisent ainsi : 3 / 2,5 / 2 / 1,9 (voir ANNEXE XI, p. 12). La proportion entre les différents espaces est respectée. En revanche, les marges sont un peu plus petites que préconisées par le nombre d'or. Le blanc assure ici un confort de lecture certain. Il est également le signe d'un semi-luxe et de la qualité littéraire du texte. De plus le prix de l'ouvrage est plus élevé et ce dernier doit avoir une main importante pour justifier le prix de vente de 18,50 euros. L'éditeur est plus dans une tendance d'aération du texte afin de couvrir, si ce n'est le plus de pages possible, au moins un nombre suffisant pour obtenir un beau volume.

Le dernier ouvrage du corpus s'inscrit dans une démarche différente. Plus qu'une sensibilité de la beauté de l'objet-livre, les éditeurs des Éditions Cent pages sont dans une démarche graphique. Ces ouvrages sont édités pour être lus. Les éditeurs soulignent d'ailleurs cette qualité de passeur de livre en présentant avec soin les mentions commerciales du livre (code barre, isbn etc.). Cependant, les ouvrages donnent à lire autant qu'à voir. Chaque page est minutieusement travaillée pour offrir une situation de lecture particulière aux lecteurs. D'une part, le graphiste joue avec les éléments classiques (folio, titre courant) pour les mettre en place de manière originale. D'autre part, il ajoute des éléments rigoureusement nouveaux, comme des symboles ou des images. En ce qui concerne les marges de notre

ouvrage, le rapport entre petit fond, blanc de tête, grand fond, blanc de pied est respecté. Cependant pour un ouvrage de 19,5 x 12,5 cm, la marge en pied de page mesure en moyenne 5,7 cm (voir ANNEXE XII, p. 13). Cette mise en page, déplace le texte vers le haut, et laisse un espace de liberté où les folios se déploient de manière originale. Mais le texte est lisible, et en aucun cas cette présentation n'empêche le lecteur de se concentrer sur le sens du contenu. Ici le blanc est un outil, tout comme le noir du texte, qui est utilisé par le graphiste pour dessiner, page après page une œuvre graphique.

Les marges ne sont donc pas de simples bandes blanches que le lecteur utilise pour poser son doigt. Elles jouent un rôle fondamental dans l'appréhension du texte et sont aussi un outil majeur pour l'éditeur et le maquettiste qui souhaitent adapter la maquette au texte et au lecteur. Ainsi, il existe une corrélation entre l'éditeur, le contexte d'édition et le graphiste, ce dernier doit être capable de s'adapter.

C/ Les autres espaces blancs

« LE CARACTÈRE N'EST QUE LA MOITIÉ
DE LA LISIBILITÉ. L'AUTRE MOITIÉ,
C'EST LE BLANC. »

Fernand Baudin.

En apparence une mise en page ne laisse entrevoir que deux couleurs distinctes : le blanc du papier et le noir des caractères. Pourtant, dans le monde du livre on distingue une troisième couleur, le gris que l'on désigne sous le nom de gris typographique. Cette couleur résulte du constat que l'on peut faire lorsque l'on est face à une page imprimée : le rectangle d'empagement apparaît comme un bloc uni, un rectangle gris. Il est même décrit par Ambrose et Harris comme « un bloc « coloré » [...] ». Il est considéré comme un élément graphique afin de parvenir à l'équilibre harmonieux de tous les éléments »⁴⁸. Ce gris typographique est primordial, car il permet de considérer le texte comme un ensemble et de voir plus facilement

48 AMBROSE Gavine, HARRIS Paul, *op. cit.*, p. 86-87.

s'il est bien composé, c'est-à-dire s'il est harmonieux et si le lecteur pourra le lire facilement. Le graphiste peut utiliser de nombreuses variantes pour faire évoluer ce gris typographique : le corps et la police de caractère, qui déterminent aussi l'espace entre les lettres, l'espace entre les mots et l'interlignage. Après avoir choisi le format du papier, les graphistes se doivent très souvent de déterminer la police de caractère qu'ils désirent utiliser, car cette donnée est très importante au sein de la page, et va influencer sur d'autres éléments graphiques.

Dans les ouvrages du corpus, on distingue des gris typographiques différents. Le format poche et le livre des Éditions Cent pages ont des gris typographiques plutôt denses, même si dans le dernier il est aéré par les dialogues, qui sont présentés avec des retraits comme au théâtre mais aussi dans une police différente et en drapeau. Les deux autres ouvrages ont un gris typographique plus « clair ».

Pour constater si un bloc de texte est harmonieux l'observation du gris typographique est capitale car, même s'il existe des calculs et des règles, c'est surtout l'impression visuelle qui importe pour savoir si le texte sera facilement lisible ou non. Il est important de noter que ces effets visuels seront très différents selon que le texte sera justifié ou composé en drapeau. En effet, si le bloc a une justification en drapeau, fer à gauche, cela crée des troubles en bout de ligne (espaces blancs inégaux, veuves et orphelines...) mais la ligne en elle-même sera très équilibrée (même écartement entre chaque mot). Dans le cas d'un texte justifié, les logiciels de PAO automatisent les espaces pour que, peu importe le nombre de mots dans la ligne, toutes les lignes du bloc arrivent au même endroit de la page. Cela crée donc un rectangle très harmonieux. En revanche, à l'intérieur du bloc, les espaces entre les mots sont variables. Le graphiste, s'il le reprend de manière manuelle, peut arranger ces différences, mais cette qualité d'un texte justifié peut, si elle est mal gérée, créer des difficultés de lecture.

1) La lettre

La lettre est le plus petit élément qui figure sur une page. Pourtant malgré sa taille, elle revêt une valeur très importante. En effet, très souvent lorsque l'on veut « mesurer » un texte, on se fie aux nombres de caractères, donc de lettres. Il en va de même au sein de la maquette d'une page : dans le cas d'un texte littéraire, pour obtenir une lisibilité optimale, on considère qu'il faut avoir entre 55 et 70 signes à la ligne⁴⁹. Ainsi, c'est en faisant varier la police du caractère et sa taille que le graphiste peut arriver à ce résultat. Le dessin de caractère est une discipline extrêmement précise, qui relève presque de la science, tant les calculs et les mesures pour arriver à une police réalisable et lisible sont nombreux. Les blancs jouent un rôle fondamental au sein d'une police. En effet, il ne s'agit pas seulement de dessiner le caractère, mais également de voir comment ils vont s'enchaîner entre eux. Ainsi, certaines combinaisons posent beaucoup de problèmes aux typographes, tels que « al » « dp », « bd » etc. Il faut donc, dès le dessin des lettres, prévoir cette mise en mot, et adapter la forme de celles-ci en fonction de cette contrainte. Si par exemple deux lettres colées l'une à l'autre s'avèrent trop proche et empêchent la lecture, il faudra faire en sorte que ces lettres soient plus fines, pour pouvoir cohabiter. Une fois que la police est choisie, si certains cas posent problème, le maquettiste peut encore jouer sur cet espacement et injecter ou supprimer du blanc grâce à certains outils des logiciels de PAO. Le plus grand risque est que l'écart entre les lettres soit trop agrandi, et que le lecteur ne fasse plus la différence entre cet espacement et l'espace entre les mots. Cela peut créer des lignes très difficiles à déchiffrer et peut être repéré par l'œil du lecteur dès la perception du gris typographique. La modification manuelle des espaces entre les lettres est aussi très courante dans le cas de la rédaction en capitale. En effet, « certaines combinaisons de capitales, par exemple, laissent un blanc excessif : LA, RA, TA, VA ; d'autres paraissent trop serrées : HI, IN, MN »⁵⁰. Ici, on voit que ce n'est pas la taille du corps qui fait varier le gris typographique, mais le changement d'échelle, qui a un impact sur la densité des caractères.

49 DUPLAN Pierre, Pierre, JAUNEAU Roger, JAUNEAU Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 152.

50 FOUCHÉ, PÉCHOUIN, SCHUWER, *op. cit.*, p. 593.

La taille du corps de caractère a aussi une incidence. Pour avoir entre 55 et 70 caractères à la ligne, avec une police dite « classique » (times, calson, didot), il faut choisir un corps précis. Des caractères trop petits sont évidemment difficiles à lire, et créent un gris typographique très foncé qui fatigue vite l'œil. À l'inverse, une police de caractère trop grosse fait rentrer trop de blanc au sein de la page et rend aussi la lecture peu évidente. En effet, chaque lettre est composée de noir et de blanc, de plein et de vide, et des gros caractères augmentent la taille des blancs, c'est-à-dire que le support papier se révèle davantage. C'est le cas par exemple des lettres « o, p, q etc. » qui sont pour moitié composées de blanc : « plus on augmente la dimension du caractère, plus on accentue le contraste noir/blanc »⁵¹.

La lettre a aussi un impact sur l'écart entre les mots. Cet équilibre est très important car il permet de lire le texte. Par exemple, dans le cas d'une composition au tiers, l'espace entre chaque mot doit représenter 1/3 du corps des lettres. De plus, le blanc entre les mots a aussi un effet sur l'interlignage. Des lignes de plus de douze mots constituent une composition serrée, il faut donc bannir ce type de ligne. Cependant, si on ne peut pas l'éviter, il faudra choisir une interligne plus grande, afin d'aérer le texte. On voit ici que pour avoir une mise en page harmonieuse, il faut que tous les blancs, du plus infime au plus évident, soient calculés et comparés les uns aux autres. Ici, le blanc montre son importance et fait transparaître sa valeur d'élément primordial d'une bonne composition.

2) L'interlignage

Comme le dit Pierre Duplan, « la « couleur » du caractère résulte de la combinaison de deux éléments : le corps (voir précédent) et l'interlignage »⁵². Le graphiste, toujours dans son optique de lisibilité optimale et de recherche du beau doit être très attentif à l'interligne, car elle est un très bon exemple d'élément de mise en page qui peut faire varier ces deux critères. En effet, un blanc trop grand entre les lignes rend la lecture difficile, car l'œil a l'impression que le texte bouge et, une fois

51 DUPLAN Pierre, JAUNEAU Roger, JAUNEAU Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 152.

52 *Id.*

arrivé en bout de ligne, il doit faire un véritable effort pour trouver la suite et la lecture est ralentie. De plus, dans ce cas, le lecteur n'a plus la perception d'un bloc de texte gris, mais d'une alternance entre des lignes noires et des lignes blanches. Au contraire, « une composition sans interlignes est un supplice pour le lecteur »⁵³. La couleur du bloc est extrêmement foncée et avant même que l'œil ne commence à lire, il est souvent rebuté par cette composition trop serrée. Dans une certaine mesure, c'est par exemple le cas de l'ouvrage *L'Amour aux temps du choléra*, dont le rectangle d'empagement, en plus d'occuper presque tout l'espace de la page est très noir et compact. En outre, il faut se méfier d'un interlignage trop réduit, où les hastes ascendantes et descendantes sont très proches de la ligne supérieure ou inférieure et découpent ainsi en petit bloc le peu de blanc qui persiste entre les lignes.

Les règles des graphistes énoncent que la quantité de blanc entre les lignes ne doit jamais être inférieure à la quantité moyenne de blanc entre les lettres. Elles préconisent même plutôt un écart de deux points de plus que la taille de la police. Cependant, toutes ces mesures doivent être vérifiées à l'œil car ce qui importe est le résultat final perçu par le lecteur. Dans le cas de certaines polices, si on veut augmenter la lisibilité du texte, on peut par exemple augmenter un peu l'interlignage plutôt que grandir la taille du caractère. Le résultat sera tout aussi satisfaisant, voire plus, car les « gros » caractères ne sont pas forcément très lisibles mais plutôt déconcertants.

Lettres, mots, ligne, Tschichold préconise aussi une adaptation de l'interligne en fonction de la justification du texte. « Plus la composition présente de lignes creuses ou de différentes longueurs [justification en drapeau], plus le contour de la typographie est tourmenté, plus il faudra employer une forte interligne. On accentue ainsi la linéarité du texte et on régularise quelque peu sa silhouette.»⁵⁴.

⁵³ TSCHICHOLD Jan, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

Cette ligne, « intervalle du vide »⁵⁵, est donc fondamentale pour la beauté et la rentabilité de la composition. Le blanc joue ici un rôle essentiel : il permet aux lettres de s'épanouir pleinement, à l'œil de suivre le cours du texte, et à la composition d'avoir une couleur équilibrée et agréable, qui donne envie de lire.

3) Pages annexes

En s'éloignant un peu de la micro-typographie, on constate qu'il y a au sein du livre des espaces qui sont presque entièrement réservés au blanc. C'est le cas des marges, des entrées de chapitre et des fins de chapitre, mais aussi des débuts de paragraphe, souvent matérialisés par un alinéa ou encore des pages introductives et des pages de fin. Ces pages préalables se composent de double pages intégralement blanches, mais aussi de page de titre, de faux-titre et d'introduction qui contiennent souvent de nombreux espaces blancs et du texte.

Les blancs jouent un rôle au niveau de la lisibilité, mais aussi de la construction du texte. En effet, lorsque le lecteur est en pleine lecture, quels éléments lui indiquent qu'il entre dans un nouveau paragraphe, un nouveau chapitre ou même une nouvelle partie ? Très souvent, il s'agit d'une ligne, ou plus, laissée blanche, qui peut être rehaussée par un élément graphique comme une astérisque. Dans le cas du paragraphe, l'alinéa est souvent utilisé. Les maquettistes peuvent utiliser deux méthodes pour décider de la taille de cet alinéa. La première est appelée la méthode du point : si le texte est rédigé en corps 10 (unité de mesure : les points), l'espace blanc équivaldra à un espace en corps 10 également. La seconde est celle de l'interlignage : si on utilise un interlignage de 12 points, l'espace blanc sera un espace en 12 points.

Dans le cas des ouvertures de chapitre, il existe beaucoup de variations, notamment en fonction du type de livre et de la quantité d'espace blanc réservé. Ainsi, dans certains ouvrages au format poche, le passage d'un chapitre à un autre est seulement signifié par un saut de ligne et le numéro du chapitre. Fréquemment, on

⁵⁵ TSCHICHOLD Jan, *op. cit.*, p. 149.

observe un saut de page et un commencement de chapitre en belle page avec un espace blanc où est inscrit le nom du chapitre. Dans ce cas le blanc est un repère pour le lecteur. C'est lui qui indique le changement de chapitre, donc potentiellement de lieux ou de narrateur. De plus, ces espaces peuvent être le moment d'une pause dans la lecture, d'un temps pour poser son souffle et appréhender de manière reposée le nouveau chapitre qui va se dérouler.

Dans les livres du corpus, nous retrouvons ces caractéristiques. Dans tous, sauf dans *Le Jouet enragé*, le changement de chapitre se manifeste par un saut de page. Dans deux d'entre eux (*Le Livre de poche* et Gallimard), le texte commence automatiquement sur la page suivante, alors que chez Allia il commence sur la page de droite suivante (voir ANNEXE XIII, p. 14). Le nouveau chapitre ne commence pas en haut de page. Un certain nombre de lignes sont laissées blanches pour signaler une fois de plus au lecteur le début d'un nouveau chapitre, et y inscrire un numéro ou un titre si besoin est pour faire respirer le texte. Ce rectangle blanc occupe un espace assez similaire dans les trois ouvrages, entre 25 et 35 % de la page. Ces valeurs sont suffisantes pour répondre aux objectifs de cet espace, sans pour autant faire perdre trop de place. En ce qui concerne les Éditions Cent pages, chaque nouveau chapitre commence par une page d'ouverture de chapitre avec uniquement le titre de celui-ci, en belle page (voir ANNEXE XIV, p. 16) Puis le texte commence sur la belle page suivante. Dans ce cas, l'attention se porte sur l'aspect graphique du livre, et non sur la rentabilisation de l'espace, ainsi le blanc peut se faire une belle place dans l'ouvrage.

Le blanc revêt une autre fonction en ce qui concerne les pages préalables. « Les pages une et deux, comme les deux dernières pages d'un livre ne devraient jamais être imprimées. »⁵⁶. Ces deux pages, communément appelées gardes, sont généralement suivies d'une page de faux-titre, d'une page de titre et d'une page de copyright, d'ouverture ou de dédicace. Cette structure est aujourd'hui la plus courante, même s'il existe des différences en fonction des types de livres et des éditeurs. Voici le déroulé des 4 ouvrages de notre corpus :

⁵⁶ TSCHICHOLD Jan, *op. cit.*, p. 86.

La Meilleure part des hommes : une garde, page de faux-titre, page de titre, une page d'avertissement, une page pour la dédicace, une page avec le nom de la partie et début du texte (voir ANNEXE XV, p. 17).

L'Amour aux temps du choléra : page de faux-titre, au verso les titres du même auteur, page de titre, au verso le copyright, une page de dédicace, une page avec une citation et début du texte (voir ANNEXE XVI, p. 20).

Le Droit à la paresse : une garde, page de faux-titre, page de titre, au verso le copyright et début du texte (voir ANNEXE XVII, p. 22).

Le Fouet enragé : une garde (illustrée), page de faux-titre, au verso le copyright, page de titre, une page avec le nom de la partie et début du texte (voir ANNEXE XVIII, p. 24).

Le déroulé de ces pages dépend de deux éléments. D'une part de l'éditeur, qui choisit combien de pages préalables ouvrent le livre (garde, faux-titre etc.) et d'autre part de l'auteur qui peut avoir mis dans son manuscrit une dédicace, des remerciements, un avertissement etc. Il est donc difficile de comparer sans se baser sur plusieurs éditions d'un texte identique. On peut cependant remarquer que dans tous les cas, ces pages sont souvent très blanches, car les mentions à inscrire prennent peu de place (le copyright par exemple). Cependant, le livre au format poche ne respecte pas le conseil de Tschichold et les pages 1 et 2 de l'ouvrage sont imprimées. Cette particularité renforce l'objectif de rentabilité du livre de poche. Les Éditions Cent pages non plus ne respectent pas cette règle, et leurs pages préalables sont celles qui présentent le moins de blanc. Mais dans leur cas, c'est parce que ces pages sont des espaces de création, et notamment de développement de création typographique. En effet, il y a une véritable recherche dans ce domaine et ces pages permettent de mettre en valeur le dessin de ces caractères.

La page de titre reste l'élément le plus important de cette ouverture en plusieurs temps. Elle se met en place dès le milieu du XVI^e siècle et référence à la fois le contenu (le texte) et le contenant (le livre). La valeur marchande de ce dernier y apparaît notamment à travers la mention de l'éditeur, ce qui fait entrer le texte dans le monde du commerce. En ce qui concerne sa mise en page, on constate trois

grands mouvements : à l'origine, il y avait souvent une marque d'éditeur ou une illustration qui occupait presque toute la page. Au XVIII^e siècle, le travail des proportions est accentué, et même si un élément graphique est présent, il est souvent représenté sous forme de vignette et donc assez petit. Depuis le début du XX^e, et encore aujourd'hui, l'illustration a fait place au texte, généralement réparti sur deux blocs faisant référence dans un premier temps au titre et dans un second temps à l'éditeur. Tous les ouvrages du corpus utilisent cette division, sauf les Éditions Cent pages. Ces dernières ont mis en place un bloc unique qui regroupe toutes les informations (nom de l'auteur, titre de l'ouvrage, éditeur, date). Les typographies utilisées sont différentes mais toutes les mentions, hormis le nom du traducteur, sont écrites de la même taille. Cela renforce la qualité d'expérience particulière de lecture. On ne lit pas seulement *Le Jouet enragé*, mais *Le Jouet enragé* par les Éditions Cent pages. À revers de cette innovation, Les Éditions Allia opèrent un retour en arrière, car en plus de la présentation classique, la marque de l'éditeur apparaît sous forme de vignette.

Tant au niveau de la quantité d'informations, qu'au niveau de la disposition de celles-ci, tout est mis en place pour faire entrer le lecteur progressivement dans le texte, c'est-à-dire dans la page noire. La page de faux-titre par exemple ne comporte qu'un seul élément graphique, et la plupart du temps la page en miroir est complètement blanche, ce qui marque l'avancement et pousse le lecteur à tourner la page. Cette progression est à la fois symbolique, on entre dans le livre comme on entrerait dans un temple, et technique, puisqu'il s'agit d'habituer l'œil à ce contraste du noir sur le blanc, qui vient progressivement le grignoter pour se déployer complètement sur la page. Sur une page de titre classique, il y a toujours beaucoup de blanc. Il faut être vigilant à l'espace entre le bloc titre et le bloc éditeur. Les mentions auteur / titre de l'ouvrage doivent toujours être proches, pour confirmer la paternité du texte et faciliter la mémorisation par le lecteur. C'est donc la mention de l'auteur qui délimite le blanc de tête et l'année d'édition qui délimite le blanc de pied. D'après Tschichold il faut être très attentif à l'interligne sur cette page. En effet, comme il y a beaucoup de blanc, une interligne très serrée donnera l'impression d'un gros amas noir. De plus, « de grandes marges blanches

appellent une interligne très marquée »⁵⁷. Enfin, en ce qui concerne le choix de la police de caractère, il est préférable sélectionner une typographie qui possède une certaine transparence, pas trop épaisse, sinon « la composition ne s'accorde pas avec le fond et ne peut s'amalgamer avec lui »⁵⁸. Tschichold pousse même cette idée de transparence plus loin. Il préconise en effet que la première page du texte soit toujours précédée d'une page blanche au recto comme au verso pour que l'œil ne soit pas gêné lorsqu'il commence la lecture et pour accompagner au mieux ce passage vers le texte. Les pages de début, peu imprimées représentent le silence, et amènent vers la première page du texte, le discours.

En plus de jouer un rôle d'isolement, ces pages sont aussi la première rencontre du lecteur avec la matérialité du livre : noir ou couleur, texture du papier, taille et corps de la police etc. autant d'éléments qui préparent le lecteur « à découvrir le mot à lire »⁵⁹. En effet, ces pages de début sont considérées comme des espaces « de méditation et de réflexion »⁶⁰. Pierre Duplan va même plus loin et les compare aux jardins, pronaos, narthex et vestibules qui accueillent et préparent le visiteur au recueillement et à la contemplation. Ce rapprochement avec l'architecture montre à quel point le livre peut être considéré comme un espace puissant et dont il ne faut rien négliger, et surtout pas l'entrée. De plus, ces pages peuvent être considérées comme des espaces permettant une relative liberté de création. En effet, même si une certaine mise en page est à respecter, ainsi que des mentions à inscrire obligatoirement, l'éditeur peut se permettre plus d'originalité, par exemple en choisissant la police de caractère.

Si le lecteur a besoin d'être introduit dans le livre dans le silence et le calme, il a également besoin d'un temps pour en sortir. Les pages de fin d'un livre sont très peu normées. Il faut s'assurer d'y faire figurer les éléments nécessaires qui n'ont pas encore été imprimés puis de laisser de l'espace au lecteur pour qu'il prenne le temps de mesurer que le texte s'achève. Lorsque le lecteur les feuillette, il a sou-

57 TSCHICHOLD Jan, *op. cit.*, p. 104.

58 *Id.*

59 DUPLAN Pierre, JAUNEAU Roger, JAUNEAU Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 169.

60 *Id.*

vent déjà acheté et lu le livre, et c'est la raison pour laquelle l'éditeur les néglige. Cependant, il est plus agréable pour le lecteur de ne pas terminer directement sur le troisième plat de couverture. Il est intéressant de noter que dans *La Meilleure part des hommes*, cinq pages ont été laissées blanches à la fin du livre. Elles sont sûrement la conséquence du problème de cahier évoqué précédemment. Cependant, contrairement au livre de poche - qui a utilisé les deux pages restantes pour indiquer les ouvrages du même auteur et l'achevé d'imprimer en belle page - l'éditeur a décidé de ne pas les utiliser pour donner d'autres informations.

Le livre est donc un objet à construire, en utilisant à la fois le texte mais aussi le blanc, qui comme tout espace, se doit d'être organisé. Telle une construction architecturale, la page doit gérer ses vides et ses pleins selon des règles. Si on prend autant de précautions pour construire cet objet, c'est parce qu'il est le réceptacle du savoir et de la connaissance, via le texte. Mais le blanc aussi, sous certains aspects, apporte des éléments qui permettent la création et la réflexion.

Chapitre III : Le blanc signifiant

Les considérations pratiques évoquées précédemment favorisent la mise en valeur du blanc. Cela permet de se rendre compte de l'importance de l'objet-livre. La fonction du blanc en terme cognitif apparaît alors, et ce dernier devient un élément indispensable du processus littéraire.

A/ Quand la matérialité fait sens

« FAUT-IL DONC RAPPELER AVEC UN REGAIN D'INNOCENCE
OU DE SIMPLICITÉ - MAIS OUI IL LE FAUT ! - QU'UN LIVRE
EST UN OBJET QUE LE CURIEUX REGARDE ET TOUCHE
AVANT DE LE LIRE, PUIS CARESSE EN LISANT... »

Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens.*

Hubert Nyssen évoque ici ce que certains penseurs et éditeurs ont tendance à oublier : le concept de matérialité du livre. En effet, la valeur symbolique de ces objets est tellement puissante qu'elle éclipse sa réalisation matérielle. Or si celle-ci avait si peu d'importance pourquoi certains lecteurs préfèrent-ils lire les romans de Marcel Proust en Pléaide plutôt qu'en poche ? Et pourquoi certains auteurs, comme Julien Gracq, n'ont-ils jamais voulu voir leurs textes publiés au format poche alors que le contenu est le même et qu'il s'agit seulement de changer les caractéristiques matérielles de l'objet qui renferme le texte ? Ces exemples prouvent que la matérialité a également une valeur symbolique.

Cette matérialité productrice de sens concerne aussi bien le format et le papier utilisés, que des éléments plus précis comme la typographie, et, dans le cas qui nous intéresse, la quantité de blanc. Ce dernier souffre particulièrement de ce constat « anti-matérialité », car il est la couleur du support de l'écrit. Il semble tellement évident qu'un livre sera écrit sur du papier blanc que l'on n'y prête même plus attention. De plus, en apparence cela ne semble pas être un choix délibéré de l'éditeur, puisque « naturellement » le papier est blanc. Cependant, on a vu que ce blanc est d'une part une fabrication chimique et d'autre part est très variable en fonction

du papier choisi par l'éditeur. Le blanc est pourtant souvent considéré comme un vide qui ne produit pas de sens. Derrida invite à dépasser cette pensée courante : « Il ne faut pas se fier aveuglément à tous les discours qui réduisent le papier à la fonction ou au topos d'une surface inerte disposée sous des marques, d'un substrat destiné à les soutenir, à en assurer la survie ou la subsistance »⁶¹. Bien au contraire, le blanc n'est pas absence, mais présence. Une présence visible « puisqu'elle ne se laisse pas traverser, et qu'elle est elle-même source de lumière »⁶². Au sein de la page, le blanc affirme son existence en délimitant le texte, en créant un cadre et des espaces respiratoires qui autorisent la respiration du lecteur face à l'emballement du texte. Il est aussi ce qui délimite l'espace symbolique où se déroule le texte et un espace non-symbolique hors du livre. Il est donc la condition de possibilité du statut symbolique que l'on donne au texte. Il faut dès lors continuer d'affirmer l'importance de la matérialité du livre car « de l'apparence physique de cet objet et de ses promesses, au crédit attaché à la griffe de l'éditeur, en passant par l'agrément que procurent l'architecture et la présentation de l'ouvrage, cent traces et empreintes - tour à tour explicites et implicites - recouvrent, imprègnent les propos de l'auteur et agissent sur le lecteur qui les découvre »⁶³.

Gérard Genette est l'un de ceux qui a le plus travaillé sur l'importance de la matérialité du livre dans la perception d'un ouvrage par un lecteur. Il a regroupé tous les éléments qui ne font pas partie du texte à proprement parler sous le concept de paratexte : « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs »⁶⁴. Ces éléments de paratexte se divisent en deux catégories : le peritexte et l'épitéxte.

Le premier comprend tous les éléments qui entourent le texte à l'intérieur du volume. Cela inclut aussi bien une préface, que les différents éléments matériels, les notes de bas de page et une postface. L'épitéxte englobe tout ce qui prolonge le

61 DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 34.

62 CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, p. 16.

63 NYSSSEN Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Armand Colin 2005, p. 16

64 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 7-8.

texte mais qui se situe hors du livre, sur un autre support : une interview de l'auteur ou une critique journalistique. Nous nous concentrerons sur le peritexte car c'est dans cette catégorie que la composition et la mise en page entrent. En effet, même si la plupart des éléments du paratexte sont des éléments textuels (notes, préface, titres etc.), sa valeur peut aussi investir des manifestations matérielles (tout ce qui procède par exemple des choix typographiques, parfois très significatifs dans la composition d'un livre). Dans cette catégorie on peut aussi faire entrer le papier et le format de l'ouvrage. Gérard Genette utilise les termes de seuils, franges ou vestibule pour désigner le paratexte car ce sont des éléments qui composent une zone entre le dedans et le dehors, qui permettent au lecteur de décider s'il veut entrer dans le texte ou non. Il est intéressant de remarquer que ce rôle de zone de transition s'applique aussi au blanc, et notamment à celui des marges qui jouent le rôle de lisière entre le hors-texte et le texte. Le concept de paratexte joue donc un rôle important car, d'une part, il affirme la matérialité du livre comme un élément important et d'autre part, il donne une signification, une raison d'être à ces éléments trop souvent considérés comme uniquement décoratifs, voire inutiles.

Dans *Seuils*, Gérard Genette fait une liste exhaustive de tous les éléments du paratexte et étudie chacun d'eux. Même si les éléments textuels sont au centre de son travail, il consacre un chapitre au peritexte éditorial qui comprend les formats, les collections, la couverture, la page de titre, la composition et le tirage. Le mot zone indique que le trait caractéristique de cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel, et l'utilisation du terme « éditorial » précise le fait que la réalisation de ces éléments dépend le plus souvent de l'éditeur, dont l'exécution relève parfois de l'imprimeur mais toujours en concertation avec le premier. Le peritexte éditorial est le lieu du label. Ce dernier terme est fondamental car il permet au lecteur de se faire une idée précise de ce que contient le livre sans l'avoir lu. Ainsi, tous les éléments visuels qui permettent à un ouvrage d'appartenir à une collection (typographie, composition et couvertures identiques) lui apposent un label, celui de la collection. Gérard Genette souligne l'importance de cette « étiquette » en montrant que même des ouvrages qui justement n'appartiennent à aucune collection peuvent se retrouver regroupés sous ce terme. Ainsi « on parle, par un abus

presque légitime, de la « collection blanche » de Gallimard pour désigner tout ce qui dans la production de cet éditeur ne porte pas de label spécifié »⁶⁵. On peut donc considérer que le blanc de la couverture joue le rôle d'un label, et de plus, un label signe de qualité puisqu'on sait que ces ouvrages sont généralement considérés comme des textes de grande qualité littéraire. Ainsi, le blanc fait « office de signe par absence de signifiant »⁶⁶. On voit bien alors que l'aspect invisible du blanc n'est pas synonyme de non-sens. C'est d'ailleurs cette caractéristique qui dérouta le plus les lecteurs occidentaux. Le blanc est signifiant mais il ne fait pas sens par une nature linguistique. Il est muet et pourtant il signifie quelque chose. Gérard Genette souligne la puissance du degré zéro, qui se retrouve chez d'autres éditeurs comme les Éditions de Minuit qui en plus de n'utiliser que des couvertures blanches se permettent également des quatrièmes de la même couleur : « cette discrétion est évidemment un signe de noblesse »⁶⁷.

Ces deux derniers exemples démontrent que des éléments paratextuels non-textuels peuvent faire sens, mais également que le blanc, par son absence, fait sens. Mais qu'en est-il du blanc au sein de la composition ?

« La composition, c'est-à-dire le choix des caractères et de leur mise en page, est évidemment l'acte qui donne forme de livre à un texte. »⁶⁸. Cependant Gérard Genette n'évoque pas dans son ouvrage tous les aspects de la composition qui permettent au texte de devenir livre. Ainsi il explique à quel point la typographie est liée au texte et déplore une uniformisation des types de caractères qui font perdre à certains ouvrages une partie de leur sens. Cependant, en ce qui concerne le blanc, il évoque certains auteurs, tels que Mallarmé ou Butor, qui jouent avec la composition de leur texte au sein de la page, et donc avec les blancs. Les choix de ces derniers doivent être respectés car la mise en page joue un rôle dans la perception du texte par le lecteur. Nous pouvons ajouter que, même dans des textes plus

65 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 27

66 *Id.*

67 *Ibid.*, p. 31.

68 *Ibid.*, p. 38.

classiques, la composition produit du sens. Ainsi, pour un même texte, une mise en page très aérée avec beaucoup de blancs connotera une impression de qualité et de luxe. Au contraire, une composition très serrée sera plutôt liée à un texte de moins bonne qualité, puisque moins lisible et plus proche de celle des journaux par exemple. Ici on retrouve la réflexion de Gérard Genette sur les formats de livre. Depuis l'âge classique, les petits formats (in-8, in-12 voire in-18) sont considérés comme une preuve de moindre qualité. Ce constat est toujours d'actualité avec le format poche, dont la qualité de fabrication est moindre. Cependant il est un gage de reconnaissance de l'auteur, puisque d'une part le format poche est d'abord l'apanage des classiques et d'autre part, la plupart des ouvrages publiés en poche sont des titres qui ont eu du succès en grand format (même si le marché du livre actuel tend à faire mentir progressivement cette deuxième qualité).

L'importance des éléments matériels du livre ne peut être niée, notamment car ce sont eux qui font vivre le texte, ni le fait qu'ils font sens. On doit aussi reconnaître le rôle que joue la composition, et donc les espaces blancs dans ce processus. Ils sont l'une des variantes que les éditeurs peuvent ou doivent utiliser pour nuancer la signification et le label de leurs ouvrages.

Gérard Genette n'est pas le seul à avoir envisagé le livre sous sa forme matérielle. Emmanuel Souchier a également travaillé sur cet aspect, à travers un autre concept que le paratexte, celui de l'énonciation éditoriale. Il considère que les éléments annexes au texte sont des marqueurs de l'énonciation éditoriale et font vivre le livre dans le corps social. Ils sont les traces d'acteurs, de métiers, de corporations indispensables pour que le texte parvienne au lecteur. Ainsi, le code barre par exemple est un élément produit par l'éditeur qui permet au livre d'avoir une existence dans le monde social. Il cherche à savoir qui parle à travers ces signes, et ce qu'ils signifient. Ces marqueurs éditoriaux sont à la base d'un ensemble de signatures des divers acteurs qui font exister le texte pour le lecteur. Ici, on retrouve la notion de label, notamment lorsqu'il évoque les Éditions Allia. Cette maison doit son succès à la qualité visuelle des ouvrages qu'elle publie. Elle appose sa marque, sa signature en utilisant un papier de qualité et en mettant en avant une composi-

tion très subtile qui donne une dimension luxueuse au texte. Pourtant la plupart des éléments qu'elle travaille ne sont pas immédiatement perçus par l'œil, ou s'ils le sont, c'est souvent de manière peu consciente.

Emmanuel Souchier est également un spécialiste de Pérec et de son concept d'infraordinaire. L'être humain a tendance à privilégier l'extraordinaire, ce qui sort de l'ordinaire et ne prend pas garde aux gestes quotidiens qui pourtant nous constituent. Il faut dépasser l'évidence et réfléchir à ces choses que l'on a intégrées en profondeur et qui ne nous paraissent plus importantes mais qui sont pourtant constitutives de ce que nous sommes. Dans le cadre du livre, Emmanuel Souchier interroge la main du papier ou le glacé de couverture. Mais on peut aussi se poser la question du blanc du papier, qui est un concept intégré depuis la naissance de l'imprimerie. Pourquoi écrire sur du blanc ? Que dit ce blanc et qui parle à travers lui ? Voici les questions que l'énonciation éditoriale pose.

Il utilise un autre exemple pour affirmer l'importance de la matérialité du livre et pour illustrer les significations qui peuvent être propres à des éléments concrets. La collection de la Pléiade présente une caractéristique spécifique : son papier très fin, qui permet notamment de concentrer autant de texte dans un si petit volume. Ce papier ne porte pas le nom de bible sans raison. Il était en effet utilisé pour imprimer celle-ci. Schiffrin, pour créer la Pléiade, va emprunter l'intelligence matérielle de cet objet, qui est le livre le plus lu dans le monde, pour l'inscrire dans un autre espace qui n'est pas celui du sacré mais de la littérature. Il utilise le même format, mais surtout le même papier, pour ancrer ces volumes dans un imaginaire précis alors que le contenu sera différent. Cependant, il y a bien un transfert des valeurs puisqu'aujourd'hui les ouvrages de la Pléiade sont des ouvrages précieux, presque sacrés, qui ont une valeur symbolique très forte (on le voit aussi par l'aspect « consécration » que constitue une publication dans cette collection). Schiffrin fait glisser la valeur symbolique d'un objet à un autre, qui est associée à de la valeur matérielle. Il en va de même avec un élément dont on a déjà parlé : les couvertures des grandes collections de littérature. En utilisant la même forme de présentation (une couverture typographique simpliste sur un fond blanc) un éditeur va s'approprier

l'image symbolique d'autres éditeurs à succès qui utilisent cette même maquette (par exemple la blanche de Gallimard) ; et on va donc attribuer les mêmes propriétés au contenu : un ouvrage littéraire de qualité.

Ces deux théories mettent en avant un désir de considérer la matérialité du livre comme un medium producteur de sens. Le blanc du livre, qui peut s'appliquer à la couverture de certaines collections mais aussi à n'importe quel ouvrage sous la forme de « support » est également porteur de sens. « Le blanc de la neige n'est pas plus invisible que le blanc de la page n'est asémantique »⁶⁹, il est insaisissable. Pour le percevoir et comprendre ses significations, il faut oublier la conception qui ne fait du blanc du livre qu'un support, « le fond du fond, la figure du fond sur le fond de laquelle se détachent les figures et les lettres »⁷⁰. Comme le dit Queneau, « il faut regarder la page comme du noir sur du blanc au lieu de la lire »⁷¹, cela demande donc de s'éloigner du fond pour se concentrer sur la forme. Alors si l'on considère le texte comme une image, les blancs des marges frappent d'abord, puis les gouttières et les lézardes, ce blanc qui se répand entre les lignes, les mots et les lettres. Cet esthétisme du blanc ne peut se faire que pour un œil averti qui a pris la décision de décentrer son attention vers la matérialité pour y découvrir, « sous l'apparence d'une surface, [...] un volume, des plis, un labyrinthe dont les parois renvoient les échos de la voix ou du chant qu'il porte lui-même, car le papier a aussi la portée, les portées du porte-voix »⁷². Ce blanc invisible qui devient visible déploie alors de nouvelles significations. Il n'est plus seulement le signe de la volonté d'un éditeur, il n'est plus seulement porteur des symboles que celui-ci lui donne, il est également la condition de l'existence du texte, du langage et de la pensée.

69 ALFANDARY Isabelle, *E.E. Cummings ou la minuscule lyrique*, Paris, Belin, 2002, p. 20.

70 DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 45.

71 QUENEAU Raymond, Manuscrit de la présentation de l'*Encyclopédie*, Bibliothèque nationale de France.

72 DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 36.

B/ Le blanc, condition d'existence du texte, de la transmission et de la pensée

« QUI CONTEMPLER LA BLANCHEUR S'Y SOUMET
OU DOIT INÉVITABLEMENT COMPOSER AVEC ELLE. »

Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, p. 9.

1) Le blanc, condition de l'écriture

Avant même d'assumer son rôle dans le livre imprimé, le blanc est déjà présent au moment de la conception du texte. En effet, même si cela ne concerne pas directement notre champ d'étude, à savoir les espaces blancs du livre dans les ouvrages non-illustrés, il est important de noter que le blanc est la condition d'existence du texte. Certains auteurs se sont pourtant laissés aller à des fantaisies, tels que Victor Hugo, Gustave Flaubert ou Colette qui ont écrit sur du papier bleu. Mais le blanc reste souvent la couleur privilégiée du papier d'écriture. Aujourd'hui encore, lorsqu'un auteur commence à rédiger sur son ordinateur, le curseur du logiciel de traitement de texte clignote sur un fond blanc immaculé. Or la plupart du temps, ce blanc, même s'il est une des conditions essentielles de l'écriture, représente une angoisse pour l'écrivain, communément appelée la peur de la page blanche.

Il ne s'agit pas seulement d'une crainte de ne pas réussir à écrire. Lorsqu'un auteur est face à la page vierge, il est face à une nouvelle bidimensionnalité du blanc : un espace de création par excellence, vierge de tout, et en même temps une certaine contrainte, due à une absence apparente de contraintes. Comme dans d'autres formes de création, telle que la peinture, l'acte créateur se heurte d'abord au néant : le blanc de la surface à recouvrir. Cet espace est celui de tous les possibles, de la création infinie. Il se fait accueil, « il est la disponibilité même d'où peut surgir la rencontre entre la surface et les tracés et un agencement de mots »⁷³. Mais n'est-ce pas justement cette possibilité de pouvoir « tout » faire qui rend la création difficile ? De plus, le papier recèle quelques contraintes. Derrida met en avant certaines de celles-ci : « étroitesse de l'étendue, fragilité, dureté, rigidité, passivité ou impas-

73 LELIÈVRE Valérie, *op. cit.*, p. 106

sibilité quasi morte, *rigor mortis* du « sans réponse » »⁷⁴. En effet, contrairement aux échanges entre humains lors d'une conversation, le blanc du papier ne répond pas à l'auteur. Le blanc résiste. Pour palier à cette angoisse, l'écrivain a donc tendance à recouvrir entièrement la page, à raturer et réécrire jusqu'à saturation de la page : « On macule le feuillet, on l'éclabousse, on le gribouille. On déteste les surfaces nues. Qu'elles deviennent n'importe quoi pourvu qu'elles rappellent un visible ! »⁷⁵. À ce moment là, c'est bien l'acte d'écriture qui représente la liberté et qui essaie de se défaire de la contrainte du papier. C'est donc le blanc qui pousse à commencer la rédaction et fait naître l'écriture.

Sa qualité d'espace de liberté, qui est aussi une contrainte pour la création et à laquelle s'ajoutent parfois certaines autres exigences, fait du blanc le point de départ de la création. Une fois que le texte est terminé, dans le cas d'une publication, il doit se rendre disponible pour un public. Le texte se fait livre et trouve un objet pour l'accueillir. Ce dernier lui aussi en partie composé de blanc, devient alors, non plus la condition de l'écriture, mais celle de la lisibilité et donc de la lecture et de la transmission.

2) Le blanc, condition de la lisibilité et de la transmission

Lorsqu'un texte est mis en livre, il se destine à un nouvel objectif, la transmission vers un public. L'objet-livre est la condition de possibilité de cette transaction, même si aujourd'hui on constate une évolution avec la puissance de nouveaux médiums comme internet qui sont immatériels, et qui donnent accès aux textes sans objet-livre. Cependant, dans la plupart des cas, il faut passer par des outils matériels qui définissent les conditions de possibilité de l'existence du texte pour un lecteur. La fonction essentielle du texte mis sous les yeux du lecteur est d'être lisible. Pour cela il doit être bien écrit, bien imprimé.

74 DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 39.

75 LE BOT Marc, « Écritures de papier », *Cahiers de médiologie* n°4, « Pouvoirs du papier », Gallimard, 1997, p. 194.

En partant de l'élément le plus évident, on ne peut pas imaginer un livre où il n'y aurait aucun blanc⁷⁶. En effet, si tous les mots étaient collés les uns aux autres, sans marge, sans espace qui laisserait transparaître le support, l'ouvrage serait illisible. Alors qu'il ne peut pas lui-même être représenté, le blanc est la condition de possibilité de la représentation. Sans lui, le texte ne pourrait donc pas être lu par son public et l'auteur n'aurait pas répondu à son objectif de transmission. Toutes les règles que l'on a étudiées dans le deuxième chapitre ont d'ailleurs été créées pour palier à ce souci et pour optimiser au maximum la lisibilité. La typographie joue également un rôle important. On sait qu'une police gothique est par exemple assez difficile à lire. On en revient toujours à la question du blanc, car c'est notamment lui qui la rend si pénible à lire. Les empatements sont très larges, et les différentes parties des lettres se touchent et se combinent ; en conséquence, c'est une police très dense où le blanc est peu visible.

Les marges concourent également à optimiser la lisibilité et, si elles sont larges et bien équilibrées, tendent même à se faire oublier au profit d'une lecture sans accroc. L'invisible est donc la condition du lisible. L'écriture est bien sûr l'élément majeur de la transaction mais c'est le blanc qui fait la transmission.

« Qu'il s'agisse de dispositions aussi différentes que la forme du livre, la ponctuation du texte, la typographie, le commentaire, la médiatisation, d'un acte court ou de longue haleine, bref de tout ce qui – mince ou essentiel – d'un texte fait un livre, n'est pas détail qui souffre une exception : entre écrire et lire, ce qui ne favorise pas la transaction la compromet. »⁷⁷. Nyssen, Gid et Illich affirment l'importance de l'aspect matériel dans la compréhension. Le blanc est l'une des variantes qui permet de favoriser la transmission. Cela n'est pas seulement dû au problème de lisibilité mais aussi au fait que le blanc, tout comme la ponctuation, oriente la respiration du lecteur et donc sa lecture. Les blancs du texte sont en effet ce qui per-

⁷⁶ Dans ce cas, on considère le blanc dans son rôle de support. On pourrait en effet imaginer un livre sans blanc, si le texte était imprimé sur du papier de couleur, mais ici on parle plutôt du fait de faire apparaître, ou non, le support, peu importe la couleur.

⁷⁷ NYSSSEN Hubert, *op. cit.*, p. 14.

met au lecteur d'avoir un rythme de lecture qui correspond à celui que demande le texte.

Le blanc a d'ailleurs joué un rôle particulièrement important lorsque la composition des ouvrages a évolué pour répondre aux demandes d'un nouveau public. En effet comme nous l'avons déjà évoqué dans le premier chapitre, les manuscrits médiévaux n'étaient pas vraiment destinés à la lecture puisque la transmission était orale. Lorsque le public s'est élargi, notamment grâce aux étudiants en quête de savoir, le contenu du livre s'est parfois trouvé modifié – par l'ajout de commentaires pour faciliter l'apprentissage – mais sa forme matérielle également. Le livre, au fil des siècles, demande une efficacité et une rapidité de lecture. Il faut faciliter cette dernière, en ajoutant des repérages, du blanc pour atteindre le détail. En effet, pour favoriser la compréhension des textes et la transmission des connaissances, le déroulement du texte devait s'adapter à cette nécessité de réflexion. C'est notamment pour cette raison que le texte s'est vu découpé en parties signalées par des alinéas, voire en chapitre, ce qui a introduit une quantité de blanc non négligeable. En outre, on a dû mettre en place des marges plus larges, qui, même si elles étaient souvent recouvertes de notes, permettaient parfois de faire transparaître le blanc du support. La rédaction de glossaires et d'index fait également partie de cette démarche, même si cela ne concerne pas directement la composition.

Cette nouvelle mise en page est donc l'occasion d'augmenter la lisibilité des ouvrages, mais aussi d'être plus proche de la pensée de l'auteur. « Les divisions en parties hiérarchisées et organisées [...] trouvent leur traduction graphique dans la séparation des paragraphes, l'apparition des alinéas, des titres courants et conduisent R Marichal à conclure que ces « perfectionnements » de la mise en texte permettent de « suivre beaucoup mieux la pensée de l'auteur. »⁷⁸. On est donc au point de jonction entre la lisibilité et la pensée, cette dernière étant également liée au langage.

78 MELOT Michel, *op. cit.*, p. 58.

3) Le blanc, condition de la pensée et du langage

Parmi ces améliorations de mise en page, on constate notamment un agrandissement des marges, qui se font espaces de respiration et ne sont plus seulement le lieu du savoir matérialisé par la glose. Cette dernière était un espace important qui accompagnait le destin et la compréhension des textes. Progressivement, les notes et explications sont renvoyées en bas de page, voire en fin de chapitre ou d'ouvrage. Le texte devient autonome sur la page. Cependant le lecteur, dans sa démarche d'apprentissage peut reprendre possession de ces espaces en y inscrivant des annotations. En effet, le blanc est aussi un espace de personnalisation. Il permet ainsi sur les premières pages d'un ouvrage d'écrire son nom ou de recevoir une dédicace, souvent nominative. Le livre devient alors le livre de quelqu'un et c'est dans les espaces laissés blanc par l'éditeur que cette personnalisation prend forme. Il en va de même au sein des pages lorsque le lecteur prend des notes au cours de sa lecture dans les marges du texte. Le blanc devient alors la condition de la personnalisation mais aussi de la réflexion et de la pensée, car c'est grâce à ces notes – qui s'apparentent parfois plus à des « gribouillis » – que le lecteur peut suivre la pensée de l'auteur et construire la sienne. Le blanc devient « un passage dans le cheminement de la pensée »⁷⁹. La marge se transforme en un espace personnel de liberté, et on assiste à un deuxième cycle d'écriture – après celui de l'écrivain – toujours sur une surface blanche, mais cette fois en regard d'un texte déjà écrit. La tension texte / vide n'est pas problématique car on ne retrouve pas toutes les angoisses liées au vide. Le lecteur se détache de cette crainte et est face à un véritable espace de liberté : « La marge est l'espace d'une liberté de se dire, de penser et de redoubler le déjà écrit, le déjà pensé »⁸⁰.

Ces observations propres au lecteur s'inspirent de la pensée de l'auteur. Tout passe par l'écrit, la transmission auteur/lecteur, mais aussi la réflexion développée par ce dernier, et le blanc joue un rôle manifeste dans ce processus, malgré sa nature

79 DEMARCQ Jacques, *op. cit.*, p. 94.

80 NEEFS Jacques, « Les marges de l'écriture », in *L'Aventure des écritures, la page*, (sous la dir. d'Anne Zali), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 116.

ambiguë. Il tient également une place importante dans le langage qui s'installe *via* le texte et dans la réflexion qui s'en dégage. Il permet de lire et d'apposer sa pensée, mais il est aussi la condition de possibilité du raisonnement qui permet au lecteur de comprendre le texte.

Le rapport entre le blanc et le langage est complexe. En effet, le blanc est de nature non-verbale (il n'est pas présent sous la forme de lettres, voire d'idéogrammes ou de signes), mais il est signifiant justement par sa non-verbalité. Il est donc très difficile de gérer cet aspect mutique voire cette assimilation au silence, surtout au sein d'un objet comme le livre où le mot et la phrase sont des éléments supérieurs. On constate que c'est surtout dans les civilisations occidentales, où l'œil est habitué à la « plénitude de la parole », que les individus ont le plus « peur » des blancs, car sans signes, ils n'ont rien pour se raccrocher. En effet, comme le souligne Anne-Marie Christin, dans les civilisations de l'alphabet, comme par exemple en Europe ou en Amérique, l'esprit n'est pas attentif aux intervalles. L'occident a évacué l'aspect visuel de l'écriture par le principe même de l'alphabet. Pourtant l'écriture puise aussi son fondement dans l'image et le blanc donne sens et forme à la parole.

Comme point de départ pour redonner sa place au blanc, un parallèle a été effectué entre le blanc de la page et le silence en musique. En effet il peut être considéré comme le silence qui donne le rythme de lecture. Cela représente bien son caractère ambivalent d'objet « non-existant » mais qui fait néanmoins sens. Sans lui le lecteur ne pourrait pas poser sa respiration et ne pourrait donc pas prendre le temps de dégager le sens. Car c'est lui qui laisse le temps au cerveau de faire le lien entre ce qu'il lit et ce que cela signifie. Chaque mot désigne une chose – concept, objet etc. – mais c'est après avoir lu le mot en entier, analysé toutes les lettres et comment elles sont combinées entre elles que le cerveau fait le lien avec cette chose. Le blanc isole le mot et l'idée pour en permettre le déchiffrement, comme explicité dans la première partie, mais aussi la compréhension et le dégagement du sens. Et le blanc, qui circule entre tous les mots, est ce qui permet de le faire. Il faut donc écrire les blancs, ne pas le faire c'est oublier le silence, et le rôle que

celui-ci joue dans le langage. Le silence est la condition du langage : « du silence et de l'absence naît l'espace de la lecture »⁸¹.

Le blanc est ce qui met la pensée en mouvement. Une fois que l'esprit a décrypté le mot, il prend aussi le temps de faire apparaître son sens, et en le combinant au sens des mots précédents, d'avoir accès à la pensée de l'auteur. « Le vide est ce qui rend possible le mouvement de la pensée comme des corps. »⁸². Même si au premier abord, il symbolise plutôt la rupture, la coupure, le blanc est en fait ce qui permet de faire le lien, la « disponibilité essentielle au texte »⁸³. Il enclenche le processus de réflexion. Il induit une continuité nécessaire, suffisante pour faire le lien entre les éléments et dégager le sens du texte, tout en induisant des écarts et des coupures qui détachent les mots les uns des autres, qui permet leur lisibilité. Le blanc est donc à la fois coupure et continuité.

Cette nécessité d'interruption se retrouve dans un autre domaine, au-delà même de son rôle dans la réflexion à partir d'un texte, au sein de la construction de la pensée. Dans ce cadre, on considère que l'idée naît isolément au sein de l'esprit, et que son isolement se fait par le blanc. En effet l'intermittence et les coupures permettent à l'esprit humain de réfléchir. C'est grâce à ces « interventions du néant » qu'on peut réfléchir, et le blanc les matérialise lorsqu'on se représente le fonctionnement de la pensée : « il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence. Tel est [...] l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc »⁸⁴. La naissance de la pensée se fait ainsi, mais pour passer au stade supérieur, elle doit aussi s'organiser. Dans la construction de la pensée, le blanc joue encore un rôle, car il devient un espace qui permet l'organisation, la hiérarchisation.

81 LELIÈVRE Valérie, *op. cit.*, p. 109.

82 DEMARCQ Jacques, *op. cit.*, p. 95.

83 LELIÈVRE Valérie, *op. cit.*, p. 112.

84 CLAUDEL Paul, *Réflexions et propositions sur le vers français*, Œuvres en prose, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 3.

Ainsi le blanc retrouve ses lettres de noblesse. Dans un premier temps condition de la lisibilité et de la transmission – il peut même permettre au lecteur de prendre possession du texte et de se l'appropriier – il devient dans un second temps nécessaire à la compréhension du texte. Il est ce qui permet au texte de faire sens pour le lecteur. Interruption, il se fait lien, tout en gardant cette double qualité, qui fait qu'il est également ce qui permet à l'esprit humain de faire naître la pensée.

C/ « Imager » les mots

« MA VUE AVAIT AFFAIRE À DES SILENCES
QUI AVAIENT PRIS CORPS. » Paul Valéry

Certains auteurs font le choix de dépasser le rôle du blanc qui a été explicité ci-dessus. Selon eux, il garde les qualités qui permettent au texte d'exister et d'être compris, mais prend une signification supplémentaire et surprend le lecteur. Il se dessine et devient un acteur du sens du texte. Il ne se rattache plus seulement à la forme matérielle du livre, mais fusionne avec le texte.

Dans les parties précédentes nous nous sommes concentrés sur des ouvrages que l'on peut considérer comme « classiques », c'est-à-dire avec des mises en page ordinaires, afin de montrer l'importance du blanc dans ces livres alors qu'elle ne paraissait pas évidente. L'évocation de quelques éditeurs sensibles au graphisme participe aussi de cette démarche. Cependant, il existe des textes où le blanc peut avoir un autre sens, en sortant de son cadre habituel. Il ne serpente pas seulement de manière plus ou moins régulière entre les lettres, les mots et les lignes, mais il prend une place prépondérante au sein de la page pour créer un effet supplémentaire sur le lecteur. C'est un choix de l'auteur, et le texte n'aurait plus de raison d'être s'il ne respectait pas cette mise en forme. On remarque que c'est surtout dans le domaine de la poésie que ce processus est présent, mais on le trouve également dans d'autres genres, et notamment dans la littérature générale.

L'exemple le plus éloquent est le calligramme, particulièrement présent chez Apollinaire. D'après la définition du Larousse, un calligramme est un « texte, le plus souvent poétique, dont les mots sont disposés de manière à représenter un objet qui constitue le thème du passage ou du poème ». Le terme est un mot-valise inventé par Apollinaire pour son recueil éponyme, mais ce principe avait déjà été utilisé auparavant. En effet, ces textes étaient appelés « poème figuré » par les Grecs anciens. Ils étaient d'ailleurs assez courants à l'époque, et on en trouve plusieurs traces, notamment chez Simmias de Rhodes (-300 av. J.-C.), jusqu'au milieu du Moyen Âge. Un regain d'intérêt se fait sentir au XVII^e siècle, et les poèmes figurés sont de retour dans des œuvres majeures comme le *Gargantua* de Rabelais (voir ANNEXE XIX, p. 26) mais aussi chez Jean Grisel (« Ailes d'amour aux dames ») et George Herbert (*Easter Wing*). Apollinaire réinvente cette tradition, et quand il écrit un poème qui évoque Paris, celui-ci prend une forme de tour Eiffel (voir ANNEXE XX, p. 27). Le poète utilise les mots pour former un dessin et créer des formes qui soulignent le sens premier du texte. Ils peuvent également ajouter d'autres significations et donnent un caractère esthétique supplémentaire au poème. Cette forme est la plus flagrante lorsqu'on évoque la fusion entre blanc et noir qui dégage du sens. Ici la tension entre les deux couleurs n'est plus la même. Le concept d'image du texte est encore plus prégnant que dans les textes classiques. Il est facile de le percevoir et donc de constater la symbiose entre noir et blanc. Même si, à première vue, on ne voit qu'une mise en scène du noir, il faut également appréhender le rôle du blanc. Ce dernier dessine et découpe la forme sur le fond. Il est toujours la condition de lisibilité – espace entre les mots etc. – mais il est aussi, par sa transparence, ce qui permet l'expression d'une autre signification. Le poète ne joue pas seulement avec les lettres, mais avec l'espace de la page, et cela inclut évidemment le blanc. Ce dessin prend une valeur de figure de style et permet une polysémie nouvelle (qui est encore plus présente que dans les poèmes avec une présentation classique).

Le calligramme n'est pas seulement l'apanage de la poésie. En effet, on retrouve cette idée, mais représentée d'une manière différente dans l'ouvrage *Flatland*. Ici ce n'est pas une volonté de l'auteur de voir son manuscrit présenté de la sorte, mais

un choix de l'éditeur pour coller au propos du texte. *Flatland* a été écrit par Edwin Abbot Abbot en 1884. Ce texte est considéré comme le premier livre de science-fiction. Il raconte l'histoire d'un carré qui se déplace dans trois mondes différents : un monde en une dimension, un monde en deux dimensions puis un monde en trois dimensions. Cet ouvrage a été réédité en 2012, aux Éditions Zones Sensibles, une maison belge sensible au graphisme de ses livres. Une nouvelle traduction et une nouvelle mise en page ont été spécialement élaborées pour celle-ci.

Dans l'ouvrage, les personnages sont des formes géométriques déterminées en fonction de leur sexe et de leur statut social : les femmes sont des lignes, les prêtres des cercles etc. L'éditeur a choisi, pour la mise en page, de coller aux propos du texte et de découper ce dernier afin qu'il prenne l'apparence de formes géométriques. Ainsi, sur certaines pages, le lecteur n'est plus face à un rectangle d'empage classique, mais le texte se présente sous forme de cercle ou en carré. Le « noir », en prenant des formes particulières, découpe également des formes blanches. Par exemple, pages 114-115 (voir ANNEXE XXI, p. 28) le texte se découpe en formes géométriques arbitraires et dessinent un losange blanc. Dans quel sens cela fonctionne-t-il ? Est-ce le noir qui dessine le blanc ou l'inverse ? Ces formes géométriques ont un lien général avec le sujet du texte qui traite de dimensions et de formes géométriques. Mais l'éditeur est parfois allé plus loin en faisant coller la forme d'une page précise au texte qui se trouve sur celle-ci. Ainsi, lorsque le narrateur explique le fonctionnement de l'ordre des prêtres, qui sont des cercles, un rond blanc se forme au milieu du texte (voir ANNEXE XXII, p. 29). Parfois, l'adaptation est plus sous-entendue, et quand l'auteur évoque les personnages déviants (qui ont une forme irrégulière), les blocs de texte prennent la forme de triangles inégaux, ce qui crée des espaces blancs irréguliers et des angles pointus qui connotent la violence (voir ANNEXE XXIII, p. 30). La découpe du texte forme des espaces blancs qui font sens, et pas seulement au premier degré de compréhension. On constate à nouveau que le blanc n'est pas uniquement considéré comme un support. L'éditeur se sert de l'espace du livre, pour le modeler, pour donner un sens. Dans ce cas, la mise en page participe au sens du livre. Le blanc n'est plus seulement condition de possibilité de la lecture, voire même de la pensée, mais il ajoute une nouvelle dimension

à cette dernière, en prenant la forme du sens. Il n'est pas seulement questions d'écrire en forme de carré quand on parle d'un carré, mais de jouer avec l'espace de la page pour insuffler une dimension supplémentaire au texte, dans ce cas pour souligner le thème principal du texte : les dimensions, le passage d'une dimension à une autre, l'importance de la démonstration grâce à ce que l'on voit. Parfois le blanc bute, se retrouve coincé, tout comme le personnage principal. La dimension critique de l'ouvrage – par rapport à une société organisée et quasi totalitaire – se retrouve dans cette tension entre le noir et le blanc, qui tend parfois à s'échapper mais se retrouve piégé par les angles pointus formés par le noir. Le blanc ouvre encore plus son espace de simple support pour devenir le lieu d'une mise en page presque scénique.

Si l'on revient à la poésie, il existe un autre auteur qui a donné de l'importance à la mise en page de ses poèmes, notamment avec sa dernière œuvre, qui marque un tournant dans l'appréhension de la page par le lecteur. Mallarmé écrit *Un Coup de dés* pendant les dernières années de sa vie. Conçu sous une forme inédite – au moment où le vers libre est progressivement en train de détrôner l'alexandrin – ce poème se présente sous la forme de douze double pages sur lesquelles les vers s'inscrivent de manière fragmentée (voir ANNEXE XXIV, p. 31). L'auteur utilise différentes polices, différents corps de caractères et dispose le texte sur la page de manière éclatée, ne respectant pas une logique syntaxique mais laissant une place privilégiée au blanc. En effet, dans la version désirée par le poète, les pages font 38 sur 29 cm, soit une fois le livre ouvert, une page de 58 centimètres de long. Ce format ne sera jamais respecté, ni lors de sa première publication du vivant de l'auteur dans la revue *Cosmopolis* en 1897, ni dans la version posthume de la NRF en 1914. Cependant, pour la seconde, l'éditeur a quand même choisi un grand format, et a également respecté la mise en page voulue par l'auteur car, l'essentiel dans ce poème est la distribution du texte sur la page.

Cet ouvrage est intéressant car il met les blancs au même niveau que les noirs, leur donne enfin la parole et le rôle qu'ils méritent. Dans un premier temps car l'image du texte est ici très importante, et le blanc participe à cette symbiose entre parole et

image, et dans un second temps car le poète met en avant le rôle que le blanc peut jouer dans la perception par le lecteur et comment il peut apporter du sens. L'un des objectifs de Mallarmé est, à partir de la prise en compte de cette matérialité, de créer une nouvelle relation entre l'auteur et le lecteur.

« Les blancs assument l'importance, frappent d'abord »⁸⁵ : cette citation de Mallarmé est le signe de la prise de conscience, notamment à travers l'étude de la culture japonaise, de l'importance de cet espace à la fois visuel et locutoire. Dans *Un Coup de dés*, le blanc participe désormais à part entière de la page écrite elle-même. L'auteur ne le considère pas comme un simple support et s'éloigne donc de la présentation classique en colonne centrée sur la page pour offrir aux yeux du lecteur un véritable spectacle en noir et blanc où les groupes de mots se répandent et se répondent en éclat au sein des larges double pages de l'ouvrage (voir ANNEXE xxv, p. 32). Le blanc sert évidemment la respiration, le rythme, « tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total »⁸⁶. Il induit également la continuité entre les différentes images, mais aussi la discontinuité car ce récit est basé sur une phrase unique, « un coup de dés jamais n'abolira le hasard », entravée par de nombreuses digressions : « le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autre »⁸⁷. Cette très longue phrase, qui ne contient aucun signe de ponctuation, s'étend sur douze double pages, qui s'offrent aux yeux du lecteur comme des tableaux. En effet, Mallarmé, *via* la disposition de son texte, accentue la simultanéité entre l'image et la parole. Il considérerait d'ailleurs lui-même son texte comme une image. Lors d'un échange avec Odilon Redon – qui devait réaliser des illustrations – à propos du choix du papier, il précise la nature ambivalente de son objet : « Cela fera double emploi avec le dessin de mon texte qui est noir et blanc »⁸⁸. Le lien entre la parole et l'image est très fort, faite d'emprunts, « la poésie a emprunté

85 MALLARMÉ Stéphane, « Observation relative au poème *Un coup de dés j'aurais jamais n'abolira le hasard* », *Cosmopolis* n°XVII (t. VI), avril-mai-juin 1897.

86 *Id.*

87 *Id.*

88 Lettre d'Ambroise Vollard à Odilon Redon du 5 juillet 1897, citée par Bertrand Marchal in Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1319.

ses pouvoirs et ses effets à l'image »⁸⁹, et surtout de fusion pour aboutir à une culture nouvelle. L'écriture se situe habituellement dans le registre de la linéarité, l'œil suit la ligne jusqu'au bout pour ensuite aller à la suivante. Mais dans cette présentation, les blancs autorisent une simultanéité de l'écriture. La mise en page devient un spectacle, « un effet textuel à la fois puissant et absolu qui conjugue en une seule et même expérience observation iconique et acte langagier »⁹⁰.

Si Anne-Marie Christin est notamment très sensible à cet ouvrage c'est parce qu'elle est passionnée par l'alphabet occidental, et particulièrement par les modes de pensée qu'il induit, et au sein desquels le blanc ne signifie que l'absence et le manque. Or ce poème représente d'après elle une rupture avec la civilisation de l'alphabet et un retour aux idéogrammes : « Mais il [Mallarmé] était aussi le premier à avoir utilisé les ressources de l'espace typographique comme une véritable « langue écrite » »⁹¹. Le blanc fait son retour dans ce texte mis en scène. Il rend visible des concepts normalement invisibles comme le doute, l'attente ou la concentration. De plus Mallarmé se concentre sur l'image de son texte, sur le choix des lettres comme un calligraphe japonais et contrairement à un écrivain occidental qui *via* l'alphabet n'a pas besoin de se soucier du dessin des lettres qu'il utilise.

Les blancs permettent donc à l'auteur de proposer une nouvelle forme de poésie, voire de langue. Mais ils frappent d'abord les lecteurs. En effet ces derniers ne peuvent qu'être, dans un premier temps, désorientés face à tout ce blanc qui remplit la page et fait tanguer les mots.

Lors de la lecture, l'œil du lecteur, intrigué par la situation variable des mots dans la page, tente de reconstruire la phrase titre : « un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Le lecteur joue un véritable rôle dans sa compréhension du poème. Seul maître du texte, il doit prendre en compte la simultanéité de la vision et veiller à remettre en ordre, ou non, les différentes propositions qui s'offrent à lui. Le blanc

89 CHRISTIN Anne-Marie, *op. cit.*, p. 142.

90 *Ibid.*, p. 153.

91 *Ibid.*, p. 157.

lui rend la lecture difficile mais lui permet également de composer, avec ses *a priori* et ses connaissances, son propre poème. En outre, les blancs donnent aux mots d'autant plus de sens et de puissance qu'ils ont cette forme. En effet le texte évoque un navire en train de sombrer et des objets qui se brisent emportés par la houle. La fragmentation des vers met en avant certains termes, tels que « conflagration » et « naufrage » qui sont d'autant plus forts qu'ils sont eux-mêmes en position de fragments (voir ANNEXE XXVI, p. 33). L'œil est souvent obligé de faire des allers-retours entre les deux pages de la double : « [l'œil du lecteur est requis] d'accomplir l'expérience même, par l'effort inhabituel qu'il doit faire d'un tel franchissement, de la fracture que suggère le texte, à la fois par sa fragmentation et par les termes qu'elle met en valeur »⁹². Le lecteur fait l'expérience, il ressent de par sa lecture, grâce à la disposition du texte et des blancs. Le support textuel devient un véritable inducteur de sens. Cependant, ces fragmentations ne répondent à aucune logique linguistique. Par cette déconstruction extrême de la phrase, « Mallarmé nous montre d'autant mieux que l'acte de lecture ne se résout pas, comme l'écriture alphabétique nous l'avait laissé supposer, à chercher à reconstituer un discours dont la voix se serait perdue, mais à s'aventurer dans un texte avec les moyens visuels qui lui sont propres »⁹³. On retrouve ici les notions d'alphabet de linéarité propres aux textes classiques, que Mallarmé a complètement bouleversé notamment grâce aux blancs.

Dans ce poème le lecteur, d'abord apeuré par les blancs, prend ensuite une part importante dans la lecture du poème. Cela fait partie du souhait de Mallarmé de généraliser « la création à ceux qui étaient censés ne devoir en être, *a priori*, que les récepteurs admiratifs et passifs »⁹⁴. L'avènement du vers rendant déjà nécessaire l'intervention de l'imaginaire du lecteur. Ici, en plus du texte, c'est sa mise en page et les blancs qui ébranlent l'imaginaire du lecteur et l'autorise à être lui-même acteur : « Le poète [...] éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun »⁹⁵.

92 CHRISTIN Anne-Marie, *op. cit.*, p. 154.

93 *Ibid.*, p. 154-155.

94 *Ibid.*, p. 158.

95 MALLARMÉ Stéphane, « Crayonné au théâtre », in *Igitur, Divagation, Un Coup de dés*, Paris, Poésie-Gallimard, 1976, p. 230.

Conclusion

L'une des caractéristiques qui définit le mieux le blanc est sûrement son caractère paradoxal, ambivalent. Aucune « couleur » ne permet de désigner le transparent. C'est notamment pour cette raison que le blanc, qui est souvent associé à cette nuance à cause de son caractère vierge, est souvent considéré comme un seul support, voire comme le vide.

Pourtant, à l'issue de cette réflexion, nous pouvons dire que le blanc est un élément fondamental. Très présent dans la culture, notamment à travers les expressions courantes qui l'évoquent, mais aussi dans l'art, il est partout. Dans le livre, toujours entre deux zones, il est un objet singulier et nécessaire à toutes les étapes de la création d'un projet éditorial. Lors de l'écriture du texte par l'écrivain, il est le terreau fertile de la création. Il permet également à l'auteur d'organiser sa pensée et de donner du sens à son texte. Le blanc prend ensuite une dimension essentielle lorsque le livre est mis en page. Éditeur, maquettiste, graphiste, auteur, tous peuvent s'attarder sur les espaces blancs du livre pour le rendre lisible et esthétique. Enfin, au moment de la lecture, il est toujours là, se glissant entre les lettres, les mots et les pages pour permettre au lecteur de prendre connaissance du texte, de l'annoter, voire de développer sa réflexion à partir de celui-ci.

Dans le livre, le blanc est omniprésent : élément principal des pages de début et pages de fins, mais également entre les chapitres, les lignes et les mots. Pour le voir, le regard doit inverser son point de vue habituel pour se focaliser sur le blanc, et ne plus seulement l'appréhender comme support du noir. Si des règles régissent en principe ces espaces non-imprimés, ils varient tout de même beaucoup selon les ouvrages. L'étude des ouvrages du corpus a ainsi révélé à quel point les maquettes peuvent être différentes. Un des intérêts de l'étude était de comprendre les différentes raisons qui expliquent les choix des éditeurs.

Le blanc de la marge ne sert pas seulement à poser son pouce pour tenir le livre. Il permet d'aérer la page, de la rendre lisible – voire esthétique – pour que le lecteur puisse saisir le sens du texte. Le blanc est donc indispensable à la transmission du savoir et de la connaissance. Au moment de la création, il permet à l'auteur d'isoler ses idées pour pouvoir écrire, et lors de la lecture, il permet au lecteur de faire les liens entre les mots, qui prennent alors tout leur sens.

Le blanc est donc fondamental et une attention particulière doit lui être portée dans n'importe quel projet d'ouvrages imprimés. En effet, même s'il est davantage pris en compte dans les ouvrages illustrés et notamment les livres d'art, il joue également un rôle essentiel dans les livres dits « en noir ». Les maquettistes et les graphistes, conscients de l'importance de cet aspect matériel du livre, participent à la mise en valeur du blanc. Mais ils font aussi attentifs à d'autres éléments matériels, tels que la typographie par exemple. Gérard Genette, Hubert Nyssen, Emmanuel Souchier l'ont démontré : la forme a son intérêt et elle peut affecter le sens.

Dans la perspective actuelle d'évolution du livre vers le numérique, cette réflexion est d'autant plus importante. En effet, aujourd'hui, le livre n'est plus l'unique support du texte. On peut lire sur un ordinateur, à partir d'internet ou de fichiers PDF, sur une tablette, grâce à des applications de lecture ou sur une liseuse. Roger Chartier conseille cependant de rester prudent avec cette dématérialisation : « Le constat selon lequel les formes affectent le sens doit conduire à tenir pour normale et nécessaire la consultation des textes dans leur matérialité originelle. Contre la tendance qui voudrait remplacer la communication des documents originaux par celle de substituts photographiques et numériques, il faut rappeler que donner à lire un texte en une forme qui n'est pas sa forme première est mutiler gravement la compréhension que le lecteur peut en avoir »⁹⁶. Cette analyse porte surtout sur de l'étude bibliographique de manuscrits anciens. Cependant, cela peut aussi concerner certains éditeurs du corpus, comme Allia ou Cent pages, dont la sensibilité matérielle envers l'objet-livre est un élément fondamental de leur démarche

96 Roger Chartier, préface de la *Bibliographie et la sociologie des textes* par McKenzie D. F., Éditions du cercle de la Librairie, 1991, p. 10-11.

et donc de leur production éditoriale. Comment rendre compte de la qualité du papier dans un scan ? De plus, certains formats numériques convertissent et mettent en forme «à leur manière» les textes. Ainsi sur Ipad, il est possible pour le lecteur de changer la police du texte. La magnificence typographique des ouvrages des Éditions Cent pages devient nulle.

En ce qui concerne le blanc, le problème apparaît moins clairement. En effet, ce dernier est toujours présent dans les livres numériques, qu'ils soient des scans ou des fichiers « propres ». Comme dans les premiers ouvrages imprimés qui reproduisaient la mise en page des livres manuscrits, les livres numériques d'aujourd'hui sont mis en page comme les livres imprimés. Le début se déroule comme dans les ouvrages de librairie, avec les pages de titre et de faux titre qui laissent tant transparaître le blanc. Ils sont le plupart du temps sous forme de page, avec une marge de chaque côté, même si le pouce ne se pose plus sur celles-ci mais sur les bords de l'appareil. Pourquoi les conserver ? Quelle taille choisir ?

Le blanc est donc toujours présent, mais est-il vraiment blanc ? En effet, sur les liseuses il s'agit plutôt d'une couleur neutre, celle du matériel informatique. Le blanc n'est pas reproduit par la machine car il n'est plus le meilleur support pour la lisibilité. En effet, il ne peut être présent que grâce au rétroéclairage des écrans, qui est néfaste pour l'œil lors de lectures prolongées. Seules les tablettes rétroéclairées proposent donc encore du blanc dans leurs applications de lecture. Mais celles-ci sont plutôt utilisées pour lire la presse, car l'œil se fatigue très vite.

De plus, le « blanc » ne peut plus se présenter exactement de la même façon que dans les ouvrages papier, car le système de double page n'est pas utilisé, dans le cas des liseuses. En effet, les textes se présentent surtout une page après l'autre. Cette caractéristique modifie fondamentalement la structure du livre et la gestion des blancs qui en découle.

Enfin, le dernier élément à prendre en compte pour cette gestion du blanc est la place prépondérante du lecteur. En effet, ce dernier peut aujourd'hui adapter le

texte en fonction de ses besoins ou de ses envies. Ainsi, il peut grossir ou réduire la taille de la police, zoomer, changer la police de caractère. Il devient maquet-
tiste sans pour autant connaître les bases du métier, ni règles de mise en page. Les conséquences positives de ces options sont indéniables : les livres deviennent accessibles à des publics spécifiques comme les malvoyants ou les personnes âgées, qui ont besoin de gros caractères. Mais qu'en est-il du caractère esthétique de ces textes ?

Bibliographie

I) Histoire du livre

BLASSELLE Bruno, *Histoire du livre. Volume I, À pleines pages*, Paris, Gallimard, 1997.

DEPROUW, HALEVY, VENE, et al, *Geoffroy Tory : imprimeur de François Ier, graphiste avant la lettre*, Paris, RMN-Grand Palais, 2011.

FOUCHÉ, PÉCHOUIN, SCHUWER, *Dictionnaire Encyclopédique du livre. Tome I*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie.

GRAFTON Anthony, *La page, de l'Antiquité à l'ère du numérique : histoire, usages, esthétiques*, Paris, Hazan, 2012.

MARTIN Gérard, PETIT-CONIL Michel, *Le Papier*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1976 (3e édition).

MARTIN Henri-Jean, avec la collab. de CHATELAIN Jean-Marc, DIU Isabelle, LE DIVIDICH Aude [et al.], *La naissance du livre moderne, XIV^e-XVII^e siècles : mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.

ZALI Anne (sous la dir. de), *L'Aventure des écritures : la page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

II) Maquette et mise en page

AMBROSE Gavine, HARRIS Paul, *Composition et mise en page*, Paris, Pyramyd, 2009.

BAUDIN Fernand, « Jan Tschichold : un maître typographe », in *Communication et langages* n°25, 1975, p.41.

DELORD André, DÉDAME Roger, *Mémoire des métiers du livre : à l'usage de la publication assistée par ordinateur. Troisième tome : Histoire, notions élémentaires de technologie et avenir de la mise en page*, Paris, Éditions Cercle d'art.

DUPLAN Pierre, JAUNEAU Roger, JAUNEAU Jean-Pierre, *Maquette et mise en page : typographie, conception graphique, couleurs et communication, mise en page numérique*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2008.

FAUCHEUX Pierre, *Écrire l'espace*, Paris, Robert Laffont, 1978.

HOCHULI Jost, *Le détail en typographie : la lettre, l'interlettrage, le mot, l'espacement, la ligne, l'interlignage, la colonne*, Paris, Éditions B42, 2010.

MILON Alain, PERELMAN Marc (sous la dir. de), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

TSCHICHOLD Jan, *Livre et typographie*, Paris, Éditions Allia, 1994.

III) La couleur

Émission « Hors Champs », ADLER Laure, Des goûts et des couleurs avec Michel Pastoureau : le noir et le blanc, France culture, 25/12/2013.

FAVRE Jean-Paul, NOVEMBER André, *Color and, und, et communication*, Zürich, ABC, 1979.

PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2012.

SIMONNET Dominique, PASTOUREAU Michel, « 3 : La blanc – Partout, il dit la pureté et l'innocence », *L'express.fr*, 19/07/2004, [en ligne]

Émission « La Tête au carré », VIDARD Mathieu, La nature subtile du blanc, France Inter, 25/02/2014.

IV) Matérialité du livre

CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009.

DERRIDA Jacques, « Le Papier ou moi, vous savez... » (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres), in *Cahiers de médiologie* n°4, « Pouvoirs du papier », Gallimard, 1997.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

ILLICH Ivan, *Du lisible au visible*, Paris, les Éditions du Cerf, 1991.

LE BOT Marc, « Écritures de papier », in *Cahiers de médiologie* n°4, « Pouvoirs du papier », Gallimard, 1997.

LELIÈVRE Valérie, *La page, entre pli et tourne, un espace de limites*. Mémoire universitaire : université Paris X Nanterre, 2005.

MALLARMÉ Stéphane, « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », *Cosmopolis*, n° XVII (t. VI), avril-mai-juin 1897.

MELOT Michel, *Livre*, Paris, Éditions Jean-Claude Béhar, 2006.

MILON Alain, PERELMAN Marc (sous la dir. de), *Le Livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2007.

NYSSSEN Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Armand Colin, 2005.

QUIGNARD Pascal, *Petits traités t. 1*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.

IV) Œuvres littéraires

ABBOTT ABBOTT Edwin, *Flatland*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2012.

APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Flammarion, coll. “GF”, 2013.

ARLT Roberto, *Le Jouet enragé*, Grenoble, Éditions Cent pages, 2011.

GARCIA Tristan, *La Meilleure part des hommes*, Paris, Gallimard, 2008.

GARCÍA MÁRQUEZ, *L'Amour aux temps du choléra*, Paris, Le Livre de poche, 2013.

LAFARGUE Paul, *Le Droit à la paresse*, Paris, Éditions Allia, 2012 (13e édition).

MALÉVITCH Kasimir, *Les Écrits t. 2 : Le Miroir suprématisme*, Paris, L'Âge d'homme, 1977.

MALLARMÉ Stéphane, *Igitur, Divagation, Un coup de dés*, Paris, Poésie-Gallimard, 1976.

VALÉRY Paul, *Oeuvres t. 2 : Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960.

Le blanc : une couleur particulièrement mystérieuse et en apparence impénétrable. Riche en connotations universelles et millénaires, elle n'en reste pas moins l'apanage du rien, du vide. Dans le livre, le blanc est un objet singulier et nécessaire à toutes les étapes de la création d'un projet éditorial. Lors de l'écriture du texte par l'écrivain, il est le terreau fertile de la création. Il permet également à l'auteur d'organiser sa pensée et de donner du sens à son texte. Le blanc prend ensuite une dimension essentielle lorsque le livre est mis en page, notamment à travers ses marges. Enfin, au moment de la lecture, il est toujours là, se glissant entre les lettres, pour permettre au lecteur de prendre connaissance du texte, de l'annoter, voire de développer sa réflexion à partir de celui-ci.

Pourquoi « laisser du blanc » ? Quel sens donner à ces lignes dites vides qui sont pourtant bien présentes ?

Mots clés : esthétique, matérialité, mise en page, blanc, espaces du livre.

White is a very mysterious colour, which seems impenetrable. Its connotations are numerous and universal, even if the colour is very often associated with the ideas of blank and emptiness. In books, white is necessary for all the stages of the creation. When the author is writing the book, he uses the « white » of the blank page in order to start creating. It also helps the writer to organize its thoughts and make it text having sense. White then takes a huge importance concerning the layout stage, especially through its negative spaces. Finally, when the reader is reading, it is still here, flying between the letters so the reader can learn about the text, take notes and develop his own thought.

Why having so many blank spaces? How could we interpret it?

Key words: aesthetics, books as objects, layout, negative spaces, white and blank.