



# QUESTION(S) DE CARACTÈRES

# UN ENTRETIEN TYPOGRAPHIQUE

Entretien avec

**MATTHIEU CORTAT, dessinateur de caractères et graphiste**

La typographie est omniprésente dans notre quotidien. À la fois image de la lettre et corps du texte, vecteur de communication et œuvre graphique à part entière, elle est une composante essentielle de notre relation à l'imprimé, que ce soit sur papier, sur écran, sur des enseignes publicitaires ou des panneaux signalétiques. Aux origines de la grande histoire de l'imprimé, la typographie accompagne ses évolutions technologiques au fil du temps et n'est pas sans influence sur nos pratiques de lecture et notre réception des textes. Pour mieux comprendre la typographie au regard de son histoire mais aussi de son actualité et de sa place dans le contexte numérique, le *BBF* a rencontré Matthieu Cortat, dessinateur de caractères et graphiste...



**LA TYPOGRAPHIE S'INSCRIT  
DANS UNE GRANDE HISTOIRE  
DE L'IMPRIMÉ.**

**COMMENT A-T-ELLE ACCOMPAGNÉ  
LES ÉVOLUTIONS TECHNIQUES  
ET LES NOUVELLES PRATIQUES  
DE LECTURE ET D'ÉCRITURE,  
DE L'IMPRIMÉ À L'ÉCRAN ?**

**Mathieu Cortat** • Sans typographie, pas d'imprimé. Pas de *texte* imprimé. Si ce n'est pour les livres entièrement gravés sur cuivre du XVII<sup>e</sup> siècle, les affiches lithographiées du XIX<sup>e</sup>, les formulaires administratifs ronéotypés ou photocopiés, ou encore la bande-dessinée, dont les lettres sont *écrites*, à la main, et non *fabriquées à l'avance* puis assemblées par un compositeur (ce qui est la définition de la typographie).

Depuis son invention au XV<sup>e</sup> siècle, la typographie a changé au gré des évolutions techniques. Assez peu, au début : Gutenberg n'aurait pas été foncièrement dépaycé en visitant un atelier du XIX<sup>e</sup> siècle, quatre siècles après la mise au point des caractères mobiles.

Avec les composeuses-fondeuses de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un premier pas d'importance est franchi.

Prenons l'exemple de la Linotype, une machine mise au point par l'horloger Ottmar Mergenthaler, en 1885. Elle permet de fondre les lettres au fur et à mesure de leur saisie sur un clavier, par lignes entières. Le rendement de composition est multiplié par cinq, notamment parce qu'il n'est plus nécessaire de procéder à la distribution (le rangement des caractères), qui est automatisée. Pour chaque impression, les caractères sont neufs, donc nets et sans défaut. Toutefois, l'alliage de plomb est plus fragile : la qualité diminue rapidement dans des grands tirages.

Les contraintes techniques de la Linotype influencent le dessin des caractères sous plusieurs aspects. Par exemple, il est impossible de réaliser un crénage, c'est-à-dire de faire passer une lettre par-dessus ou par-dessous

une autre (ce qui est fréquent dans une écriture manuscrite; et réalisable en composition manuelle, bien que le résultat soit très fragile). On le constate facilement à la lettre «f», dont la boucle supérieure ne peut pas se déployer et fait figure de petit ergot contraint.

**Figures ci-contre :  
exemples de crénage.**

En haut, un «f» manuscrit, ample et libre de ces mouvements.

Au centre, un «f» en typographie traditionnelle au plomb : il dépasse légèrement sur la lettre suivante.

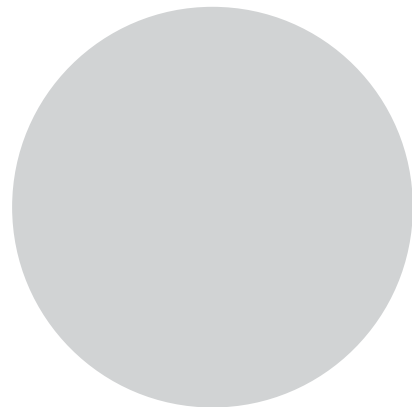
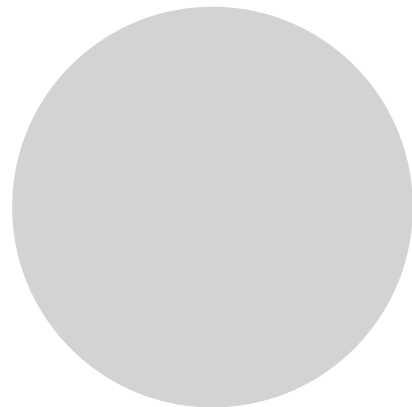
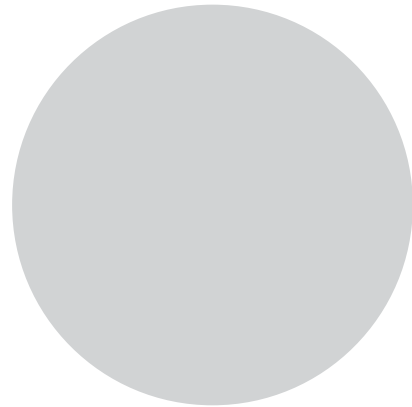
En bas, un f «patte de tyrannosaure» de caractère Linotype.

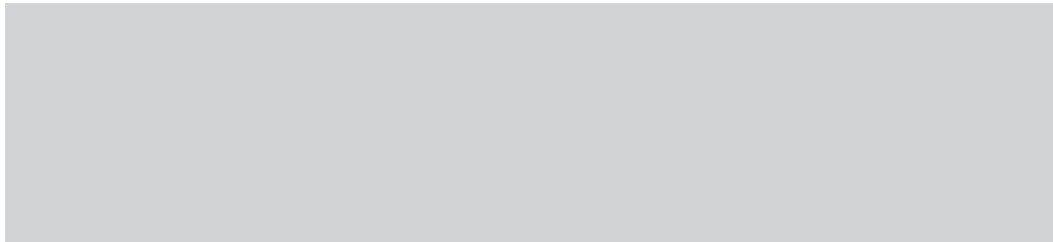
**Sources :**

– Manuscrit : Clément Marot, *Les adieux de Marot à la ville de Lyon*, calligraphie de Marius Audin sur des décors de Louis Bouquet, Éditions de l'Antilope, Lyon, 1927. Musée de l'Imprimerie et de la Communication graphique, Lyon [MICG], SDD 68 (fonds Audin).

– Crénage imprimé : Jean Boch, *Urbi Antverpiensi a secretis, Epigrammata Funebria*, Anvers, 1590. MICG INV 204.

– Absence de crénage : *L'Humanité*, Paris, 14 août 1900. MICG SDD 3070 (fonds Gelin).





Les matrices de Linotype sont duplexées : une même pièce de cuivre comporte à la fois les versions romaines et italiques d'un caractère. Ce qui implique que les deux styles occupent la même chasse (largeur), alors que l'italique est traditionnellement plus étroit.

Il en résulte des *approches* (espacements entre les lettres) parfois bizarres : elles sont conçues pour un dessin de romain et ne s'adaptent pas forcément à l'italique, créant des «trous» dans la ligne de texte, qui nuisent un peu à la lisibilité (car notre œil aime les *gris de texte* réguliers).

Dernier exemple, le magasin de matrices Linotype est d'une taille limitée. Ce qui ne permet pas de contenir toutes les variantes stylistiques de certaines écritures. En arabe, la plupart des lettres comportent quatre dessins, selon qu'elles se trouvent au début, au milieu ou à la fin du mot, ou si elles sont isolées. La firme Li-

notype a donc développé un «arabe simplifié», appauvri selon les contraintes imposées par la machine. Le grand succès de la photocomposeuse dans la presse, mais aussi dans l'édition scolaire, a fait que pendant des décennies la majorité des arabophones (mais aussi des Persans, Kurdes, Afghans, Pakistanais, qui utilisent aussi l'écriture arabe) ont appris à lire avec des formes de lettres simplifiées. Seuls ceux qui étudiaient la calligraphie avaient accès à la richesse de leur propre patrimoine graphique. Grâce à la typographie numérique, il est aujourd'hui possible de retrouver des finesses que des impératifs techniques avaient fait disparaître, et l'on voit aujourd'hui fleurir une typographie arabe, dessinée par des arabophones, qui s'inscrivent dans la grande tradition de la calligraphie. À titre de comparaison, imaginons que tous nos livres soient composés à la machine à écrire, avec des espacements fixes entre les lettres !

### Times New Roman

Sur ce spécimen du Times New Roman Linotype, on peut voir que romain et italique occupent la même largeur. Afin de ne pas «déborder», le «f» italique est donc moins penché que les autres lettres, tout comme le «l». Le «j» semble raccourci sur la gauche, et le «j» s'être fait taper sur le nez.

Source : Spécimen de caractère Linotype, milieu du XX<sup>e</sup> siècle. MICG INV 954.



### Arabe Linotype simplifié

Le caractère arabe simplifié pour machine Linotype.

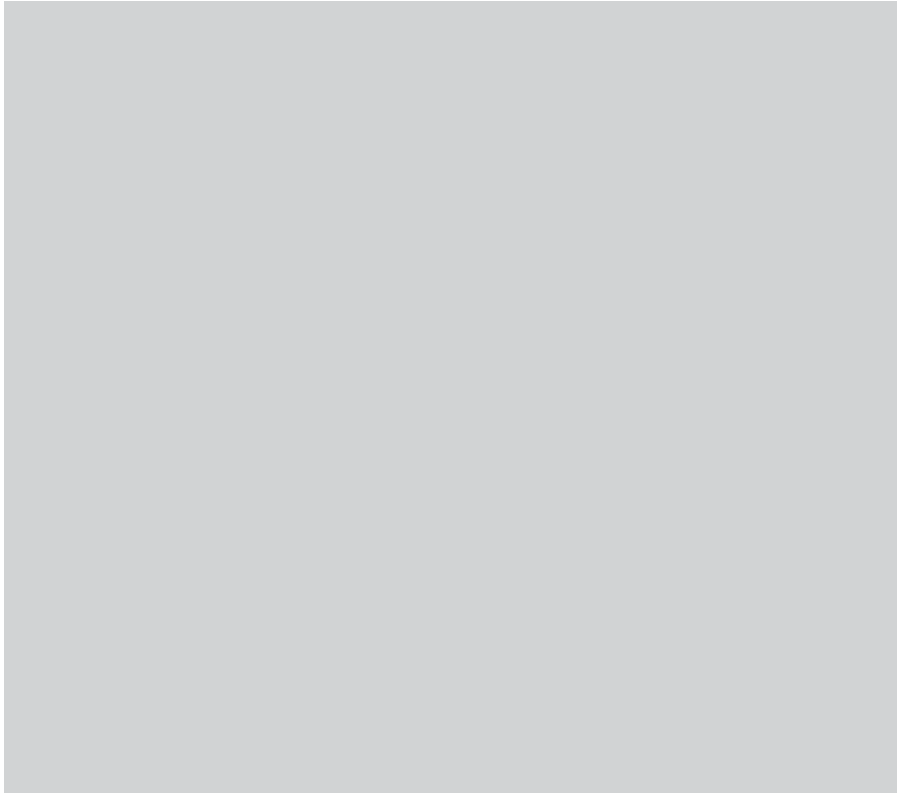
Source : *Varietyper Caractères*, Adressograph Multigraph S.A., Courbevoie, non daté [1988]. MICG, SDD 2424.



## U&lc

La revue *U&lc* (Upper & lower case), fondée en 1970, était le fer de lance du style typographique de l'International Typeface Corporation (ITC) d'Aaron Burns, Edward Rondthaler et Herb Lubalin, l'auteur du caractère Lubalin Graph (1974) utilisé ici dans une composition particulièrement compacte.

Source : *U&lc*, New York, décembre 1979. MICG, PER 110.



Ces questions d'approches et de créneaux ont été totalement remises en cause avec la généralisation de la photocomposition dans les années 1970 : désormais la lettre est une *image* qu'on peut déformer, agrandir, superposer à souhait. On remarque donc, dans ces années-là, une tendance aux lettres étroites et, surtout, très serrées, comme si elles tentaient de se passer les unes sur les autres.

Avec l'importance croissante de l'affichage écran à partir des années 1980, ces extravagances ont disparu progressivement. Aujourd'hui, la typographie numérique étant arrivée à une certaine maturité, la plupart des dessinateurs espacent leur lettre avec plus de souplesse, mais moins toutefois que ne l'étaient les caractères en plomb.

Peut-on dire que la typographie « accompagne » les pratiques de lecture ? Je pencherais plutôt pour la proposition inverse : c'est elle, entre autres, qui les engendre !

Les premiers livres imprimés sont volumineux et lourds (parfois plus de 10 kg). On les lit posés

sur une table. Leur typographie gothique est noire, étroite, serrée sur deux colonnes. Cette écriture très dense, alliée à l'usage extensif d'abréviations, permet de contenir le maximum d'informations sur une seule page, ce qui induit une lecture statique, fixe. Les espaces très restreints entre les mots obligent à une lecture lente, à voix haute, le plus souvent collective.

Prenons maintenant un livre du XVI<sup>e</sup> siècle. Le format est plus petit. On peut le lire en marchant, assis, ou couché dans son lit. Les caractères romains sont bien détachés les uns des autres, avec des espaces conséquents entre les mots. L'orthographe est stable et les abréviations plus rares. La lecture peut désormais se faire silencieuse, invitant à l'introspection. Les allers-retours sont possibles, l'esprit peut s'évader. Comme les lettres sont plus larges et le format du livre plus petit, le texte est composé sur une seule colonne, entourée de larges marges qui n'attendent que les commentaires du lecteur.



**QUELLE EST L'ACTUALITÉ  
ET LA PLACE DE LA TYPOGRAPHIE  
AUJOURD'HUI, NOTAMMENT DANS  
LE CONTEXTE NUMÉRIQUE ?  
QUELLES SONT SES TENDANCES,  
MAIS AUSSI SES ÉVOLUTIONS  
POUR S'ADAPTER À DE NOUVEAUX  
MODES DE COMMUNICATION  
(SUPPORTS MOBILES,  
NOMADISME, ZAPPING...)?  
QUELLES INNOVATIONS  
DU POINT DE VUE DE LA CRÉATION  
ET DES TECHNIQUES ?**

**M.C.** • Jamais nous n'avons tant lu qu'aujourd'hui. Des livres, des journaux, des enseignes dans la rue, des publicités, mais aussi – et de plus en plus – des sites internet, des SMS, des livres numériques, des sous-titres sur écrans télévisés... Avec le développement de l'ordinateur personnel dans les années 1980 et, plus récemment, des téléphones portables, tout un chacun est devenu typographe, saisissant lui-même des textes avec des lettres dessinées par d'autres.

Les techniques d'affichage sur écran ont fortement évolué, passant de la prédigitalisation (l'assemblage, point par point, d'une grille de pixels noirs ou blancs qui feront apparaître les lettres) aux courbes de Bézier (qui permettent de définir précisément une forme que l'on pourra à son gré visualiser à n'importe quelle taille). Mais l'amélioration de la qualité des écrans permet, aujourd'hui, de se soucier de moins en moins d'impératifs techniques, au profit du dessin même du caractère.

La lecture sur écran est – nombreux sont ceux qui l'ont étudiée – discontinue, fragmentaire. L'œil plane à la surface du texte et sélectionne des bribes de texte. Du point de vue de la conception des lettres, on peut dans ce contexte favoriser les caractères sans empattements, réputés plus lisibles pour une lecture discontinue, les caractères avec empattements (ou *serifs*)

ayant plutôt la faveur des éditeurs et graphistes dans les textes « au long cours » (livres, presse écrite). Mais cette distinction communément admise repose sur des présupposés qui n'ont rien d'inamovible.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, chercheurs et scientifiques ont cherché à trancher dans la lutte entre les Anciens et les Modernes, pour savoir quel style typographique était le plus lisible (à l'époque entre les types Garamond et Didot). Répétés à plusieurs reprises jusqu'à nos jours, ces tests n'ont démontré qu'une seule chose : on lit mieux les lettres qu'on a l'habitude de lire. Les humanistes italiens de la Renaissance trouvaient l'italique plus lisible que le romain. Ils avaient appris à lire avec des manuscrits. Les lettrés du début du XIX<sup>e</sup> siècle avaient un incontestable penchant pour les galades de leurs livres d'école. À la fin du siècle, le lectorat, élargi par l'alphabetisation des masses, leur préfère les didones, mais le matériel pédagogique avait entre-temps changé...

Qu'en sera-t-il pour les enfants qui apprennent aujourd'hui à lire directement sur écran, sans

**Prédigitalisation**

Prédigitalisation du caractère Lusitania par Ladislav Mandel.

Source : MICG INV 1102 (fonds Mandel).



tableau noir? Qui apprennent à écrire suivant des modèles géométriques, des formes abstraites parfaitement régulières? Qui ne peuvent expérimenter le fait qu'*écrire*, c'est produire un *geste*, des mouvements réalisés dans un certain ordre, qui mènent à obtenir l'image d'une lettre? Les mouvements des doigts et du poignet sont, autant que la forme graphique, un moyen de mémoriser la *forme* des mots, et donc d'écrire et lire efficacement et correctement. De nombreux jeunes Chinois éprouvent déjà des difficultés à reconnaître des idéogrammes simples parce qu'avec la prolifération des claviers, ils ne savent plus comment les tracer au crayon. Quels impacts auront sur la lecture ces changements profonds dans son apprentissage?

On peut donc dire que la technique a ouvert de nombreuses perspectives aux dessinateurs de caractères. À tel point qu'aujourd'hui, il n'est plus forcément nécessaire de s'en soucier outre mesure. C'est certes là une indéniable libération, mais aussi, parfois, une source d'anxiété : poser des limites à la création permet de régler des questions, et donc de concentrer son attention sur d'autres. Lorsque toutes les options restent ouvertes, la multiplicité des choix peut inhiber le dessinateur.



**CERTAINES POLICES  
SONT OMNIPRÉSENTES DANS  
NOTRE QUOTIDIEN (HELVETICA,  
FUTURA, ARIAL, TIMES...).  
EST-CE QU'ON NE RISQUE PAS  
AUJOURD'HUI UNE CERTAINE  
UNIFORMISATION TYPOGRAPHIQUE?**

**M.C.** • Dans son essence même, la typographie est source d'uniformisation. Quand on écrit à la main, jamais deux lettres ne sont parfaitement identiques. Avec la typographie, au contraire, on assure au texte une unité formelle qui le rend plus régulier et par là plus lisible. L'uniformisation typographique est d'ailleurs probablement moindre au XXI<sup>e</sup> siècle qu'aux origines de la typographie. Car on trouve au-

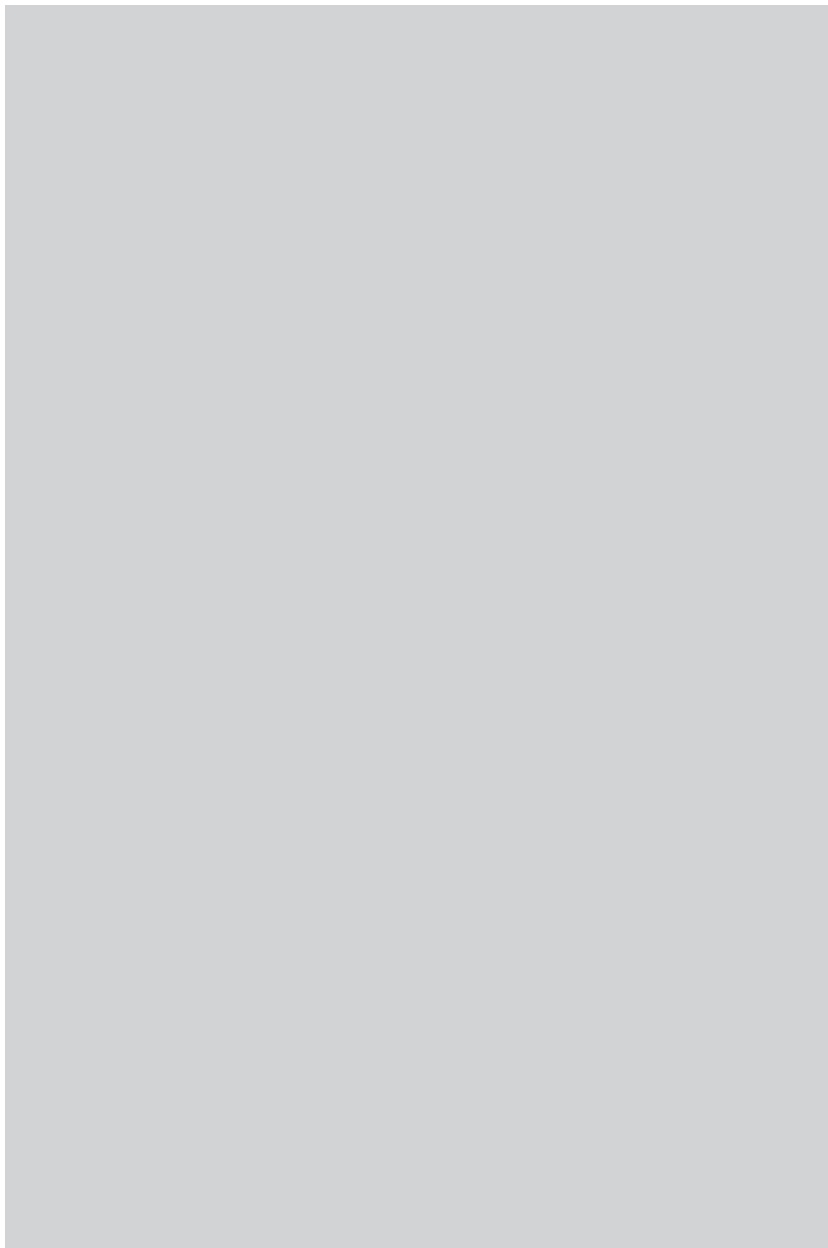
---

*La typographie  
reflète son époque.  
Dans un monde  
uniformisé,  
la typographie  
l'est aussi.*

---

jourd'hui des millions de polices de caractères sur internet, certes pas aussi connues que l'Helvetica ou l'Arial, mais qui existent, et sont parfois choisies par des éditeurs ou des graphistes pour donner une touche originale à leurs textes. Au temps des incunables, une poignée de graveurs de caractères fournit l'Europe entière en lettres. La possibilité pour les imprimeurs de se fournir en types différents était alors très limitée, d'où une uniformisation beaucoup plus grande qu'aujourd'hui. Le nombre de textes était, bien sûr, lui aussi nettement plus restreint, et concernait pour une large part le livre, un domaine qui est marginal aujourd'hui dans la production graphique. Sur les 8,5 millions de tonnes de papier utilisées en France en 2011, 12 % seulement ont servi à produire des livres, revues, et des documents de bureautique. 56 % de la production étant dévolue... aux papiers d'emballage. La plupart couverts de textes, ni littéraires, ni scientifiques, jamais vraiment lus ni regardés, mais qui sont des textes tout de même, composés de caractères typographiques.

Dans les années 1950, un amateur éclairé qu'on aurait abandonné sur une place de bourgade européenne pouvait, aux seuls caractères typographiques des enseignes et affiches, dire dans quel pays il se trouvait. Ça ne serait plus le cas aujourd'hui. Mais plus que l'uniformisation de la typographie, j'y verrais plutôt celle de l'environnement urbain, colonisé par les chaînes commerciales franchisées, les plans marketing et une culture visuelle globalisée par la télévision et internet. La typographie reflète son époque. Dans un monde uniformisé, la typographie l'est aussi.



#### **Bible à 42 lignes**

Dans la «Bible à 42 lignes», premier livre publié par Gutenberg, un *rubricateur* dessine les lettrines rouges à la main, dans des espaces blancs laissés par les compositeurs. Les lettres typographiques elles-mêmes disposent de nombreuses variantes (plus de 200) afin que son texte ne soit pas trop régulier, et qu'il imite, ainsi, l'écriture manuscrite. Dans la première ligne de texte après la lettrine, on peut voir une ligature «do» dans «dominus» et deux «i» différents à l'intérieur du mot «dicit». À la ligne immédiatement en dessous, le «r» de «porta» n'a pas du tout la même forme que celui d'«atrii».

Source : MICG INV 288.





### Bible d'Olivétan

Les textes en grand corps sont en gothique Rotunda ; ceux en petit corps en gothique bâtarde, réservée aux langues vulgaires.

Source : Pierre Robert Olivétan, *La Bible Qui est toute la Sainte escripture*, Pierre de Vingle, Neuchâtel, 1535. MICG INV 1429.



**LA TYPOGRAPHIE INTERVIENT COMME MÉDIATEUR DANS L'APPROPRIATION DU TEXTE, ELLE MATÉRIALISE L'ÉCRIT ET PEUT INFLUENCER SA RÉCEPTION. ON PEUT SUPPOSER QU'UNE POLICE MAL ADAPTÉE AU MESSAGE NE LE MÈNE PAS À BON PORT. QU'EN PENSEZ-VOUS, ET COMMENT BIEN CHOISIR SA POLICE ?**

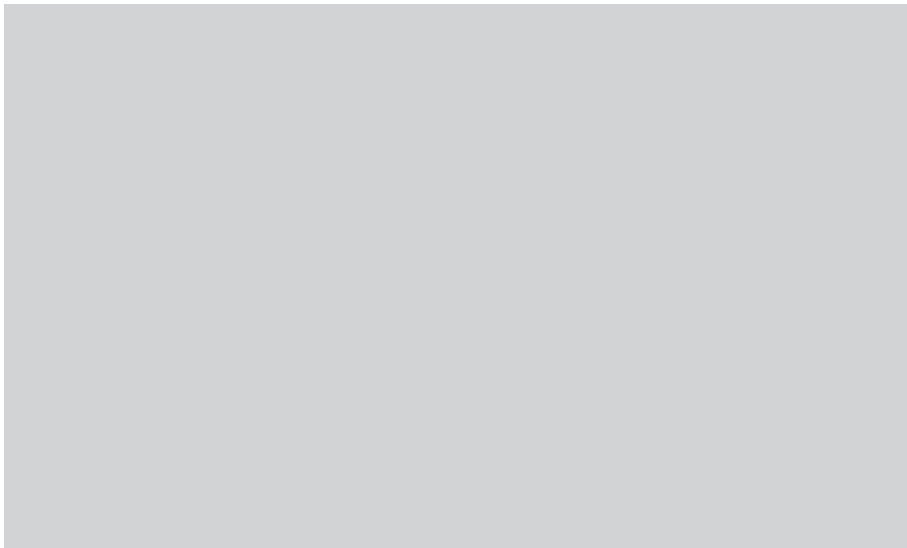
**M.C.** • C'est certain qu'un mauvais choix typographique peut ruiner une production éditoriale. Ce n'est pas nouveau. La Bible traduite en français par Pierre Robert Olivétan et publiée par Pierre de Vingle en 1535 est composée en gothique bâtarde, une écrite déjà un peu « archaïque » pour les lecteurs français du XVI<sup>e</sup> siècle. Avec un tirage modeste (entre 650 et 1 300 exemplaires), elle figure encore au catalogue de Jean-Antoine et Samuel de Tournes en 1610 !

Les connotations typographiques peuvent influencer la lecture d'un texte. Dans sa mise en

page des *Soties de la ville et des champs* de Marcel Aymé (Club des Libraires de France, 1958), Pierre Fauchoux utilise un caractère différent pour chacune des nouvelles qui composent ce recueil. Une néo-gothique du XIX<sup>e</sup> siècle, souffreteuse comme un tuberculeux, hérissée comme du Viollet-le-Duc, sert à la composition d'un conte tournant autour des vendeurs de bondieuseries saint-sulpiciennes. La référence fait mouche. Ailleurs, il utilise le très brutalement géométrique Futura – réputé peu lisible en textes. Passé les cinq premières minutes d'adaptation, ça se laisse très bien lire !

Mais, *a priori*, quelques connaissances historiques peuvent assurer de ne pas prendre trop de risques. On imagine aisément que Rabelais sera plus à son aise en Garamond, Diderot en Fournier, Chateaubriand en Didot. On imagine mal l'administration fiscale communiquer en Comic Sans...

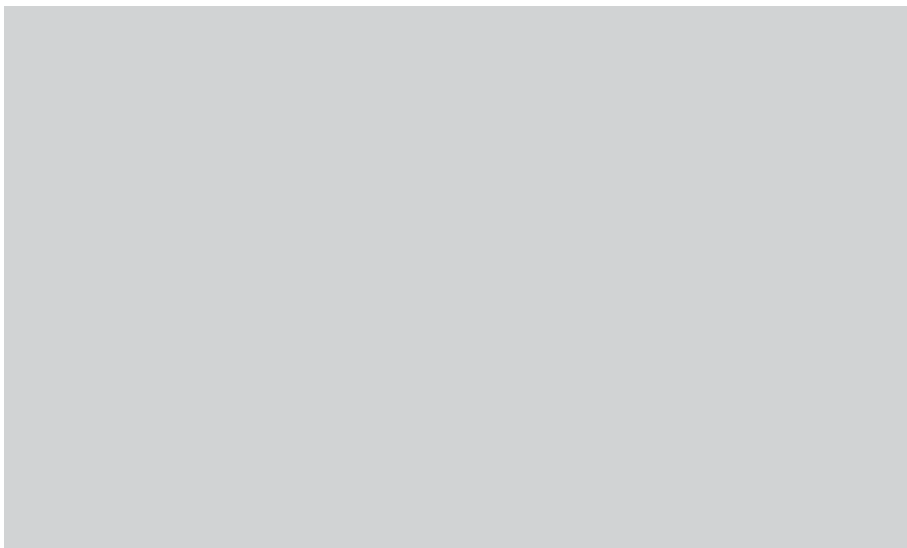
Pour bien choisir sa police, je conseillerais surtout de *regarder* les lettres, et pas seulement de les lire. Sont-elles étroites ? larges ? maigres ? grasses ? Me font-elles penser à un autre livre



**Soties de la ville  
et des champs**

Marcel Aymé, *Soties de la ville et des champs*, Club des Libraires de France, Paris, 1958. Mise en page de Pierre Faucheux.

Source : collection personnelle.





ou document? Les connotations peuvent parfois amener à des rencontres surprenantes : au XVI<sup>e</sup> siècle, Robert Granjon veut doter la France de « lettres françoyses », à la manière des grands peuples Grecs et Hébreux, qui ont leur propre écriture. Ses caractères de civilité, avec leur calligraphie anguleuse et alambiquée, se retrouvent fréquemment aujourd'hui sur des publicités de boîte de nuit organisant des « soirées orientales »!



**LA TYPOGRAPHIE EST AUSSI UN MARQUEUR D'IDENTITÉ. À L'INSTAR D'UN LOGO, CERTAINES TYPOGRAPHIES INCARNENT UNE MARQUE, UNE MAISON D'ÉDITION, UNE INSTITUTION, OU BIEN UNE ÉPOQUE... CHOISIR UNE TYPOGRAPHIE PLUTÔT QU'UNE AUTRE, C'EST POTENTIELLEMENT S'INSCRIRE DANS UN CHAMP DE RÉFÉRENCES CULTURELLES, SOCIALES, POLITIQUES. COMMENT LE TYPOGRAPHE ABORDE-T-IL CETTE RESPONSABILITÉ? LORSQU'IL DESSINE UN CARACTÈRE, LE TYPOGRAPHE LE DESTINE-T-IL À UN USAGE PLUTÔT QU'À UN AUTRE (COMMERCIAL, LITTÉRAIRE, ETC.)?**

**M.C.** • Plus qu'une responsabilité, c'est ce qui fait le sel de ce travail. Dans l'élaboration d'un caractère d'identité, je commence personnellement par établir un cahier des charges assez précis avec le graphiste qui sera en charge de sa mise en forme. Y a-t-il des références historiques à prendre en compte? des particularités formelles? Le caractère sera-t-il utilisé uniquement dans du texte courant en petit corps? ou en lettres géantes

sur une façade? Sera-t-il surtout vu sur écran? sur papier? gravé dans de la pierre? du bois?

Pour une identité présente dans plusieurs pays, on peut faire varier le dessin du caractère en fonction de la langue qu'il composera. L'italien comporte beaucoup de voyelles, des lettres rondes, et des doubles « z » qu'il faut prendre en compte. En allemand, les majuscules sont très nombreuses : il ne faut donc pas qu'elles apparaissent trop noires ou trop grandes par rapport aux minuscules (alors que cette caractéristique est très courante en typographie française). Le polonais et le tchèque comportent énormément de consonnes et de lettres obliques (k v w y z), alors qu'en finnois, on a parfois cinq voyelles successives, etc.

Toutes ces informations permettent de créer un caractère qui colle au mieux avec le message que l'on veut faire passer, qu'il s'agisse d'un bagagiste, d'un musée d'Art contemporain, d'une émission télévisée sur les tendances musicales du moment, ou d'un fabricant de crayons et outils d'écriture (pour citer quelques-uns de mes clients).

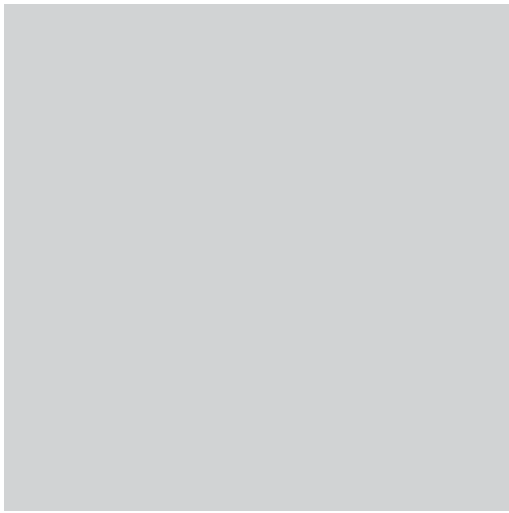
Dans tous les cas, on adapte son dessin à de nombreuses contraintes et demandes. La différence se joue souvent dans le détail. L'essentiel, selon moi, est de se mettre au service du texte.



**LA TYPOGRAPHIE, C'EST AUSSI UNE CRÉATION GRAPHIQUE QUI OBÉIT À DES RÈGLES DE CONSTRUCTION. QUELLES SONT LES CONTRAINTES QUI SE POSENT AU TYPOGRAPHE POUR CONCILIER CRÉATION ET FONCTIONNALITÉ?**

**M.C.** • On considère généralement qu'il y a deux sortes de lettres : les lettres à voir, et celles à lire.

Les lettres à voir sont celles des affiches, des logos, des titres : l'important est qu'elles



**Figure 13 : civilité**

«Caractère de civilité» dans Innocenzo Ringhieri,  
*Dialogue de la vie et de la mort*, Robert Granjon, Lyon, 1557.  
Source : MICG INV 1.



**Figure 14 : soirée orientale**

Les mêmes caractères de civilité inspirent les  
organisateur de soirées à thème en Guadeloupe.

tapent à l'œil, qu'on les remarque, qu'elles se démarquent du tout-venant graphique. Pour ce type de caractère, la liberté est totale : gloire au vainqueur de la foire d'empoigne visuelle.

Pour les caractères à lire, on parle aussi de types de *labeur*. Leur dessin n'en est que plus laborieux. Car, comme on ne lit bien que ce qu'on connaît, la marge de manœuvre est réduite. Des variations mêmes mineures risquent de distraire le lecteur du contenu du texte. S'il commence à penser à la forme des lettres plutôt qu'au message qu'on veut lui transmettre, c'est que le caractère est mauvais. Comme le disait le dessinateur de caractères Adrian Frutiger : «*Si le soir je me souviens de la cuillère que j'ai utilisée à mon petit-déjeuner, c'est que c'est une mauvaise cuillère.*» Les contraintes sont d'ordre culturel, historique, mais aussi très objectivement optiques : un «O» n'est jamais complètement rond, la barre centrale d'un «H» se trouve toujours un peu plus haut que le centre géométrique, et est dans tous les

cas légèrement plus maigre que les montantes verticales, etc.

Personnellement, ce domaine plus contraint stimule plus ma créativité, prenant à mon compte une citation d'un autre typographe fameux, Jan Tschichold : «*Pour la plupart des gens, une typographie parfaite n'offre pas d'attraits esthétiques particuliers, car elle est d'accès aussi difficile que la grande musique. La conscience de servir anonymement, et sans attendre de reconnaissance particulière, des œuvres de valeur et un petit nombre d'hommes optiquement réceptifs, est en général la seule récompense que reçoit le typographe pour son apprentissage jamais achevé.*» Je complérais en disant que le nombre d'hommes (et de femmes, bien sûr) «optiquement réceptifs» ne cesse de croître, peut-être grâce (ou à cause) du bombardement de texte auquel nous sommes soumis constamment.

Une constatation qui ne peut que réjouir un dessinateur de caractères.

**B:F**