

Cahiers **GUT** *enberg*

☞ POSTFACE

☞ Gérard BLANCHARD

Cahiers GUTenberg, n° 22 (1995), p. 125-131.

<http://cahiers.gutenberg.eu.org/fitem?id=CG_1995__22_125_0>

© Association GUTenberg, 1995, tous droits réservés.

L'accès aux articles des *Cahiers GUTenberg*

(<http://cahiers.gutenberg.eu.org/>),

implique l'accord avec les conditions générales

d'utilisation (<http://cahiers.gutenberg.eu.org/legal.html>).

Toute utilisation commerciale ou impression systématique

est constitutive d'une infraction pénale. Toute copie ou impression

de ce fichier doit contenir la présente mention de copyright.

Postface

1. Le «Principe GUTENBERG» se forge sur le rendu du visuel du texte. GUTENBERG (et Cie) est l'inventeur d'un système de reproduction (fac-similé approximatif) industriel qui anticipe sur ce que Mc LUHAN appelle «la galaxie Xérox», aujourd'hui où la photocopie se substitue aux très petits tirages des débuts de l'imprimerie.

La *ligature* qui fait l'objet des études précédentes est du même ordre que l'association d'idées mais associe les traits pertinents de l'écriture, c'est une *cosa mentale*.

Les maîtres d'écriture avaient pour usage d'enseigner le dessin de la lettre à partir de quelques traits minimaux «basics» (à la limite : le cercle et le bâton). Le cartésianisme ravageur des maîtres du Bauhaus a aussi flirté avec ces traits minimalistes, entraînant dans leur sillage des concepteurs plus cérébraux que sensibles qui ont trouvé, parfois, dans les limites d'une informatique primaire de quoi satisfaire leur besoin de création. Une mode récente revendique une certaine «écologie de l'esprit» (voir BATESON) de la même façon, qu'aux antipodes, d'autres créateurs se satisfont de taches, de formes floues où domine la matière.

Mais le minimalisme quel qu'il soit ne peut supprimer le *ductus*, c'est-à-dire l'ordre d'assemblage des traits. Celui-ci, de la même façon systématique, peut se réduire à une sorte de mécano mais également dans une optique plus baroque que constructiviste, peut se référer et rechercher l'esprit de l'*Arabesque*. C'est là, sans doute, une piste de recherche plus féconde.

Ici, Adolf WILD décrit dans l'œuvre de GUTENBERG, l'admirable enchaînement des formes qui égale la typographie à la calligraphie. Le problème de la ligature est posé – aujourd'hui comme hier – comme le rapport fondamental entre la vie (le mouvement, la pulsion) et les formes figées par l'économie industrielle et marchande (la loi du moindre effort alliée aux besoins de la normalisation). Seul l'inexorable balancier du Temps régénère la sclérose des formes conventionnelles de l'écriture mécanique par le retour du refoulé : la liberté gestuelle de la calligraphie.

2. Dans le «Principe GUTENBERG» les ligatures sont figées en *logotypes*. Dans le dernier chapitre de ma thèse sur la *Sémiologie de la typographie* repris dans une suite de cours à l'Atelier de création typographique de l'École ESTIENNE, j'ai montré l'actualité et l'importance du *logotype* dans son traitement réactualisé par l'informatique. Depuis son sens gutenbergien qui pèse son poids de bloc-matière jusqu'à son flottement de sens actuel, publicitaire, qui désigne un peu n'importe quoi ayant trait à la marque de commerce.

La *marque de commerce* utilise pour logotype les mots en un seul bloc, le reste appartenant aux «attributs» divers, imagés (figuratifs ou abstraits) du logo.

La ligature (comme la montre Jacques ANDRÉ, page 74) génère en typographie des types spécifiques figés qui, en réglant une fois pour toutes leur propre écart entre deux lettres (par une ligature) impose cet écart au reste du mot qui y trouve son homogénéité de « bloc-mot » et, de proche en proche, tend à imposer cet écart au reste des mots de la composition entière.

Les approches, les contacts vont jusqu'à l'imbrication (voir PONOT, pages 23 à 25, et BLANCHARD page 44).

En ce qui concerne la marque de commerce il faudrait rétablir l'étude (trop longue) sur le « ET » commercial au XIX^e et XX^e siècles.

J'ai déjà dit que la psychologie du nœud, avec celle de l'encerclement du logotype commercial, renvoie à celle du groupe, de la firme, de l'Entreprise. Le nœud est à la fois celui qui clôt les paquets expédiés en masse par le « Bon Marché » et celui qui lie indissolublement MOURET & DENISE dans *Le Bonheur des Dames*, le roman emblématique de ZOLA.

« DUPONT & DUPOND » – moustache en croc ou hérissée – sont liés par un signe qui s'utilise aussi bien en anglais qu'en allemand, langues dans lesquelles il a perdu sa raison d'être, phonétique, au profit d'un symbole pictographique.

Déjà l'informatisation de la typographie des jeux olympiques de Montréal avait saisi comme un dessin un certain nombre de logotypes et de pictogrammes.

3. À propos des ligatures des premières italiques peu à peu réduite jusqu'à disparition, on ne peut que constater le triomphe de la « normalisation » à partir des études systématiques de la commission académique des *Romains du Roi* Louis XIV. Il manque un chaînon aux classifications anglo-saxonnes qui ignorent ces études et font partir les « romains de transition » seulement avec BASKERVILLE.

René PONOT – ici à propos de DIDOT – , confronte les lettres à combinaison avec l'Anglaise typographique DIDOT. On devrait toujours parler des DIDOT, car il s'agit, en fait, d'une dynastie, d'une famille régnante depuis la révolution jusqu'au milieu du XIX^e siècle et plus. Un groupe familial travaillant ensemble dans le même métier. C'est avec lui que le vieux système corporatiste et patronal devient industriel et capitaliste. La lettre DIDOT rationalisée à l'extrême se passe de ligature (mais non d'esperluette).

L'italique est bizarrement présente dans l'édition (dite du Louvre) faite avec le premier DIDOT qui n'en comporte point. Dans le « Télémaque » de FÉNELON *ad usum Delphini* (à l'usage du Dauphin) tous les résumés précédant les chapitres sont gravés sur cuivre en un penché qui fait le lien avec les planches gravées du « penché » des *Romains du Roi* (montrés par PONOT page 33) et non avec la calligraphie de JARRY dont la régularité est typographique (voir page 35).

Par la suite, l'italique que les DIDOT sont contraints par l'usage de rajouter à leur caractère est un romain penché.

En même temps Firmin DIDOT grave une cursive à la manière anglaise. L'*Anglaise* de DIDOT (voir PONOT page 21) réinvente l'invention de GUTENBERG ou, du moins, s'y équivaute. C'est même tellement nouveau que le traditionnalisme des imprimeurs s'en fatigue vite.

Avec la cursive aldine de 1501, cela fait la troisième fois qu'un génie applique à l'écriture mécanique de la typographie les résultats de son observation visuelle sur l'écriture manuelle de son temps. Il en recrée un véritable équivalent typographique.

Qu'on ne s'y trompe pas : à plusieurs reprises (GUTENBERG, ALDE, DIDOT et même EXCOFFON) le refoulé de l'écriture manuscrite refait surface comme si on ne pouvait se passer de contrebalancer un excès stérilisant de rigueur et d'équilibre par un retour à la cursivité, à l'*arabesque* qui en est la conséquence ultime et qui dit la vitesse et surtout la beauté gratuite de la calligraphie (du graffiti à l'apparat). C'est un éternel retour.

Le travail des écritures informatisées par François BOLTANA a l'avantage de proposer des solutions d'un véritable calligraphe, son analyse de l'écriture gravée par le maître du XVIII^e, CHAMPION, montre la richesse c'est-à-dire les difficultés. Il s'agit pour une informatique qui mobilise tous ses moyens actuels, de rivaliser avec les planches gravées sur cuivre par une finesse « haute définition » et un rendu incroyable.

Il s'agit là de « reconstitution historique » qui est un bon terrain d'exercice non seulement pour les compositeurs mais également pour les informaticiens. La *Bâtarde bourguignonne* de Thierry GOUTTENÈGRE propose encore une autre « reconstitution historique » d'une période très raffinée du manuscrit de la fin du Moyen-Âge. Le dessinateur avoue qu'après des réalisations multiples de caractères « classiques » informatisés cette gothique très cursive a été pour lui un véritable caractère-école.

Il demande qu'on lui porte plus qu'une attention discrète. Au milieu d'une floraison de gothiques souvent approximatives – en France – cette authentique écriture médiévale reste la plus lisible de toutes.

4. Une autre écriture dite un peu abusivement « scripte » et dont parle Jacques ANDRÉ (page 79) est une écriture d'apprentissage scolaire mise au point en Angleterre qui imite – à la main – les « squelettiques formes » (voir JOHNSTON) c'est-à-dire le cercle et le bâton du caractère typographique *Futura* 1930. L'usage de ce terme entretient la confusion avec diverses autres terminologies continentales identiques, ce qui favorise l'éparpillement de sens de ce mot. Dans sa classification (1954), Maximilien Vox utilise le terme « Scripte » pour différencier les formes liées de la typographies des formes aux signes séparés. Cela correspond à une ancienne tradition du Livre manuscrit qui, selon leur coût, s'applique à délier les lettres pour les rendre plus lisibles (c'est ce qu'imite GUTENBERG tout en tenant compte des ligatures, véritables traces des habitudes données par des écritures plus rapides). À la limite de la performance rapide on retournerait ici à la sténographie des notes tironiennes (voir page 18, figure 1). Pour être « mises au propre » ces notes – faites de ligatures phonétiques – demanderaient à être déliées selon les conventions des « écritures livresques » généralement admises.

Le *Poetica* d'ADOBE montre bien l'extrême complexité des systèmes juxtaposés : majuscules, majuscules ornées (bouclées ou non), minuscules liées (avec terminaison ou pas) – voir Jacques ANDRÉ, page 69. Il n'y a rien là d'extraordinaire aux yeux de qui connaît un peu l'histoire des formes d'écritures, sauf que cela demande beaucoup d'attention et de connaissances aux compositeurs. J'y verrais même là le véritable test de contrôle des aptitudes d'un compositeur de PAO.

Le *Poetica* est un exercice de style «à l'ancienne» qui prend référence dans la calligraphie pontificale et princière de l'Italie de la Renaissance. Sa complexité (repérable dans les «Manuels» de l'époque réédités en *fac simile* aujourd'hui chez DOVER de New York) montre par comparaison ce que la *cancellaresca* d'Alde MANUCE (voir PONOT page 27) doit à la simplification typographique. Il y a plus simple encore : ce sont toutes les linéales-scriptes qui déferlent en rangs serrés depuis de nombreuses années, en particulier dans la bande dessinée qui ressuscite le manuscrit moderne à une échelle massive.

Si les usages entrecroisés des différentes capitales et petites capitales, des différentes formes bas de casse relèvent souvent de la linguistique appliquée ou plutôt de la sémantique, l'usage des ligatures et autres ornements ne relèvent que de ce que VOX appelait : la sémantique de l'œil.

Les ligatures informatiques (voir Jacques ANDRÉ, page 62) par superposition dans des justifications forcées ouvrent de nouvelles perspectives entièrement soumises aux décisions de l'œil du graphiste qui le produit.

De nombreuses approches forcées, quel qu'en soit le mode, sont le plus souvent catastrophiques. Le travail, à la main, de SCORSONE (voir PONOT, page 31) est fait par amputation avec des lettres-tranfert, c'est un travail de graphiste-logotypeur qui n'est pas comparable à celui du travail sur micro-ordinateur qui nécessite la gestion d'un surplus de matière accumulée dans les intervalles.

Un programmeur comme Thierry GOUTTENÈGRE pour la «bâtarde» gère ses combinaisons inventives ainsi que le fait le dessinateur de logos-assistés-par-ordinateur qui sait aussi traiter les mots comme des logos.

5. La ligature est un «plus» et l'indice d'un raffinement graphique dans la mesure où l'on considère que l'un des objectifs importants de l'informatique est – au moins – de rivaliser et – au plus – de dépasser les chefs-d'œuvre du vieux métier qu'elle remplace.

FIG. 1 – *Trinity propose trois hauteurs de hampes*

⌈ B D E F H K M N P R U V W X Y
 ⌋ a d h k m n u x

Qu'on apporte des carafes Et nous louerons, belle troupe,
 D'un Anjou mousseux et blond La sagesse d'Apollon.

⌈ B D E F H K M N P R U V W
 ⌋ a d h k m n u x

Qu'on apporte des carafes Et nous louerons, belle troupe,
 D'un Anjou mousseux et blond La sagesse d'Apollon.

FIG. 2 – L'emploi de «paraphes» pour les lettres initiales et finales en *Trinity*

Ceci étant dit, il y a les mêmes différences entre basses et hautes résolutions informatiques qu'entre les productions populaires de la «Bibliothèque» de TROYES (en DIDOT usagé) et les éditions «bibliophiliques» du Louvre (en DIDOT neuf).

L'intérêt que nous portons aujourd'hui aux écritures sans typographie (à l'exception du syllabaire esquimau du Canada) amène un certain nombre de questions.

Si on se réfère aux écritures cingalaise (page 89), amhariques (page 90), arménienne (page 92), il faudrait également se pencher sur les écritures arabes (voir le remarquable travail du calligraphe HASAN MASSOUDY dans ces dernières années). J'ai nommé «arabesques» des ligatures qui sont le plus souvent surnuméraires.

Les deux cahiers publiés en 1995 par l'*Aventurine*, l'un sur «l'ornement arabe», l'autre sur les «Arabesques» de la Renaissance (remarquable recueil d'exemples historiques), devraient permettre d'avancer dans la résolution actuelle des problèmes de métissage qui se posent depuis longtemps. L'hybridation des formes est un thème riche pour les réflexions à venir.

6. Enfin pour conclure, provisoirement, ce bref tour d'horizon, je voudrais citer deux exemples informatiques, parmi d'autres, qui donnent à réfléchir.

L'un, est le caractère *Trinity* de l'artiste hollandais BRAM VAN DOES (figure 1). Il propose trois hauteurs de hampes (courtes, moyennes et longues). FERNAND BAUDIN dans son étude sur *L'effet Gutenberg* (édition 1994 du Cercle de la Librairie) utilise une de ces fontes et s'en explique longuement à la fin du livre. Les hampes courtes – à l'instar de la série spéciale du *Times* pour les petites annonces de son ancienne «Une» – diminue considérablement les hampes hautes et basses (sans cependant les réduire à des moignons comme dans le *Times*).

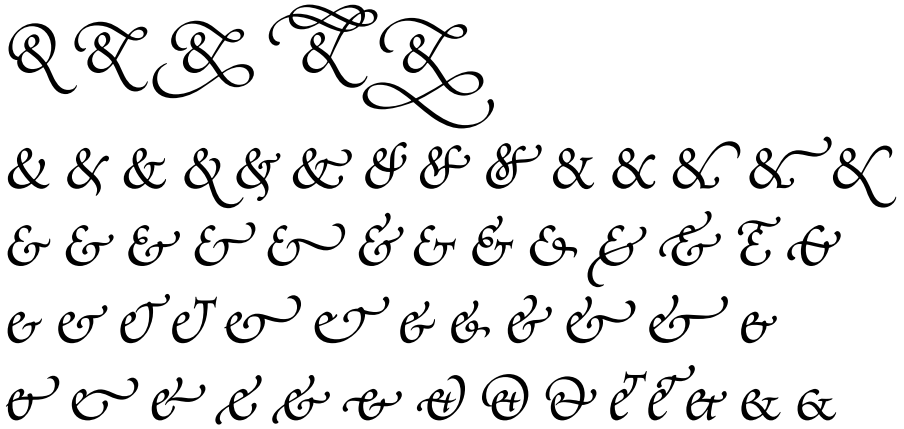


FIG. 3 – Quelques esperluettes du *Poetica* d'Adobe

Au temps du plomb, ce jeu avec les hauteurs de hampes permettait de proposer, pour un corps donné, ce qu'on appelait un « gros œil ». L'œil équivalait à un corps 8 pour un corps 6, par exemple. C'était une tradition typographique que ces « gros » et « petit œil » qui jouent à plus de lisibilité dans la silhouette des mots. La hauteur des hampes imposant des interlignages optiques très différents. Les hampes très longues, certains caractères comme l'ancien *cheltenam* américain ou l'ancien *Kabel* allemand en étaient dotés, l'informatique en propose des versions écourtées. Ces hampes hautes longues rappellent que, dans les écritures d'actes anciens (VII^e–IX^e siècles) ces hauteurs exagérées, en obligeant une interligne forte, transformaient une écriture livresque en une plus ornée lorsque ces hampes se terminaient par des boucles et entrelacs superfétatoires et « de parade ». Cet appendice « greffé » sur les hampes longues aussi bien qu'en bout-de-ligne sur les lettres terminales des mots tendaient à rendre ce « parape » autonome. Voilà l'exemple, par excellence, d'un trait pertinent, connotant un certain maniérisme (ou ornementation) que l'écriture informatisée de Bram Van DOES imagine de rendre complètement indépendant et soudable à de nombreux signes de son caractère *Trinity*. Ce trait de parape, sans autre sens que visuel ou signalétique des débuts (capitales dites à boucles, par exemple) et des fins de phrase (bout-de-ligne) ou de mots sont une démonstration étonnante et traditionnelle d'une signalétique visuelle que l'informatique, ici, reprend à son compte (figure 2).

L'autre exemple que je voudrais prendre est celui de la fonte *A*1 Ampersands*. Alors que les fontes *Adobe* du *Poetica* proposaient des dessins divers repris à la tradition des caractères de chancellerie de la Renaissance (voir figure 3 et Jacques ANDRÉ, pages 68–69), la fonte *A*1 Ampersands* dessinée par Ejaz SYED pour *Alphabets Inc* – distribuée, en France, par *Signum Art*, firme à l'obligeance de laquelle je dois de pouvoir la montrer ici (figure 4) – est une police (une fonte informatique) uniquement consacrée à l'esperluette. Déjà la



FIG. 4 – La fonte *A*1 Ampersands* dessinée par Ejaz SYED

recension des esperluettes par Tschichold (voir Ponot, page 30), mélangeait allègrement la calligraphie, la gravure, et la typographie (voir Blanchard page 43).

Ici (figure 4), la fonte *Alphabet Inc.* est détachée de tout contexte et propose ses jeux avec une certaine indépendance. Outre le «nœud carolingien» qui reste la norme typographique, il existe – dans cette fonte – une variété de ligature, également traditionnelle, formée du bas de casse du (e) et du (T) capitale à travers ornée calligraphiquement mais, le plus grand choix est proposé par la variété qui lie le (E) capital, de forme cursive que prolonge d’un seul trait l’élan de la main. On y retrouve – mieux encore qu’avec la forme canonique – l’exemple d’arabesque que donnent les dessins d’Henri Matisse (voir page 44, document 2) ou celui de Lubalin pour le logo *MOTHER & CHILDS* (page 44, document 1). Le trait de plume virtuose des calligraphes du XVI^e s’injecte dans la typo-graphie.

Vive l’Arabesque.
 Vive l’Esperluette libre.
 Vive la calligraphie dans la typo.
 La qualité de cette liberté dépend de
 l’intelligence et de la sensibilité
 de ceux qui la manipulent.

Gérard BLANCHARD
*Chancelier des Rencontres internationales de Lure
 Docteur Honoris Causa es-Arts de l’Université Laval à Québec*