

1. Ici, l'auteur aurait dû écrire : « de la justification totale », comme dans le paragraphe ci-dessus. Bravo pour le vocabulaire!

2. Ici le résultat est bon et tout concorde. Dans l'*Aide-mémoire*, le petit fond a une valeur de $1/3$ du $2/3$ de la page (ici 180 mm) = 40 mm. Là encore, la formule diffère de l'énoncé : $(180 : 3) \times 1/3 = 20$ mm.

3. « Stanley Morison, tout comme Béatrice Ward, sa collaboratrice et maîtresse, voulaient que la typographie soit pour ainsi dire invisible, "transparente comme le cristal", ont-ils dit (Roger CHATELAIN, « Typographie et lisibilité », *RSI*, n° 4-1977, p. 43). » Comme quoi, avec un peu de patience, tout arrive!

4. B. DONAY, *Micro-mémento...*, p. 18-19. Dois-je commenter?

• Petit fond

Pour le typographe, c'est le petit fond (on l'appelle aussi marge ou blanc central). Sa valeur était de $1/3$ du $1/3$ de la page¹. Pour une justification totale de 180 mm, le petit fond était de : $(180 : 3) \times 1/3 = 20$ mm².

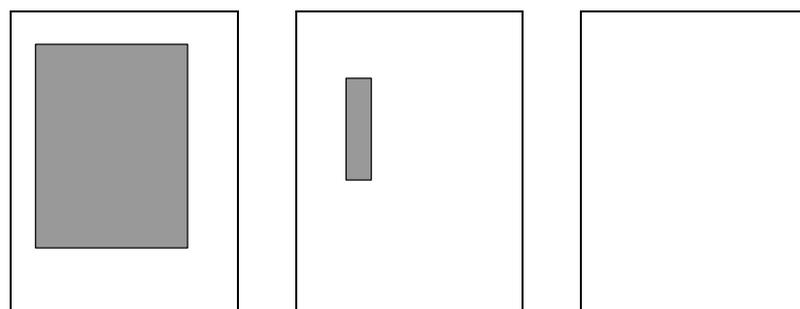
Récapitulons : si on prend le résultat que l'auteur donne dans chacun de ses ouvrages, et non ce que l'on obtient en appliquant à la lettre ses énoncés, la valeur des blancs serait la suivante :

- petit fond = 20 mm ;
- blanc de tête = 27 mm ;
- grand fond = 40 mm ;
- blanc de pied = 54 mm ;

ce qui, pour un ouvrage dont le format est de 180 × 243 mm, donne le miroir n° 1 ci-dessous. Comme quoi, en se donnant de la peine on arrive à quelque chose.

Si maintenant on se base sur l'énoncé de l'*Aide-mémoire*, on obtient le miroir n° 2.

Enfin, si on suit la formule du *Micro-mémento* [blanc de tête : $(243 : 3) \times 3 = 243$ mm, nous obtenons un rectangle d'empagement « virtuel » (miroir n° 3). Après l'encre sympathique, voilà la page « invisible »³. Comme le dirait F. Richaudeau : « Et pourquoi pas ! » Est-on jamais allé aussi loin dans le dépouillement!



Miroir n° 1

Miroir n° 2

Miroir n° 3

Et l'auteur de conclure : « Aujourd'hui, il est important de signaler que dans tous les cas : le **blanc de tête** doit être **supérieur** ou égal au **blanc de pied**; le **petit fond** doit être **inférieur** ou égal au **grand fond**⁴. »

Bref, le lecteur cherchera en vain les autres méthodes de mise en pages auxquelles l'auteur fait allusion.

Je tiens à préciser que dans les deux autres manuels de l'auteur :

- *Aide-mémoire Ventura* ;
- *Aide-mémoire PageMaker* (2 volumes) ;

vous retrouvez le même festival d'incohérences, etc. La parution de ces quatre manuels s'est étalée sur une période d'environ trois ans (de 1989 à 1991). On ne va quand même pas me dire qu'il y avait des impératifs de bouclage. Les éditeurs ne sont pas davantage des débutants. Ce qui signifie quoi au juste? Que le premier venu peut écrire n'importe quoi, au moins deux éditeurs s'empresseront de le publier : Cedic/Nathan et Dunod/P.S.I./Presses Pocket. Si vous ajoutez à cela ceux qui s'autoéditent, la pollution a de beaux jours devant elle. Maintenant, si les nouvelles normes consistent à appliquer :

- les règles de mise en pages à la Donay ;

1. « **Cadrat** : plomb de valeur variable, moins haut que les caractères et qui sert à remplir les blancs entre les mots. » Si on considère qu'en plomb ce sont les espaces et autres blancs fixes qui créent les blancs dont parle l'auteur, on a du mal à imaginer comment ces derniers pourraient remplir ces blancs. (Je rappelle que le plus petit cadrat mesure 1,5 cadratin et le plus grand 4 cadratins.) Il est vrai que dans sa troisième édition (1990) la page une de couverture du *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*!...

- les nouvelles recommandations de composition comme, par exemple, celle qui consiste à prendre le cadrat¹ pour espacer les mots (voire même les caractères), etc. ;

je deviens immédiatement fabricant ou marchand de papier. Bref, tout va bien et, surtout, ne manquez pas d'acheter ces « incunables » d'une certaine école moderne de typographie.

Des personnes m'ont fait remarquer qu'en critiquant ces ouvrages, je leur accordais de l'importance et faisais trop d'honneur à leur auteur. C'est bien mon avis. Raison pour laquelle je n'avais pas envisagé de faire la critique des manuels de Bernadette Donay. Pourquoi alors avoir fait la critique des manuels de F. Richaudeau, etc. ? Tout simplement parce que ces auteurs jouissent d'une grande notoriété et/ou appartiennent à des organismes de réputation mondiale.

Pourtant, ce ne sont pas les bons auteurs qui manquent. Écoutez Massin : « [...] combien de fois ai-je entendu parler, pour le calcul des blancs d'imposition, de la règle des $\frac{2}{5}$ et $\frac{3}{5}$, avec cette variante (qui n'en est pas une) des $\frac{4}{10}$ et $\frac{6}{10}$! Avec cette recette-miracle, m'assurait-on, tout était possible, quel que soit le format utilisé. Le format, je veux bien ; mais le caractère ? Sa "couleur" ? Mais le corps adopté, l'interlignage ménagé ? Mais le type de papier utilisé, et sa teinte ? Le moindre détail, dans une mise en pages, a son importance, et peut faire basculer l'ensemble. Or si nous fûmes quelques-uns, à la fin des années quarante, à vouloir révolutionner la présentation du livre, ce n'est pas pour nous en laisser conter par des pions en blouse grise qui masquent la pauvreté de leur inspiration derrière leur "petite conscience professionnelle". Il y a beau jeu, hélas ! que les artisans ne sont plus des artistes. ¶ D'autres méthodes ont été mises en pratique, notamment celle des $\frac{4}{10}$, $\frac{5}{10}$, $\frac{6}{10}$, $\frac{7}{10}$, respectivement pour le petit fond, le blanc de tête, le grand fond et le blanc de pied ; ou celle encore de Comet, qui procède par douzièmes, et rejoint donc la division de la page que j'ai citée plus haut. A mon avis, toutes ces méthodes arithmétiques se valent ; je n'ai rien contre a priori, d'autant que certaines d'entre elles, par des moyens différents, rejoignent mes propres options, y compris celle des $\frac{2}{5}$ et $\frac{3}{5}$. Il n'en reste pas moins que je n'adopterai pas le même parti suivant que le texte est composé dans un caractère elzévirien ou dans un Didot : dans ce dernier cas, la sécheresse du dessin, sa froideur (Faucheux parle de couperet de guillotine à propos de ce caractère né un peu avant la Révolution) requièrent une page davantage centrée, moins dépendante de celle placée en vis-à-vis, avec un folio axé sur la composition pour accentuer encore cet effet. De même, s'agissant d'un texte composé en Futura ou en Peignot, la disposition s'éloignera plus encore de la mise en pages elzévirienne, par laquelle, à l'inverse, on exagérera la dissymétrie si l'on a affaire au Nicolas Cochin. Comme on voit, si l'on voulait faire jouer à la typographie son rôle et renforcer son pouvoir expressif, il faudrait imaginer autant de mise en pages qu'il y a de caractères différents. Naturellement, la limite à ne pas dépasser est vite atteinte, pour la seule raison que la chose n'étant possible qu'en jouant sur les blancs, la dimension des marges d'un livre courant est relativement réduite et ne permet guère de variations susceptibles d'être remarquées comme telles². »

2. MASSIN, *La mise en pages*, p. 113-114.

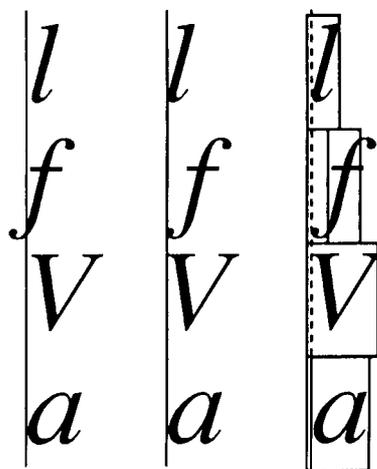
1. J'utilise ce mot pour faire comme tout le monde. Apparemment il plaît beaucoup. Dans la première partie (p. 47), j'ai critiqué l'usage qu'en fait François Richaudeau. À la suite de quoi Fernand Baudin m'a fait remarquer que « la distinction entre micro & macro-typographie n'est pas ce que [je crois]. Elle a été introduite, il y a quelques années déjà, par Jost Hochuli [...]. Elle lui sert à marquer la différence entre l'ensemble d'un livre bien bâti & les détails du même livre où l'espacement est erratique & le reste incohérent. » Malgré tout le respect que j'ai pour Fernand Baudin et Jost Hochuli, je continue à dire que ce mot est un mot passe-partout et souffre de surcharge sémantique. Je le rappelle, j'ai critiqué l'usage que F. Richaudeau fait de ces termes, et non celui qu'en fait J. Hochuli.

2. Peter KAROW, « Le programme *hz* : micro-typographie pour photocomposition de haut niveau », *Cahiers GUTenberg*, n° 27, juillet 1997, p. 34.

3. Voir première partie, page 58.

4. Peter KAROW, *article cité*, p. 42. Même analyse que celle de Serge G. Chain ou la mienne.

5. Jacques ANDRÉ, *Ligatures, typographie et informatique*, Irisa, publication interne n° 892, décembre 1994, p. 42. « [...] on ne peut plus utiliser plein de ligatures comme le *fit* GUTENBERG. Nos habitudes de lecture ont changé depuis cinq cents ans et nous serions surpris de trouver “*m̄*” au lieu de “*mm*” dans un texte imprimé! (Peter KAROW, *article cité*, p. 43). »



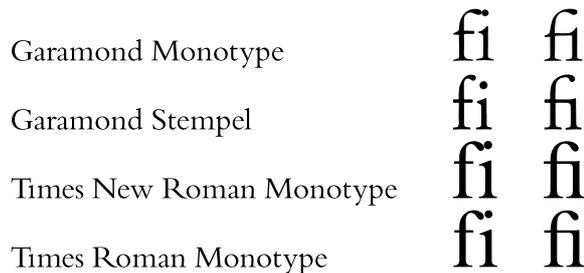
MICROTYPOGRAPHIE ¹

Je reviens sur le sujet car certains exposés d'auteur sont incomplets, peuvent prêter à confusion, voire même ont besoin d'être corrigés. Coïncidence, les points abordés ici sont sensiblement les mêmes que ceux traités par P. Karow dans l'article précité des *Cahiers GUTenberg*.

« Notre programme *hz* a réussi ceci et même d'avantage [*sic*] car son utilisation permet de sauver de 3 à 5% de papier. Ainsi, le programme *hz* participe-t-il à la sauvegarde de l'environnement par des moyens typographiques². » Ce qui est le cas de 3B2, je l'ai déjà signalé³. Il y a toutefois un problème de pourcentage avec l'énoncé de la p. 67 : « Terminons en signalant que le programme *hz* permet de sauver du papier. [...] Le programme *hz*, dans ce cas, fait passer de 27 lignes à 23, ce qui correspond à une économie de 15 % pour des colonnes étroites, ce qui est commun dans la presse. » Dernier pourcentage que l'auteur confirme page 70.

« La photocomposition permettait de passer linéairement [*sic*] d'un corps à l'autre. On a ainsi, hélas, remplacé la mise à l'échelle visuelle (*optical scaling*) par une mise à l'échelle linéaire. *Ce recul s'est fait pour des raisons purement commerciales : concurrence entre vendeurs et mécompréhension des acheteurs* [c'est moi qui souligne]⁴. »

« [...] en *Garamond* les deux lettres “*f*” et “*i*” se chevauchent et la ligature “*fi*” est donc indispensable. Ceci est moins vrai pour le *Times* ou d'autres caractères⁵. »



Les exemples reproduits ci-dessus parlent d'eux-mêmes et me dispensent donc de commenter.

Parlant de l'alignement des caractères en début ou en fin de ligne, Jacques André donne l'exemple ci-contre avec la légende suivante : « Justification fine : à gauche, les caractères donnent l'impression de ne pas être alignés. Au centre, ce que l'on veut parfois avoir. Une espace, avant le *f* et le *a*, permet d'aligner les caractères sur le pointillé (où *l* et *V* s'appuient déjà)⁶. »

Page 39, j'ai reproduit le tableau des corrections optiques horizontales et verticales que les dessinateurs de lettres appliquent aux caractères. Dans une composition de qualité, ces corrections devraient également être appliquées à l'alignement vertical des lignes à gauche et à droite. Ainsi, Gutenberg faisaient figurer en marge : divisions, points et *s* surélevés, procédé utilisé dans la deuxième partie de ce rapport (j'y ai ajouté la virgule).

6. Jacques ANDRÉ, « Métrique des fontes en typographie traditionnelle », *Cahiers GUTenberg*, n° 4, déc. 1989, page 19.

1. Jan V. WHITE, *Graphic design for the electronic age (The manual for traditional and desktop publishing)*, A Xerox Press Book, Watson-Guptill Publications, New York (USA), 1988, p. 34.

Le premier exemple, emprunté à Jan V. White¹, montre deux types d'alignements verticaux :

- celui de gauche, correspond à l'alignement standard ;
- celui de droite, à l'alignement obtenu après corrections optiques.

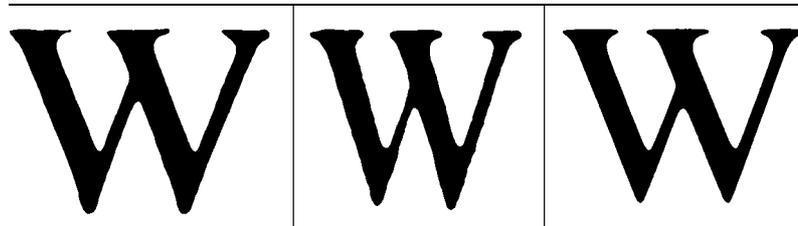
OH YES, THIS VERTICAL EDGE ALIGNS WELL, BUT IT LOOKS AWFUL.	OH YES, THIS VERTICAL EDGE ALIGNS WELL, BUT IT LOOKS AWFUL.	OH WOW, THIS VERTICAL EDGE IS OPTICALLY ADJUSTED TO LOOK BETTER.	OH WOW, THIS VERTICAL EDGE IS OPTICALLY ADJUSTED TO LOOK BETTER.
--	--	---	---

Ce type d'alignement vertical peut être obtenu avec 3B2 et les polices SmartFont de Monotype. Page suivante, deux exemples de composition réalisés avec ce logiciel :

- celui de gauche, sans éliminer les « effets de bord » (corrections optiques) et sans utiliser la ponctuation marginale ;
- celui de droite, en appliquant ponctuation marginale et corrections optiques.

Ci-dessous, trois agrandissements de caractère Times romain, composés en corps 8. Le caractère de gauche, composition métal, provient d'une épreuve sur bon papier. Au centre, caractère de fondeuse en lignes-blocs. À droite, caractère photocomposé sur film Kodak Phototypesetting². (Les légères différences de formes proviennent d'interprétations variées d'un même style de caractère.)

2. Extrait de Robert MATHIEU, *L'imprimerie, une profession, un art*, Dunod, Paris, 1979, p. 53.



Comme on peut le constater, le contour du caractère photocomposé est bien net, contrairement à celui des deux autres, ce qui fait dire à certains que la qualité est meilleure en PostScript qu'en plomb. Or, justement, ce sont ces irrégularités de contour qui, entre autres choses, font toute la beauté d'une composition réalisée avec des caractères mobiles. La composition n'a pas ce côté figé, froid, mécanique... à la limite presque trop parfait, d'un document laser à 1 200 ou 2 400 dpi. Conscients de ce problème, certains fondeurs développent des fontes « dynamiques », où le dessin des caractères est obtenu de façon aléatoire.

N'en déplaisent aux inconditionnels du plomb, c'est l'informatique qui redonnera aux caractères la liberté permise par l'écriture manuscrite, liberté que Gutenberg lui-même a tenté partiellement de reproduire en réalisant plusieurs dessins du même caractère.