

Cahiers **GUT** *enberg*

☞ LIGATURES & BÂTARDES
BOURGUIGNONNES

☞ Thierry GOUTTENÈGRE

Cahiers GUTenberg, n° 22 (1995), p. 101-105.

<http://cahiers.gutenberg.eu.org/fitem?id=CG_1995__22_101_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.

Ligatures & bâtardes bourguignonnes

Du xv^e au xx^e siècle *

Thierry GOUTTENÈGRE

quelle adresse donner?

Résumé. L'auteur a eu l'occasion de numériser une écriture du xv^e siècle. C'est pour lui l'occasion de réfléchir sur la notion de ligature.

Abstract. *À traduire!*

Au travers de ma tentative de retranscription typographique d'une écriture manuscrite du xv^e siècle, la «bâtarde bourguignonne», je fus amené à m'intéresser de plus près aux ligatures.

De quoi s'agit-il, car il y a différents types de ligatures. Il y a celles résultantes de la morphologie de certaines lettres, plus particulièrement le «f», rendant la combinaison de celles-ci difficiles avec d'autres. Une autre catégorie comprenant «œ», «æ», «&»... se retrouve à tort ici, car ce sont des signes distincts, identiques aux autres signes composant un alphabet même si leur origine remonte à une ligature.

Mais d'autres ligatures m'intéressent plus. Ce sont celles utilisées, créées pour réaliser un effet, pour personnaliser un écrit, pour résoudre aussi, et de manière harmonieuse d'éventuels problèmes de place, de mise en pages. Celles utilisées par tradition, par culture rapprochant peut-être ainsi la forme du fond véhiculé, de la langue utilisée. Celles rythmant l'écriture, lui imprimant la cadence.

Mais revenons à la «bâtarde bourguignonne». La problématique abordée par ce travail de transposition d'une écriture manuscrite en écriture dite «typographique» n'est pas nouvelle. On pourrait même dire qu'elle est inhérente à la typographie. En effet, GUTENBERG, pour ne citer que lui, ne fit rien d'autre que d'imiter au mieux les manuscrits de son temps.

Comment, donc, conserver toute le souplesse, la liberté... la vie propre à une écriture manuscrite au travers de l'obligatoire standardisation d'une écriture mécanisée, fut-elle informatisée. Par l'élection du *type* propre à chaque lettre, celle-ci se retrouve sous une forme graphique devant répondre à tous les cas de figure, début de mot, fin de mot, redondance, lettre isolée, etc. Il faut donc prendre le plus petit dénominateur commun, au niveau du dessin s'entend. Et faire abstraction de particularités pourtant intéressantes et quelquefois utiles car trop restrictives par leur usage. Que faire? Je rappelle que mon but était de reproduire une écriture

*. Cette note a fait l'objet d'une conférence lors de l'École Didot organisée à l'École Estienne à Paris en mai 1992, ainsi que lors de divers Rencontres Internationales de Lurs. Elle a été partiellement publiée dans *Communications et langage*, numéro?, date?, pages?..???

manuscrite; un excès de normalisation, par la monotonie engendrée m'eut été fatal. Une solution consiste à multiplier le nombre de signes, quitte à créer plusieurs polices contenant les variantes jugées nécessaires. Justement, c'est ce que fit GUTENBERG et bien d'autres depuis.

Par le système utilisé à l'époque et pour des raisons commerciales, je ne pus utiliser cette possibilité. Il faut dire qu'elle présente de sérieux défauts. Ce n'est pas facile de changer de police tous les trois caractères et dans le cas de signes complexes, regroupant plusieurs lettres, des ligatures donc, on perd toute compatibilité notamment avec les correcteurs orthographiques. De plus on limite fortement les possibilités, entre autre au niveau de l'interlettrage fort (trop?) en vogue aujourd'hui. On pourrait répondre au problème de compatibilité qu'il s'agit d'un problème de norme, qu'il suffirait d'instaurer un code suffisamment large pour contenir toutes ces variantes et ligatures diverses. Mais, me semble-t-il, cela ne fait que déplacer le problème en étendant la standardisation à de nouveaux signes. Alors que au contraire, la possibilité de personnaliser une écriture par des signes et/ou des ligatures qui lui sont propres et ce, en dehors de tout standard, m'apparaît plus riche de possibilités.

D'autant que mon problème de l'époque n'était absolument pas l'insertion de signes nouveaux ou même de ligatures mais de retrouver le rythme, la couleur spécifique à la « bâtarde bourguignonne ». Bien sûr, pour arriver ou plutôt tendre vers ce but je devais impérativement tenir compte du jeu des lettres entre elles, superpositions, accollements, détachements... Je décidai d'utiliser au mieux les possibilités offertes par le programme gérant l'interlettrage pour parvenir à mes fins. Ce programme, développé en interne à l'entreprise présentait de grandes qualités tant au niveau de sa fiabilité que de sa convivialité ce qui me permit de l'exploiter au maximum.

La première partie du travail consistât à élire, ou plutôt à créer et à recréer les formes « types » pour chaque signe de l'alphabet. De nombreuses lettres manquaient car d'un usage alors peu fréquent, d'autres ne sont plus compréhensibles aujourd'hui. De même pour les chiffres arabes et pour les signes *modernes* inconnus à l'époque, « \$ »... Ce matériel en ma possession, je me mis à l'assembler, à construire des textes, à écrire. Ajustant au cas par cas l'interlettrage de chaque paire de lettres, créant ainsi les attouchements, superpositions, éloignements... nécessaires au rythme et à la couleur de cette écriture. Bien sûr pour permettre ce voisinage, chaque lettre, chaque signe se devait d'accepter son compagnon, de s'y préparer. Le dessin de chaque lettre était donc modifié petit à petit pour permettre toute les combinaisons imposées. Cette partie du travail fut la plus longue et la plus difficile. Une adaptation pour une paire de lettre entraînait bien souvent le dysfonctionnement de la paire précédemment vue. De très nombreux va-et-vient furent nécessaires.

Les enseignements recueillis au cours de cet exercice furent pour moi nombreux et importants. Deux me paraissent essentiels.

Premièrement, je compare le travail du typographe, c'est-à-dire le choix du caractère, de la mise en pages, etc. à la bande sonore d'un film par exemple, car c'est cet ensemble qui crée l'atmosphère entourant l'écrit, précisant, accompagnant, perturbant... le contenu de celui-ci. Le choix de la forme de l'écriture, typographique ou non, dépend de l'ensemble du contexte, influencée et influençant celui-ci. La « bâtarde bourguignonne » ne se conçoit, par exemple, que composée serrée au fer à gauche avec un très léger drapeau à droite, un interlignage faible. Le noir de cette écriture doit ressortir puissamment. C'est une écriture de prestige, véhiculant



FIG. 1 - *Par interlettrage on peut retrouver le trait de plume commun aux deux lettres*

un sentiment de richesse, d'opulence. On pourrait croire que je m'écarte de mon sujet qui traite du dessin d'un caractère; bien au contraire car le dessin effectif de chaque signe n'est que l'aboutissement, la résultante des contraintes issues de l'aspect général de l'écriture choisie ainsi que de son (bon) usage préconisé. Pratiquement et plus précisément pour la « bâtarde bourguignonne », je me suis écarté délibérément du dessin du signe original pour me permettre de me rapprocher du dessin de l'écriture en tant que tel. Les notions de couleur, de rythme, de proportions... prennent alors toute leur signification et leur importance pour réussir à connoter efficacement et dans le sens voulu le texte composé. Et cela bien avant la forme précise des empattements par exemple, bien que tout soit lié.

Le deuxième point essentiel tient à la structure de notre système alphabétique d'écriture et au processus de lecture. Comme expliqué ci-dessus, ma démarche fut au départ guidée par des considérations visuelles. L'image d'ensemble des essais de composition me préoccupait tout en essayant d'obtenir une qualité dans le détail la plus grande. Un exemple m'aidera à expli-



FIG. 2 - À gauche : ligature « he » ; à droite : ligature « be »

quer cela. Prenons la paire de lettre « d » suivie de « e ». Une ligature harmonieuse, et de plus fréquemment présente dans les manuscrits originaux fut réalisée. Le résultat, obtenu en ajustant la courbe du « d » et le bas du « e » permit de les confondre en un seul trait de plume (figure 1). Ceci dans un but esthétique et peut-être logique puisqu'il s'agit d'une écriture manuscrite. Pour ce cas précis, cela fonctionne et ne pose pas de problème de reconnaissance à la lecture. Comme de nombreuses lettres présentent des similitudes de formes identiques aux 2 lettres traitées, je me mis à appliquer ce principe à d'autres paires (figure 2). Là, il fallu bien se rendre à l'évidence. Bien que l'aspect purement visuel pouvait être réussi, certaines paires de lettres devenaient difficilement reconnaissables. Dans certains cas, le résultat était ambigu, sans doute car les parties des lettres qui se recouvraient ou se mêlaient, étaient essentiel à leur reconnaissance.

Mais dans bien des cas, le problème était plutôt linguistique ou morphologique. Je m'explique. Dans notre alphabet certaines lettres ont une morphologie leur imposant un comportement particulier. Par morphologie d'une lettre j'entend non seulement la partie noire de celle-ci, mais surtout sa partie blanche et son espace de vie. Le mot « grace » illustre cela (figure 3). Le « r » et le « c » présente un dessin assez similaire surtout pour leur partie droite. Mais alors que le « r » se suffit d'un éclair de blanc entre lui et la lettre suivante, le « c », au contraire, a besoin de plus d'espace, de blanc. On peut en déduire que l'espace, le blanc intérieur du « c » est primordial dans sa morphologie et donc la reconnaissance de celui-ci. Et que son comportement vis-à-vis de ses suivantes en dépend. De même pour certaines paires ou groupes de lettres fréquemment associées du fait de la langue utilisée. Cette fréquence les transforment en les unifiant, les assemblant en un seul signe pour l'œil du lecteur. Et plus, la langue utilisée par sa grammaire et sa logique rend certaines combinaisons de lettres évidentes, élémentaires. Le « s » du pluriel, les groupes « ent », « ment »... le « r » suivant une consonne, etc. ne sont que quelques exemples applicables au français. Cet environnement linguistique impose ou devrait imposer un comportement particulier de l'écriture (dans sa forme) qui implique ou devrait impliquer des caractéristiques graphiques propres pour chaque lettre pour justement permettre ce comportement. Ces caractéristiques pourraient aussi être techniques vu les possi-

FIG. 3 - Bien que se ressemblant, des lettres comme « r » et « c » ne sont pas suivies des mêmes espaces

bilités actuelles et à venir de l'informatique pour autoriser une adaptation du dessin des signes au contexte (taille, interlettrage,...) et à l'environnement (lettres voisines, langue utilisée,...) de la composition. Tout ceci afin d'instaurer une harmonie ou mieux une complicité entre l'élément véhiculé, c'est-à-dire le texte et la langue utilisée, et son support, l'écriture.

Le tout est de savoir si ces recherches de spécification et de précision de l'écriture sont à l'ordre du jour alors que les vraies italiennes tendent à disparaître et que les nouveaux alphabets se déclinent dans des versions avec et sans empattements démontrant par là que la tendance serait plutôt à l'uniformisation.