

Jean MÉRON

QUALITÉ  
&  
Typographie

*(Plaquette réalisée avec 3B2)*

*En typographie, il n'y a qu'un seul degré de bien : la perfection.*

Maximilien Vox

1. Je pense notamment à la correction des épreuves.

2. Frédéric TACHOT, président de l'association *Format typographique*, « Règles, règlements et chartes graphiques », *RSI*, n° 4-1997, p. 47.

3. Pour les règles de proportion et de mise en pages de la Bible de Gutenberg, voir l'article d'Adolf WILD, « La typographie de la Bible de Gutenberg », dans les *Cahiers GUTenberg*, n° 22 (« Ligatures & caractères contextuels »), sept. 1995, p. 5 et suivantes.

¶ Au Moyen Âge, ce symbole était utilisé, entre autres, pour marquer la séparation des paragraphes avant l'invention des alinéas. Usage – par ailleurs économique – qui, comme le préconise François Richaudeau, pourrait être repris pour les livres de « lecture continue ».

4. Adolf WILD, *article cité*, p. 11-13.

CONTRAIREMENT à ce que pensent certains – avec les progrès en informatique – rien ne justifie que la qualité soit sacrifiée ou réservée à certains ouvrages seulement. Pas davantage, elle ne saurait être prétexte à des coûts élevés ou à l'escamotage de certaines étapes de la fabrication<sup>1</sup>. Dans la mesure où « il n'est ni plus long ni plus difficile de bien faire que de mal faire, l'essentiel [étant] de savoir faire et de savoir pourquoi<sup>2</sup> », produire des documents de mauvaise qualité n'est plus acceptable.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, voyons comment pratiquait Gutenberg lui-même<sup>3</sup> : « Bien que la *Bible* de Gutenberg ressemblât beaucoup à un manuscrit, il y avait néanmoins une différence significative. Les fins de ligne étaient soigneusement alignées sur une ligne verticale, ce qui était impossible pour une écriture manuelle. Nous disons, en langage technique, que les lignes étaient justifiées. Dans la marge ne figuraient que les divisions, le point et les *s* surélevés. Ce *s* n'était presque employé là que pour assurer un effet optique de netteté à la fin de la ligne. Les coupures de mots étaient, par ailleurs, strictement interdites en fin de colonne ou en fin de page. Dans ses efforts pour obtenir des lignes d'égale longueur, Gutenberg renonçait à la méthode la plus simple – hier comme aujourd'hui – à savoir l'insertion de blancs variables entre les mots. À de rares exceptions près, le blanc utilisé est toujours égal à la chasse d'un *i*. Ceci procure un aspect très agréable et équilibré car les blancs si disgracieux dans la ligne sont évités. Mais cette restriction était en partie corrigée par les signes de ponctuation qui, à l'époque, n'étaient pas placés directement après le dernier mot mais à égale distance entre celui-ci et le prochain. Ils étaient fondus au milieu de ces deux lettres. Ceci procurait une certaine souplesse pour s'adapter à l'espace disponible. ¶ Par ailleurs, Gutenberg s'était doté d'une série de variantes de caractères, toutes issues de la tradition de l'écriture manuelle, pour réaliser la justification. Il s'agissait :

1. de modifications dans le dessin de caractères isolés ;
2. de ligatures, c'est-à-dire de logotypes qui sont des groupes de lettres fondues ensemble ;
3. d'abréviations courantes mais disponibles sous différentes formes qui étaient utilisées selon la place disponible<sup>4</sup>. »

1. Parmi ces logiciels de typographie avancée, citons le programme *h<sub>z</sub>* (URW), 3B2 (Advent), etc.

2. Aux caractères ou signes que Gutenberg faisait figurer en marge : divisions, points et *s* surélevés, j'ai ajouté ici la virgule.

De nos jours, si les produits « grand public » n'exploitent pas toutes les possibilités de l'informatique, notamment de la numérisation des caractères, certains logiciels permettent de renouer avec la pratique mise en œuvre par Gutenberg, qui fut abandonnée après lui pour des raisons de coût et de délai<sup>1</sup>.

En dehors des corrections optiques horizontales et verticales que les dessinateurs de lettres appliquent aux caractères, dans une composition de qualité, ces corrections devraient également être faites à l'alignement vertical des lignes à gauche et à droite.

3B2, par exemple, décide les fins de lignes et les éventuelles divisions de mots en prenant comme base des paires de lignes et non la ligne seule. D'autres raffinements sont introduits, tels que le crénage du talus gauche de la première lettre d'une ligne et du talus droit de la dernière lettre d'une ligne, ou encore le débordement partiel des tirets marquant la division des mots ou de certains signes (ponctuation marginale)<sup>2</sup>. Le résultat est probant. Les textes composés en appliquant un programme de typographie avancée présentent une structure dense et serrée qui contraste heureusement avec celle, plus lâche et plus ouverte, que les logiciels standard fournissent actuellement.

Page suivante, vous trouverez deux exemples de composition réalisés avec 3B2 :

- 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 et pages suivantes, je donne d'autres illustrations des commandes de typographie avancée de 3B2.

## CORRECTION DE L'ESPACE ENTRE LES MOTS ET LES LETTRES

---

# Word space Tracking and Word space Kerning

Times New Roman PS font Monotype.

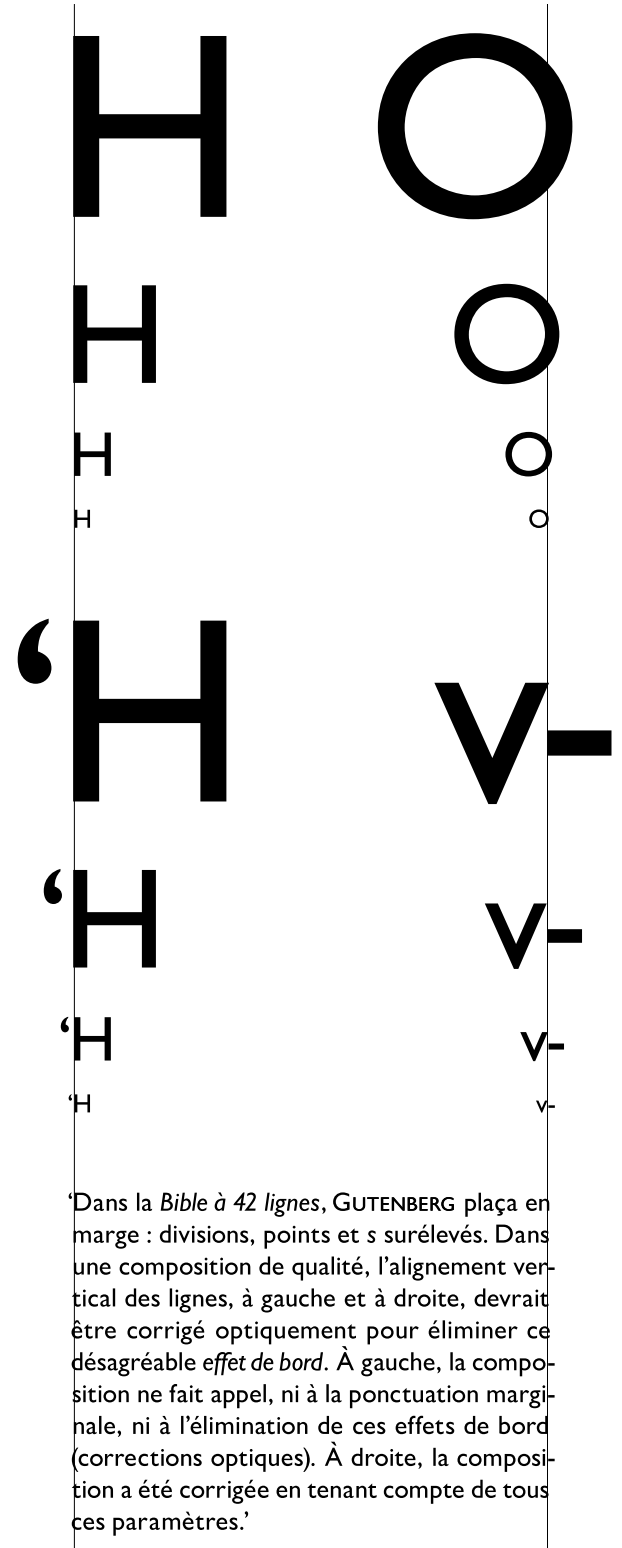
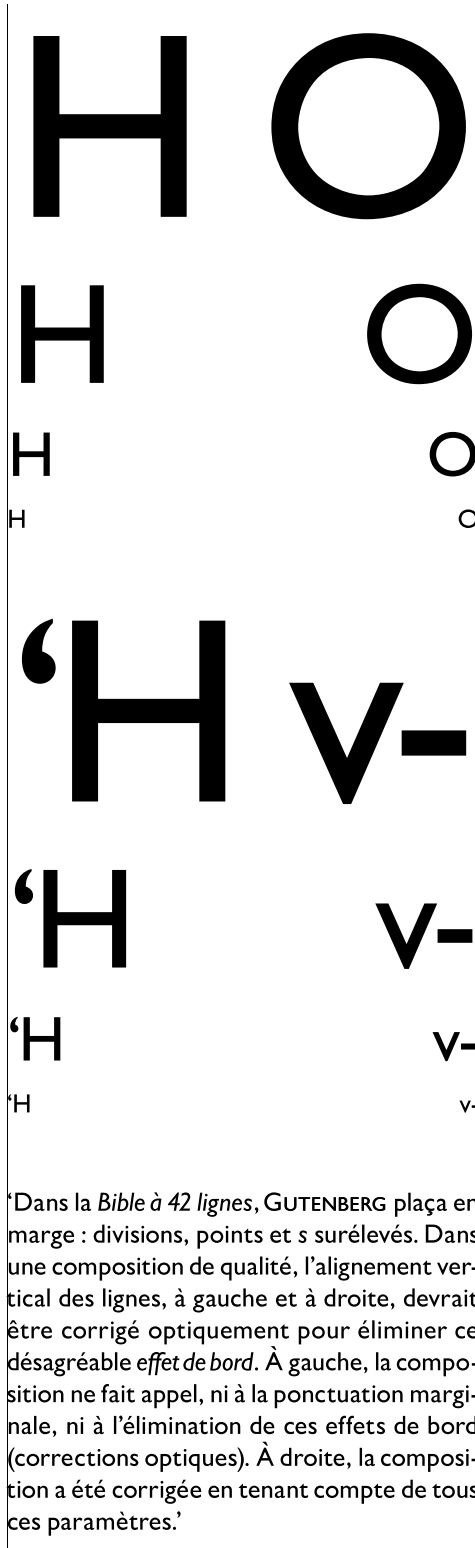
# Word space Tracking and Word space Kerning

Times New Roman SmartFont Monotype.

---

## CRÉNAGE DU TALUS GAUCHE ET DU TALUS DROIT DES LIGNES

Alignements verticaux : à gauche, sans élimination des *effets de bord* et sans faire appel à la ponctuation marginale; à droite, en éliminant *effets de bord* et en utilisant la ponctuation marginale.



## ACCENTUATION DES VOYELLES ET DES CONSONNES

Pour les inconditionnels de François Richaudeau et de la lisibilité,  
3B2 autorise toutes sortes d'accents :

ILLISIBILITE ou LISIBILITÉ

ILLISIBILITÉ ou LISIBILITÉ

Avec les polices SmartFont de Monotype, 3B2 permet d'obtenir  
des effets graphiques intéressants. À l'accentuation traditionnelle :

Ä Ö Ü Å

1. Exemples tirés du livre de Bernd  
HOLTHUSEN, *Digital design*, ECON  
Verlag, Düsseldorf • Vienne •  
New York, 1988 (diffusé en France  
par Scangraphic), p. 13.

il est possible de « fabriquer » les accents suivants<sup>1</sup> :

Ä Ö Ü Å    A O U A

Dans l'exemple ci-dessous : en haut, le dessin des accents est identi-  
que sur les bas de casse et sur les capitales ; en bas, on voit bien que  
les accents (flottants) qui accentuent les capitales ont été redessinés  
pour tenir compte de leur chasse, plus importante.

---

À Ä Ö Ü Ñ É Ê Î À Â Á È  
å ä ö ü ñ é ö ö ô ú í

Times New Roman PS font Monotype.

À Ä Ö Ü Ñ É Ê Î À Â Á È  
å ä ö ü ñ é ö ö ô ú í

Times New Roman SmartFont Monotype.

---

## FRACTIONS

Dans l'exemple du haut, les fractions sont obtenues de façon classique par une commande interne à 3B2 : les chiffres placés avant la barre de fraction sont mis en exposant, ceux placés après en indice.

Dans l'exemple du bas, les fractions sont obtenues par une séquence de touches propre aux polices SmartFont de Monotype : les chiffres placés de part et d'autre de la barre de fraction sont des chiffres « supérieurs » et « inférieurs ». Ici, les fractions sont parfaitement alignées avec le texte.

---

Hg  $\frac{1}{2}$   $\frac{8}{9}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{8}{9}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{16}{9}$   $\frac{16}{17}$

Times New Roman PS font Monotype.

---

Hg  $\frac{1}{2}$   $\frac{8}{9}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{8}{9}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{16}{9}$   $\frac{16}{17}$

Times New Roman SmartFont Monotype.

---

## CARACTÈRES « TEXTE » ET « TITRE »

Ci-dessous, j'ai reproduit quatre dessins de *Gill Sans* extra gras : celui du haut, dessiné en corps 8, est destiné aux textes courants, jusqu'au corps 14; les deux suivants sont des caractères de titrage (le premier est réservé aux titres... composés en capitales et bas de casse, le deuxième ne peut être utilisé qu'avec des capitales); le dernier exemple est obtenu par la commande « headline » propre à 3B2. Entièrement paramétrable par l'utilisateur, elle permet de simuler le dessin d'un caractère de titrage ou d'obtenir des effets graphiques intéressants.

---

**Gill Sans extra bold**

**Gill Sans extra bold Display**

**GILL SANS EXTRA BOLD TITLING**

**Gill Sans extra bold Headline**

---

## CARACTÈRES PRÊTANT À CONFUSION...

1. Les codes Ascii sont ceux d'une police SmartFont de Monotype.

2. Force de corps : 20 points.

3. Le trait d'union ne doit pas être confondu avec la division.

4. En parlant d'eux, on a pris l'habitude de dire : « **les** points de suspension », au pluriel. En typographie, ils ne s'obtiennent pas en tapant un point trois fois de suite, mais en tapant le caractère Ascii correspondant : ici 178 (0133 sous Windows). Écrire **le** point(s) de suspension à la place de **les** permet d'attirer l'attention des utilisateurs sur cet aspect et ainsi éviter toute confusion.

5. Adjectifs numéraux ordinaux :  
 • masculin : ° ;  
 • féminin : º.

6. Guillemet anglais simple :  
 • ouvrant : ‘ ;  
 • fermant : ’.

7. Guillemet français simple :  
 • ouvrant : « ;  
 • fermant : ».

Autres guillemets :

• guillemet allemand ouvrant :  
 » ou „ ;  
 • guillemet allemand fermant :  
 « ou “.

8. Voir note 5 ci-dessus.

Code Ascii/Nom <sup>1</sup>	Caractère <sup>2</sup>	Exemple(s)
<b>Trait d'union, tirets, etc.</b>		
045 trait d'union <sup>3</sup>	—	Jean-François
126 tiret chiffre	-	la loi n° 97-133 <i>et non</i> 97-133
094 tiret demi-cadratin	—	punctuation – interne –, etc.
246 tiret cadratin	—	— dialogue, etc.
157 soulignement	—	fiche_10
177 points de conduite	. .	.....
046 points « successifs »	...	faux points de suspension (...)
178 point(s) de suspension	... .	le point(s) de suspension <sup>4</sup> (...)
146 lettre « a » supérieure <sup>5</sup>	ᵃ	appel de note <sup>a</sup> CAP <sup>a</sup>
097 lettre « a » en exposant	ᵃ	appel de note <sup>a</sup> CAP <sup>a</sup>
202 chiffre « 8 » supérieur	⁸	appel de note <sup>8</sup> CAP <sup>8</sup>
056 chiffre « 8 » en exposant	⁸	appel de note <sup>8</sup> CAP <sup>8</sup>
039 apostrophe	'	l'apostrophe (typo)
144 quote (minute d'angle)	′	l'apostrophe (dactylo)
143 double-quote (seconde d'~)	″	"guillemets (dactylo)"
guillemet anglais ouvrant <sup>6</sup>	“	“guillemet anglais ouvrant
guillemet anglais fermant <sup>6</sup>	”	guillemet anglais fermant”
251 guillemet français ouvrant <sup>7</sup>	«	« guillemet français ouvrant
253 guillemet français fermant <sup>7</sup>	»	guillemet français fermant »
<b>Symboles mathématiques, etc.</b>		
186 moins (police)	—	500 – 350 <i>et non</i> 500 - 350
055 moins (casseau)	—	500 – 350
190 multiplié par (police)	×	500 × 350
054 multiplié par (casseau)	×	500 × 350
120 lettre « x »	X	500 x 350
188 divisé par (police)	÷	a ÷ b
055 divisé par (casseau)	÷	a ÷ b
217 barre de fraction	/	1/3, 2/5, 5/8, 11/18, etc.
047 barre oblique	/	circulaire 2356/JM/52/sv
179 degré	°	37 °C <i>et non</i> 37 °C <i>ou</i> 37 °C
194 chiffre « 0 » supérieur	⁰	10 <sup>10</sup> <i>et non</i> 10 <sup>10</sup> <i>voire</i> 10 <sup>1°</sup>
048 chiffre « 0 » en exposant	⁰	10 <sup>10</sup> <i>et non</i> 10 <sup>10</sup>
145 lettre « o » supérieure <sup>8</sup>	°	numéro : n° <i>et non</i> n° <i>ou</i> n°
III lettre « o » en exposant	°	« o » en exposant° <i>et non</i> ° <i>ou</i> °
<b>Vraies/fausses petites capitales</b>		
Obtenues par anamorphose	PC	PETITES CAPITALES
Vraies petites capitales (police)	PC	PETITES CAPITALES
<b>Vraie/fausse italique</b>		
Obtenue par anamorphose	Ital.	Caractères <i>italisés</i> (15 %)
Vraie italique (police)	Ital.	Caractères « <i>italique</i> »

Dans le tableau de la page précédente, j'ai reproduit la liste (non exhaustive) des caractères qui prêtent à confusion, même chez les professionnels. Ceci pour bien montrer que la qualité n'est pas seulement affaire de coût mais aussi de connaissance, de choix de l'outil et de savoir-faire.

Ce qu'exprime fort bien Fr. Tachot : « Un texte traité typographiquement, par rapport à un document banal, est comparable au costume de couturier par rapport au costume de confection. Le savoir-faire donnera au premier un avantage sur le second, sans une grosse différence de prix, et sans que le consommateur puisse expliquer pourquoi sa préférence va au premier. De même pour un texte, si l'on retire cette griffe de savoir-faire, le lecteur percevra qu'il manque quelque chose qu'il ne pourra définir. Lorsqu'il s'agit d'un document sans vocation culturelle, la portée de l'erreur est seulement regrettable. Elle devient inacceptable lorsque c'est de notre image, de nos performances, de notre patrimoine culturel dont il s'agit. Elle peut alors avoir des conséquences socio-économiques considérables<sup>1</sup>. »

1. Frédéric TACHOT, « Règles, règlements et chartes graphiques », *RSL*, n° 4-1997, p. 47.

2. Peter KAROW, « Le programme *hz* : micro-typographie pour photo-composition de haut niveau », *Cahiers GUTenberg*, n° 27, juillet 1997, p. 34. L'auteur donne un pourcentage différent page 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. »

3. Le texte de l'exemple est tiré de Stanley MORISON, *Premiers principes de la typographie*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1989.

## TYPOGRAPHIE & ENVIRONNEMENT

Je l'ai déjà dit, un texte composé avec un programme de typographie avancée présente une structure dense et serrée qui contraste heureusement avec celle, plus lâche et plus ouverte, que les logiciels standards et/ou des opérateurs inexpérimentés fournissent actuellement. À ce propos, écoutons Peter Karow : « Notre programme *hz* a réussi ceci et même davantage 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 typographiques<sup>2</sup>. »

C'est ce que montre l'exemple reproduit page suivante, réalisé en Bembo, caractère dessiné en 1929 par Stanley Morison<sup>3</sup> :

- à gauche, le texte est composé avec une police PostScript standard de Monotype ;
- à droite, le même texte est composé avec une police SmartFont de Monotype.

## EXEMPLES DE COMPOSITION

Pages 10 et 11, je propose deux exemples de composition réalisés avec 3B2 :

- L'exemple n° 1 (page 10) montre une composition sur trois colonnes étroites réalisée à l'aide de deux formats de paragraphe (styles) seulement, sans autre cadre que celui du fond de page.
- L'exemple n° 2 (page 11) montre quatre types d'habillage automatique. Bien entendu, d'autres combinaisons sont possibles.

Doté également d'un éditeur de dessin, 3B2 utilise le moteur  $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$  pour les mathématiques.



LES PRÉALABLES ÉTANT DESTINÉS À ÊTRE CONSULTÉS PLUS QU'À ÊTRE LUS ET RELUS, SONT MOINS ÉTROITEMENT LIÉS PAR DES CONVENTIONS que les pages de texte. ■ PAGE DE TITRE. — Il n'y a aucune raison, sauf le désir de se singulariser, de faire entrer dans une page de titre une ligne composée dans un caractère qui ait plus que le double du corps du texte. Les bas de casse étant un mal nécessaire, qu'il faut minimiser puisqu'on ne peut le supprimer, il convient de les éviter sous leurs formes les moins plaisantes et les moins raisonnables, c'est-à-dire les grands corps. ■ Quoi qu'il en soit du reste de la composition, le nom de l'auteur, comme tous les noms propres d'un tirage, seront composés en capitales. ■ Les mots d'un titre ne devraient jamais être coupés et dans les pages de titre où la composition est centrée, les lignes ne devraient jamais commencer sur des mots aussi peu importants que des prépositions ou des conjonctions. ■ Il est plus rationnel, parce que cela favorise la compréhension rapide par le lecteur, de les placer en fin de ligne ou de les centrer en petits caractères pour faire ressortir les lignes importantes dans une dimension relativement grande.

PRÉSENTATION D'UN TEXTE. — Les pages d'un livre bien conçu sont en forme de rectangles verticaux, divisés en paragraphes dont les lignes comptent environ dix à douze mots régulièrement espacés et composés dans un caractère dont les dimensions et le dessin sont à la fois commodes et familiers; les lignes sont suffisamment espacées pour prévenir toute méprise et chaque page est pourvue de son titre courant. Ce rectangle est imposé dans la page de telle sorte que les dimensions des marges, dans le dos, en tête, sur le côté et en pied, soient proportionnées non seulement à la longueur de la ligne mais aussi à la quantité de blanc attribuée aux fins et aux départs de chapitre, comme aux blancs de transition entre les préalables et le texte proprement dit. ■ PAGE DE DÉPART. — En divisant le texte, il importe d'observer que la première phrase d'un ouvrage doit manifestement apparaître comme telle. On peut l'obtenir : par l'emploi d'une grande initiale; en composant le premier mot en capitales; en composant le premier mot en petites capitales; en composant le premier mot en capitales et petites capitales. ■ Sous aucun prétexte, on ne fera une rentrée au départ d'un chapitre, parce qu'une rentrée devrait servir à marquer (et marquera toujours) les subdivisions suivantes dans le texte, à savoir les paragraphes.

Composé en Bembo (police PostScript standard).

LES PRÉALABLES ÉTANT DESTINÉS À ÊTRE CONSULTÉS PLUS QU'À ÊTRE LUS ET RELUS, SONT MOINS ÉTROITEMENT LIÉS PAR DES CONVENTIONS que les pages de texte. ■ PAGE DE TITRE. — Il n'y a aucune raison, sauf le désir de se singulariser, de faire entrer dans une page de titre une ligne composée dans un caractère qui ait plus que le double du corps du texte. Les bas de casse étant un mal nécessaire, qu'il faut minimiser puisqu'on ne peut le supprimer, il convient de les éviter sous leurs formes les moins plaisantes et les moins raisonnables, c'est-à-dire les grands corps. ■ Quoi qu'il en soit du reste de la composition, le nom de l'auteur, comme tous les noms propres d'un tirage, seront composés en capitales. ■ Les mots d'un titre ne devraient jamais être coupés et dans les pages de titre où la composition est centrée, les lignes ne devraient jamais commencer sur des mots aussi peu importants que des prépositions ou des conjonctions. ■ Il est plus rationnel, parce que cela favorise la compréhension rapide par le lecteur, de les placer en fin de ligne ou de les centrer en petits caractères pour faire ressortir les lignes importantes dans une dimension relativement grande.

PRÉSENTATION D'UN TEXTE. — Les pages d'un livre bien conçu sont en forme de rectangles verticaux, divisés en paragraphes dont les lignes comptent environ dix à douze mots régulièrement espacés et composés dans un caractère dont les dimensions et le dessin sont à la fois commodes et familiers; les lignes sont suffisamment espacées pour prévenir toute méprise et chaque page est pourvue de son titre courant. Ce rectangle est imposé dans la page de telle sorte que les dimensions des marges, dans le dos, en tête, sur le côté et en pied, soient proportionnées non seulement à la longueur de la ligne mais aussi à la quantité de blanc attribuée aux fins et aux départs de chapitre, comme aux blancs de transition entre les préalables et le texte proprement dit. ■ PAGE DE DÉPART. — En divisant le texte, il importe d'observer que la première phrase d'un ouvrage doit manifestement apparaître comme telle. On peut l'obtenir : par l'emploi d'une grande initiale; en composant le premier mot en capitales; en composant le premier mot en petites capitales; en composant le premier mot en capitales et petites capitales. ■ Sous aucun prétexte, on ne fera une rentrée au départ d'un chapitre, parce qu'une rentrée devrait servir à marquer (et marquera toujours) les subdivisions suivantes dans le texte, à savoir les paragraphes.

Composé en Bembo (police SmartFont).

Sourate 3

48

ne nous saisis pas s'il nous arrive d'oublier, ou de commettre l'erreur. Seigneur! ne nous charge pas d'un fardeau lourd comme Tu as chargé ceux qui furent avant nous. Seigneur! et ne nous impose pas ce pour quoi nous n'avons point de force. Et donne-nous absolution et donne-nous pardon et aie pour nous miséricorde. Tu es notre patron : donne-nous donc secours contre le peuple mécréant. »

Titre tiré du v. 33/30, en arabe *l'mân*. Amram est le père de Moïse et d'Aaron. Cf. *Exode* VI 18, 20.

*Post-hég.* Voir, au début de l'ouvrage, la n. 4.

Sourate 3.

LA FAMILLE D'AMRAM

*Post-hég.* n° 89; 200 versets

Au nom de Dieu le Très Miséricordieux, le Tout Miséricordieux.

§ I

I

Alif Lâm Mîn.

*Alif Lâm Mîn.* Voir la note à II, 1.

2 " Dieu! Pas de Dieu que Lui, le Vivant, l'Absolu!

Sur cette double numérotation des versets, voir la note à II 2/".

*L'Absolu.* Littér. : le Sub- subsiste (cf. II 255/256, et la sistant - par - qui - tout - note).

3 2 Il a peu à peu fait descendre sur toi le Livre, avec vérité, en tant que confirmateur de ce qui était avant lui. Et il a fait descendre en bloc la Thora et l'Évangile,

*Il a peu à peu fait descendre.* Le verbe *faire descendre*, fréquemment employé pour parler de la Révélation, a, en arabe, ces deux formes de « faire descendre peu à peu » et « faire descendre en bloc », que nous trouvons ici employés à dessein, l'une pour

le Coran, l'autre pour la Thora. – Ailleurs, nous avons négligé cette nuance. *Sur toi* (ô Muhammad). *Ce qui était avant lui* : avant le Coran : la Thora et l'Évangile. – On sait que la Thora (la Loi) désigne l'ensemble de la loi mosaïque, et particulièrement le Pentateuque.

4 " auparavant, en tant que guidée pour les gens. Et Il a fait descendre le Discernement.

*Guidée.* Sur ce mot, voir la note à II 2/".

*Le Discernement.* Autre appellation du Coran. Cf. II 53/50 et la note.

" 3 Oui, à ceux qui mécroient aux signes de Dieu, un dur châtement! Et Dieu est puissant, détenteur de vengeance.

5 4 Rien, vraiment, ne se cache de Dieu, de ce qui est sur la terre ni dans le ciel.

6 " C'est Lui qui vous donne forme dans le sein de vos mères comme Il lui plaît. Il n'y a pas

Exemple n° 1. – Composition sur trois colonnes étroites, réalisée à l'aide de deux formats de paragraphe seulement, sans autre cadre que celui du fond de page. D'après le *Coran glosé* édité en 1959 par le Club français du livre, typographié par Jacques Daniel (extrait de CENTRE D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE TYPOGRAPHIQUES, *De plomb, d'encre & de lumière. Essai sur la typographie & la communication écrite*, Imprimerie nationale, Paris, 1982, p. 47).



## CONCLUSION

L'informatique simplifie tellement de choses, que je ne vois pas très bien au nom de quoi nous devrions nous compliquer la vie et ne pas faire profiter les lecteurs de ses avancées. Apparemment, c'est beaucoup demander.

Pour Emmanuel Michaud : « [...] l'imprimeur qui souhaite mettre en place un système qualité efficace ne doit en aucun cas décharger sa responsabilité sur le client. Ce qui est l'objet même de la procédure du bon à tirer. Même si la jurisprudence, ancienne dans ce domaine, a largement donné raison aux imprimeurs, il doit développer et formaliser son rôle de conseil et de spécialiste, s'il souhaite un jour acquérir une confiance appropriée auprès de son client<sup>1</sup>. »

À une époque où les problèmes sont traités à coup de lois, il n'est pas inutile de rappeler que la qualité est moins une question de droit que de dignité, de respect des autres... et de soi-même. En d'autres termes, la qualité n'a pas à être sacrifiée sur l'autel de la rentabilité. Fernand Baudin le dit par ailleurs : « C'est plus que du civisme. C'est une forme de courtoisie<sup>2</sup>. »

1. Emmanuel MICHAUD, « B.A.T. et assurance-qualité », dans *Caractère*, « L'événement technique », n° 387-388, 4 oct. 1994, p. 192. Cela s'applique bien évidemment à tous les acteurs de la chaîne graphique.

2. Fernand BAUDIN, *L'effet Gutenberg*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1994, p. 459.