





**RÉFLEXIONS  
PRÉALABLES  
À LA CRÉATION  
D'UN ITALIQUE  
PAGE 5**

**CRÉATION  
ET DÉVELOPPEMENT  
DE DEUX ITALIQUES  
PAGE 47**

Post-Diplôme : typographie et langage  
École Supérieure d'Art et Design, Amiens

Damien Collot

2010



# SOMMAIRE

<b>RÉFLEXIONS PRÉALABLES À LA CRÉATION D'UN ITALIQUE</b>	<b>5</b>
<b>Introduction</b>	<b>7</b>
<b>1<sup>re</sup> partie : histoire</b>	<b>8</b>
1 – L'âge des italiques : de 1500 à 1600	9
2 – Alde Manuce et Francesco Griffo : le premier italique.	11
3 – Le Rouge et Kerver : premières copies et premiers italiques en France.	13
4 – Aldin et Chancelière : origines, différences et évolutions.	15
5 – Arrighi : la typographie au service de la calligraphie.	16
6 – Graveurs de poinçons et imprimeurs influencés par Manuce et Arrighi	19
7 – Claude Garamont	25
8 – Robert Granjon : le maître des italiques.	27
<b>2<sup>e</sup> partie : préparation d'un italique de lecture</b>	<b>30</b>
1 – Un italique de Garamont	31
a – Présentation	31
b – L'ouvrage	31
c – Du rythme pour la lecture	32
d – Le caractère : observation et analyse	32
2 – Principes calligraphiques applicables à la typographie	37
a – L'interligne	37
b – Variations d'inclinaison	39
c – Répartition des poids et souplesse des connexions	40
d – Géométrie et rationalisation des formes	40
<b>Bibliographie</b>	<b>42</b>
<b>CRÉATION ET DÉVELOPPEMENT DE DEUX ITALIQUES</b>	<b>47</b>
<b>Introduction</b>	<b>49</b>
<b>1<sup>re</sup> partie : Découvertes et applications</b>	<b>50</b>
1 – Souplesse	51
2 – Variation d'inclinaison	58
3 – Répartition des poids	63
<b>2<sup>e</sup> partie : Italique à empattements</b>	<b>66</b>
1 – Construction	67
2 – Structure	72
3 – Espace	74
4 – Découverte d'un italique historique	75
5 – Hiérarchie des lettres de l'alphabet	77
6 – Jauger le double rythme	79
<b>3<sup>e</sup> partie : Italique sans empattements : vérifier et éprouver</b>	<b>82</b>
1 – Repartir de zéro	83
2 – Vers un italique sans empattement	85
<b>Remerciements</b>	<b>88</b>





**RÉFLEXIONS  
PRÉALABLES  
À LA CRÉATION  
D'UN ITALIQUE**

Post-Diplôme : typographie et langage  
École Supérieure d'Art et Design, Amiens

Damien Collot

2010

## ***INTRODUCTION***



Le projet de développer un italique pendant une année peut paraître simple. En effet c'est une forme à laquelle la plupart des créateurs de caractères de labeur doit se confronter. Chacun, à sa façon, en fonction d'un modèle ou d'un enseignement, le développe afin de l'accorder à son romain. À ceci s'ajoutent les exigences éditoriales de notre temps qui tendent à avoir à disposition ces deux formes. J'ai démarré ce projet en voulant revenir aux origines de l'italique et lui donner une place égale au romain. J'avais l'intuition que, grâce à sa structure, un italique avait un potentiel formel qui pourrait me permettre de donner au texte un rythme dynamique vif tout en restant proche de formes purement typographiques, c'est-à-dire dessinées de manière rationnelle. Ainsi, cet italique pourrait assurer un confort de lecture dans le cas d'une composition de textes longs. D'une manière générale ce projet est une recherche sur le rythme du texte.

Au début de ma recherche, je me demandais donc quel était le chemin à prendre pour aboutir à un italique. Plusieurs hypothèses se sont présentées. Utiliser une structure droite et peu contrastée ? Adapter les attaques, les sorties et les proportions d'un romain à une structure penchée m'est aussi venu à l'esprit. Concernant la graisse et le contraste entre les pleins et les déliés : sont-ils calqués sur un modèle calligraphique, est-ce un réglage optique, ou un choix subjectif ?

L'étude de caractères italiques existants m'intriguait par la différence de dessin qu'il peut y avoir de l'un à l'autre. J'étais décidé à élucider mes questionnements en m'engageant dans la création d'un caractère typographique où toute l'attention serait portée sur l'italique et ceci indépendamment de la création du romain.

Mon intérêt se portant sur les caractères de labeur, une application pour la littérature fut l'objectif au développement de ce projet. Mais ne cherchant pas à imposer l'italique comme acteur principal dans la composition de textes, ma création devra aussi être capable d'assurer son rôle de mise en valeur des citations, des références littéraires ou des notes. Quel système pourrait permettre le développement d'un tel italique ?

Nous verrons dans ce mémoire que la première étape fut de retourner à l'origine de la création de l'italique avant qu'il ne devienne un compagnon du romain. Cela afin de comprendre pourquoi il était utilisé pour la composition d'ouvrages. Les avancées, évolutions et révolutions de cette écriture ont soutenu et donné l'impulsion nécessaire au développement du projet. Je m'appliquerai donc à vous présenter la période des italiques qui correspond à ce que je recherche : le XVI<sup>e</sup> siècle.

Dans une deuxième partie, nous verrons de quelle façon mes découvertes sur cette période et sur les mécanismes de lecture ont pu m'aider à développer un italique qui répond à mes attentes. C'est-à-dire un italique qui conserve son contraste tout en étant utilisable en lecture courante.

Par la suite j'ai fait le choix de commencer la création par l'italique sans aucune influence du romain qui fut dessiné et développé dans un second temps. L'histoire m'a donné la clef d'un système typographique qui allie la rigueur du rythme typographique et la souplesse calligraphique, en assurant un confort en lecture courante. De quelle façon a-t-elle eu une influence sur cet italique ?

## ***HISTOIRE***

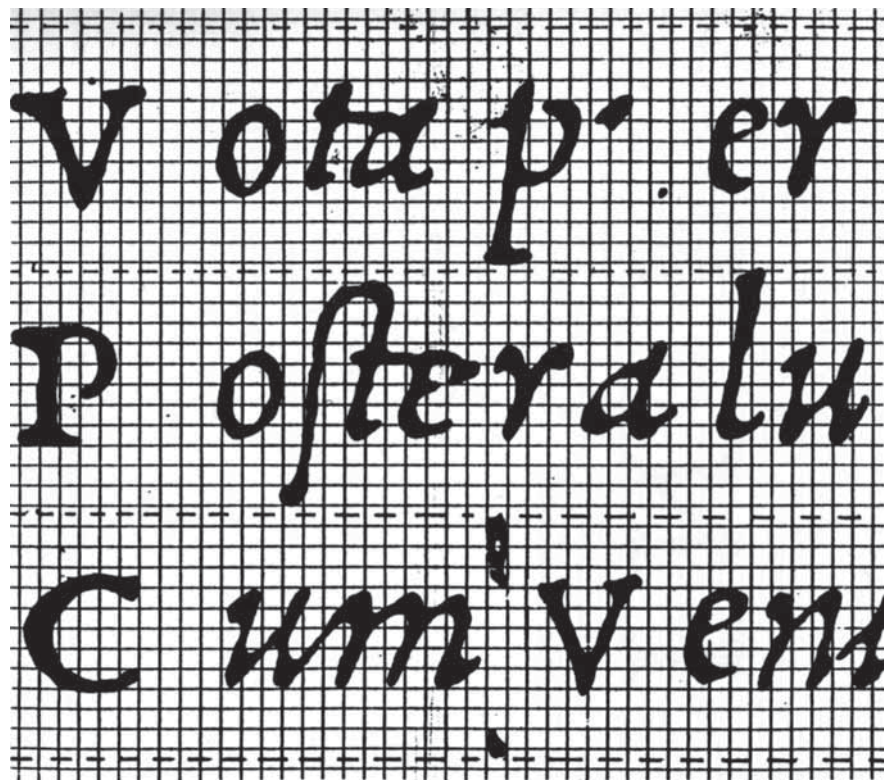
## 1 – L'âge des italiques : de 1500 à 1600

*Italique* est un terme typographique utilisé pour désigner une lettre romaine cursive. Son degré d'inclinaison par rapport à une ligne verticale peut varier de 0° (dans ce cas nous parlons d'italique droit), à 9°. Bien que quelques lettres italiques soient présentes sur une gravure sur bois (fig. 1) dans *Epistole devotissime*, un ouvrage édité par Alde Manuce en 1500, les historiens de la typographie admettent que l'italique n'est introduit dans l'histoire de la typographie qu'en 1501 par ce même célèbre imprimeur et éditeur vénitien. Francesco Griffo, dit François de Bologne, en a gravé les poinçons. Dans le premier siècle de son existence, l'italique évolue en tant que médium principal pour la publication de textes classiques ainsi que pour la littérature vernaculaire de la Renaissance. En tant que tel, il était un concurrent du romain. À partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle en France il est peu à peu relayé au rôle d'auxiliaire qu'il joue aujourd'hui.



SANCTA CATHARINA DE SENIS.

fig. 1 : Gravure sur bois de Catherine de Sienne (sainte, 1347–1380) extraite de *Epistole devotissime*. Venise, Alde Manuce, 19 septembre 1500.  
Source : Henri-Dominique Saffrey, *Humanisme et imagerie aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : Études iconologiques et bibliographiques*, 2004, page 59. Voir aussi : <http://www.argusdubibliophile.com/bibliotheque-alde-manuce2.html>



Détail d'une page extraite  
des *Métamorphoses*, Ovide, 1502.  
Source : Peter Burnhill, *Type spaces :  
in-house norms in the typography  
of Aldus Manutius*, Londres,  
Hyphen Press, 2003, page 45.

## 2 – Alde Manuce et Francesco Griffo le premier italique

C'est aux environs de 1450, à Bassiona, près de Rome que naquit Alde Manuce. Il y commence ses études et prend sans doute connaissance des ouvrages que Sweynhein et Pannartz<sup>1</sup> ont imprimé en 1465. En 1489 ou 1490, il s'installe à Venise en tant qu'imprimeur et éditeur. Ses premières productions datent de 1494 ou 1495. Sa réussite éditoriale fut soutenue par l'importante colonie d'exilés grecs installés à Venise. Elle lui fournit des conseillers littéraires, des copistes et des correcteurs d'épreuves.

En 1501, Alde Manuce publie une collection composée de classiques latins et de chefs-d'œuvres de la littérature italienne en format in-octavo : les libri-portatiles. Pour rendre viable cette nouvelle collection dont l'objectif est la diffusion au plus grand nombre, il devait nécessairement s'écarter de la pratique établie de l'impression des livres dans un format large, une habitude qui les rendait à la fois encombrants et coûteux. Le concept du livre de poche tel que nous le connaissons encore aujourd'hui prend naissance ici.

1. Konrad Sweynhein et Arnold Pannartz, respectivement imprimeur et graveur de poinçons, sont d'origine allemande. Ils ont vraisemblablement été formés à la typographie à Mayence chez Gutenberg, Fust et Schöffer. Le premier caractère qu'ils gravèrent vers 1464–1465 est une gothique ronde, hybride. Le second, gravé à Rome vers 1467, se rapproche de la *lettera antiqua formata*.

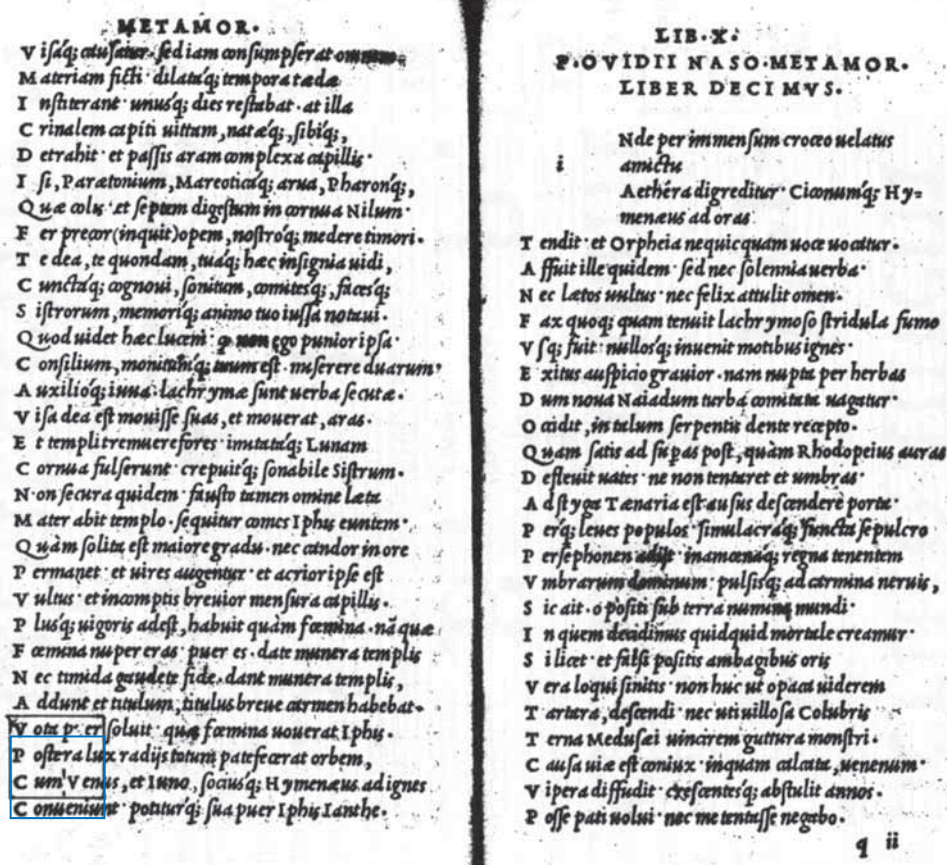


fig. 2 : Double page extraite des *Métamorphoses*, Ovide, 1502. Cet ouvrage fait partie de la collection des livres de poche d'Alde Manuce inauguré en 1501. Source : Peter Burnhill, *Type spaces: in-house norms in the typography of Aldus Manutius*, Londres, Hyphen Press, 2003, page 44.

Un recueil de Virgile inaugure la collection (fig. 2) et utilise, pour la première fois dans l'histoire de la typographie un italique. Il ne possède pas de capitales inclinées, celles du romain sont utilisées à leur place. À ce moment, Alde Manuce cherche à toucher un public d'étudiants et d'érudits. Ils avaient l'habitude, pour les uns, de consigner leur enseignement dans leur propre écriture manuscrite, et pour les autres, de copier également dans leur propre écriture les ouvrages qui étaient certainement hors de prix pour eux, déjà épuisés ou encore non édités en typographie. Habitué à lire en écriture cursive, la lisibilité d'un italique ne leur posait aucun problème, si bien que le succès commercial fut immédiat. Une autre théorie, assez cohérente, estime que le besoin probable d'économiser l'espace, en particulier l'espace lié à la largeur des caractères, a motivé une telle création. Que ces théories soient correctes ou non, le fait est que l'italique devient une alternative au romain et est immédiatement très populaire pour composer des livres. Cette réussite et le niveau d'excellence de ses éditions sont aussi atteintes, nous l'avons vu, grâce à Francesco Griffo. Né en 1449 ou 1450 à Bologne, il est le fils du graveur sur bois Marco di Giacomo Raibolini. Francesco Griffo était peintre et graveur. Il sera au service d'Alde Manuce pendant près de douze années. Il grava aussi plusieurs séries de poinçons de lettres grecques et romaines. Pour atteindre le niveau d'excellence qui lui a été reconnu à son époque,

2. Crénage : débordement d'une partie d'un caractère de son bloc métallique sur celui d'un caractère voisin. Cela concerne le plus souvent les accents sur les majuscules, le haut des ascendantes et le bas des descendantes des caractères italiques.

3. À consulter à propos des espaces : *Type spaces in-house norms in the typography of Aldus Manutius* de Peter Burnhill, édition Hyphen Press, Londres, 2003.

il est certain qu'Alde Manuce mit en place avec son équipe un ingénieux système de crénage<sup>2</sup> et de contrôle des espaces afin de résoudre le problème de l'accentuation grecque et du réglage délicat et précis que demande un empagement entièrement réalisé en italique<sup>3</sup>.

*Nos patriam fugimus, tu Tityre lentus in umbra  
Formosam resonare doces Amaryllida sylvas.  
O Melibœe, deus nobis hæc oia fecit. Ti.  
Nanq; erit ille mihi semper deus, illius aram  
Sæpe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.  
Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum  
Ludere, quæ uellem, calamo permisit agresti.  
Non equidem inuideo, miror magis, undiq; totis Me.*

*Nos patriam fugimus, tu Tityre lentus in umbra  
Formosam resonare doces Amaryllida sylvas.  
O' Melibœe, deus nobis hæc oia fecit. U' Ti.  
Nanq; erit ille mihi semp̄r̄ deus, illius aram  
Sæpe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.  
Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum  
Ludere, quæ uellem, calamo permisit agresti.  
Non equidem inuideo, miror magis, undiq; totis. Me.*

fig. 3 : Comparaison réalisée par Gérard Blanchard entre l'original d'Alde Manuce et une contrefaçon de Gabiano de 1502. Source : Gérard Blanchard, *Pour une sémiologie de la typographie*, Édition Magermans - Rencontres de Lure et école des Beaux-Arts de Besançon, 1978.

La célébrité d'Alde Manuce entraîne de nombreuses copies et contrefaçons. On en trouve en France dès 1502 (fig. 3). Un privilège du Sénat de Venise et un autre du pape protègent l'éditeur mais cela n'empêche pas des libraires originaires du Piémont, territorialement hors d'atteinte et associés à des marchands vénitiens qui avaient fondé la Compagnie lyonnaise d'Ivry à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, de reproduire dans le même format et ligne par ligne les ouvrages d'Alde Manuce. Nous ne retiendrons que trois exemples pour la France : quatre livres émis par les presses d'Erfurt en 1510 dans une gravure grossière du style aldin en trois tailles ; une cursive quasi-verticale utilisée par Guillaume Le Rouge à Paris en 1512, également grossière, et pour finir un italique de Thielman Kerver, qui imprime les *Heures de la Vierge* en italique en 1517. Les événements de l'italique en France sont rares et intermittents jusqu'à ce que Simon De Colines l'introduise en 1528, ce que nous verrons plus loin.

Bien que les premières copies des éditions comportaient un certain nombre de coquilles, dû au fait que les contrefacteurs ne faisaient pas appel à des correcteurs de métier par souci de discrétion, les caractères gravés très proches de celui de Griffo étaient cependant plus lisibles. En effet, je suppose qu'Alde Manuce ayant cherché à reproduire l'écriture, n'a pas hésité à augmenter le nombre de ligatures. Par la même occasion il élimine un certain nombre de crénages qui rendent moins fragile l'utilisation d'un caractère. Cependant cette accumulation donne au texte un aspect irrégulier voire agité, inapte à mon sens au confort de lecture courante<sup>4</sup>.

4. Updike répertorie soixante-cinq lettres attachées dans le *Virgile* de 1501 et dans le *Dante* de 1502. Source : Daniel Berkeley Updike, *Printing Types, Their History, Forms, and Use*, vol. II, Seconde Édition, Oxford University Press, Londres, 1937 (1<sup>re</sup> éd. 1922).

La collaboration d'Alde Manuce et Francesco Griffo s'arrête en 1502. Griffo voulut vendre ses caractères les plus demandés à d'autres imprimeurs, comme les italiques dont il revendiquait la paternité, mais Manuce s'y opposa fermement. À partir de cette date, Alde Manuce ne fit plus réaliser de nouveaux caractères. À sa mort en 1515, les presses aldins seront dirigées par son fils Paul, qui poursuivra la tradition. Griffo, de son côté, s'établit comme éditeur-typographe-imprimeur.

### 3 – Le Rouge et Kerver premières copies et premiers italiques en France

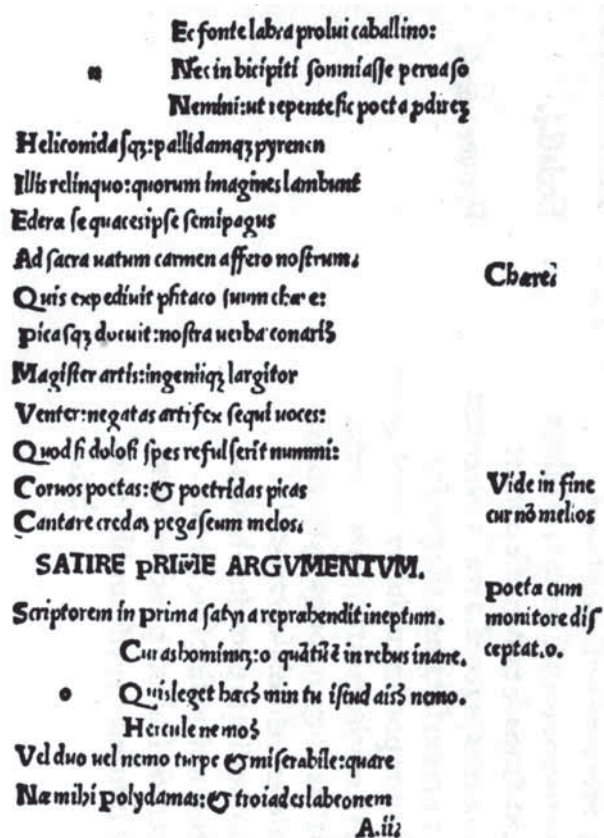


fig. 4 : Aulus Persius Flaccus :  
Satire, G. Le Rouge (pour Denis  
Roce), Paris, 1507.  
Source : Stanley Morison  
& Kenneth Day, *The typographic  
book 1450–1935*, Londres, Première  
édition par Ernest Benn Limited,  
1963, planche 40.

Guillaume Le Rouge, fils du premier imprimeur Royal, originaire de Troyes, est enlumineur, calligraphe et imprimeur. Dès 1507 (fig. 4), il introduit quatre italiques à Paris, probablement gravés par lui-même. Cependant il n'existe aucune preuve tangible d'une telle hypothèse selon H. D. L. Vervliet. Ces italiques sont suivis par trois autres de Thielamn Kerver en 1514 et 1517. Il est originaire de Coblençe, s'installe à Paris en 1497 et meurt en 1522. Il était éditeur, imprimeur et libraire rue Saint-Jacques à l'enseigne de la Claie de Fer, puis au Pont Saint-Michel, à l'enseigne de la Licorne.

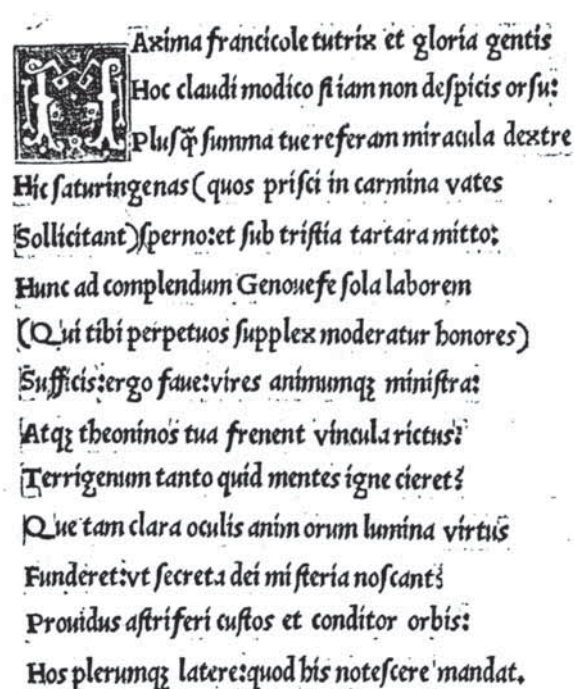


fig. 5 : Le Saint-Augustin  
de G. Le Rouge, 1513.  
Source : Hendrik D. L. Vervliet,  
*The Paleotypography of the French  
Renaissance, Selected papers on  
sixteenth-century typefaces*, vol. II,  
Leiden, Brill, 2008, page 293.

Les nouveaux caractères de Le Rouge sont disponibles en deux tailles, un Gros-romain (environ c. 18) accompagné de capitales gothiques et un Philosophie (environ c. 11) qui possède des capitales romaines droites plus ou moins proches du style des aldins. Deux autres italiques similaires dans les tailles Saint-Augustin (environ c. 14) (fig. 5) et Gaillarde (environ c. 9) arrivent dans l'atelier de Le Rouge en 1513. Denis Roce, éditeur de plusieurs productions de Le Rouge en 1512 et 1514, nomme ces caractères *caractères italiques*. Le premier terme utilisé dans ce sens dont H. D. L. Vervliet a connaissance est de Badius en 1492, puis de Jean Lemaire en 1504, les deux cas se réfèrent aux lettres latines. Les italiques de Le Rouge étaient bruts mais certainement réalisés par un graveur qui avait connaissance de l'élégance des *littera humanistica corsiva*. Il est probable que le graveur de ces premiers italiques fut Guillaume Le Rouge lui-même. Cependant il n'y a pas de preuve tangible d'une telle hypothèse.

*nā amen, ¶ Oratio sancti thome post cōionem.*  
**S** Ratis tibi ago dñe sancte pater om̄ipotēs  
 eterne deus qui me indignū peccatorē satia  
 re dignatus es corpore et sanguine dulcissimi fi  
 lii tui dñi nostri iesu christi, et precor ut hec sacra  
 cōmunio nō sit michi reatus ad penā, sed interces  
 sio salutaris ad ueniam, Sit michi armatura fidei  
 et scutum bone uolūtatis, sit omniū uiciorū meo  
 rum euacuatio, cōcupiscētie et libidinis exterminatio,  
 charitatis, castitatis, patientie, humilitatis,  
 et obedientie, oīmq; uirtutum ac totius sanctita  
 tis augmentatio, Contra insidias inimicorū meo  
 rum uisibiliū et inuisibiliū firma defētio, motuū  
 uiciorū meorū tam carnaliū q̄ spiritualiū p̄fecta  
 quietatio in te solo firma adhesio, atq; finis mei fe  
 lix cōsummatio, Et precor ut ad illud conuiuuium  
 salutiferum me miserum perducere digneris, ubi  
 tu ipse es sanctus tuus lux uera, satietas plena, iocū  
 ditas cōsummata felicitas p̄fecta, et gaudium  
 sempiternum. Amen,

fig. 6 : Second Italique de Kerver, 1516.

Source : Hendrik D. L. Vervliet, *The Paleotypography of the French Renaissance, Selected papers on sixteenth-century typefaces*, vol. II, Leiden, Brill, 2008, page 297.

Kerver quant à lui possède deux italiques en 1514 et 1516. Le premier est dans la lignée des italiques de Le Rouge. Le second (fig. 6) est mieux gravé. Kerver disposait certainement d'un graveur plus talentueux. Si c'est le cas, il n'avait pas de successeur immédiat à Paris.



## 4 – Aldin et Chancelière origines, différences et évolutions

Entre la mort présumée du calligraphe italien Ludovico degli Arrighi vers 1527 et le milieu du siècle, quand les imprimeurs italiens commencent à acheter des matrices en provenance de France, beaucoup de caractères dans la mode des *cancelleresca corsiva* sont gravées. Les historiens de la typographie divisent alors l'italique en deux catégories, qu'ils appellent : les aldins et les chancelières. Ces deux styles sont basés sur des écritures à main levée qu'on nomme cursives ou courantes.

L'écriture aldin a de petites lettres rondes. De nature très cursive, elle comporte beaucoup de lettres liées. Cette écriture est une variété de la *lettera cancelleresca*, genre d'écriture adopté vers 1431 à la Chancellerie du Vatican. Ferdinando Ruan, écrivain auprès du Vatican, est le seul qui nous ait laissé un livre donnant des règles précises pour la formation de la minuscule *lettera cancelleresca*. La forme première de l'aldin est donc dérivée de l'écriture courante en usage au xv<sup>e</sup> siècle, dont l'origine lointaine du modèle utilisé pourrait probablement venir de l'écriture de Niccolo Niccoli. C'était une écriture peu inclinée qui possédait des traits de liaison et des lettres condensées.

Le développement de l'écriture chancelière, aussi basé sur la *lettera cancelleresca*, s'élabore pendant près d'un siècle. C'était une écriture nette, sans fioritures mais peu méthodique. Elle était utilisée dans les différentes chancelleries et bureaux administratifs de l'Église et de la cour par des scribes qui étaient responsables de la préparation des communiqués. Dans la chancellerie du pape à Rome ces communications étaient appelées *bulles*, ainsi nommées à cause de leurs scellés ronds, *bullae*. Les bulles étaient rédigées dans une écriture gothique. Des informations supplémentaires souvent nécessaires étaient ajoutées et écrites dans une forme contemporaine d'écriture ronde, une forme cursive du romain. Cette écriture ronde informelle commence à se standardiser pour les affaires les moins importantes du pape. Sa forme géométrique naît sous la plume de quelques fins scribes de métier comme Ludovico degli Arrighi, Giovanni Antonio Tagliente que nous avons déjà vu, mais aussi Giambattista Palatino (1515–1575). Cette écriture a de longues ascendantes et descendantes, parfois courbées avec des gouttes à leurs terminaisons et possède souvent deux variétés de *g*, *g*. La gravure sur cuivre est le procédé de reproduction qui exerça une influence considérable sur l'évolution du galbe de ses lettres. C'est ainsi qu'aux mains des graveurs, l'écriture chancelière, si simple à l'origine, s'est fortement chargée d'ornements et de fioritures.

En typographie nous observons que le dessin d'Arrighi est d'un galbe plus gros, plus réfléchi et plus pointu que celui utilisé par Alde. Si nous plaçons leurs caractères les uns à côté des autres, il est impossible de ne pas conclure que le dessin des lettres d'Alde est inférieur à celui des lettres d'Arrighi. Alde, dans son souci d'éditer et de diffuser des textes peu coûteux, n'était pas dans l'obligation d'exiger un beau caractère cursif. En tant que chercheur sa principale préoccupation fut le savoir et donc l'accès au sens du message écrit était une priorité. N'oublions pas également que l'italique chancelier de cette époque est un style de caractère limité à de grands corps, inapte à l'économie d'impression et à la composition de textes longs. Leur comparaison n'a donc d'intérêt que sur le plan de l'intelligence de la construction de leur dessin.

Le style *cancelleresca corsiva* finit par disparaître pour n'être à nouveau découvert qu'au xx<sup>e</sup> siècle par le calligraphe anglais Edward Johnston<sup>5</sup>. À long terme les italiques chanceliers et les italiques aldins ont contribué, par leur mélange, à l'élaboration des italiques modernes, et ont ainsi permis de produire l'italique auquel nous sommes habitués aujourd'hui.

5. Edward Johnston (1872–1944) est un Britannique considéré, avec Rudolf Koch, comme le père de la calligraphie moderne. Il est également célèbre pour avoir conçu en 1913 le caractère sans empattements utilisé dans le métro londonien.

## 5 – Arrighi

### La typographie au service de la calligraphie

Le caractère d'Alde Manuce et de Francesco Griffo ainsi que ses copies plus ou moins proches peuvent se vanter d'avoir suggéré et même d'avoir rendu possible l'utilisation de l'écriture romaine cursive en typographie.

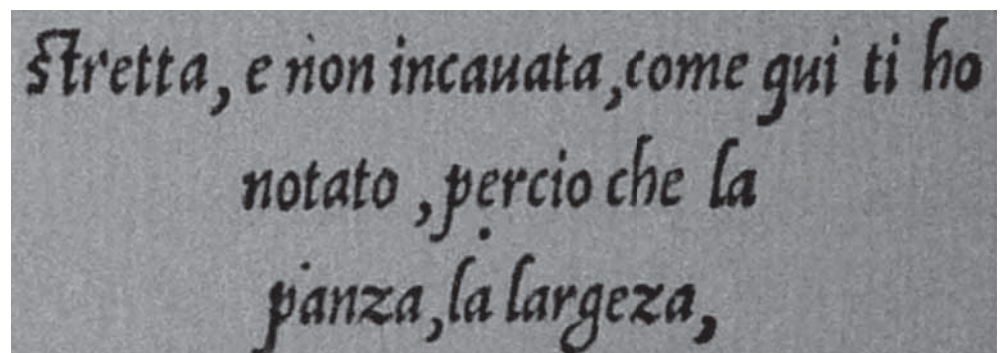
Mais une nouvelle vague de cursives italiennes arrive avec l'introduction dans la typographie de l'écriture chancelière enseignée par les scribes de la chancellerie du Vatican et les Maîtres d'Écriture. C'est d'abord un phénomène italien, qui se diffuse peu dans les autres régions de l'Europe. Cette seconde forme d'italique est intimement liée à la ville de Rome et en particulier au travail du scribe Ludovico degli Arrighi, de Vicence, qui se fait également appeler Vicentino. Le premier caractère issu de l'écriture chancelière apparaît en 1522.

fig. 7 : Page du *Operina* d'Arrighi, Rome, 1522.  
Source : Alexander Lawson, *Anatomy of a typeface*, Boston, David R. Godine Publisher, 2005, page 90.



fig. 8 : Page de *Lo presente libro insegna la vera arte* [...] de Giovanni Antonio Tagliente, 1524.  
Source : [www.tonipeccoraro.it/Tagliente\\_Giovanni\\_Antonio.pdf](http://www.tonipeccoraro.it/Tagliente_Giovanni_Antonio.pdf)

Arrighi s'attribue la paternité de la *cancelleresca corsiva* dans son manuel d'écriture *La Operina* (fig. 7), publié à Rome en 1522. À cette date, Arrighi est vu comme le meilleur et le premier utilisateur de cette écriture. Cependant, aujourd'hui, nous savons que de nombreux autres scribes maîtrisaient cette écriture avec autant de talents et bien avant lui. Ainsi, nous trouvons le livre d'écriture du maître d'écriture Giovanni Antonio Tagliente, imprimé pour la première fois à Venise en 1524, *Lo presente libro insegna la vera arte* [...] (fig. 8). Il était en activité depuis 1490 environ et il est probablement responsable de la diffusion de la *cancelleresca corsiva* italienne à travers toute l'Europe. Le modèle d'Arrighi diffère nettement dans son dessin de ceux de Tagliente qui sont plus larges et moins inclinés. On peut donc difficilement imaginer aujourd'hui que le travail de Tagliente n'était pas connu d'Arrighi, qui a visiblement été intéressé par ses projets calligraphiques.



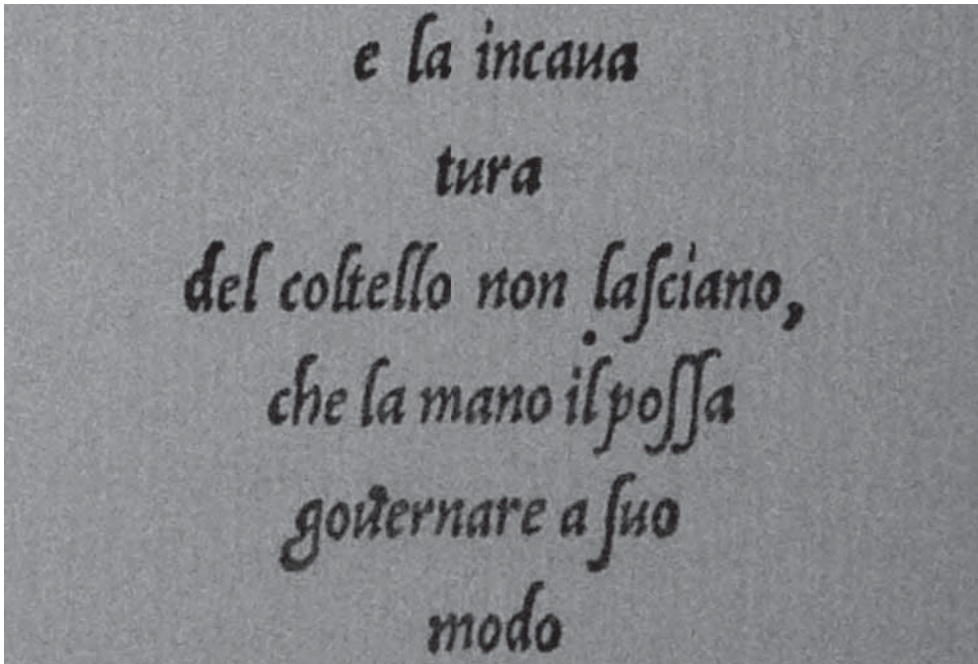


fig. 9 : Gravure sur bois extraite de *Il modo di temperare le penne* d'Arrighi, Venise, 1523.  
Source : A.F. Johnson & Stanley Morison, « *The chancery types of Italy and France* », in : *The Fleuron III*, Londres, 1925, page 32.

En effet, un autre ouvrage d'Arrighi, *Il modo de temperare le penne* (fig. 9), publié à Venise en 1523, a neuf pages, il présente un caractère gravé sur bois par Eustachio Celebrino. Il allie l'esprit du dessin d'Arrighi et dans les détails se rapproche de celui de Tagliente. Les sorties du *d*, *h* et *l* sont inclinées vers la droite, alors que dans le caractère d'Arrighi ces lettres ont un serif à gauche.

Arrighi commence sa carrière d'imprimeur en 1524 en partenariat avec Lautitius Perusinus, un orfèvre réputé pour la gravure de sceaux et cachets. Le crénage délicat de tant de caractères d'écriture exige les compétences exceptionnelles de la part du graveur, et Perusinus, dont les talents ont été loués par Benvenuto Cellini<sup>6</sup>, possède une grande habileté.

6. Benvenuto Cellini était un artiste de la Renaissance italienne, orfèvre et sculpteur florentin.

Philippus Beroaldus Junior  
 Vobis Corycius maxima numina  
 Has ponit statuas, non sibi flagitans  
 Ampli arbitria regni,  
 Maiorem aut titulum ambiens,  
 Nam quæ vestra homini sancta dedit manus  
 Sat letum faciunt. Vos rogat ut diu  
 His quæ possidet, uti  
 Et vita incolumi queat,  
 Audi sacra cohors cœlitum, et accipe  
 Quas fert Corycius suppliciter preces  
 Si animum puriter egit,  
 Et si vos coluit pie.

fig. 10 : Page du *Coryciana*, imprimé par Arrighi, Rome, 1524.  
Source : Alexander Lawson, *Anatomy of a typeface*, Boston, David R. Godine Publisher, 2005, page 93.

Leur premier livre publié en 1524 est le *Coryciana* (fig. 10), une collection de poèmes latins écrits par Blodius Paladius, en in-quarto, comme tous les livres d'Arrighi, entièrement imprimé dans une seule taille. En dix mois ils produisent près de vingt-huit éditions, imprimées et mises en page dans « un des plus beaux italiques typographiques jamais dessinés », selon A. Lawson<sup>7</sup>. La gravure de

7. Source : Alexander Lawson, *Anatomy of a typeface*, David R. Godine Publisher, Boston, 2005, page 84.

ce premier caractère d'Arrighi peut être attribué à Lautitius. Il possède des capitales droites et c'est la première fois en typographie que l'on pouvait voir des capitales à paraphes et des alternatives calligraphiques pour le romain. Il y avait également des variantes de forme pour les lettres ascendantes et descendantes : droites dans certains livres, courbées vers la gauche dans d'autres. En 1524, certains des ouvrages sont en prose et montrent que les caractères étaient presque aussi appropriés pour un discours que pour un poème.

Le style des lettres introduites par Arrighi prend une place importante dans l'impression de livres luxueux et ouvrages occasionnels de poèmes contemporains latins et italiens. Il se préoccupait évidemment de produire des ouvrages distingués, étant calligraphe de premier ordre. Il reproduit fidèlement la beauté des formes de la cursive romaine tracée par la main. Cependant, le caractère typographique qui en découle fatigue à la longue le lecteur, même dans un texte en vers, à cause de ses longues ascendantes et descendantes que le typographe a conservé. Leurs extrémités sont rondes et obtenues par les pinceaux de calligraphie. Un autre inconvénient que l'imprimeur gère difficilement sont les cassures dues aux déliés trop fins pour une telle taille de corps.

Les travaux les plus célèbres imprimés par Arrighi, sont les six textes écrits par Gian Giorgio Trissino, un riche noble de Vicence, la ville d'origine d'Arrighi. Le premier ouvrage est composé dans la cursive d'Arrighi, accompagnée de lettres grecques mises au point par Trissino pour l'amélioration de l'orthographe italienne. Trissino cherchait, entre autres choses, à différencier la voyelle et la consonne i et u, en utilisant j et v. Après cette année nous trouvons seulement trois livres d'Arrighi datés de 1525.

Les quatre livres qui paraissent en 1526, accompagnés d'un cinquième non daté, sont imprimés dans une nouvelle et large fonte. Ce caractère est moins exubérant et plus sobre que les deux premiers. Les capitales à paraphes sont éliminées, des sérifs standards sont apposés aux ascendantes. Bien que le premier italique fut parfaitement adapté pour un dialogue, le nouveau caractère est mieux adapté aux impressions de textes longs. Il reste néanmoins dans un style décoratif dans la mesure où les ascendantes et descendantes restent encore plus longues que nécessaire. L'espacement est étroit, et le contraste fort, caractéristique première de la *cancelleresca corsiva*, est conservé.

Arrighi est en activité jusqu'en 1527, date à laquelle il aurait soit péri, soit été ruiné par le saccage de Rome<sup>8</sup> le 6 mai de cette même année.

8. Le sac de Rome est l'œuvre des troupes de lansquenets (piquiers mercenaires opérant du XV<sup>e</sup> siècle au XVII<sup>e</sup> siècle) à la solde de l'empereur Charles Quint. Cet événement s'inscrit dans le cadre des guerres d'Italie, conflits pour la suprématie en Europe entre les Habsbourg et les Valois, entre Charles Quint, empereur du Saint-Empire romain germanique, le roi d'Espagne et François I<sup>er</sup>, roi de France.

## 6 – Graveurs de poinçons et imprimeurs influencés par Manuce et Arrighi



POLITANO,



Spente eran nel mio cor l'antiche fiamme,  
Ed à si lunga, e si continua guerra,  
Dal mio nemico homai speraua pace.  
Quando all' uscir delle dilette selue,  
Mi sentii ritener da un forte laccio,  
Per cui cangiar conuicemmi e uita, e stile.

fig. 11 : J. Sannazaro, *Sonetti*, Antonio Blado, Rome, 1530.  
Source : Stanley Morison & Kenneth Day, *The typographic book 1450–1935*, Londres, Première édition par Ernest Benn Limited, 1963, planche 69.

La diffusion de l'italique et le développement de sa forme commencent en Italie où les derniers livres d'Arrighi qui paraissent en 1527 servent de modèles à l'imprimeur italien Antonio Blado (fig. 11) pour la création de son caractère. Plusieurs des lettres diffèrent dans le détail, mais les deux sont si semblables qu'il est presque impossible de les différencier.

mente Settimo, che di presente è Sommo Pontefice, acciò, che questa nostra lingua si possa fin da i primi elementi imparare, et ampliare. Ma perche alcuni da che cagione sospinti non s'habbano piu audacemente, che dottamente contra si buona, si utile, e si admiranda invenzione scritto; e con la inuidiosa nebula de la loro eloquenzia hanno quasi adombrato la incredibile utilità di essa; Però vedendo io tale utilità di tempo in tempo mag giornente scoprirsi, e tanto piu necessaria parere, quanto, che ogni giorno questa lingua piu s'abbellisse, e di dotte, e dilettevoli composizioni si fa piu ricca, mi son messo per commune utilità a ristampare (come ho detto) la predetta Epistola, la quale in qualche particella è stata da esso Autore fatta piu lucida, e piu chiara. Ma concio sia, che egli non habbia mai voluto rispondere a coloro, che gli hanno scritto contra; Dicendo, che nel loro indotto scrivere essi medesimi contradicendosi appresso i dotti si rispondeno, appresso gli imperiti poi sarebbe cosa superflua il multiplicar in parole. E se pur qualcuno si vorrà di tal dubbio meglio chiarire, leggia i scritti di M. Vincenzo Oreadino da Perugia, il quale di queste lettere dottissimamente ragiona, et à i riprensori di esse prudentissimamente risponde, et ivi troverà, che non senza necessarie, e validissime ragioni sono state ritrovate, e mandate in luce. Purio (poi che Trissino non ha voluto in ciò altrimenti riscrivere) ag giungerò ad essa Epistola alcune cose sette tratte da i dubbii grammaticali di esso Trissino, et alcune altre tradotte da la predetta opera latina de l'Oreadino, acciò che le menti de i studiosi di questa lingua possano essere circa tali lettere piu illuminate, e chiare.

fig. 12 : *De vulgari eloquentia*, de Dante traduit par Trissino, 1529 et imprimé par Tolomeo Janiculo. Source : Stanley Morison & Kenneth Day, *The typographic book 1450–1935*, Londres, Première édition par Ernest Benn Limited, 1963, planche 66.

Puis en 1529, Trissino, qui, nous l'avons vu, avait travaillé avec Arrighi, quitte Rome pour Vicence où il réimprime certains de ses travaux sous les presses de Tolomeo Janiculo de Brescia (fig. 12). Bien que quelques lettres de son caractère soient différentes de celles d'Arrighi et que beaucoup de lettres grecques soient introduites, l'ensemble reste néanmoins une répétition de son travail.

## CANZONE PRIMA.

*A sciare il uero ben per la falsa ombra*

*Saggio mai non uid'io:*

*1 Però chi sa, seguendo il buon desio,*

*Ogni altra uoglia del suo core isgom*

*Quanti pensieri porta l'buom celati, (bra.*

*Ch'hanno la mente desiando morta.*

*Il mondo ha di pieta depinto il uolto,*

*Per ingannar ogni alma poco accorta;*

*Perche son l'opre sue Serpi uelati.*

*Onde, poi ch'in me stesso i son raccolto,*

*Hauendomi il Signor per gratia tolto*

*Dinanzi a gli occhi il uelo;*

*Lodar uo solo lui al caldo e al gelo*

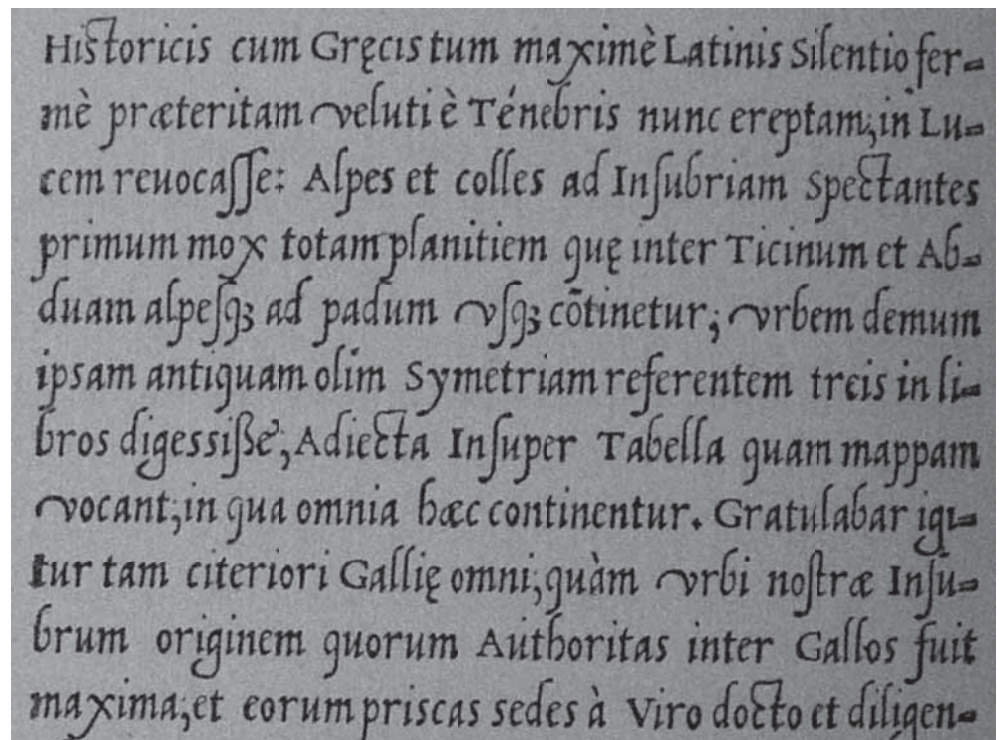
*Per fin che'l corpo oscur lo spirto adombra.*

fig. 13 : *Il Petrarcha spirituale*,  
imprimé par Marcolini, 1536.  
Source : Stanley Morison  
& Kenneth Day, *The typographic  
book 1450–1935*, Londres, Première  
édition par Ernest Benn Limited,  
1963, planche 83.

À Venise l'imprimeur le plus remarquable dont tous les livres sont en italique était Francesco Marcolini da Forlì. Quelques un de ses caractères sont dans la tradition de l'italique aldin. Il obtient d'excellents résultats que l'on peut voir dans ses éditions in-folio des *Lettres* de Pietro Aretino, 1538 ou de Dante, 1544. Un large italique est également utilisé par Marcolini, il appartient sans aucun doute à la même famille que ceux d'Arrighi, de Blado et de Tagliente. Il a imprimé dans ce caractère son plus beau livre, *Il Petrarcha spirituale* (fig. 13) de 1536, un in-quarto. De nouveau, nous avons une abondance de capitales à paraphes, que Marcolini utilise également parfois avec son italique aldin.

Le premier italique d'Arrighi trouve un autre imitateur que Janicolo à Vicence, l'imprimeur Franciscus Minitius Calvus. Il exerçait dans cette ville en 1531, puis à Milan à partir de 1540. Dans certains de ses ouvrages, les capitales à paraphes sont nombreuses et sont utilisées dans les titres avec les caractères romains. En 1542, Andrea Calvo, probablement l'un de ces fils, lui succède. Il publie cette année-là une édition de Boiardo. Le texte du poème est imprimé en italique aldin. Les préfaces de leurs éditions sont dans la cursive d'Arrighi, alors que la signature sur la page de titre et quelques versets préliminaires sont dans une chancellerie droite. Ce caractère cursif droit appartient à une série de caractères qui semble dériver, d'après une analyse de A.F. Johnson et S. Morison<sup>9</sup>, d'un autre imprimeur milanais : Giovanni Antonio Castiglione.

9. A.F. Johnson & Stanley Morison,  
« The chancery types of Italy and  
France », in : *The Fleuron III*, 1925.



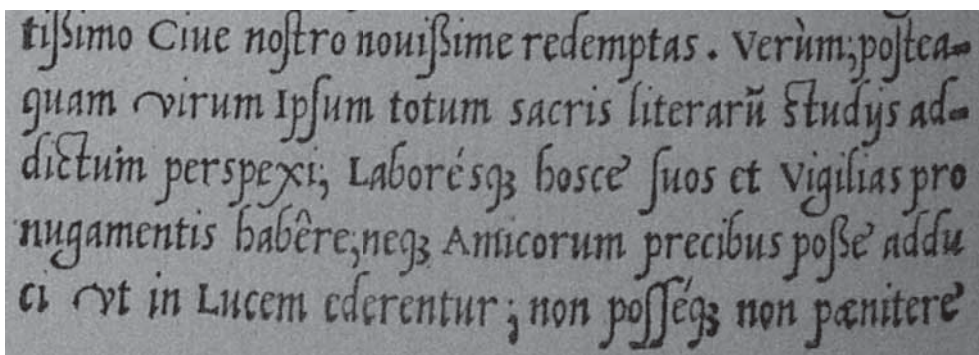


fig. 14 : Bonaventura Castillioneus, *Gallorum Insubrum Sedes*, Milan, 1541.

Source : A.F. Johnson & Stanley Morison, « *The chancery types of Italy and France* », in : *The Fleuron III*, Londres, 1925, page 38.

Dans les annales de l'imprimerie de Milan le nom de Castiglione ou Castellione apparaît à plusieurs reprises. On trouve Pier Antonio Castellione au xv<sup>e</sup> siècle et Giovanni Castellione au début du xvi<sup>e</sup> siècle. Giovanni Antonio Castiglione a été imprimeur à partir de 1535. En 1541, nous trouvons deux livres imprimés entièrement en chancière droite (fig. 14) par Bonaventura Castillioneus, sans doute un parent de l'imprimeur. Les capitales à parapthes, la verticalité des lettres et d'autres caractéristiques relient ce caractère à ceux d'Arrighi. Jusqu'à ce que la beauté et l'efficacité de ce caractère soient reconnus, la particularité essentielle des caractères cursifs était leur inclinaison. Castiglione règle définitivement cette question et ce caractère droit peut être ainsi classé sans aucune hésitation, avec les caractères de chancellerie. Leur caractéristique commune devient alors leur nature cursive, et plus seulement leur inclinaison.

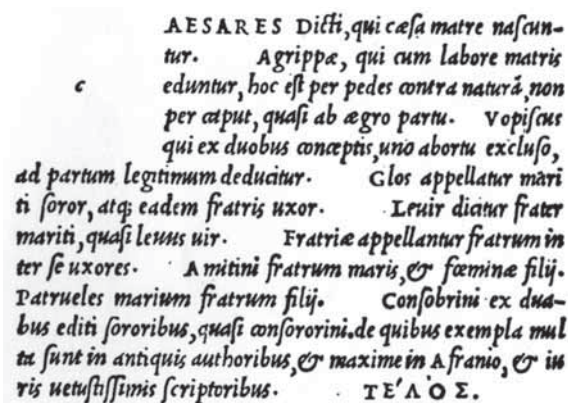


fig. 15 : L'italique probablement gravé par P. Schoeffer le Jeune qui apparaît à Bâle en 1520.

Source : Hendrik D. L. Vervliet, *The Paleotypography of the French Renaissance, Selected papers on sixteenth-century typefaces*, vol. II, Leiden, Brill, 2008, page 297, page 305.

À Bâle, au début de 1520, un nouvel italique (fig. 15) d'inspiration aldin fait son apparition. Il pourrait être attribué à Peter Schoeffer le Jeune selon H. D. L. Vervliet. Ce caractère a rayonné sur le plan mondial (fig. 16, 17, 18). Il apparaît pour la première fois en 1520 dans les presses de Froben à Bâle et Cratander, dans les presses de Soter à Cologne. Chez l'imprimeurs Johannes I Knobloch à Strasbourg et Metz, puis chez Johannes Schöffer à Mayence. Johann Petri de Nuremberg l'inclut dans le spécimen de ses caractères en 1525. A.F. Johnson retrace la diffusion d'un autre italique (fig. 19, 20, 21) que l'on trouve d'abord à Cologne en 1525 dans une taille Saint-Augustin (environ c. 14), très proche du Cicéro (environ c. 12) dans le style, que l'on trouve plus tard à Bâle, Bologne, Rome, Louvain, Paris et Londres, en plus de nombreuses villes en Allemagne. Un caractère de taille Philosophie au même dessin est utilisé à Bâle par Valentino Curio en 1526 puis par Oporinus<sup>10</sup> et Espiscopius<sup>11</sup>.

#### QVIBVS REBVS CONSEQVI

mur, ut multitudo nos admeretur, et honore dignos putet.

**E**Rat igitur ex tribus, quae ad gloriam pertinent, hoc tertium, ut cum admiratione hominum, honore ab his digni iudicemur. Admirantur communitate igitur, et illi quidem omnia, quae magna praeter opinionem suam ammauerunt, separatim autem in singulis, si perspicunt quaedam bona, nec opinata. Itaque eos uiros suspiciunt, maximeque effrunt laudibus, in quibus existimant se excellentes quasdam, et singulares uirtutes perspicere. Despiciunt autem eos et contemnunt, in quibus nihil uirtutis, nihil animi, nihil neruorum putant.

10. Johannes Herbst (1501–1568) dit Johannes Oporinus ou Jean Oporin est né à Bâle. Il était imprimeur, latiniste et humaniste suisse. On lui doit l'édition de nombreux travaux importants d'humanistes, de théologiens réformés et de scientifiques de son temps ainsi que celle de textes anciens. Il est notamment l'imprimeur de la première version latine du Coran (1542) et de la première anatomie scientifique d'André Vésale (1543).

11. Simon Episcopius, (1583–1643) né à Amsterdam est Arminien. Il publie une confession de foi, dont il rédige l'Apologie en 1629. Après un séjour dans les Pays-Bas espagnols puis à l'étranger, il revient, en 1625, dans l'Église arminienne de Rotterdam et enseigne, à partir de 1634, au Collège arminien d'Amsterdam.

fig. 16 : Cicero (trs. Robert Whyntinton) : *The three books of Tullius offyces*, Wynkyn de Worde, Londres, 1534.

Source : Stanley Morison & Kenneth Day, *The typographic book 1450–1935*, Londres, Première édition par Ernest Benn Limited, 1963, planche 80.

fig. 17 : *Hortus sanitatis*, Mathias Apiarius, Strasbourg, 1536.  
Source : Stanley Morison & Kenneth Day, *The typographic book 1450-1935*, Londres, Première édition par Ernest Benn Limited, 1963, planche 82.



De Animalibus & Reptilibus.  
De Avibus & Volatilibus.  
De Piscibus & Natatilibus.  
De Gemmis & in ueuis terræ  
nascentibus.

*Singula autem Capita suis pulchrè depicta sunt  
Schematibus sue figuris.*

*Omnia castigatius, quàm hactenus uidere licuit,  
id quod equus Lector ex collatione fa-*

# Imperatoris.

*Claudio Cantiuncula Iurecon-  
sulco autore.*



fig. 18 : C. Cantiuntula : *Paraphrasis  
in libros institutionum Justiniani*,  
S. Sassenus, Louvain, 1549.  
Source : Stanley Morison  
& Kenneth Day, *The typographic  
book 1450-1935*, Londres, Première  
édition par Ernest Benn Limited,  
1963, planche 109.

**L O V A N I I**, Typis Seruatiij Sasseni Diestensis,  
*Anno salutis M. D. X L I X.*  
**C V M G R A T I A E T P R I V I L E G I O.**

fig. 19 : Italique de Froben utilisé  
par Gryphius, 1527-1528.  
Source : Marius Audin, *Le Livre,  
Son architecture, Sa Technique*, Haute  
Provence, Forcalquier, Éditions  
Robert Morel, 1969, page 45.

*Vt leo, quem medijs Libya sitientis arenis  
Poenus agens telis, uel harundine fixit acuta,  
Obuia contempto ruit in uenabula ferro,  
Indomitusq; ipso de uulnere concipit iras.  
Sed dum præcipiti commiscet prælia dextra,  
Dumq; ardet nimis ulcisci sua damna Camillus,  
Rursus in insidias, & pila inimica cucurrit,*

**N I D O L E T I F I L I I.**

*Liber uitæ communi in primis utilis,  
& necessarius.*

**A V T O R E P A T R E.**

**A P V D E V N D E M D O L E T V M,**

**1 5 3 9.**

*Cum Priuilegio ad Decennium.*

fig. 20 : Claude Dolet :  
*Genethliacum*, Etienne Dolet,  
Lyons, 1539.  
Source : Stanley Morison  
& Kenneth Day, *The typographic  
book 1450-1935*, Londres, Première  
édition par Ernest Benn Limited,  
1963, planche 90.



**POMPONII MELAE DE SITV ORBIS**  
**LIBROS TRES, FIDE DILIGENTIAQVE**  
*summa denuò iam recognitos, adiunximus.*

His accesserunt præter priora scholia & tabulas geographicas permultas, PETRI quoq; OLIVARIi Valentini, uiri in Geographia excellenter docti, annotationes, quibus & loci non pauci, à plerisque parum hæctenus intellecti, dilucidè illustrantur, & uetustis locorum appellationibus recentiora figillatim nomina subiiciuntur.

*Cum gemino Indice, quorum alter supra res alias memorabiles, locorum ac regionum omnium, marium ac sinuum nomina, alter uerò recentiores eorundem appellationes complectitur.*



fig. 21 : J. Solinus : *Rerum toto orbe memorabilium thesaurus*, Michel Isingrinus, Bâle, 1543.  
 Source : Stanley Morison & Kenneth Day, *The typographic book 1450–1935*, Londres, Première édition par Ernest Benn Limited, 1963, planche 97.



fig. 22 : Premier Italicque de Simon de Colines sur une page de titre.  
 Source : Harry Carter, *A view of early typography, up to about 1600*, Londres, Hyphen Press, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1969).

Simon de Colines a commencé à graver et à utiliser des italiques à Paris en 1528. Il travaillait auparavant dans l'imprimerie d'Henri I<sup>er</sup> Estienne. Il épousa sa veuve et prit la direction de l'imprimerie en 1520. Son premier caractère (fig. 22) était une cursive en corps Cicéro (environ c. 12) avec l'extrémité des fûts gravés à la façon d'Arrighi et Tagliente. Plus tard, en 1533, il utilisa deux petits italiques en taille Gaillarde (environ c. 9) et Petit-texte (environ c. 8), dans les conventions aldins qu'il utilisa dans une série de recueils classiques latin, manifestement calqués sur le modèle de

ceux d'Alde. En 1536, il utilisa un Gros-romain (environ c. 18) similaire au troisième italique d'Arrighi avec des fûts droits mais résolument dans un style chancelier italien. Les caractères de De Colines apparaissent dans les presses de Robert Estienne et celles de ses successeurs Regnault et Claude Chaudière. Marius Audin nous explique la possible origine de ces italiques : « *Tory avait, étant à Rome, longuement étudié le livre de Fanti sur l'écriture et les proportions des lettres, il en avait tiré grand profit, et ces lectures donnèrent à son style « plus d'élégance et de correction » ; il est probable qu'il eut un atelier de gravure de lettres et l'on suppose avec quelque vraisemblance que les belles italiques de Simon De Colines, qui ont passé jusqu'à ces dernières années pour les premières qui aient été utilisées en France, sortirent de cet atelier.* »

Quoiqu'il en soit, les productions de De Colines gagnent dès l'année suivante en qualité et en excellence, et son succès en édition lui permet de posséder deux sortes d'italiques dans le style de Griffo et d'Arrighi.

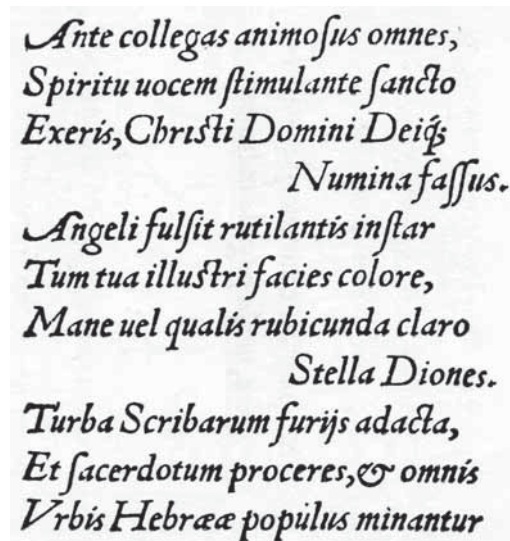


fig. 23 : L'Italique Gros-romain de S. Gryphius dans Salmonius Macrinus, *Odae*, Lyons, 1537. Source : Harry Carter, *A view of early typography, up to about 1600*, Londres, Hyphen Press, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1969).

En 1537, un an après que De Colines ait commencé à imprimer avec son Gros-romain italique (environ c. 18), Sebastian Gryphius en utilise un similaire (fig. 23) à Lyon. Probablement le premier caractère de Peter Schoeffer le jeune, d'après Harry Carter. Les capitales sont inclinées et il y a une grande distance entre les lettres. Le dessin des minuscules semble indiquer une imitation de De Colines. L'effet global est différent, moins habile, mais plus lisible à cause du plus large intervalle entre les lettres.

Les quatre italiques de De Colines restent aujourd'hui les témoins de la force de son expertise technique et de l'énergie de son indépendance artistique.

## 7 – Claude Garamont

Les caractères Garamond portent le nom du plus grand graveur de poinçons français du XVI<sup>e</sup> siècle : Claude Garamont<sup>12</sup>. Ils ont fait l'objet d'une telle demande qu'ils sont aujourd'hui disponibles dans une importante variété de sources, incluant des fonderies et des fabricants de machines à composer. Ces nombreuses versions ont un passé riche et n'ont pas toujours les mêmes caractéristiques, un facteur déroutant qui interfère pour une identification objective. Nous verrons plus loin que Garamont prend une place importante dans cette recherche sur les italiques typographiques.

Claude Garamont entre en scène au moment où la fonte de caractères est un domaine séparé de l'imprimerie. Il apprend probablement le métier auprès du graveur de poinçons Antoine Augereau vers 1531–1534, en accord avec les dernières recherches d'H. D. L. Vervliet<sup>13</sup>. Augereau le prend dans son atelier sur les recommandations de Guillaume I Le Bé. Il s'embarque dans une carrière d'indépendant pour certainement travailler avec d'autres graveurs de poinçons tels que Haultin et Le Chevallon.

C'est probablement au début de 1540 que Garamont fut contacté par l'imprimeur et érudit parisien Robert Estienne pour graver une série de nouveaux caractères romains. Le romain de Garamont apparaît pour la première fois dans *Paraphrasis in Elegantiarum Libros Laurentii Vallae*, d'Erasmus.

La relation que Garamont maintient avec Robert Estienne fut mutuellement bénéfique. Le graveur de poinçon travaille dans un climat culturel encouragé par les talents de l'imprimeur qui démontre sa supériorité dans la pratique de son métier et l'utilisation des caractères. Les compétences de Garamont croissent avec la renommée du nom d'Estienne. Si bien que ses caractères attirent l'attention, incitant le roi à lui commander une fonte grecque. Le Grec du Roi de Garamont renforce sa célébrité, bien que les savants grecs déplorent son modèle, qui poursuit la tradition de l'informel script Grec gravé pour Alde Manuce. Cependant, le Grec de Garamont servira de standard jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

**M**A dame, le Philosophe Seneque Stoiique  
(auquel sans aucune controuerse, les  
doctes attribuer, entre les philosophes  
latins, la principaulté de morale philosophie)  
dit en petites paroles, pleines de grande sub-  
stance: Que Fortune n'est iamais en repos. Et  
d'auãtaige: Qu'elle n'est coustumiere de don-  
ner ioye sans tristesse, douceur sans amertu-  
me, repos sans trauail, renommée sans enuie, &  
generalemēt aulcune felicité sans infortune,  
ce que i'apperçoy en moy à presēt verifié. Car  
d'autāt qu'elle m'a rēdu ioyeux, en me donnāt  
opportunitē de faire treshumble reuerence à  
vostre royalle maiesté, & veoir toute nostre  
citē illustrée de vostre tāt desirée venue: de ce  
qu'elle à hastée icelle, elle m'a rēdu grādēmēt  
marry, & fashé, ne me dōnant loysir de pre-  
parer, limer, & pfaire selon ma deliberation,

12. L'usage généralement respecté à notre époque veut que l'on écrive Garamont (avec un t) pour le graveur, et garamond (avec un d) lorsqu'il s'agit des caractères. Il semblerait que l'une des premières altérations de Garamont en Garamond soit due à Simon de Colines, à une époque où l'orthographe des noms n'était pas encore fixée. C'est ainsi que, si l'on se réfère aux textes de l'époque qui citent le personnage, on constate des différences de graphies : on voit écrit Garamon (dans son contrat des Grecs du Roi), Garamont et Garamond ; dans ses éditions, il signe Claudio Garamontio, Claudius Garamondus, Claude Garamontus et Claude Garamont. Source : Yves Perrousseau, *Histoire de l'écriture typographique : de Gutenberg au XVII<sup>e</sup> siècle*.

13. Hendrik D. L. Vervliet, *The young Garamont : roman types made in Paris from 1530 to 1540*, dans : *Typography papers* 7, pages 5 à 60, Hyphen Press, Londres, 2007.

fig. 24 : L'italique Gros-romain de Garamont, 1540.  
Source : Hendrik D. L. Vervliet, *The Paleotypography of the French Renaissance, Selected papers on sixteenth-century typefaces*, vol. II, Leiden, Brill, 2008, page 297, page 307.

Revenons-en à ce qui nous intéresse. Un caractère italique Gros-romain (fig. 24) qui se dénote par une forte avancée en lisibilité combiné à une grande beauté formelle apparaît à Paris en 1540. C'est un italique très élégant à la gravure moderne, peut-être le premier italique elzévir/garalde utilisé pour lire un texte long. C'est un mélange des aldin et des chancelières italiennes. Une tentative est faite de l'harmoniser avec un romain dans ses courbes et sa couleur. Ce probable italique Gros-romain de Garamont était utilisé dans les ouvrages parisiens de 1540 à 1555.

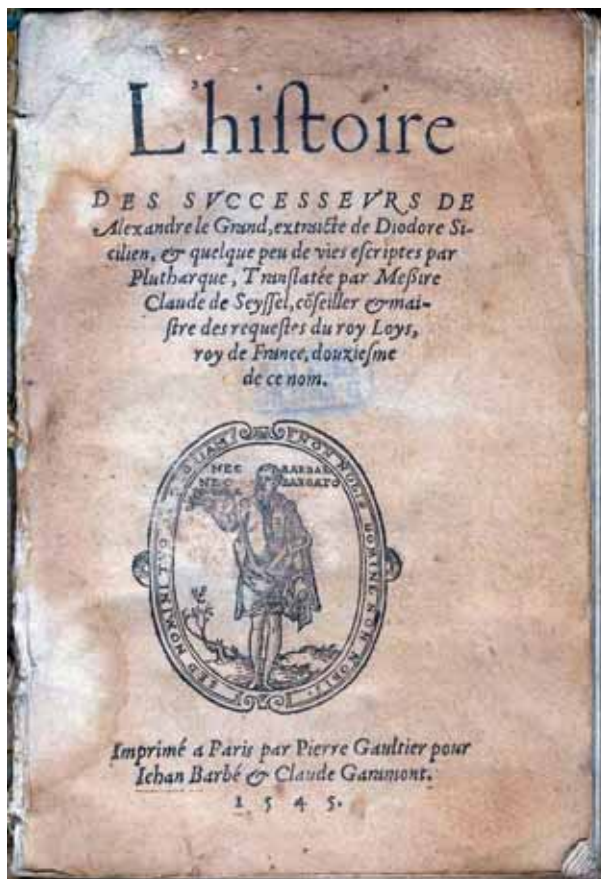


fig. 25 : Italique de Garamont utilisé pour *L'histoire des successeurs de Alexandre le grand*, Imprimé à Paris par Pierre Gaultier pour Iehan Barbé & Claude Garamont, 1545.  
Source : Bibliothèque Louis Aragon (Amiens).

Vers 1543, Garamont quitte son atelier de la rue Saint-Jacques pour s'installer rue des Augustins. Il travaille alors avec son beau-frère, l'imprimeur Pierre Gaultier. C'est vraisemblablement à ce moment que Jean de Gagny, amateur d'art, de livres et de typographie, pourrait avoir persuadé Garamont de graver son premier italique. Cinq livres sont imprimés dont pour certains entièrement en italique de deux tailles, Cicéro et Petit-romain (fig. 25), très proches des originaux d'Alde mais avec des capitales inclinées.

À la mort de Garamont en 1561, ses poinçons et matrices sont vendus, le principal acheteur est Christophe Plantin dont l'imprimerie à Anvers devint la plus grande et la meilleure en Europe. Le Musée Plantin-Moretus héberge les collections de poinçons et matrices issues de l'imprimerie de Christophe Plantin.

Dans la cinquième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, la gravure de poinçons à Paris avance vers sa complète maturité. Les italiques qui apparaissent à la fin de 1540 sont équipés d'une double rangée de capitales, droites et inclinées : un signe que les lecteurs et imprimeurs ne sont pas prêts à abandonner le standard aldin des capitales droites. Cette hésitation sera de courte durée : à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle les capitales sont inclinées, ce qui devient la caractéristique la plus remarquable des italiques, une caractéristique qui a survécu jusqu'à nos jours. Le principal nom associé à ce changement est Granjon.

## 8 – Robert Granjon le maître des italiques

On sait peu de choses sur le début de sa vie. Il est né en 1513. Son père était imprimeur et éditeur à Paris. Granjon y débute comme apprenti orfèvre. Il était actif lui aussi comme éditeur, libraire et voyageait fréquemment. Il séjourne régulièrement à Lyon, probablement à Genève et Frankfurt, vit pendant plusieurs années à Anvers. Sa vie de graveur s'établit de 1543 à 1590. En 1578 il est appelé à Rome par le Pape Grégoire XIII, où il reste dix ans, gravant de nombreux alphabets non latins pour les presses du Vatican. On suppose qu'il est retourné à Paris en 1590, l'année de sa mort.

Un compte approximatif de la production de Robert Granjon s'élèverait à quatre-vingt dix caractères : trente italiques, vingt romains, sept civilités (un caractère d'écriture qui imite les cursives gothiques de son époque), neuf grecs, une douzaine de caractères divers, une demi-douzaine de caractères de musique, quelques hébreux, et un nombre indéfinissable d'initiales, d'ornements arabesques et de fleurons. Tous étaient en circulation et distribués sur le plan international.

En ce qui concerne les italiques chez Granjon, nous distinguons quatre styles : le premier de 1540, au dessin hésitant et expérimental. Le deuxième, de 1551 à la moitié des années 1560, est un italique incliné gravé avec beaucoup de panache. C'est celui-ci qui est aujourd'hui devenu le modèle de nos italiques contemporains. Le troisième est le semi-incliné ou droit, caractère compact et économique, que Granjon produit au milieu de 1560. On trouve pour finir son italique baroque de 1570, audacieusement gravé et parfaitement exécuté, avec de larges contours et des formes de lettres angulaires.

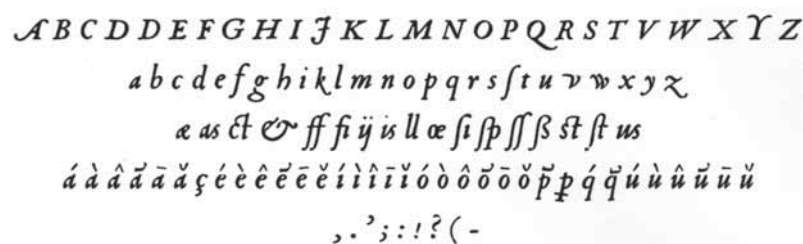


fig. 26 : Premier Italique de Robert Granjon, 1543.  
Source : Hendrik D. L. Vervliet, *The Paleotypography of the French Renaissance, Selected papers on sixteenth-century typefaces*, vol. II, Brill, 2008, page 297.

Granjon pose les fondations de l'italique et du chemin à suivre. À Paris, à partir de 1543, il introduit un italique (fig. 26) avec des capitales penchées, d'un style qui est encore commun aujourd'hui et que l'on connaît comme l'italique galarde. C'est le premier d'une série de quelques trente italiques que Granjon grava. En France, ce nouveau caractère annonce la disparition de l'italique avec capitales droites. Il n'est pas le premier à proposer des capitales inclinées mais pour la première fois, avec Granjon, le problème de l'équilibre de l'inclinaison des capitales est résolu avec succès, créant une avancée et un héritage considérable pour la création de caractères aujourd'hui. En effet, l'harmonie optique de l'angle de la pente dans tout l'alphabet capital est stabilisé, ce qui devient la caractéristique de tous les italiques de Granjon et le place au premier plan dans la gravure des capitales inclinées pour la composition de texte. Cela a permis au compositeur d'utiliser des lignes entières de capitales sans causer trop de troubles à la lecture. L'entrée des lettres capitales inclinées à l'écriture cursive marque une importante rupture à l'esprit général des anciens caractères aldins et chanceliers. Ces caractères obtiennent désormais une dynamique qui leur est propre, ligatures et ornements se réduisent progressivement en nombre.

Quelles étaient les sources de Granjon pour ses capitales penchées ? Était-il un graveur supérieur

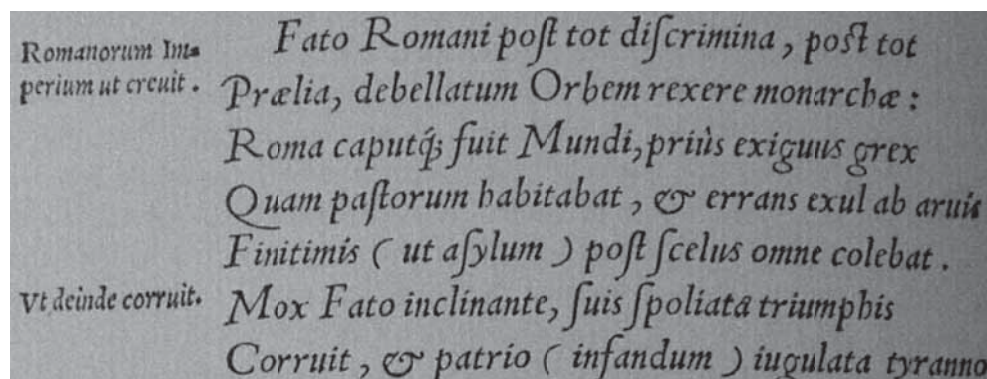


fig. 27 : Carmina de Dolet imprimé à Lyon par Gryphius, 1538.  
Source : A.F. Johnson & Stanley Morison, « The chancery types of Italy and France », in : *The Fleuron III*, 1925, page 48.

arrivé en totale autonomie à cette solution ? Où était-il tributaire d'un prédécesseur extérieur au domaine de l'imprimerie ?

A.F. Johnson & Stanley Morison considèrent que le *Carmina* de Dolet, imprimé par Sebastian Gryphius à Lyon en 1538, présente la première utilisation d'une cursive avec des capitales inclinées (fig. 27, voir aussi les fig. 19, 20 et 23 qui présentent aussi un caractère avec des capitales inclinées). En quelques mots, ce caractère utilisé par Gryphius présente une rupture notable avec les italiques aldins, mais n'est pas moins indépendant des lettres d'Arrighi et de ses dérivés. Mais d'après Marius Audin, Gryphius utilise déjà cet italique en 1527 ou 1528, et indique, sans donner de références, qu'il a été obtenu grâce à Froben de Bâle, qui l'emploie dès 1518. Que cet italique utilisé par Gryphius soit ou non en provenance de Bâle, il exerce une influence considérable, et d'après les figures présentées, il est largement diffusé. On le trouve à Venise, Rome et Padoue et aussi certaines de ses caractéristiques dans le dessin des caractères utilisés à Paris, et surtout à Lyon. En comparaison des capitales inclinées de Granjon, celles utilisées par Froben et Gryphius semblent incohérentes les unes par rapport aux autres. L'inclinaison entre le V et le C est différente, les O et Q s'inclinent trop vers la gauche pour le premier et trop vers la droite pour le second.

Harry Carter, quant à lui, suggère que Granjon n'aurait pu graver seul cet italique. Granjon était admiratif de la *cancellaresca corsiva*, dont il connaissait probablement le manuel d'écriture. Pour Hendrik D. L. Vervliet, ceci est vrai pour le bas de casse et les lettres à paraphe, mais il s'interroge pour les capitales penchées. Celles-ci ne sont pas présentes dans le manuel d'écriture avant 1549. Toujours



fig. 28 : Italique Petit-romain de Robert Granjon, 1545.  
Source : Hendrik D. L. Vervliet, *The Paleotypography of the French Renaissance, Selected papers on sixteenth-century typefaces*, vol. II, Brill, 2008, page 327.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v x y z  
 æ as et & ff fi fl fu ll œ si fl ß ß ß st us  
 á à â ã ä é ê ë ì í î ï ó ô õ ö ø ð þ ç ç ç ù ú û ü  
 , . : ! ? ) - = ~ &

d'après Vervliet il est peut-être possible que pour la première fois, le graveur ne se repose pas sur des scribes ou des modèles calligraphiques et qu'il a plus ou moins inventé en autonomie son propre dessin. Une recherche serait cependant nécessaire, toujours selon lui, afin de déterminer la possible

influence de calligraphes moins connus comme Jean Mallard, des inscriptions de Fontainebleau, ou des exemples de textes présents sur les cartes, les globes terrestres, orfèvrerie, et peut-être même des premières légendes en italique sur les gravures sur cuivre.

On peut imaginer que d'après les normes de l'italique aldin, le projet de Granjon ne fut pas accueilli avec beaucoup d'enthousiasme par les humanistes et les savants de l'époque. La préférence allait vers la tradition que l'enseignement d'Alde Manuce avait fait respecter. Les conseils du maître d'écriture Ludovico degli Arrighi, dans son *Operina* de 1522 poussent aussi vers un dessin droit des capitales. Pour ces raisons peut-être l'italique suivante de 1545 de Granjon de taille Petit-romain (fig. 28) est fournie avec des capitales droites et penchées.

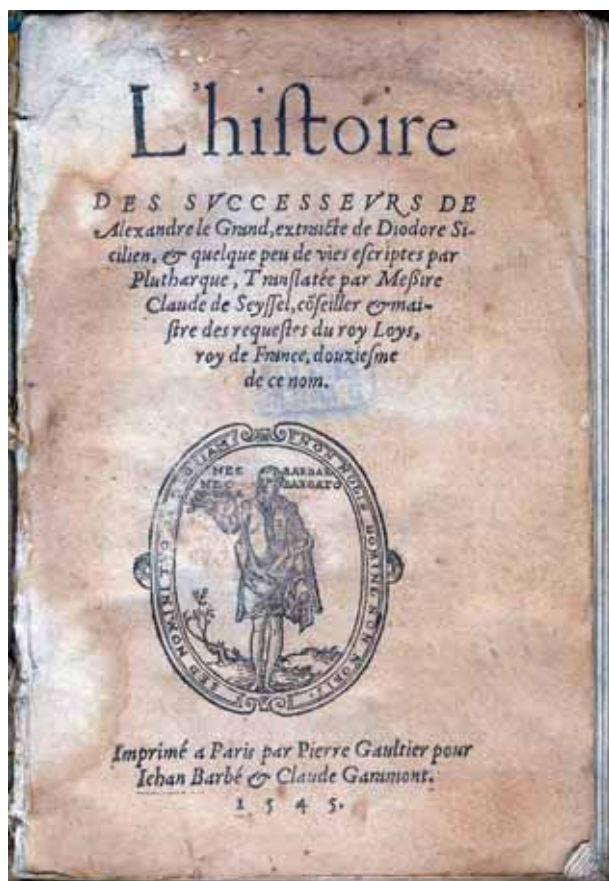
Les italiques dont nous parlons ici sont probablement les derniers caractères à être envisagés pour du texte plutôt que comme un auxiliaire du romain. Leur contraste est trop fort avec celui-ci pour être utilisé ensemble dans une mise en page. Le passage de l'italique à un rôle secondaire s'accomplit dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Il remplace la fonction de l'encre rouge<sup>14</sup>. Ceci c'est produit, semble-t-il, par le résultat d'une alternance romain et italique dans un but d'enrichir la page mais aussi de contraindre l'attention. Les pages de titre fournissent les premiers exemples du pouvoir de cette alternance.

14. Harry Carter, *A view of early typography, up to about 1600*, Hyphen Press, Londres, 2002 (1<sup>re</sup> éd. 1969).

***PRÉPARATION D'UN ITALIQUE DE LECTURE***



# 1 – Un italique de Garamont



*L'histoire des successeurs de Alexandre le Grand*, Imprimé à Paris par Pierre Gaultier pour Iehan Barbé & Claude Garamont, 1545. Source : Bibliothèque Louis Aragon (Amiens). Échelle 1

## a – Présentation

La recherche d'un ouvrage entièrement composé en italique fut mon premier objectif pour amorcer le projet pratique. Son éditeur, son contenu, sa date n'avaient aucune importance. Je n'avais que la curiosité de savoir quel italique pouvait être choisi et pourquoi, toujours dans le cas d'une utilisation en lecture courante. *L'histoire des successeurs de Alexandre le Grand [...]* Imprimé à Paris par Pierre Gaultier pour Iehan Barbé & Claude Garamont en 1545 fut ma première découverte et la plus marquante puisqu'elle influença tout le projet. L'envie de le situer dans l'histoire de la typographie et d'en connaître l'origine motiva l'écriture de la première partie. Il confirma également mes découvertes à propos des phénomènes de perception des lettres d'un texte.

Les dimensions sont de 116 par 78 millimètres. Il comporte 332 pages composées dans un petit italique à capitales penchées. Nous venons de voir qu'à ses origines l'italique était largement utilisé pour la composition de texte. Les possibles motivations de Manuce et Arrighi ont été énoncées. Pour ce caractère de Garamont, proche du corps 7,5 de nos italiques, la quantité de texte et la taille de cet italique n'empêchent pas son utilisation. Pierre Gaultier, Iehan Barbé et Claude Garamont ont-ils suivi l'exemple de leurs aînés ou ont-ils suivi leur goût personnel pour le choix de composer un texte entièrement italique ? Pourquoi aucun ouvrage composé en italique n'est disponible aujourd'hui ? Quelle est la différence essentielle entre nos italiques et ceux du XVI<sup>e</sup> siècle ?

## b – L'ouvrage

Jeanne Veyrin-Forrer<sup>1</sup> situe cet ouvrage dans l'œuvre de Garamont grâce à son étude des actes conservés au Minutier central des notaires parisiens pour la période allant de 1535 à 1560. Durant l'année 1545, Garamont publie sans adresse une dizaine de livres imprimés par Gaultier, dont l'un à son propre compte et les neuf autres en association avec Jean Barbé. L'ouvrage étudié en fait partie.

Garamont grave ce caractère pour lui-même et d'après ses dires, à l'imitation d'Alde Manuce<sup>2</sup>. Il l'utilise dans ses propres éditions en 1545. Il nomme ce caractère *la glossa*, un terme technique de l'époque employé pour désigner d'aussi petits italiques. Guillaume II Le Bé mentionne ce caractère dans son mémoire : *Garamont tailla un italique de Petit Romain lié comme il se voit au livre de l'histoire des successeurs d'Alexandre qu'il fit imprimer par Pierre Gaultier pour Iehan barbé et Claude Garamont en l'an 1545*. D'après Jeanne Veyrin-Forrer, ce caractère n'apparaît ni dans l'inventaire Le Bé, ni dans les spécimens Le Bé-Moretus de 1599.

1. « Nouveaux documents sur Claude Garamont », dans : Jeanne Veyrin-Forrer, *La lettre et le texte, Trente années de recherches sur l'histoire du livre*, coll. de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles n° 34, 1987, page 63 à 80

2. Préface de D. Chambellan, *Pia et religiosa meditatio*, Paris, Pierre Gaultier pour Claude Garamont, 1545. Une traduction de cette préface par Jean Paillard est disponible à la page 291 de l'ouvrage d'Yves Perrousseau, *Histoire de l'écriture typographique : de Gutenberg au XVII<sup>e</sup> siècle*, Atelier Perrousseau, 2005.

### c – Du rythme pour la lecture

La pratique de la lecture nécessite de prime abord l'existence d'un texte, d'une source d'éclairage, et parfois d'une paire de lunettes. Face à un livre, une phrase ou un mot, les yeux renvoient l'information au cerveau qui travaille constamment à la reconstitution de ce que nous percevons grâce à de nombreux éléments que notre œil, en se déplaçant, enregistre ici et là. Ce qui nous donne l'impression d'avoir une image totale de ce qui nous fait face. On nomme cette image totale : information visuelle. Si cette information visuelle est nécessaire, elle n'est pas suffisante. On peut être incapable de lire un texte tout en disposant de nombreuses informations visuelles. Par exemple, il est indispensable de connaître la langue dans laquelle le texte est écrit. Elle représente l'information non-visuelle. La connaissance du sujet traité par le texte est un autre type d'information non-visuelle.

Le lecteur porte en lui cette information. En effet le cerveau dispose dans sa mémoire de deux lexiques, l'un comprenant l'ensemble des phonèmes<sup>3</sup> de la langue, l'autre la totalité des graphèmes<sup>4</sup> qui leur correspondent. Le cerveau élabore et stocke dans sa mémoire un répertoire des mots de la langue orale et de leur signification. La lecture se fait alors en deux temps. Le temps phonologique qui permet de réaliser la liaison entre les signes graphiques et les sons qu'ils représentent, et le temps sémantique qui intègre les éléments identifiés dans des ensembles de plus en plus grands pour aboutir à la découverte du sens du message écrit. La capacité d'utilisation des savoirs acquis dépend de la qualité de la stimulation qui a permis de les mettre en mémoire ainsi que des conditions dans lesquelles elle se produit.

La forme est donc présente dans la connaissance sensible elle-même. Ce qui signifie qu'une forme est découpée et distinguée grâce au souvenir des expériences antérieures, grâce au savoir et à la mémoire de chaque lecteur. La typographie est le médiateur entre le lecteur et le sens du texte. Quelque soit la forme que l'on choisit de donner aux lettres, le créateur doit penser de manière cohérente la construction du caractère et travailler avec précision les blancs, les attaques, les sorties, les connexions entre fûts et courbes de façon à ce que le texte ait un rythme idéal pour la lecture.

En effet la perception est soumise aux lois de la vision rapprochée et du balayage visuel lié lui-même aux mouvements des yeux qui permettent la découverte du texte lors des pauses qui séparent les saccades oculaires. La rétine traite séparément tous les points qu'elle peut identifier et transmet aux aires visuelles les résultats de son travail concernant la forme, l'orientation dans l'espace, la longueur d'onde et les contrastes. La rétine périphérique participe également à la lecture en explorant un large champ visuel dans lequel elle repère un certain nombre d'indices comme les intervalles vides qui rompent la chaîne graphique et les altérations qui y sont incluses (signes de ponctuation). Elle recueille ainsi des informations sur la longueur des mots et des espaces qui les séparent. Ce qui signifie encore que le blanc prend une place importante dans le processus de lecture. Quelque soit le squelette ou la forme des lettres, l'espace qui entoure le noir du texte doit bénéficier de toute l'attention du créateur. C'est lui qui soutient d'abord la lecture.

À ce stade nous comprenons que le dessin des lettres ne joue pas de rôle dans le processus de lecture et l'accès au sens du message écrit. Leur forme n'est pertinente qu'à partir du moment où elle sert le rythme du texte.

En ce qui concerne la lisibilité des textes, si je ne m'appuie que sur des écrits de scientifiques intéressés et passionnés par la typographie comme Émile Javal<sup>4</sup>, François Richaudeau<sup>5</sup> ou Kevin Larson<sup>6</sup>, seul des principes applicables aux caractères en général sont énoncés :

*La lisibilité d'une composition fait appel à peu de règles :*

- *ne pas s'écarter exagérément des canons de la typographie courante : utiliser des dessins de lettres de formes usuelles<sup>4</sup>.*

Les autres principes s'adressent plus aux typographes qu'aux créateurs de caractère :

- *composer les textes dans des caractères d'une taille égale ou supérieure au corps 7 ;*
- *composer des lignes ni exagérément courtes ni exagérément longues ; imprimer les textes en noir sur blanc ou, à la rigueur, en couleur foncée sur fond clair<sup>4</sup>.*

L'italique, avec cinq siècles d'existence, fait pour moi partie des canons de la typographie. Cependant nos italiques nuisent certainement au confort de lecture par la vibration que crée leur contraste. Mais au regard de ses origines et des contextes de son utilisation jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, quelles particularités ont permis aux graveurs, aux éditeurs et aux imprimeurs de convaincre le lecteur de composer un ouvrage entièrement en italique ? Manuce et Arrighi ont bien sur instauré une tradition dans la gravure et l'utilisation de l'italique. Cependant, existe-t-il tout de même un système capable de permettre à un italique de conserver le dynamisme et la gestuelle d'une écriture cursive tout en assurant un confort en lecture longue ? Ce système sert-il le rythme du texte et de quelle façon ?

### d – Le caractère : observation et analyse

Un exemplaire de *L'histoire des successeurs de Alexandre le Grand [...]* étant disponible à Amiens, j'ai pu prendre le temps d'en observer les particularités. J'ai donc tenté de savoir par quels moyens

3. Phonème : son d'une langue défini par les propriétés distinctives qui l'opposent aux autres sons de cette langue.

4. Graphème : unité minimale entrant dans la composition d'un système d'écriture.

4. Émile Javal, *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, Cambridge University Press, 2010 (1<sup>ère</sup> éd. 1905).

5. François Richaudeau, *La Lisibilité*, Actualité des sciences humaines, Retz, 1974.

6. Kevin Larson, *The science of word recognition*, in : *Eye*, n° 52, Croydon, Summer 2004.

il est possible de donner au texte une telle vivacité sans pour autant s'éloigner excessivement de formes purement typographiques. À première vue, seules les A Q et R prennent leurs origines dans la calligraphie. Les *s* longs et l'esperluette sont présents en grand nombre mais suffisent-ils à donner au texte son dynamisme ?

Aucune forme ne s'approche du romain. L'inclinaison et les proportions sont fidèles à l'italique. Cependant une grande stabilité se dégage du texte. Quel système permet un tel effet ? Y a-t-il influence, cohabitation ou lutte entre les formes calligraphiques et les formes typographiques ?

Les pages suivantes montrent un extrait des différents relevés formels que j'ai pu faire afin de comprendre le fonctionnement du caractère.

r seme

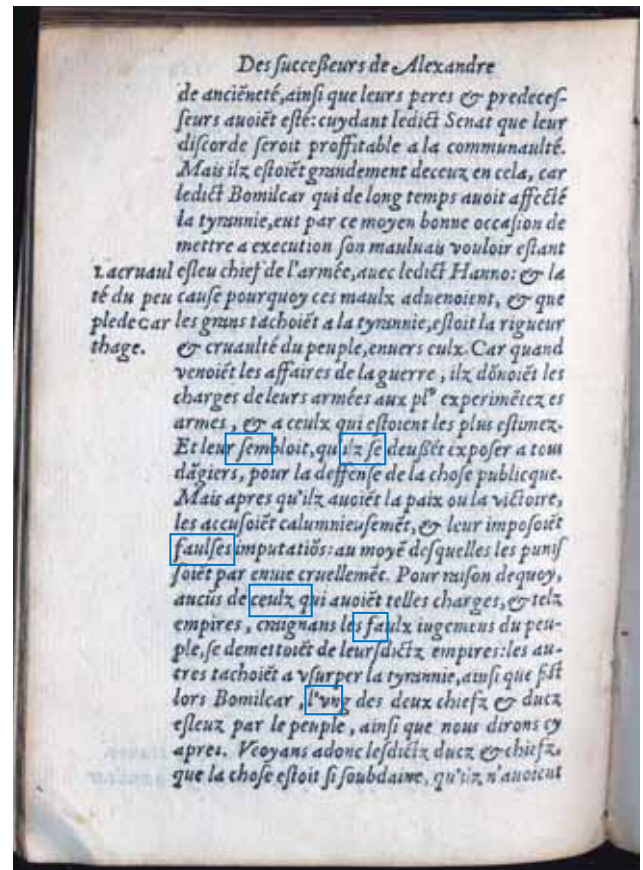
ilz se

faulses

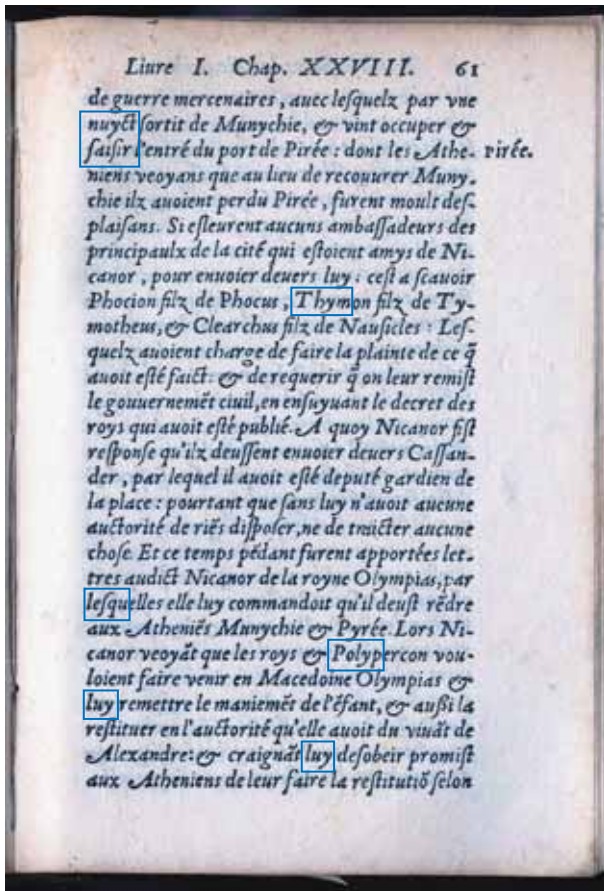
ceulz q

s fa

l'vn



Page 282 Verso  
Échelle 1



Page 61 Recto  
Échelle 1

nuyct  
saisir

Thym

lesqu

Polyp

luy

luy

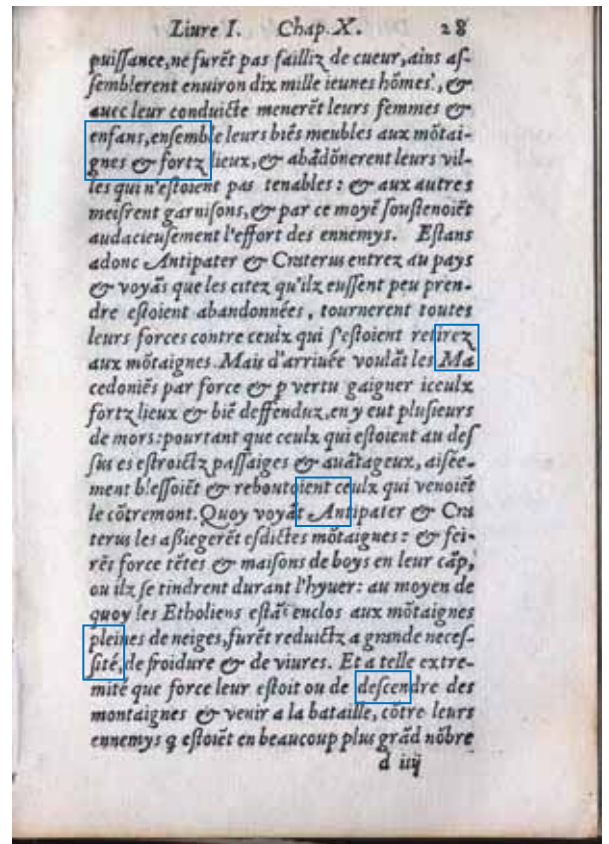
nfans, ensemb  
nes & fortz

irez  
Ma

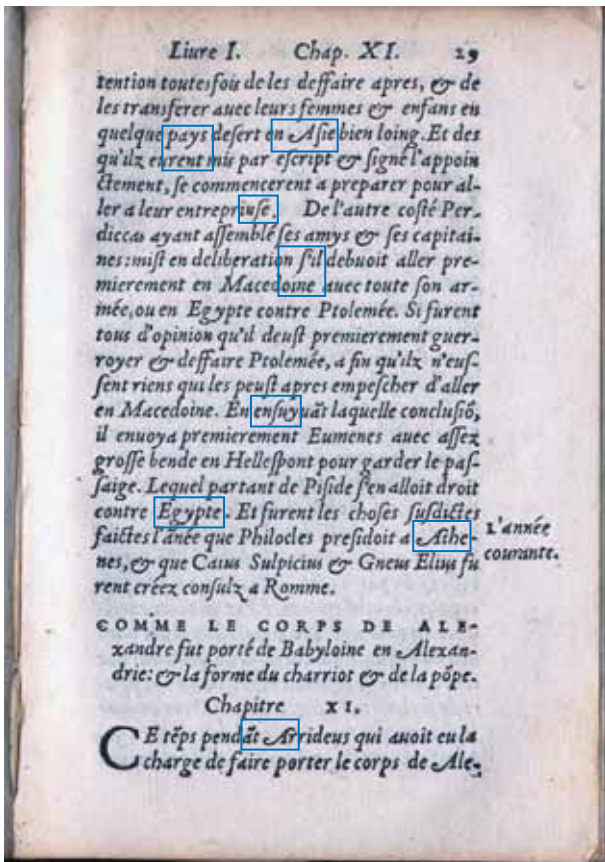
vient ce  
t Ant

plein  
sité,

desce



Page 28 Recto  
Échelle 1



Page 29 Recto  
Échelle 1

pays  
urent

n Asie

inse.

n s'il  
oine

ensuy

Egypte

Athe

āt Ar

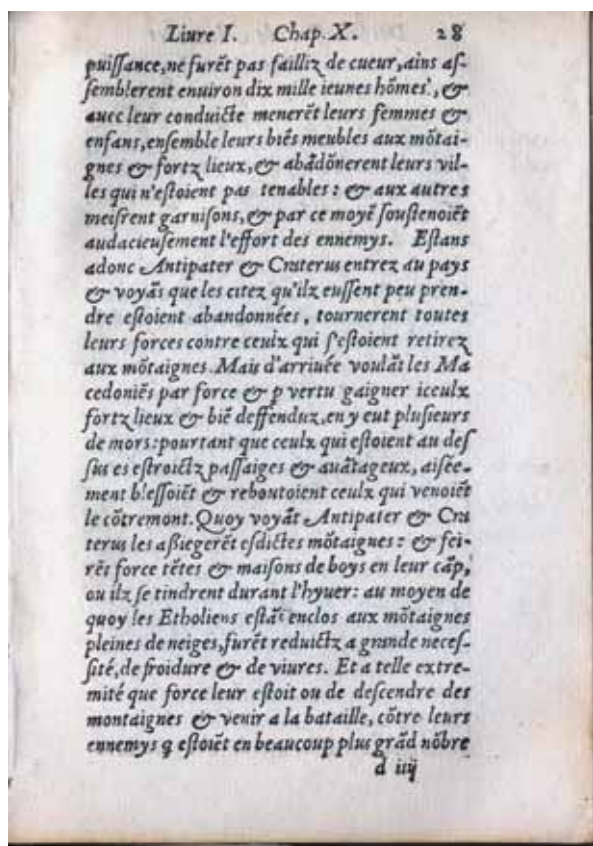
## 2 – Principes calligraphiques applicables à la typographie

### a – L'interligne

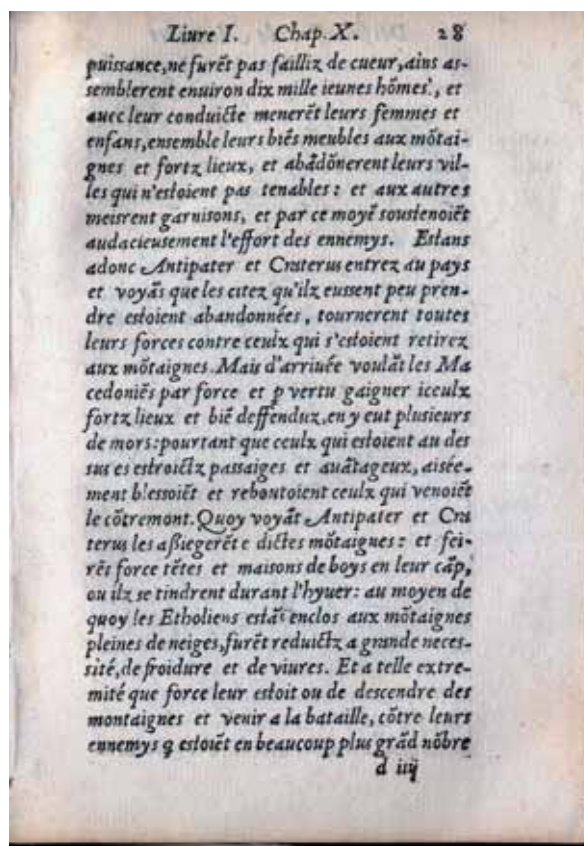
Nous venons de voir que le caractère possède un nombre important de variantes. Les *s* longs balaiant le texte et lui donnent sa verticalité. Ils coiffent littéralement les lettres *c*, *e* par exemple, s'étendent à devenir presque verticaux pour s'adapter aux lettres qui les précèdent et les suivent. L'esperluette est utilisée systématiquement pour remplacer *et* sur toutes les pages de l'ouvrage. Sa forme ne varie jamais. Elle englobe une grande quantité de blanc ce qui provoque, à l'opposé des *s* longs, une stabilité. Ces deux signes créent un contraste qui donne au texte un rythme vertical très vif tout en le stabilisant sur la ligne de base pour conserver le rythme horizontal propre à une écriture cursive. Les *y*, *z*, *v* aident à l'élaboration de cet effet par des variantes cursives.

Ce caractère a donc un rythme horizontal donné naturellement par la régularité des formes typographiques et l'inclinaison de l'italique et aussi un rythme vertical donné par les variantes de lettres. Ces deux rythmes ne s'opposent pas mais cohabitent et parviennent ainsi à contenir toutes la gestualité et la dynamique de l'écriture cursive dans l'espace du texte pour lui donner un aspect frontal. Le rythme n'est plus uniquement horizontal. Il ne fuit plus vers la droite comme dans la plupart des italiques d'aujourd'hui.

En supprimant avec le logiciel Photoshop toutes ces variantes et en remplaçant l'esperluette par *et* nous constatons que l'effet de double rythme est toujours présent. Le rythme horizontal s'accroît mais la frontalité du texte persiste.



Page 28 Recto



Page 28 Recto : Grâce à une simulation informatique : suppression des *s* longs, *z* à parafes et remplacement des esperluettes par *et*.

En supprimant la partie des lettres comprise dans la hauteur d'*x*, pour se concentrer sur ce qui se passe dans l'interligne, nous constatons qu'une quantité plus importante de noir est présente dans la version originale que dans la version modifiée avec Photoshop. Il est donc certain que les variantes cursives permettent au texte d'occuper plus d'espace en hauteur. Elles étendent ainsi le caractère sur la verticalité et donne au texte sa stabilité et sa frontalité sans sacrifier son rythme horizontal.



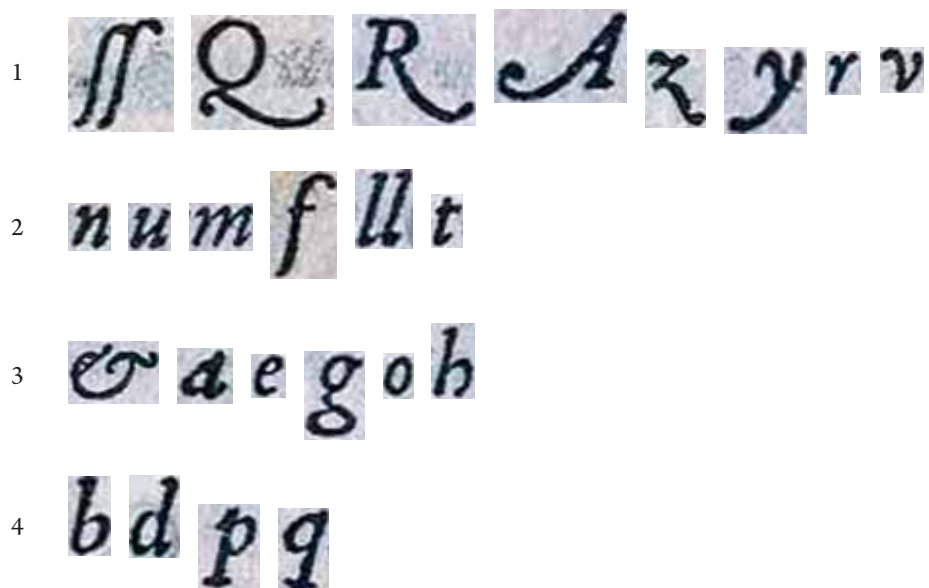
Page 28 Recto

Page 28 Recto avec la suppression par ordinateur des *s* longs, *z* à parafes et remplacement des esperluettes par *et*.

Le rythme horizontal est donné par des groupes de lettres purement typographiques c'est-à-dire qui ne fonctionnent pas sur un principe calligraphique.

Je repère finalement 4 sortes de lettres :

- 1 – les *s* longs, *Q*, *R*, *A*, *z*, *y*, *r*, *v* se transforment ou s'étendent pour occuper l'interligne ;
- 2 – les *n*, *u*, *m* accélèrent le rythme et, associés aux *f*, *l*, *t*, stabilisent le texte par leur dessin régulier ;
- 3 – les *e*, *a*, *e*, *g*, *o*, *h* calment le rythme par l'espace blanc qu'elles englobent ;
- 4 – les *b*, *d*, *p*, *q* mêlent les principes des deux groupes de lettres précédents.





On a vu qu'une association de formes calligraphiques et typographiques provoque sur le texte un rythme à la fois horizontal et vertical. Cependant cela n'est possible que dans le cas où il s'agit de principe calligraphique appliqué à la typographie et non d'une traduction des formes de celle-ci. Je prendrai pour commencer un autre exemple dans l'histoire de la typographie avec le caractère de Jean Jannon numérisé par Štorm František en 2001. Il nous permet de voir de quelle façon se comporte le caractère dans différentes mises en page. On constate encore une fois que la grande liberté des *k, m, v, w, y, z* s'associe à la rigueur typographique des *l, n, u, p, q, t*. Jannon associe avec virtuosité des éléments typographiques stables dans un ensemble fortement dynamique.

## ITALIQUE PETIT CANON.

*Tu y auras ton lot parmi nous, il n'y  
aura qu'une bourse pour nous tous.  
Mon fils, ne te mets point en chemin  
avec eux : retire ton pied de leur sen-  
tier. Car leurs pieds courent au mal,  
& se hastent pour respandre le sang.*

Planche du spécimen de caractères de Jean Jannon, édité en 1621. Taille réelle. (Bibliothèque de Ladislav Mandel).  
Source : Yves Perrousseau, *Histoire de l'écriture typographique : de Gutenberg au XVII<sup>e</sup> siècle*, Atelier Perrousseau, 2006.

*Jannon Text Moderne solves all the weaknesses mentioned above: hairlines are thickened and the x-height is slightly smaller than of Jannon Text. For the price of declining Jannon's crispness we have obtained something solid and functional. Through extensive testing we have tuned up a consistent behavior of the typeface even for a transparent paper at 600 dpi – the cheapest small publisher's pre-*

Štorm František, *Jannon Antiqua Medium Italic*, corps 22.  
Source : [www.stormtype.com](http://www.stormtype.com)

### b – Variations d'inclinaison

L'ensemble est quelque peu instable et inapproprié à la lecture courante. La confusion qu'il y a eu entre son caractère et ceux de Garamont est connue grâce à Beatrice Warde. Elle est à l'origine de la redécouverte du caractère de Jean Jannon dont les corps 18, 24 et 36 étaient auparavant attribués à Garamont sous le nom « caractère de l'Université »<sup>7</sup>. Nous ne sommes donc pas étonnés de trouver les mêmes principes chez l'un et l'autre, c'est pourquoi je dirige votre attention dès à présent vers une création plus proche de nous avec le Fedra Serif A de Peter Bilak qui illustre parfaitement l'idée que je me fais d'un italique. Il décrit lui-même le concept de cette création :

*Instead of seeking inspiration in the past, Fedra Serif is a synthetic typeface where aesthetic and technological decisions are linked. Fedra combines seemingly contradictory ways of constructing characters into one harmonious font. Its humanistic roots (the rhythm of the handwriting) is balanced with rational drawing (a coarse computer-screen grid)*<sup>8</sup>.

7. Beatrice Warde sous le pseudonyme Paul Beaujon, « *The Garamont Types* », in : *The Fleuron V*, Londres, 1926. Source : Alexander Lawson, *Anatomy of a typeface*, Boston, David R. Godine Publisher, 2005, page 137.

8. [http://www.typotheque.com/fonts/fedra\\_serif\\_a/about/concept](http://www.typotheque.com/fonts/fedra_serif_a/about/concept)

En texte, ce caractère possède une grande stabilité et un rythme typographique fort, ce qui ne l'empêche pas d'être dynamique. Dans le détail on remarque des fûts aux inclinaisons différentes entre les lettres et au sein d'une même lettre : signe subtil d'un tracé calligraphique. Contrairement au caractère de Jannon ce n'est plus la typographie qui s'immisce dans un dynamisme cursif mais bien des principes calligraphiques mis au service de la typographie.

Peter Bilak, Fedra Serif A.  
Source : [http://www.typotheque.com/fonts/fedra\\_serif\\_a/about](http://www.typotheque.com/fonts/fedra_serif_a/about)

Quels autres principes de dessin ou de construction la calligraphie peut-elle offrir ? Et cela dans le but d'établir un système qui permettrait à un italique de conserver son dynamisme tout en ayant la stabilité typographique nécessaire à une lecture courante ?

### c – Répartition des poids et souplesse des connexions

Petr van Blokland, Proforma  
Medium Italic, corps 84.  
Source : <http://www.linotype.com/fr/489300/proformamediumitalic-police.html>

Le Proforma de Petr van Blokland est un bon exemple d'italique rythmé. Il correspond bien plus à la mise en valeur d'informations qu'à une lecture courante. Sa structure construite sur un modèle calligraphique avec les lettres piquantes et des connexions basses donnent au texte un aspect vif. Dans le détail, le Proforma possède un langage formel géométrique qui s'adapte à l'alphabet, essentiellement aux entrées et sorties des fûts. Cela donne au caractère une stabilité forte qui l'entraîne sur un rythme horizontal.

9. Gerrit Noordzij, *The Stroke, theory of writing*, Hyphen Press, Londres, 2005. Traduction française : Gerrit Noordzij, *Le Trait, une théorie de l'écriture*, coll. Bibliothèque typographique, Ypsilon Éditeur, 2010.

Ce caractère associe pour moi deux principes de construction que Gerrit Noordzij<sup>9</sup> présente comme la *construction brisée* et la *construction divergente*. La première est représentée par le romain et la seconde par la cursive. Une association des deux signifie le point de rencontre entre le contrôle des formes et leur construction réfléchi avec l'impulsion vigoureuse des traits et de leurs articulations. Quand l'impulsion s'organise et s'uniformise sur l'ensemble de l'alphabet il est possible d'obtenir un texte à l'aspect frontal. Toujours en suivant la théorie de G. Noordzij, cela signifie que la construction de traits à la direction identique et à la largeur uniforme se mêle à des traits à la bifurcation abrupte (lorsque les courbes se connectent aux fûts). C'est ensuite au créateur de donner aux traits le contraste qu'il souhaite : translation, rotation, expansion. C'est-à-dire les changements d'inclinaison et de pression de l'outil pendant le tracé de la lettre (pour simplifier au maximum). Bien sûr cela fait partie d'une logique calligraphique et est propre à la sensibilité de chaque calligraphe. En typographie cela signifie pour moi que le noir sera réparti de façon à amener du poids en certains endroits de la lettre pour accentuer la tension entre les fûts et les courbes et donner au texte plus de dynamisme.

L'accumulation de ces contrastes et variations de trait, agitent le texte. Étant à la recherche de stabilité en vue d'un italique de lecture courante, quels éléments ou réglages pourraient uniformiser sans pour autant sacrifier les principes vus ci-dessus ?

### d – Géométrie et rationalisation des formes

Le contraste entre les pleins et les déliés est la particularité commune aux italiques. Ce contraste poussé à l'extrême en calligraphie donne un rythme horizontal très marqué. Il se forme aussi des angles pointus aux endroits où les courbes deviennent des déliés avant leur connexion au fût. Le modèle de Claude Médiavilla<sup>10</sup> est un bon exemple de cette particularité qu'on retrouve souvent en typographie. Elle permet à l'italique de répondre à son rôle de mise en valeur d'information. Accompagné d'un romain, ce contraste accélère le rythme du texte et son gris typographique devient légèrement plus faible que le romain, ce qui marque un peu plus la différence entre les deux.

10. Claude Médiavilla, *Calligraphie*, Imprimerie Nationale, Paris, 1996.



Extrait du modèle calligraphique de Claude Mediavilla.  
Source : Claude Mediavilla, *Calligraphie*, Imprimerie Nationale, 1996, page 199.

Cependant une atténuation, voire une disparition du contraste entre les pleins et les déliés n'affecte pas le rythme de l'italique. Le *Scala Sans Italic* de Martin Majoor en est un bon exemple. Étant un sans empattement, il est très peu contrasté. En texte, le caractère est robuste mais chaque lettre conserve une dynamique, celle de l'écriture. Le *PMN Cæcilia* de Peter Matthias Noordzij, également très peu contrasté, ne perd ni l'élégance ni la souplesse de l'italique en connectant ses courbes au plus proche des extrémités des fûts. Ces deux caractères, et nous pouvons y ajouter le *Fedra Serif A*, ne fondent pas leur rythme sur le contraste très marqué de la calligraphie. Nous arrivons au point où j'ai le sentiment que la typographie trouve des solutions de rythme dans des principes et non dans des modèles calligraphiques. Lorsque la typographie est autonome dans son processus de construction, elle peut puiser des systèmes de création dans la calligraphie, l'écriture courante ou tout autre domaine que le créateur jugera pertinent en fonction de ses objectifs.

O *Hambur*

Martin Majoor, *Scala Sans italic*, corps 84.

O *Hambur*

Peter Matthias Noordzij, *PMN Cæcilia 56 Italic*, corps 82.  
Source : <http://www.linotype.com/fr/13240/pmncæcilia56italic-police.html>

Le modèle *cancellaresca* insuffle vigueur et souplesse à l'italique. Associé à une rigueur typographique, il prend de la force et de la stabilité. Cette relation entre calligraphie et typographie est parfaitement réalisée dans l'*ITC Mendoza Roman Italic* de José Mendoza y Almeida. Encore une fois on trouve un contraste réduit mais aussi des attaques et des sorties quasiment horizontales, comme dans le *Cæcilia*, qui lui donnent une grande stabilité. Ces empattements, parfaitement géométriques pour le caractère de Peter Matthias Noordzij, contrastent avec le dessin souple et organique des lettres.

O *Hambur*

José Mendoza y Almeida, *ITC Mendoza Roman Medium Italic*, corps 84.  
Source : <http://www.linotype.com/fr/14781/itcmendozaromanmediumitalic-police.html>

## ***BIBLIOGRAPHIE***

## HISTOIRE DE L'ÉCRITURE TYPOGRAPHIQUE ITALIQUE

- Daniel Berkeley Updike, *Printing Types, Their History, Forms, and Use, A study in Survivals*, vol. I & II, Seconde Édition, Londres, Oxford University Press, 1937 (1<sup>re</sup> éd. 1922).
- A.F. Johnson & Stanley Morison, « The chancery types of Italy and France », in : *The Fleuron III*, Londres, 1925.
- Stanley Morison, « Towards an ideal italic », in : *The Fleuron V*, Londres, 1926.
- Stanley Morison, *Caractères de l'écriture dans la typographie, Étude historique*, Paris, À l'enseigne du Pégase, 1927.
- Stanley Morison & Kenneth Day, *The Typographic Book 1450–1935*, Londres, Ernest Benn, 1963.
- Marius Audin, *Le Livre, Son architecture, Sa Technique*, Haute Provence, Forcalquier, Éditions Robert Morel, 1969.
- Harry Carter, *A view of early typography, up to about 1600*, Londres, Hyphen Press, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. 1969).
- Walter Tracy, *Letters of Credit, A view of type design*, Boston, David R. Godine Publisher, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. 1986).
- Jeanne Veyrin-Forrer, *La lettre et le texte, Trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Paris, coll. de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles n° 34, 1987.
- Francesco Ascoli, « L'étude de la calligraphie en Italie », dans : *Communication et langages*, n° 88, 1991.
- Peter Burnhill, *Type spaces: in-house norms in the typography of Aldus Manutius*, Londres, Hyphen Press, 2003.
- Fred Smeijers, *Type now*, Londres, Hyphen Press, 2003.
- Ladislav Mandel, *Écritures, mémoire des hommes et des sociétés*, Atelier Perrousseaux, 1998, ainsi que *Du pouvoir des écritures*, Atelier Perrousseaux, 2004.
- Alexander Lawson, *Anatomy of a typeface*, Boston, David R. Godine Publisher, 2005.
- Yves Perrousseaux, *Histoire de l'écriture typographique : de Gutenberg au XVII<sup>e</sup> siècle*, Atelier Perrousseaux, 2005.
- Bruno Rives, *Aldo Manuzio, Passions et secrets d'un Vénitien de génie*, Éditions Librii, 2008.
- Hendrik D. L. Vervliet, *The Paleotypography of the French Renaissance, Selected papers on sixteenth-century typefaces*, vol. II, Leiden, Brill, 2008.
- Martin Majoor & Sébastien Morlighem, *José Mendoza y Almeida*, coll. Bibliothèque Typographique, Paris, Ypsilon Éditeur, 2010.

## ÉCRITURE MANUSCRITE, CALLIGRAPHIQUE, TYPOGRAPHIE : HISTOIRE ET THÉORIE

- Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Folio essai, 2004 (1<sup>re</sup> éd. 1964).
- Gerrit Noordzij, « Broken scripts and the classification of typefaces », in : *The journal of typographic research*, vol. IV n° 3, 1970.
- John Dreyfus et François Richaudeau, *La chose imprimée*, Les encyclopédies du savoir moderne, Paris, Retz, 1977.
- Fernand Baudin, « L'écriture qui toujours recommence », dans : *Communication et langages*, n° 36, 1977.
- Nicolette Gray, *L'écriture scripte : « Un handicap pour les enfants »*, dans : *Communication et langages*, n° 40, 1978.
- Fernand Baudin, « L'avenir de l'écriture manuelle », dans : *Communication et langages*, n° 53, 1982.
- Fernand Baudin, « Caractères de civilité et de civilisation », dans : *Communication et langages*, n° 54, 1982.
- Gérard Blanchard, « Garamond, mythe et patrimoine », dans : *Communication et langages*, n° 98, 1993.
- Fernand Baudin, *L'Effet Gutenberg*, Bruxelles, Éditions du cercle de la librairie, 1994.
- Claude Mediavilla, *Calligraphie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996.
- Gerrit Noordzij, *Letterletter*, Vancouver, Hartley & Marks Publishers, 2000.
- Gerrit Noordzij, *The Stroke, theory of writing*, Londres, Hyphen Press, 2005.
- Jack Goody, *La raison graphique*, Les Editions de Minuit, 1979 ainsi que *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007.
- Hendrik D. L. Vervliet, « The young Garamont : roman types made in Paris from 1530 to 1540 », dans : *Typography papers* 7, pages 5 à 60, Londres, Hyphen Press, 2007.
- Yves Perrousseaux, *Histoire de l'écriture typographique, le XVIII<sup>e</sup> siècle*, tome I et II, Atelier Perrousseaux, 2010.
- Nicolette Gray, « Towards a new handwriting adapted to the ballpoint pen », in : *Visible Language XIII*.

## MÉCANISME DE LA LECTURE

- Émile Javal, *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, New York, Cambridge University Press, 2010 (1<sup>re</sup> éd. 1905).
- Frank Smith, *Comment les enfants apprennent à lire*, Actualité pédagogique Paris, Retz, 1980 (1<sup>re</sup> éd. 1973).
- François Richaudeau, *La Lisibilité*, Actualité des sciences humaines, Paris, Retz, 1974.
- François Richaudeau, « 6 phrases, 200 sujets, 42 lapsus, 1 rêve », dans : *Communication et langages*, n° 23, 1974.
- François Richaudeau, « Faut-il brûler les formules de lisibilité ? », dans : *Communication et langages*, n° 30, 1976.
- François Richaudeau, « Le texte le plus efficace que je connaisse », Dominique Grandpierre, « La lecture pour les individus en retard », André Conquet, « Lecture et troisième âge », dans : *Communication et langages*, n° 37, 1978.
- Lionel Bellenger, *Les méthodes de lecture*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 1985 (1<sup>re</sup> éd. 1978).
- Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Babel, 2000.
- Thomas Huot-Marchand, *Le Minuscule*, Mémoire de l'ANRT, 2002 ainsi que « Minuscule », dans : *TM RSI STM*, n° 2, 2004.
- K. Larson, *The science of word recognition*, in : *Eye*, n° 52, Londres, Croydon, Summer, 2004.
- Robert Bringhurst, *The solid form of language*, Kentville, Nova Scotia : Gaspereau Press, 2004.
- Dr Ghislaine Wettstein-Badour, *Bien parler, bien lire, bien écrire*, Eyrolles, 2006.
- Marie-Valentine Blond, *Lecture et lisibilité, partie 1 & 2*, [www.objetslivres.fr](http://www.objetslivres.fr), Novembre 2007.
- Gerard Unger, *While you're reading*, New York, Mark Batty Publisher, 2007.
- Jost Hochuli, *Detail in typography*, Londres, Hyphen Press, 2008.

## PSYCHOLINGUISTIQUE — PSYCHOLOGIE

- Wolfgang Köhler, *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1964.
- Frank Smith, *Devenir Lecteur*, Armand Colin / Bourrellet, 1986.
- Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Éditions Verdier, 2004.
- Dr Ghislaine Wettstein-Badour, *Apports des neurosciences et pédagogie du langage écrit*, doc. pdf, <http://dr-wettstein-badour-etude-2005.blogspot.com/>, Janvier 2005.

[...]

## REMERCIEMENTS

Je remercie l'ensemble de l'équipe enseignante du post-diplôme pour leur confiance, leur patience et leur enseignement inestimable : Patrick Doan, Thomas Huot-Marchand, Sébastien Morlighem et Titus Nemeth.

Je remercie également les intervenants et professionnels qui ont pu m'apporter un regard neuf aux moments délicats de la création, de la production ou de l'écriture : Matthieu Cortat, Catherine de Smet, Loïc Le Gall, Jean Goulas, Peggy Letuppe, Jean-Baptiste Levée, Alejandro Lo Celso, David Poullard et Alice Savoie.

Je ne manquerai pas d'oublier Barbara Dennys, directrice de l'ÉSAD, pour son soutien, ses encouragements et l'intérêt qu'elle porte au post-diplôme.

Pour finir j'adresse une amicale pensée à mes collègues et amis du post-diplôme Alisa Nowak et Dam Ca Pham.

Post-Diplôme : typographie et langage  
École Supérieure d'Art et Design, Amiens

Damien Collot

2010

[www.damien-collot.com](http://www.damien-collot.com)

[collot.damien@gmail.com](mailto:collot.damien@gmail.com)

+33 (0)6 75 57 05 52





