



Des faits éloignés de nos yeux
Ces Caractères nous instruisent,

PIERRE-SIMON FOURNIER

TYPOGRAPHE ABSOLU, TYPOGRAPHE ACCOMPLI?

PAULINE NUÑEZ

PIERRE-SIMON FOURNIER



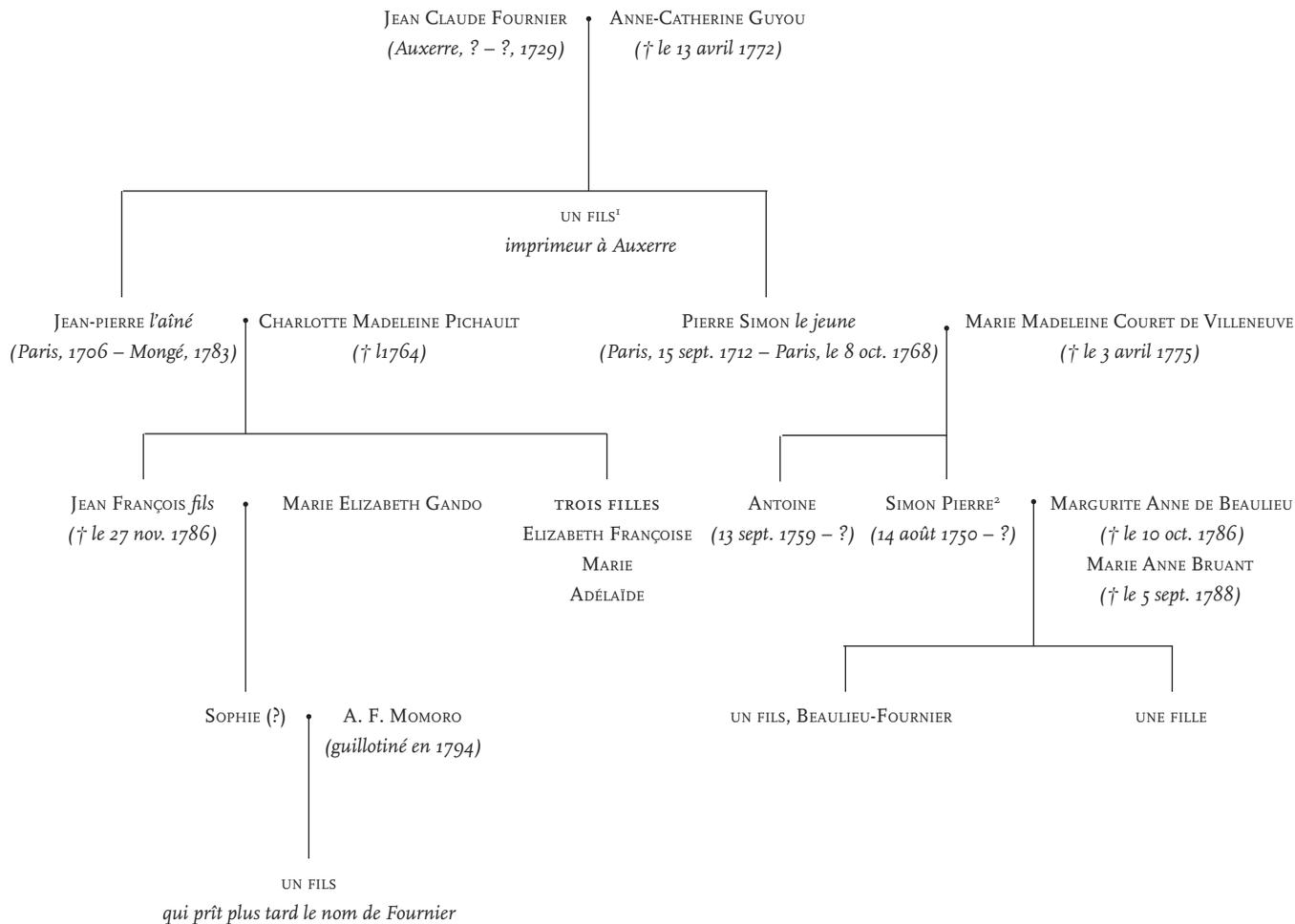
TYPOGRAPHE ABSOLU
TYPOGRAPHE ACCOMPLI ?

RACINES	04
Éléments biographiques	
Éléments de style	
ŒUVRE	18
<i>Le Manuel Typographique Utile aux gens de lettres :</i>	
vision encyclopédiste de l'art typographique ?	
Fournier réformateur et innovateur	
Fournier ornementaliste baroque	
Quelques exemples de caractères baroques en Europe.	
Fournier créateur plagié	
APRÈS FOURNIER	52
Les admirateurs, les « continueurs »	
Le revival Fournier chez Monotype	
Que reste-t-il de Fournier aujourd'hui ?	
Repères bibliographiques	72



Rue des Sept-Voies, aujourd'hui rue Valette. Atget, 1925.

RACINES



1. Probablement nommé François. Jean Claude Fournier, imprimeur à Saint-Dizier 1775 – 1791, est peut-être son fils.

2. Parfois appelé «le jeune». Fournier, imprimeur à Saint-Dizier 1775 – 1791, est peut-être son fils.

Éléments biographiques.

Pierre-Simon Fournier naît le 15 septembre 1712 à Paris au sein d'une famille déjà ancrée dans le monde de l'imprimerie. Il est le 3^e fils de Jean-Claude Fournier, imprimeur à Paris, qui fut apprenti de Jean Cot, puis dirigea la fonderie Le Bé à partir de 1698, pour finalement la reprendre à son compte, en 1707, à la mort de Guillaume Le Bé le troisième. Jean-Pierre, le premier fils de Jean-Claude, reprit la fonderie de son père en 1730, à la mort de celui-ci.

La reprise de la fonderie cette année-là par Jean-Pierre Fournier fut marquée par un autre événement très important pour cette famille. Les filles de Guillaume Le Bé décidèrent de vendre le fonds de leur père aux Fournier, et Jean-Pierre devint alors, à l'âge de 23 ans, le propriétaire d'une collection prestigieuse.

Le document de vente de ce fonds permet de constater l'aspect exceptionnel des pièces cédées par les filles Le Bé. Il est signé des sœurs Le Bé, de Catherine Dion (veuve de Jean-Claude Fournier), et répertorie en détail les différents éléments et la nature des biens vendus. On y voit la liste du matériel (moules, poinçons et matrices), les catégories de fonte (plusieurs romains et italiques, un caractère de civilité, un grec, un caractère de musique, ainsi que des vignettes et des fleurons) et leurs corps (du gros canon à la nonpareille), et, enfin, les graveurs créateurs de ces pièces, à savoir : Augereau, Garamond, Granjon, Haultin et Danfrie entre autres.

Pierre-Simon Fournier, qu'on appelle « le Jeune » (pour le différencier de son frère, Jean-Pierre, dit l'Aîné) entre à l'Académie Saint-Luc où il apprend le dessin, l'aquarelle et la gravure sur bois. Mais son apprentissage a également cours à l'extérieur de l'Académie, car il est initié à la gravure et à la fonte de caractère dès son plus jeune âge à l'atelier de son père. Il s'engage finalement, au début de sa carrière professionnelle, pour la typographie, puisqu'en 1739, il entre à la chambre syndicale de Paris, en tant que fondeur et graveur de caractères.

Fournier commence très vite à graver ses propres caractères dans son atelier de la rue des Sept-Voies. Fournier est implanté dans le Quartier latin, à proximité des universités parisiennes (autorités pensantes et surtout grands censeurs des productions imprimées de l'époque), emplacement traditionnel des imprimeurs de la capitale. Il s'installe près du lycée Henri IV et de la pittoresque église Saint-Étienne-Du-Mont, rue des Sept-Voies « vis-à-vis le Collège de Reims » (actuel Collège de France, rue des Écoles) comme on le voit marqué dans ses premières publications.



*Pierre-Simon Fournier le jeune,
portrait gravé,
date inconnue.*

🔗 *Arbre généalogique des Fournier*

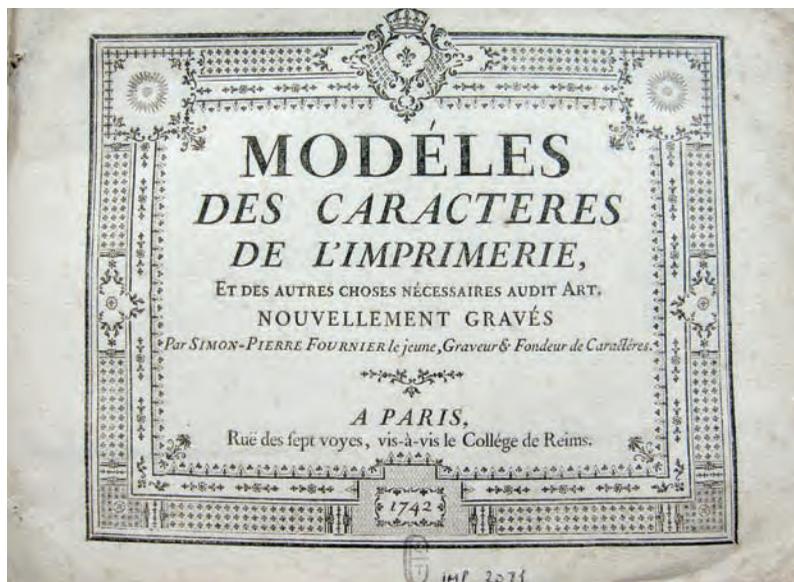
Éléments de style.

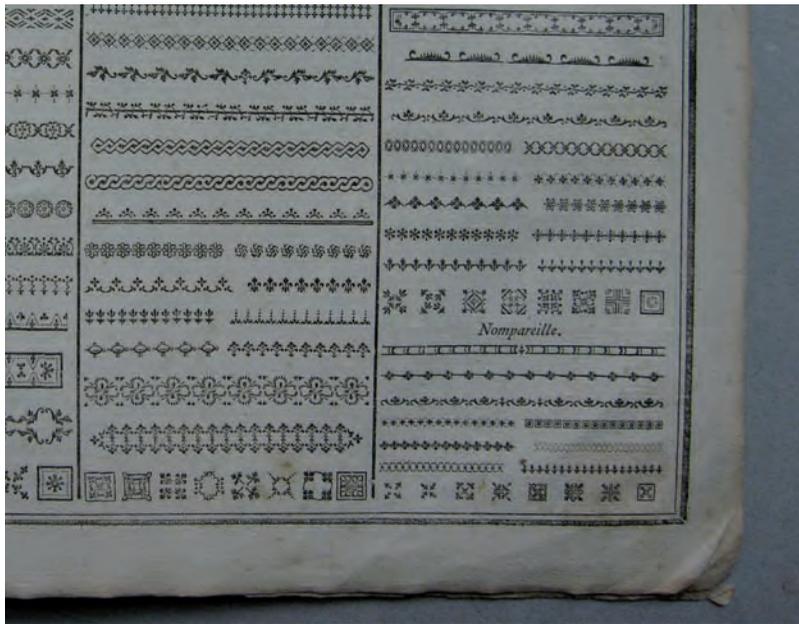
La premier ouvrage de Pierre-Simon Fournier est un spécimen de caractères, appelé *Modèle de Caractères de l'Imprimerie, et autres choses nécessaires audit Art. Nouvellement gravés, par Simon-Pierre Fournier le jeune, Graveur & Fondateur de caractères*. Ce spécimen paraît en 1742.



C'est un format à l'italienne, les caractères sont présentés dans des encadrements ornés, différents à chaque page. Lorsque les caractères présentés ne sont pas de la main de Fournier, on trouve un petit encadré en bas de page, où le nom du graveur originel est inscrit en petit corps. Sont présentés plusieurs romains et italiques (dont la plupart sont des créations originales), dans des œils différents, mais également des caractères étrangers (notamment un Hébreu, annoté «gravés d'après les plus beaux manuscrits de la Bibliothèque du Roy»), et de nombreux ornements et vignettes «sur tous les corps».

À la vue de la page d'introduction, on peut voir le goût déjà prononcé du jeune Pierre-Simon pour l'ornementation. Les vignettes utilisées sont d'une facture fine et sont toutes différentes. On peut apprécier leur grande finesse, notamment dans celles qui entourent le 1742 de la page d'ouverture du *Modèle de Caractères*, faisant presque plus office de trame de de réel élément décoratif.





*Chaque œil du romain et de l'italique ↗
de Fournier est présenté dans un cadre orné différent.
Ici le gros parangon du specimen de 1742.*

GROS PARANGON ROMAIN.

CLAUDE oncle de Caligula lui succeda à l'Empire, c'étoit un Prince sans vices, mais sans esprit: il voulut immortaliser son nom par des ouvrages & des actions publiques. Le Mont Aventin, le desséchement du lac Fucin, & la construction d'un Port à Rome, furent quelques monumens de sa liberalité & de sa magnificence.

ITALIQUE.

IL fut si prodigue de ses faveurs envers ses amis qu'il dédaigna pas lui même d'accompagner les triomphes de son neveu. Plautius fut honoré pour la conquête de la Grande Bretagne: mais il commit une action de la dernière stupidité en appelant à la succession de l'Empire Neron, son neveu, au préjudice des droits & prétentions de son fils Britannicus.

On saisit déjà alors toute la force du travail de Fournier, entre respect des classiques et innovation dans toutes les formes (musicales, ornementales etc.) pouvant être gérées par la typographie. Cette position originale est sans doute à mettre en rapport avec l'éducation de jeune Pierre-Simon, partagée entre l'étude du dessin de caractère et de sa gravure, et, de la proximité, grâce à l'entreprise de son frère, avec les caractères les plus fameux de la typographie française. L'influence du fonds de Fournier l'Aîné est sans doute marquante pour Pierre-Simon Fournier. Il témoigne de la qualité de ce fonds en le décrivant et faisant l'éloge de son créateur : « un des premiers maîtres (Guillaume Le Bé) de cette fonderie aussi curieux qu'intelligens, a conservé et rassemblé beaucoup de matrices des anciens caractères dont on fait usage dès l'origine de l'imprimerie ».

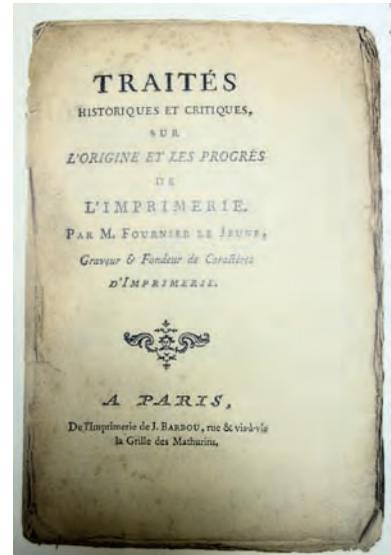


Lorsque Fournier n'est pas l'auteur des caractères présentés, un cartouche orné signe le travail du nom du créateur originel.

Son succès commercial est assez rapide, et acquiert très vite une bonne réputation. Dès les années 1750, il est amené à conseiller les cours royales de Suède et de Sardaigne, désirant alors ouvrir leurs Imprimeries Royales. Il aida également Madame de Pompadour à créer son atelier amateur d'imprimerie à Versailles.

En 1747, Pierre-Simon Fournier se marie avec Marie-Madeleine Couret de Villeneuve, sœur d'un imprimeur réputé à Orléans. La vie quotidienne de Fournier est plutôt calme et paisible. Il préfère se consacrer entièrement à son travail partagé entre gravure de caractères et lecture d'ouvrages spécialisés sur l'imprimerie et la typographie. Il se consacre, en parallèle de son activité de typographe, à des recherches assez pointues sur l'histoire de la typographie en général et se positionne assez tôt en érudit de l'art de l'imprimerie. Son travail est ancré dans une tradition historique de la typographie française, qui ne se veut pas une reprise, ni une copie des formes anciennes, mais une adaptation de celles-ci à un environnement plus contemporain.

Fournier est un typographe polyvalent, sa réflexion des formes typographiques se veut globale, ce qui le mènera à publier en 1756, *Essai d'un nouveau caractère de fontes pour l'impression de la musique, inventé par Fournier le Jeune*, spécimen qui tente de démontrer qu'un typographe peut apporter des solutions innovantes en ce qui concerne l'impression de la musique. Ce travail spécifique était alors réservé à la famille Ballard, qui monopolisait la production de la musique imprimée depuis deux siècles. Il travaille entre 1758 et 1763 à son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique, avec des épreuves de nouveaux caractères de musique, présentés aux imprimeurs de France*, qui paraît en 1765. Cet essai retrace l'histoire de la musique imprimée, présente deux nouveaux caractères de fonte musicale (un petit et un gros) et constitue une charge contre le monopole de Ballard. Fournier plaide sa propre cause, mais se fait très vite des ennemis et surtout des imitateurs. Et décide finalement de céder ses petits caractères de musique à son imprimeur de l'époque afin d'assurer leur diffusion.



Traité historique et critique sur l'origine et les progrès de l'imprimerie, 1758–1763.

Compilation de 5 différents traités écrits par Fournier : les deux premiers concernent les avancées techniques en gravure sur bois, les trois autres s'adressent à d'autres auteurs étudiant les progrès de l'imprimerie. Ce texte est une amorce du Manuel Typographique Utile aux gens de lettres, qui sera publié 3 ans plus tard.

Ce n'est qu'en 1765 que cette compilation de traités sera publiée avec ses essais de caractères de fonte pour la musique.

Le principal problème de Fournier est la séparation légale qui existait entre les créateurs de caractères et les imprimeurs, qui selon lui s'attiraient les éloges d'un travail dont ils n'étaient pas à l'origine. Fournier souffrait de l'impossibilité de publier lui-même ses traités et essais, de cette frustration naquit certainement une conscience aiguë de la reconnaissance du travail de typographe chez les imprimeurs et surtout que ceux-ci affinent leur goût en matière de typographie. Ce qui le mena à déclarer : « la théorie d'un Art si utile [la typographie] ne devrait-être ignorée d'aucun de ceux à l'usage des livres est familier : il seroit à souhaiter que tout homme de lettres fut en état de juger de ses productions ; par là les artistes qui s'en occupent se trouveroient obligés de le respecter assez pour ne point avilir par des fruits trop communs de leur ignorance et de leur mauvais goût ».

Fournier resta fidèle toute sa vie à l'imprimerie de la famille Barbou. Toutes ses publications furent imprimées dans leur atelier d'impression parisien. Jean-Joseph Barbou imprime le *Modèle de caractère* de 1742, et son neveu, Gérard imprima toutes les autres publications. La plupart des livres de chez les Barbou étaient composés avec les types de Fournier, et souvent agencés avec ses propres ornements, ou ceux en vogue à l'époque, notamment ceux de Cochin, Eisen et J.-B. Papillon. Tous les livres sortis chez Barbou étaient 'signés' alors de la citation « Litterae quibus impressus est hic liber a P.S. Fournier juniore incisae sunt ». Phrase qui reprend les préceptes de Fournier sur la précision des caractères employés dans les imprimés, adressés aux imprimeurs : [les imprimeurs devraient] se donner la peine d'annoncer le caractère avec lequel il est imprimé en même temps qu'ils [en] indiquent le format ».

*Il n'est pas rare de trouver ✎
dans les librairies spécialisées ,
parmi les éditions du XVIII^e siècle,
des livres imprimés chez Barbou,
ou composés avec les caractères
de Fournier ; comme ici,
ce recueil de Malherbe.*

POESIES
DE
MALHERBE,

*Rangées par ordre chronologique ;
AVEC LA VIE DE L'AUTEUR,
& de courtes Notes.*

*NOUVELLE ÉDITION,
Revue & corrigée avec soin.*



*A PARIS,
Chez J. BARBOU, rue Saint Jacques,
aux Cigognes.*

M. DCC. LXIV.



E L'I

NION

PAR

*istinis orbati muner
animus molestis ha
civibus nostris qu*

A LON

trouve à LYON

rue M

178

Plus généralement, on peut voir Fournier comme l'instigateur d'une philosophie du goût en matière de typographie. Il pense son métier en tant qu'architecte du livre, fonction qui engloberait alors la quasi-totalité des problématiques concernant la chaîne de fabrication du livre et des activités qui l'entourent, de l'imprimeur, du graveur, au fondeur etc. Fournier recentre ces différentes préoccupations autour d'un seul art : la typographie.

Au fur et à mesure de sa carrière, Fournier s'aperçoit, fort de son activité de typographe et de ses diverses prises de position sur ce que doit être ce métier, qu'il existe un réel manque d'ouvrages faisant le point sur tous les champs d'action que couvre la création typographique. Dans la dernière décennie de sa vie, il va se consacrer à la rédaction d'un ouvrage-référence reprenant les aspects techniques, historiques et artistiques relatifs à la création de caractères. Ce travail tend à prouver que l'activité du typographe ne couvre pas uniquement des problématiques liées à la gravure et à la fonte de caractères, mais à une série de choix esthétiques ou fonctionnels qui agissent en tant qu'acteurs premiers dans la création de tous types de documents imprimés. En ce sens, Fournier apparaît comme un ingénieur-artiste complet, proposant des solutions à des réponses bien précises, le tout dans une conscience pointue de ce qu'est le monde qui l'entoure, des influences passées et de l'actualité de son époque.

Si Fournier attache tant d'importance à écrire sur le sujet, c'est sans doute parce qu'il considère la typographie comme un art premier. Comme on le trouve dans ses propres mots (comme d'ailleurs dans ceux de beaucoup d'autres au XVIII^e siècle), la typographie est l'art qui conserve les autres. À ce propos, il déclare qu' «Après les choses qui sont de première nécessité pour la vie, rien n'est plus précieux que les livres. L'Art Typographique qui les produit rend des services importants et procure des secours infinis à la société. Il sert à instruire le citoyen, à étendre le progrès des sciences et des arts, à nommer et cultiver l'esprit et à élever l'âme : son devoir est d'être le commissionnaire et l'interprète général de la sagesse et de la vérité ; en un mot, c'est le peintre de l'esprit». Si cette position peut paraître de l'ordre d'une mythologie grandiloquente sur la typographie, elle témoigne de l'engagement de Fournier à faire part des besoins et des qualités de l'imprimerie, en gardant à l'esprit ce qui lui semble être la mission principale de la typographie : la transmission des savoirs à la postérité. Et fidèle à cette idée, il rendra à la postérité cet art qui «donne de la couleur et du corps à nos pensées» à travers son spécimen sans doute le plus connu, de Fournier : *le Manuel typographique, utile aux gens de lettres, & à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie.*

L'élaboration du *Manuel typographique* acheva Fournier, littéralement. Deux ans après la publication du deuxième tome, Fournier écrit à propos de sa rédaction: « J'ai commencé en 1736, et à peine se trouve-t-elle finie en la présente année 1766, c'est-à-dire qu'avec un travail assidu et presque continuel, il m'a fallu 29 années pour la mettre dans l'état qu'elle est aujourd'hui. Je puis dire qu'elle est entièrement l'ouvrage de mes mains, ayant gravé moi-même mes poinçons, frappé et justifié mes matrices et fabriqué une partie des moules — tous ceux entre autres qui sont de mon invention; il n'y a point d'exemple depuis l'origine qu'une fonderie complète ait été faite par un seul artiste. » L'implication quasi-constante dans le travail fut également la cause de sa maladie, aggravée à tel point que les médecins ne purent rien pour lui.

Pierre-Simon Fournier meurt le 8 octobre 1768 à Paris.

La principale partie de ce mémoire sera consacrée à ce fameux Manuel Typographique Utile aux gens de lettres, qui constitue une analyse quasi-complète de la chose typographique, œuvre majeure de son créateur. Point par point à travers les pages du Manuel typographique, une tentative de compréhension des apports de Fournier à la typographie sera amorcée.



Chaque partie du Manuel Typographique est introduite par une strophe poétique rédigée par Fournier lui-même, on trouve en exergue du premier volume ceci :

*«C'est de Dieu que nous vient cet Art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux
Et par ces traits divers et figures tracées
Donner la couleur et du corps à nos pensées»*

ŒUVRE



ation du Temple de mémoire,
amateurs les États à la portée
Arts, les Sciences, l'histoire
doivent l'immortalité.

LES
CARACTÈRES
DE
L'IMPRIMERIE.

PAR FOURNIER
le Jeune.

A PARIS,
Place de l'Estrapade,
Rue des Postes.

M DCC LXIV

La publication du Manuel typographique. Vision encyclopédiste de l'art typographique ?

Fournier publie en 1764 le premier volume du *Manuel typographique, utile aux gens de lettres, & à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie*, premier jet d'une somme de travail gigantesque, aboutissement de l'œuvre d'une vie. Somme de travail hallucinante, le *Manuel typographique* est un projet multiple. Il s'agit pour Fournier de présenter ses créations de caractères, mais également de faire un point sur l'histoire de l'imprimerie ancienne et actuelle, et sur les outils et les techniques de son métier.

La premier volume est introduit par un «Avertissement Préliminaire», consacré principalement au rappel des écrits disponibles et édités sur la typographie en français. Fournier déplore d'ailleurs le manque de publications à ce sujet. Personne n'a connaissance réellement de quels ouvrages il disposait à l'époque pour appuyer son propos. Fournier a certainement connaissance des théories de Tory, de Fertel, de Pierre Le Bé, voire même d'Albrecht Dürer, mais celles-ci étaient plus en rapport avec l'art d'écrire qu'avec la typographie même. Il justifie cette nécessité d'écrire sur le sujet dans cet «Avertissement Préliminaire» : «L'Art de la gravure de caractère n'a jamais été décrit. Nos Maîtres dans cette partie ont toujours été si rares qu'il s'est écoulé des temps forts considérables sans qu'il en ait paru un seul en France, et pas un n'a traité par écrit des opérations de son Art : c'est ce qui m'a obligé, lorsque j'ai voulu l'exercer, de me former des principes et d'établir des règles dont je rendrai compte dans cet ouvrage».

*✧ Page de titre du deuxième volume
du Manuel Typographique
précieusement ornée.
Sur la page de gauche, une gravure
représente une allégorie de
la Typographie annotée :*

«Soutien du Temple de mémoire,
Nous transmettons les Faits à la postérité ;
Les Arts, les Sciences, l'Histoire
Nous doivent l'Immortalité.»

Le contexte de publication du Manuel typographique :

Cette volonté de faire état des techniques du métier n'est pas étrangère à la vision encyclopédiste courante au XVIII^e siècle. Si Fournier déclare qu'il n'existe pas de texte sur le sujet, il omet, sciemment (et nous verrons plus tard pourquoi), les tentatives qui eurent cours quelques années auparavant.

En effet, au début des années 1690, Louis XIV et Colbert décident de commencer un grand projet d'encyclopédie pour la « Description des Arts et Métiers », à la façon de certaines publications d'ouvrages d'histoire naturelle ou de dictionnaires qui avaient cours à cette époque et qui rencontraient un certain succès. Les imprimeries et les imprimés se développant en masse à la fin du XVII^e siècle, il devenait nécessaire d'en faire état, et ce, officiellement. Une commission d'observation de ces « machines en usage dans les Arts » est alors désignée par les autorités. Cette commission, plus connue sous le nom de *Commission Bignon* comprend des hommes de référence (quatre en l'occurrence, l'abbé Bignon, Jacques Jaugeon, Gilles Fillau des Billettes et le Père Sébastien Truchet), plus ou moins spécialisés en la matière, dont la principale mission est de fournir descriptions et illustrations des métiers concernés. Et le premier fut, vous le devinez bien, « l'art qui conserve tous les autres » : la typographie. Sans entrer dans les détails des conclusions tirées de la Commission Bignon sur la typographie, on peut raccourcir le temps en affirmant qu'elles furent à l'origine, quelques années plus tard, de la création du Romain du Roi. Il est important de rapporter ce moment historique, car la position de Fournier sur le sujet se fonde, en partie ou plutôt apparemment, à l'exact opposé des prises de position de la commission Bignon. Nous reviendrons plus en détail sur les critiques propres au dessin de caractères, car ici aussi, elles posent les bases du travail de Fournier.

Il est important de comprendre le contexte de publication du Manuel en parallèle de ce courant encyclopédique du XVIII^e siècle car il y est question de défense de certains points de vue sur la typographie, mais également— et c'est une hypothèse tout à fait personnelle— d'une certaine concurrence entre toutes ces théories. Le projet de description de Colbert et de l'Académie des Sciences n'emporte pas autant de succès que prévu, et un autre projet d'encyclopédie, dirigé par MM. Diderot et D'Alembert, lui, a le vent en poupe. Fournier est apparemment convié à en écrire la part de description technique de la fonte de caractère, mais n'y contribue que très partiellement. Ce n'est pas la seule tentative de publication d'un article sur le sujet, Fournier en fait part dans le premier volume : « La Fonte de caractère n'a été connue jusqu'à présent par aucune autre description que par le détail abrégé que j'ai donné dans l'encyclopédie, et par une notice insuffisante et imparfaite qui se trouve dans le Dictionnaire du Commerce de M. Savary ».

C'est sans doute à cause de cet embrouillamini éditorial que Fournier se décide à écrire et publier lui-même une description précise du métier de typographe, pouvant alors rester au plus près de ses convictions personnelles sur le sujet très en rapport à la popularisation des savoirs de son art.

Le témoignage des autres fonderies contemporaines.

À la fin de l'avertissement préliminaire du premier volume du *Manuel typographique*, on trouve un répertoire des principales fonderies existantes en Europe au XVIII^e siècle. Celles-ci sont présentées par pays, et Fournier donne librement son avis sur chacune d'entre-elles. Si le ton est souvent très subjectif, ce texte est un précieux témoignage. Ainsi on retrouve des articles vantant la qualité du travail des hollandais ou de celle de M.Baskerville (et de son papier) en Angleterre !

Il est étonnant de remarquer que dans l'ouvrage de référence qu'est le Printing Types de D.B. Updike, ces descriptions de Fournier viennent quasiment en permanence introduire les paragraphes consacrés au XVIII^e siècle.

Analyse de Fournier sur les siècles passés de l'histoire de la typographie.

Le projet initial de Fournier pour le *Manuel typographique* était de couvrir l'état présent et passé en matière de grands personnages, d'ateliers d'impression ou de fonderies. Ce passage était sensé être contenu dans le troisième tome du *Manuel typographique*, qui ne fut jamais édité.

Description des outils et de l'art du typographe.

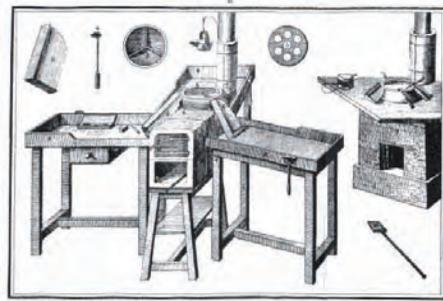
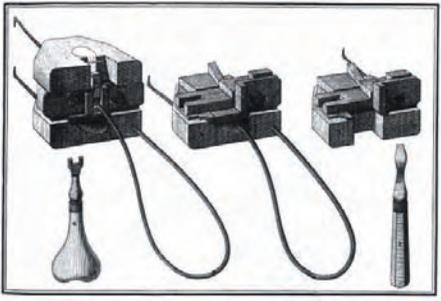
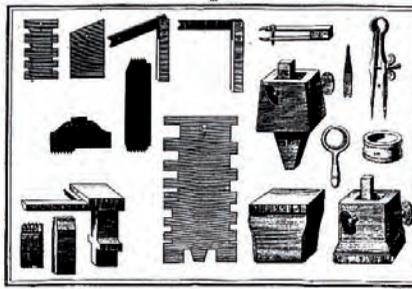
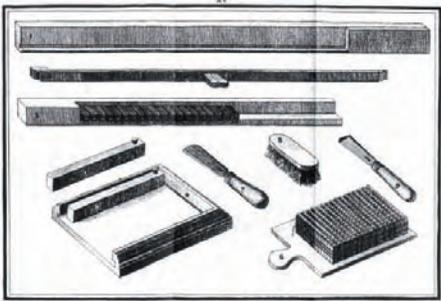
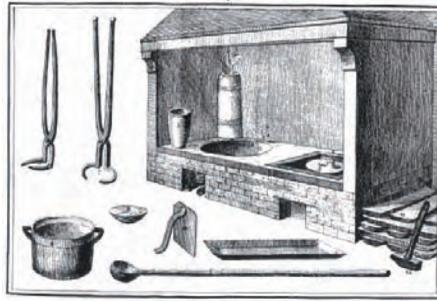
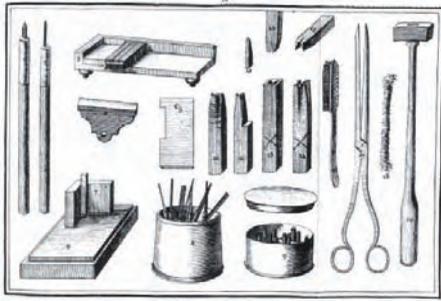
La majeure partie du premier volume du *Manuel typographique* est consacrée à la description précise des phases de création d'un caractère, de sa genèse à leur composition dans l'espace de la page.

Fournier commence par l'explication technique de la taille des poinçons en prenant exemple sur les modèles classiques de la Renaissance comme Simon de Colines, Garamond, Granjon, Le Bé ou Sanlecque. Référents français bien sûr, ceux qu'il a eu l'habitude de manipuler à l'Atelier de son père. De cette façon Fournier ancre ses méthodes dans le patrimoine historique français à travers ceux « qui ont porté la France à un point de perfection que les nations voisines n'ont jamais atteint ».

Il décrit chronologiquement la façon de procéder à la taille des poinçons de la détermination de leur calibre et prend soin également à bien détailler les différents cas de calibrage selon les œils et les corps des caractères. Puis Fournier s'attache à développer les techniques de frappe des matrices, le choix des alliages métalliques pour la fonte. En ce qui concerne la mise en page des caractères finis, il est là aussi très pointu. Il met en place son fameux système d'unité fixe typographique (sur laquelle nous reviendrons plus tard) et s'attarde à la description du choix de la hauteur du papier, de la mise en place des caractères étrangers, de l'approche en général, des problèmes de crénage, de l'interlignage, des fractions et des vignettes (type crochets, accolades etc.) et des caractères de musique.

Ces descriptions sont de véritables méthodes pour le jeune typographe, un *manuel* donc, dans lequel on a réponse à de nombreuses questions techniques. Fournier ajoute à tout cela la description des outils et des machines utilisées dans un atelier de fonte de caractères. Là aussi, la totalité de la chaîne de création est couverte, puisqu'il y décrit beaucoup d'outils tels que les différents types de moules, le coupoir, le fourneau à fondre le métal, etc. Ces descriptions sont à la mode encyclopédique, accompagnées de planches d'illustration très précises, insérées et pliées en accordéon à la fin du premier tome du *Manuel typographique*.

Fournier en plus d'être un très grand savant sur les techniques de fabrication, est également un bon commerçant, faisant également le point sur les poids des différents caractères et leur prix de vente.



Planches gravées placées en fin du premier volume du Manuel Typographique, les définitions des outils nécessaires à la fabrication des caractères renvoient à ces planches numérotées.

TABLE DES PROPORTIONS DES DIFFERENS CARACTERES DE L'IMPRIMERIE.

Par S. P. FOURNIER, Graveur & Fondeur de Caractères d'Imprimerie.

CORPS	ECHELLE DE	DES POLICES.	Lignes
1	PARISIENNE.		1
2	NOMPAREILLE.		1
3	MIGNONE.		1
4	PETIT-TEXTE.		1
5	GAILLARDE.		1
6	PETIT-ROMAIN.		1
7	PHILOSOPHIE.		1
8	CICERO.		1
9	SAINT-AUGUSTIN.		1
10	GROS-TEXTE.	1. Paris. 1. Philosophie. 1. Nomp. 1. Petit Romain. 1. Mignone, 1. Gaillarde. 2. Paris. 1. Nomp. 2. Gaillardes. 1. Nomp. 1. Cicero.	3
11	GROS-ROMAIN.	1. Mign. 1. Philosoph. 1. Pet. Text. 1. Pet. Rom. 2. Paris. 1. Pet. Text. 1. Paris. 1. Nomp. 1. Mignone.	3
12	PETIT-PARANGON.	2. PETITS-ROMAINS. 1. 4. Parisiennes. 1. Nomp. 1. Saint-Augustin. 1. 1. Pet. Text. 1. Cic. 1. 1. Gaill. 1. Philosoph. 2. Paris. 1. Pet. Rom. 1. 2. Nomp. 1. Pet. Text. 1. 2. Mign. 1. Nomp. 1. Paris. 1. Nomp. 1. Gaill. 1. 1. Paris. 1. Mignon. 1. Pet. Text.	3
13	GROS-PARANGON.	2. PHILOSOPHIES. 1. Nomp. 1. Gros-Texte. 1. 1. Pet. Text. Saint-Aug. 1. 1. Pet. Rom. 1. Cic. 2. Paris. 1. Cic. 1. 2. Nomp. 1. Pet. Rom. 1. 2. Mign. 1. Pet. Text. 1. 2. Pet. Text. 1. Nomp. 1. Paris. 1. Nomp. 1. Philosoph. 1. 1. Nomp. 1. Mign. 1. Gaill. 2. Paris. 2. Nomp. 1. 3. Paris. 1. Mignon.	3
14	PALESTINE.	2. CICEROS. 1. 3. Petits-Textes. 1. 4. Nomp. 1. 1. Nomp. 1. Gros-Romain. 1. 1. Pet. Text. 1. Gr. Text. 1. 1. Pet. Rom. 1. Saint-Aug. 2. Paris. 1. S. Aug. 1. 2. Nomp. 1. Cic. 1. 2. Mignon. 1. Pet. Rom. 1. 2. Gaill. 1. Nomp. 1. Paris. 1. Mign. 1. Cic. 1. 1. Paris. 1. Gaill. 1. Pet. Rom. 1. 1. Nomp. 1. Mign. 1. Philosoph. 1. 1. Nomp. 1. Pet. Text. 1. Pet. Rom. 1. 1. Mign. 1. Pet. Text. 1. Gaill. 2. Paris. 2. Mign. 1. 3. Paris. 1. Gaill.	4
15	PETIT-CANON.	2. SAINTS-AUGUSTINS. 1. 4. Mignones. 1. Nomp. 1. Gros-Parangon. 1. 1. Pet. Text. 1. Petit-Parangon. 1. 1. Pet. Rom. 1. Gr. Rom. 1. 1. Cic. 1. Gr. Text. 2. Paris. 1. Gr. Rom. 1. 2. Nomp. 1. Gr. Text. 1. 2. Mign. 1. S. Aug. 1. 2. Pet. Text. 1. Cic. 1. 2. Gaill. 1. Pet. Rom. 1. 2. Pet. Rom. 1. Pet. Text. 1. 2. Philosoph. 1. Nomp. 2. Paris. 2. Gaill. 1. 2. Nomp. 2. Pet. Text. 1. 2. Paris. 3. Nomp. 1. 3. Nomp. 1. Pet. Rom. 1. 4. Paris. 1. Pet. Text. 1. Paris. 1. Mign. 1. Gr. Text. 1. 1. Nomp. 1. Pet. Text. 1. S. Aug. 1. 1. Paris. 1. Gaill. 1. S. Aug. 1. 1. Paris. 1. Philosoph. 1. Cic. 1. 1. Nomp. 1. Pet. Rom. 1. Cic. 1. 1. Mign. 1. Gaill. 1. Cic. 2. Nomp. 1. Mign. 1. Gaill. 1. 2. Mign. 1. Nomp. 1. Pet. Text.	4
16	TRISMEGISTE.	2. GROS-ROMAINS. 1. 3. Ciceros. 1. 4. Gaillardes. 1. 6. Nomp. 1. 1. Pet. Text. 1. Petit-Canon. 1. 1. Cic. 1. Palestine. 1. 1. S. Aug. 1. Gr. Parang. 1. 1. Gr. Text. 1. Pet. Parang.	6
17	GROS-CANON.	(On peut encore augmenter de beaucoup l'asssemblage de ce Corps & des suivants.) 2. GROS-PARANGONS. 1. 4. Philosophies. 1. Pet. Text. 1. Trismégiste. 1. 1. Gr. Text. 1. Pet. Canon. 1. 1. Pet. Parang. 1. Palestine.	7
18	DOUBLE-CANON.	2. PETITS-CANONS. 1. 4. Saint-Augustins. 1. 8. Mignones. 1. Cic. 1. Gr. Canon. 1. 1. Pet. Parang. 1. Trismég.	9
19	TRIPLE-CANON.	2. TRISMEGISTES. 1. 4. Gros-Romains. 1. 6. Ciceros. 1. 8. Gaillardes. 1. 12. Nomp. 1. 1. Gr. Text. 1. Doubl-Canon. 1. 1. Pet. Can. 1. Gr. Can.	11
20	GROSSE-NOMPAREILLE.	4. PALESTINES. 1. 8. Ciceros. 1. 12. Petits-Textes. 1. 16. Nomp. 1. 1. Palest. 1. Triple-Canon.	16

Ainsi, la paternité de l'idée d'une mesure globale d'un groupe de forme appartiendrait à Truchet. Mais si ce dernier en est le père fondateur, et Fournier le fils spirituel, on peut constater que ce dernier pousse dans le champ de la typographie la théorie à son maximum, en basant et créant son œuvre à partir de celle-ci, et, de fait, d'en donner une application pratique quasi-parfaite.

Cette nouvelle façon de penser la mesure n'est pas uniquement une problématique mathématique. Elle permet à Fournier d'harmoniser l'agencement des caractères dans ses compositions (entre les titres et le texte par exemple), mais également de déterminer proportionnellement la hauteur du papier ou l'interlignage des textes. Cette facette scientifique de son travail est passionnante et fondatrice d'une nouvelle pensée de la typographie, soulevant des problèmes toujours d'actualité.

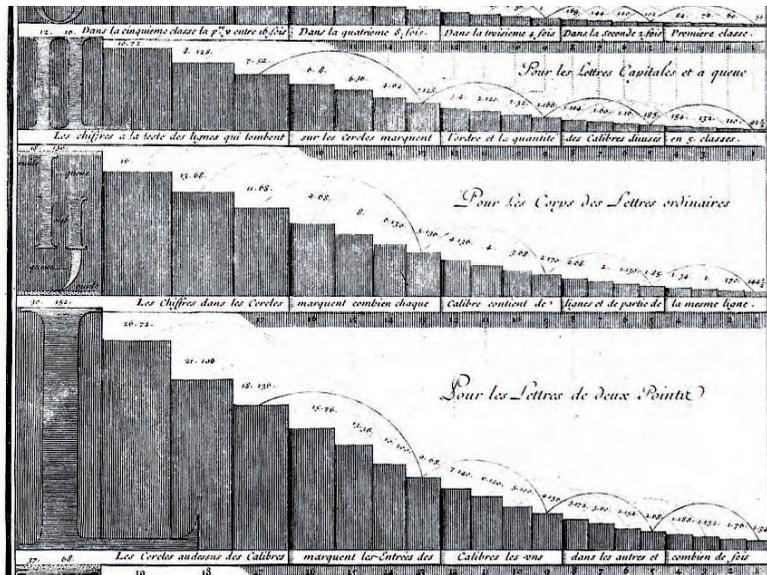


Planche gravée extraite des travaux sur le point typographique du père Sébastien Truchet.

Le Romain et l'italique de Fournier.

Si le *Manuel typographique* est une somme quasiment exhaustive sur le sujet typographique, la part principale de l'ouvrage reste quand même le spécimen de caractères.

Caractéristique des formes.

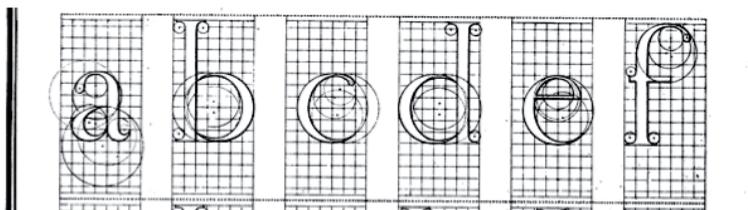
Malgré ses prises de position contre les perspectives de la commission Bignon (« comment peut on dessiner un cercle avec autant de carrés ? » se demandait-il alors) Fournier a conscience des innovations du Romain du Roi. Les empattements ont tendance à s'horizontaliser mais restent triangulaires (M majuscule). Les attaques des hampes (obliques), les sorties de courbes (C, S ou J majuscule) appartiennent plutôt à un vocabulaire de formes « anciennes ».

Comme par exemple, le double arrondi de la queue du R, la forme régulière des Capitales, la boucle ronde du a minuscule. Cependant, il conserve les attaques obliques des hampes.

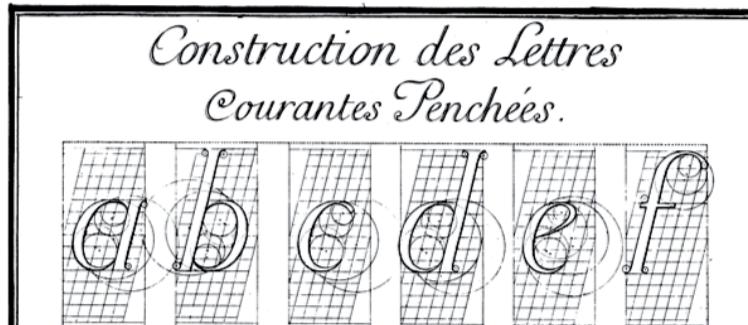
La qualité de la gravure des caractères de Fournier est exemplaire, aucune fonderie française ne pouvait rivaliser de précision à la même époque. Le nombre de variations sur un même corps est énorme. On trouve parfois jusqu'à sept variations pour un même corps : « ordinaire, approché ou serré, goût Hollandois, poétique », etc. Chacune de ces variations est précisément décrite par Fournier. Ainsi le « petit-œil », « laisse plus d'intervalle entre les lignes de caractère, ce qui donne un air plus léger et plus gracieux ; mais peut-être est-il plus fatiguant à la vision délicate ». L'« œil ordinaire », lui, « tient le milieu entre l'agréable et l'utile ». Les variations sont très subtiles, mais préfigurent des préoccupations à venir sur la lisibilité, l'aspect du gris typographique en général, et ainsi chaque variation correspond à un type d'utilisation bien précis. Par exemple, pour illustrer le propos, Fournier avoue de son « gros œil » qu'il est d'une « nuance plus sensible, mais les lignes étant plus rapprochées les unes des autres, les pages prennent un air plus matériel ». Les différentes dénominations des variations appartiennent à un vocabulaire déjà utilisé par la profession, mais Fournier en ajoute de plus personnelles. Comme par exemple le poétique qu'il qualifie de « moins arrondi, mais [...] plus petit et moins nourri » et dont « les lettres longues et autres sont allongées, ce qui produit une distance convenable entre les lignes, pendant que les lettres plus rapprochées à côté les unes des autres, laissent la liberté de composer de grands vers sans être obligé de les partager en deux lignes, ni de donner trop de largeur au format. » Mais paradoxalement, à mon sens, la plus belle illustration de l'utilisation de ce caractère ne se situe pas dans un ouvrage de poésie, mais bien dans l'œuvre de Fournier lui-même,

puisqu'il choisit de composer le premier volume du *Manuel typographique* en poétique.

Fourrier crée son romain et son italique comme deux formes coexistantes, participant à son crédo que tout problème de composition peut avoir une réponse typographique. Ainsi, le romain et l'italique possèdent une hauteur d'x délibérément différente, mais participant d'une même démarche de création typographique.



Grille de construction des bas de casse du Romain du Roi, on constate que le romain comme l'italique est construit sur un module oblong.



LE ROMAIN

Le dessin de Fournier est ancré dans la tradition du caractère de la Renaissance (certainement grâce à la proximité qu'il eût jeune avec le fonds de la famille Le Bé), et envisage son travail à la fois par sa propre expérience de la gravure et par l'apprentissage et la connaissance des savoirs techniques de ses prédécesseurs. C'est sans doute pour cela qu'il réfute les théories sur le dessin de la lettre avancées par la commission Bignon, trop théoriques et trop éloignées de la réalité du dessin de caractères. S'il est vrai que l'on peut trouver des points communs esthétiques entre le Grandjean et les caractères de Fournier, cette proximité vient certainement d'un goût pour un certain type de dessin relatif à une époque plus qu'à une prise de position en accord avec une philosophie de la typographie. En effet, Fournier remet en avant la nécessité d'avoir des corrections optiques fines pour obtenir un dessin de lettre parfait. La théorisation des formes typographiques menaient à penser qu'on pouvait contrôler et trouver des solutions modulaires uniques pour le dessin de n'importe quel lettre. Fournier, qui pense en tant que typographe, réfute ce propos et crée ses formes typographiques avec une conscience aiguë de leur utilisation dans les imprimés. On peut alors dire qu'il existe des romains, ajustés en fonction de leur force de corps et de leur fonction. Par exemple, le « goût hollandais » est une version inspirée des tendances étroites et compactes des Hollandais. La version poétique est très proche du style de Luce (ornementaliste baroque et graveur de la fameuse *perle*, la version du Grandjean de 4 pts).

N^o.

LXXX.

78

DOUBLE-CANON.

Attaque oblique des hampes

Axe vertical

Peu de

Goutte

chofes

nous

Empattements
triangulaires

amuse.

L'ITALIQUE

Fourrier abandonne la forme classique pour une version qui est plus de l'ordre du « romain penché », caractérisé par une ligne « plus mécanique ». Il régularise la forme italique, alors encore dispersée, en harmonisant les formes et en conservant une pente égale pour tous les caractères. Cette harmonisation donne un caractère qui est davantage un romain penché qu'une italique. Mais comme dans toutes les formes « à la Fourrier », celles-ci ne sont pas réellement marquées par le premier style ou par le second. Par exemple, si les empattements tendent à adopter une horizontalité globale, et que les formes se détachent des modèles historiques de l'italique, Fourrier reste entre les deux, il vise une réformation de l'italique plus qu'une adoption de formes penchées pures. Il justifie ainsi son choix de dessin : « c'est pourquoi j'ai suivi mon goût sur cette sorte de caractères en les rapprochant un peu plus de notre manière d'écrire, et distinguant bien surtout les pleins et les déliés ». On peut se demander, à la lecture de cette phrase, s'il retient de cette « manière d'écrire » une cursivité globale, ou une façon de dessiner les lettres. En regardant attentivement, on peut s'apercevoir de certaines finesses concernant l'exécution de son italique, comme par exemple, le maintien d'une différence de forme sur les lettres qui *a priori* pourraient être dessinées « en miroir » comme le p et le q ou le b et le d. Effort utile du typographe puisqu'à propos du Romain du Roi, Fourrier critiquait déjà les lettres qui avaient été juste inversées (comme le n et le u par exemple) répondant à un modèle de grille et de construction des formes unique, et justifiait dans son *Modèle de Caractères* de 1742, à propos de la différence du u et du n justement, que celle-ci devait être imperceptible et permettait de ne pas les confondre à la composition, tout en ayant une apparence juste au niveau du dessin (il est amusant de noter que cette remarque concerne effectivement les compositeurs typographes et sont bien loin des considérations des graveurs).

DOUBLE-CANON.

Attaque oblique

Rien de

Double arrondi

durable

Harmonie de la pente

*dans ce**monde.*

AUTRE FORMES D'ÉCRITURE :

Fournier s'aperçoit assez rapidement, volonté encyclopédique oblige, de l'intérêt de développer des écritures autres que le romain et l'italique. Dans sa volonté de considérer la typographie comme un tout, englobant « tous les aspects des écritures » qu'ils soient relatifs au labeur ou à l'ornementation. Les autres formes d'écritures, comme la bâtarde, la ronde ou la financière, sont des types d'écriture historiques, mais surtout attachés à des documents bien précis. Il y voit certainement l'illustration de son propos qui est de dire que chaque typologie de lettre correspond à une utilisation bien précise, qu'elle soit de l'ordre de la grandeur de corps en rapport à l'emplacement et la fonction dans la page, d'un œil particulier en réponse à un type d'ouvrage (la poésie par exemple) ou d'une esthétique particulière répondant à un type de document dont la fonction est bien définie. Il explique d'ailleurs à propos de sa financière : « Le présent caractère est gravé à l'usage des imprimeurs curieux, pour l'impression de certains ouvrages légers qu'on voudrait faire passer pour être des écrits. Il est utile pour des épîtres dédicatoires, lettres circulaires, billets de commerce, de cérémonie etc. ».

Cependant utiliser ces nouveaux caractères demande une certaine révision des formes des types administratifs, qui, par leur dessin, posaient des problèmes de conception. Certaines écritures possèdent de nombreuses ascendantes et descendantes problématiques pour le gain de place à la composition. Fournier développe alors des formes sans crénages, proposition très économique, qui explique sans doute le grand succès de ces caractères auprès des administrations et différents commerces.

FLAMAND.

Heere en straft my niet in uwre
berbolghentheydt; noeh in uwre
gramschaype en hastydt my
niet.

Ontfermt u mynder Heere /
want ick den krank: gheneest
my Heere / want alle mijne be-
enderen zijn heel ontsteit.

Ende mijn ziele is seer ber-
schyck / maer ghy Heere / hoe
langhe?

Wozt omghekeert Heere / en-
de verlost mijne ziele / maecht
my saligh om uwre barmhertig-
heydt.

Want daer en is niemandt
inde doodt die uwre gedachtigh
is ende wie sal inde helle u be-
lijden?

BATARDE COULÉE.

Notre intérêt nous
occupe du soin d'en
imposer aux Minis-
tres, & nous les
blâmons lorsque par
hasard ils se trou-
vent dans le choix
des Sujets. N'est-ce
pas leur reprocher
notre fausseté?

Fournier ornementaliste baroque.

Fournier développe par ailleurs une gamme d'éléments décoratifs, pour la plupart repris des «classiques» de l'ornementation typographique de son siècle (de Luce par exemple), mais aussi représentatifs du style de son époque. L'ornementation «à la Fournier» est un point d'équilibre tout en finesse entre un classicisme respectueux des formes ornementales plus anciennes et des formes typiquement «rococo», aériennes et poétiques.

A highly decorative initial letter 'B' in a blackletter style, featuring intricate flourishes and a small figure-like element at the top.A decorative initial letter 'R' in a blackletter style, with elegant curves and a small figure-like element at the top.

LES INITIALES

On distingue deux types d'initiales ornées dans le *Manuel typographique*. On trouve ce que Fournier appelle des «lettres de deux points» (c'est-à-dire pouvant être réglées proportionnellement sur deux lignes de texte d'un corps plus petit) qui peuvent être «décoratives», présentant des ornements (du même vocabulaire graphique des vignettes présentées dans le même spécimen) incrustés dans leurs pleins et déliés. Il y a également des lettres «décorées», où il ne s'agit plus d'ornements à proprement parler, mais d'astuces décoratives, comme une ligne à l'intérieur des fûts ou des sorties de courbes maniéristes (dont le trait se sépare en deux arabesques distinctes).

A decorative initial letter 'Q' in a blackletter style, with a small figure-like element at the top and a decorative tail.A decorative initial letter 'M' in a blackletter style, with a small figure-like element at the top and a decorative tail.A decorative initial letter 'C' in a blackletter style, with a small figure-like element at the top and a decorative tail.A decorative initial letter 'K' in a blackletter style, with a small figure-like element at the top and a decorative tail.A decorative initial letter 'E' in a blackletter style, with a small figure-like element at the top and a decorative tail.A decorative initial letter 'G' in a blackletter style, with a small figure-like element at the top and a decorative tail.A decorative initial letter 'O' in a blackletter style, with a small figure-like element at the top and a decorative tail.A decorative initial letter 'R' in a blackletter style, with a small figure-like element at the top and a decorative tail.

LES ORNEMENTS.

Le problème de l'impression des ornements est surtout technique. Il est difficile d'imprimer texte et décorations en un seul passage, tout en conservant une qualité d'exécution parfaite. Dans le cas des ornements gravés sur cuivre, l'encre et l'impression étant différents, il est impossible d'imprimer en un seul passage. Cependant, il existe plusieurs façons d'intégrer des ornements dans une composition au plomb au XVIII^e siècle. On peut les graver sur bois et les ramener à la hauteur typographique ou créer des ornements en métal.

Le *Manuel typographique* comporte 377 modèles de vignettes et Fournier présente cette série d'ornements par ordre croissant de corps. Les premiers sont exceptionnels de finesse et de petitesse, on perçoit tout le talent de graveur de Fournier, notamment dans la précision des coups de burin, à l'encontre de tout défaut de création mais jouant un rôle tout à fait constructeur de la forme. Chaque forme d'ornementation accompagne un type d'utilisation précis. De cette façon, regroupées (celles qui peuvent être utilisées ensemble, celles qui sont caractérisées par la finesse du type d'ornementation, ou au contraire par leur aspect plus lourd).

Les vignettes du gros romain sont, sans doute, les plus fines et les plus ornées et montrent tout le talent d'ornementaliste de Fournier. Parmi les formes les plus remarquables, on trouve en dans l'œil nommé *Palestine* de magnifiques Roi-Soleil en gloire, des médaillons (en regard, un homme et une femme), des guirlandes pendues et des écussons.

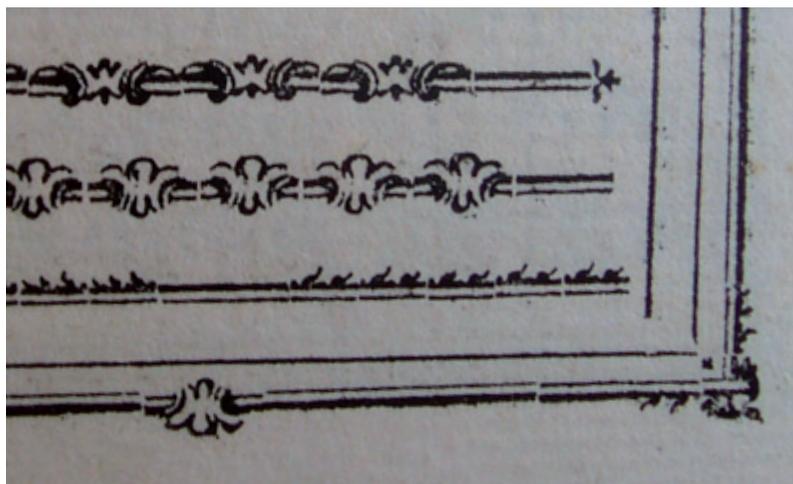
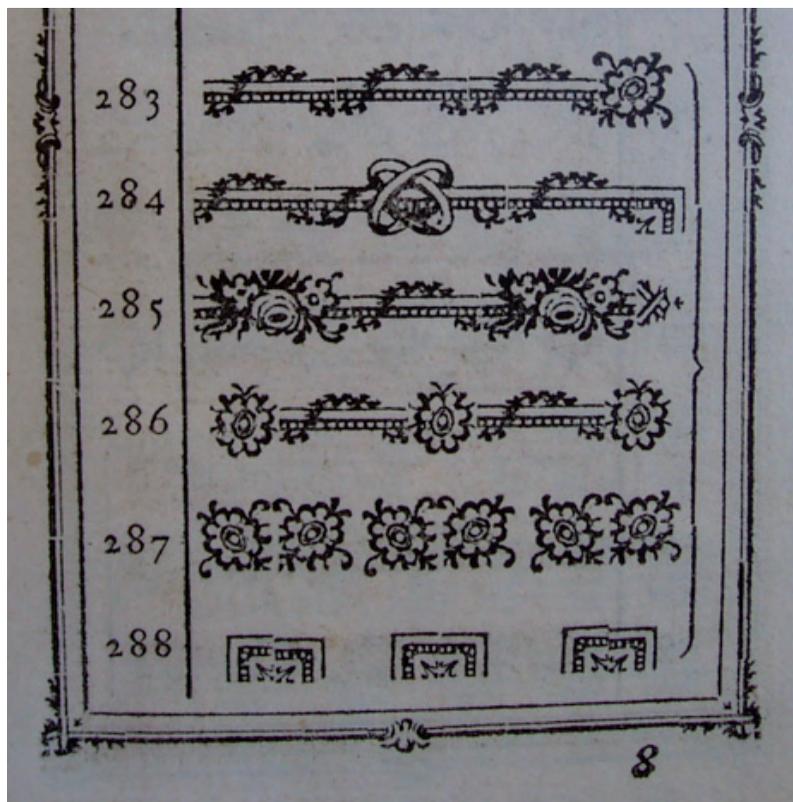
Les accolades, malgré leur statut fonctionnel, ne sont pas en reste par rapport aux vignettes de Fournier. Elles se caractérisent par le même traitement proportionnel (elles sont à utiliser avec telle ou telle taille de corps), et par leur finesse d'exécution. Elles illustrent avec brio l'extrême précision du système modulaire présent dans toutes les formes, quelles qu'elles soient, de la lettre au détail que l'on pourrait considérer comme le plus futile.

Si Fournier est un exemple unique, parmi les typographes, d'érudition sur la chose ornementale, il ne considère pas la gravure d'ornement comme art unique et déclare à ce propos, avec humour, qu'il « y a trois Arts — la sculpture, la peinture et la gravure d'ornement — dont l'Architecture est une branche ! »



Les vignettes sont présentées
en groupe et numérotées par type.
Une accolade signale
les différents groupes pouvant être
utilisés en combinaison.

On peut admirer sur ces deux détails
la finesse d'exécution et l'extrême
préciosité typiquement baroque
des éléments décoratifs créés
par Fournier.

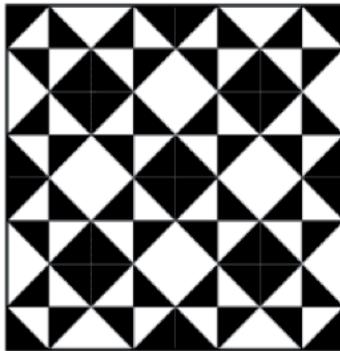
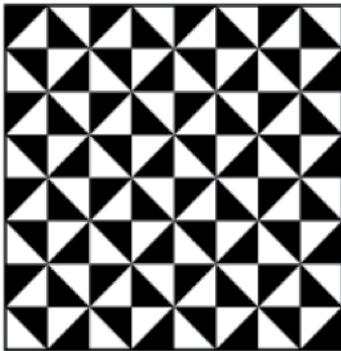


LES VIGNETTES : APPORTS TECHNIQUES ET APPORTS ESTHÉTIQUES.

Cette pensée modulaire de l'ornement se veut globale, c'est pourquoi Fournier le pense en tant que forme pouvant être répétée dans des sens différents, mais qui dispose également de toute une famille de blancs proportionnels. Ornaments et blancs harmonieux entre eux, mais également harmonieux avec les proportions des caractères. C'est sans doute pourquoi, comparé à d'autres agencements baroques de la même époque, les frises et encadrements de Fournier semblent les plus harmonieux et les plus délicats.

Il base ces arrangements sur des théories venant d'un tout autre corps de métiers. On peut supposer qu'il s'est inspiré des travaux de Sébastien Truchet, et plus particulièrement d'un de ses ouvrages, *Mémoire des Combinaisons*, écrit en 1706. Truchet avait développé un certain goût pour la division et la combinatoire et créa un système modulaire de composition d'éléments géométriques simples (des pavés par exemple, des ornements pour Fournier), certainement après lecture d'un autre ouvrage de référence sur la combinatoire, *Méthode pour faire une infinité de dessins différens* de Douat (publié en 1722).

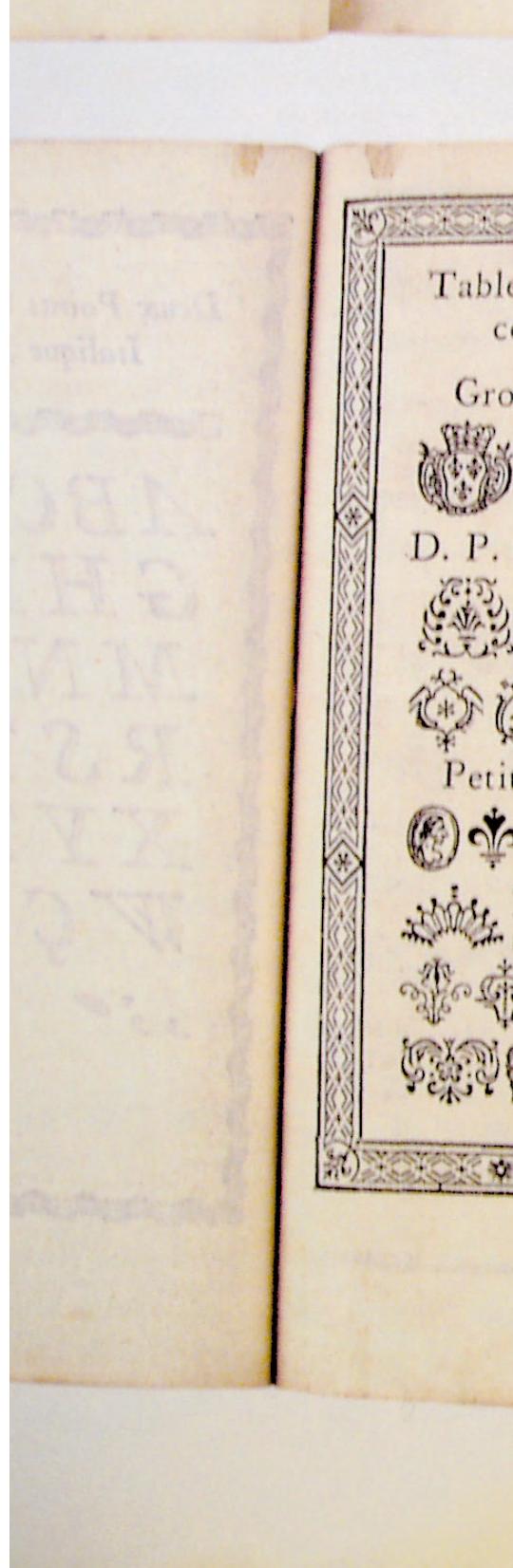
Fournier n'aurait que partiellement connu les travaux de Truchet et Douat, ou plus probable encore, n'en aurait retenu qu'une partie plus centrée sur la combinaison de dessins élémentaires. Des combinaisons sont créées dans le but d'en produire de plus grandes, en rapport à la notion mathématique de groupe. Il est donc le premier à penser la 'vignette à combinaison'



*Quelques exemples
des combinaisons de motifs
développées par Truchet.*

Quelques exemples de caractères baroques en Europe.

Louis Luce ✧
Essai d'une nouvelle typographie,
ornée de vignettes, fleurons,
trophées, filets, cadres & cartels,
inventés, dessinés & exécutés
par L. Luce, Graveur du Roi,
pour son Imprimerie Royale.
Paris, J. Barbou, 1771.



des Ornaments contenus dans ce Recueil, & qui doivent servir pour
 composer les Vignettes, Culs-de-Lampes, Cadres & Passepartouts.

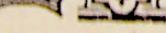
s Canon.


G. Romai.



Canon.





Palestine.







Gros Parangon.










Petit Parangon.




















Gros Romain.










Saint Augustin.













Cicero.











Filosophie.







Petit Romain.







Petit Texte.







Nompareille.







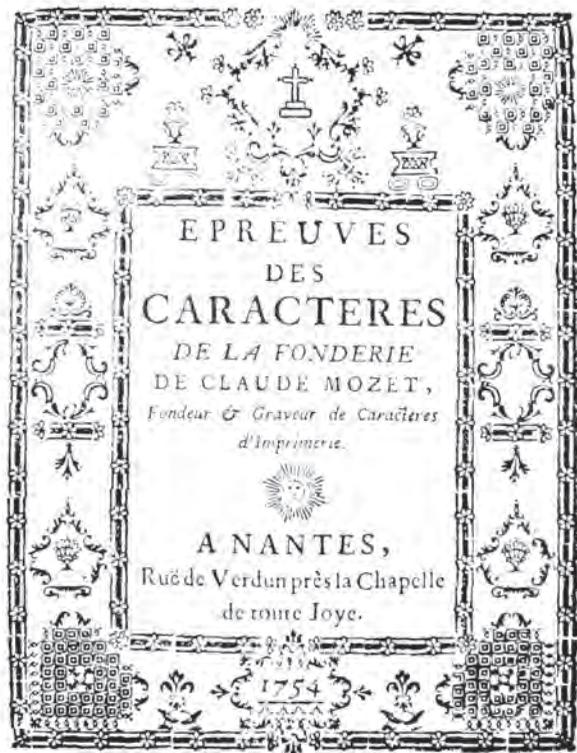


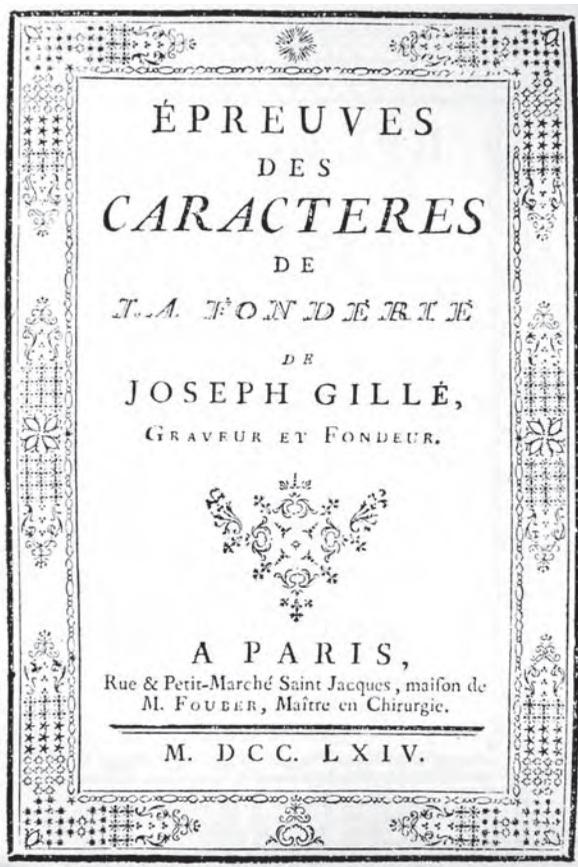
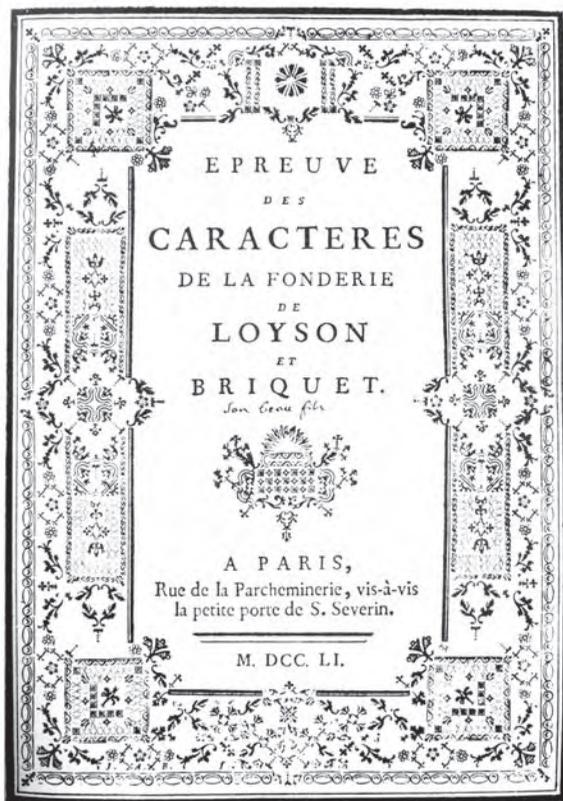
ÉPREUVE
DE LA
PREMIÈRE PARTIE
DES
CARACTÈRES
DE LA FONDERIE
DE
FRANÇOIS GANDO
LE JEUNE,
Graveur & Fondateur de Caractères d'Imprimerie.



A PARIS,
Rue Saint Jacques, vis-à-vis les Dames de Sainte Marie.

MDCCLVII.





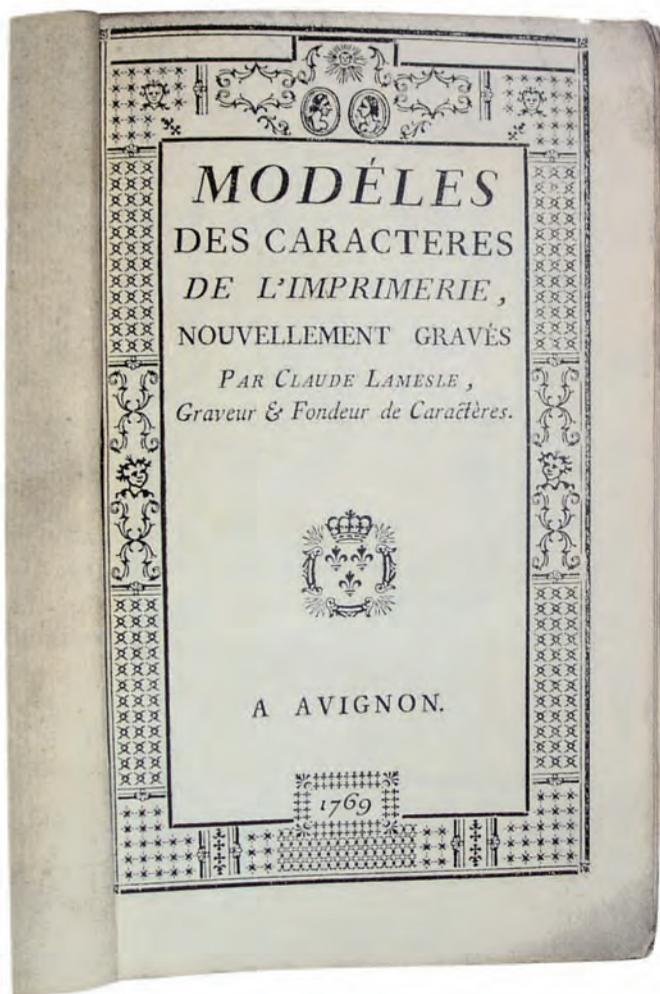
«La régularité des panneaux décoratifs enfermant des ornements répétitifs annonçait les pages imprimées par Fournier en 1742. Ces inventions ont connu de nombreuses imitations et contrefaçons : Gando (1745), Claude Mozet (Nantes, 1754), Briquet (Paris, 1757), [...], Joseph Gillé (Paris, 1773)... »

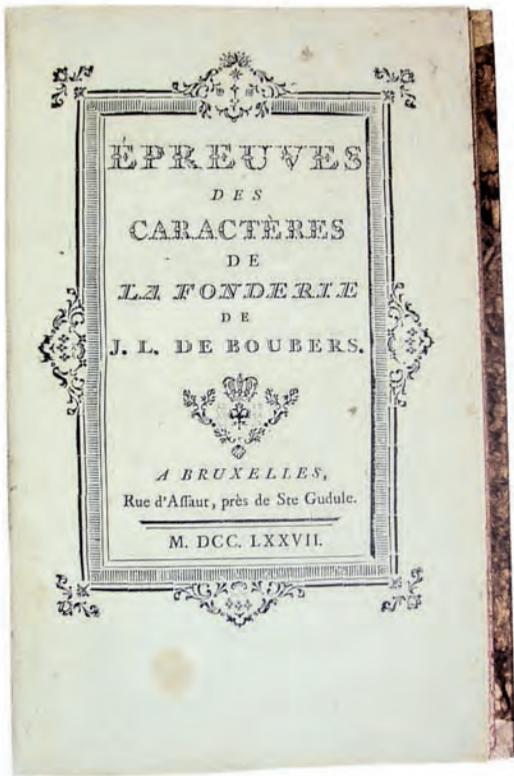
Isabelle et Paul Jammes, *Collection de spécimens de caractères 1517–2004*, Librairie Paul Jammes / Éditions des Cendres, Paris, 2006.

J'ai pris la précaution de numérotter tous mes Caractères & mes Vignettes, afin que Messieurs les Imprimeurs, entre les mains desquels mes Épreuves tomberont, & qui me feront l'honneur de s'adresser à moi, ne soient point obligés de couper la feuille du livre pour m'indiquer ce qu'ils souhaiteroient avoir, il suffira de me dire le numéro soit du Caractère ou des Vignettes.

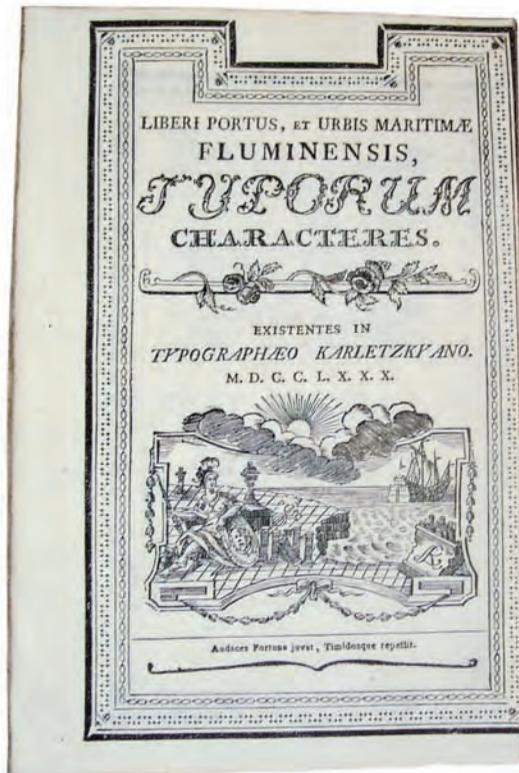
Claude Lamesle
Modèles des caractères de l'imprimerie
nouvellement gravés
par Claude Lamesle,
graveur et fondeur de caractères.
À Avignon, 1769.

*On ne connaît presque rien sur les
activités de Lamesle, on sait qu'il fut
acquéreur du fonds de Cot et qu'il le vendit
à Nicolas Gando en 1758.*





Boubers.
Épreuves de caractères de la fonderie de
J.L. de Boubers.
A Bruxelles, Rue d'Assault,
près de Ste Gudule, 1777.



Karletzky.
Liberi Portus, et Urbis maritimæ
Fluminensis, Typorum characteres
existentes in typographæo Karletzy ano,
Slovénie, 1780.

Fournier créateur plagié.

Le cas Gando, Ballard...

Les grands succès sont parfois le fléau de leur créateur. On peut affirmer sans problème que Fournier représente à lui seul l'archétype de la typographie française du XVIII^e siècle.

Nicolas Gando et son fils Pierre-François s'implantent à Paris en 1736, après un séjour à Bâle, dans l'imprimerie de leur oncle Jean-Louis. Les Gando traînaient déjà avec eux une réputation de copieurs adroits mais peu scrupuleux. Leur copie du *Manuel typographique* de 1764, ou du moins leur spécimen très inspiré de celui de Fournier, n'est pas l'exemple unique de «plagiat», mais sans doute le plus flagrant. À Fournier alors de critiquer le travail des Gando : «Monsieur Gando [...], qui en avait fait graver la plus grande partie des poinçons par un nommé Félix, graveur sur métaux, lequel n'avait que de talents forts médiocres dans cette partie, ayant été réduit à copier des modèles de caractères des autres graveurs, et ne connaissant rien d'ailleurs à l'Art Typographique.»

Il est amusant de noter que le lien entre les Gando et Fournier ne s'arrête pas à cette polémique, puisque la fille de François Gando (frère de Nicolas) se mariera plus tard avec le neveu de Pierre-Simon Fournier. Comment ne pas penser à une volonté de récupération de fonds ?

Il est très difficile de dire ce qui est de l'ordre du plagiat ou de l'inspiration quand il s'agit des œuvres de Fournier. Il fut l'instigateur d'une mode, et comme toute mode, elle fit des enfants partout. Fournier lui même tire ses propres formes de ses prédécesseurs, mais à travers vision globale avec brio et intelligence, au service de son métier : typographe.

Si l'on peut discuter du fait que les types de Fournier peuvent être considérés comme des caractères «de transition», il apparaît, en tant que personne, comme un «typographe de transition». Sans doute arrivé à une place difficile, dans une période de flottement dans la création typographique française, en tous cas entre deux moments remarquables et forts dans son histoire. En effet, comment faire face à la puissance classique du Garamond et à l'attrait résolument moderniste des types de Didot ?

Les caractères de Fournier sont cependant dans une perspective proto-moderniste claire. Fournier est un rénovateur, son but est de porter la lettre à son meilleur, vers une précision toujours dépendante des capacités techniques de son époque. Ce qui est fascinant dans le personnage de Fournier, c'est sa prépondérance à vouloir penser la typographie comme un ensemble, de la fabrication à l'impression, mais aussi dans un espace

Nicolas Gando ✎.

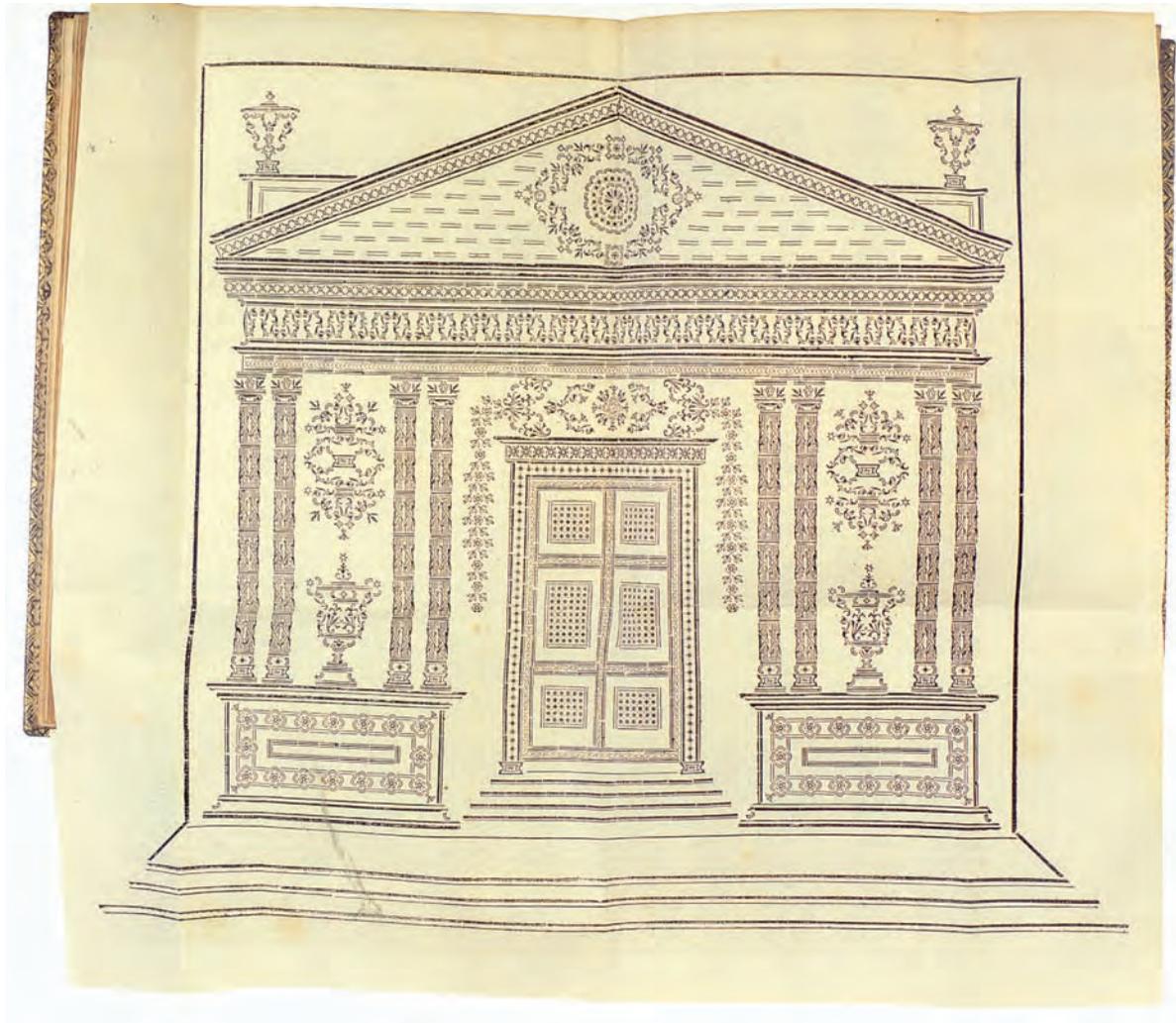
Épreuve des caractères de la fonderie
de Nicolas Gando.

Paris, 1745.

Cette planche intitulée

*«Ornement en forme de portail de temple»,
présente les ornements de Gando,
repris des formes de Fournier, et par
la surenchère de la présentation, on sent
tout l'esprit de concurrence qui existait
entre Gando et Fournier.*

pragmatique, dans une réalité des outils et des supports. Bien plus encore, on a l'impression que la considération de son propre métier lui importe beaucoup et qu'il tente de (dé)montrer ce qu'est un typographe à travers sa propre expérience. C'est sans doute pour cela qu'à la lecture des écrits de Fournier, ceux-ci n'apparaissent pas obsolètes. D'ailleurs Updike, dans son *Printing Types*, enjoignait tout jeune typographe à se plonger dans la lecture du *Manuel typographique* de Fournier.



Le succès des formes de Fournier au moment de leur apparition n'est plus à prouver, sa continuation fut plus délicate. L'arrivée des formes néo-classiques changea complètement la donne, Fournier survenant malheureusement à la toute fin de la vague baroque. La publication de son *Manuel typographique* (datée de 1764, mais publiée réellement en 1766, en ce qui concerne le premier tome) vient clore une période. Ce retard de publication est peut-être dû à l'impossibilité qu'avait Fournier d'imprimer ses propres ouvrages, n'ayant pas le statut d'imprimeur. Il est peut-être dû aussi à l'ambition gigantesque de ce projet éditorial, car si sa publication marque officiellement deux années de retard, on ne sait pas réellement depuis quelle année Fournier travaille sur ce projet. Malgré son extraordinaire force de travail, la maladie le rattrapa, laissant à la génération suivante une œuvre inachevée.

La nouvelle génération de typographes qui arrive à la fin du XVIII^e siècle est en étroite relation avec une transformation soudaine du goût du public. Celui-ci changea du tout au tout, en parallèle d'un changement aux répercussions bien plus importantes qu'un changement de style : La Révolution Française. Elle renversa complètement l'ordre des choses et tout ce qui venait d'avant ce moment devint, comme par enchantement, obsolète. Elle accéléra peut-être l'œuvre de Fournier dans l'histoire de la typographie.

La pérennité du travail de Fournier fut donc stoppée par la nouvelle pensée du monde surgissant alors, ce qui est tout à fait paradoxal, lui-même ayant apporté sa pierre à l'édifice en matière de typographie proto-moderniste.

L'explication de cet oubli du nom de Fournier se situe également dans la disparition du fonds ses matrices (dont il ne reste que la Bâtarde Coulée, conservée au Musée Plantin-Moretus d'Anvers). Il fut apparemment vendu après sa mort par son fils Simon-Pierre aux États-Unis, dont une partie des matrices et des outils de fabrication à Benjamin Franklin, mais dont on a totalement perdu la trace aujourd'hui.

Les jeunes typographes néo-classiques reconnaissent cependant le travail de Fournier comme un élément fondateur de la typographie moderne. Bodoni le cite en référence. Chez les Didot, l'avis est plus partagé, on célèbre l'italique de Fournier mais on préfère en matière de romain celui de Baskerville.

À nous de déterminer dans quels chemins historiques a subsisté Fournier, et de quelle façon son nom fut tout de même retenu, jusqu'à nous, pour tenter de répondre à la question inévitable « Que reste-t-il de Fournier aujourd'hui ? ».

7



8

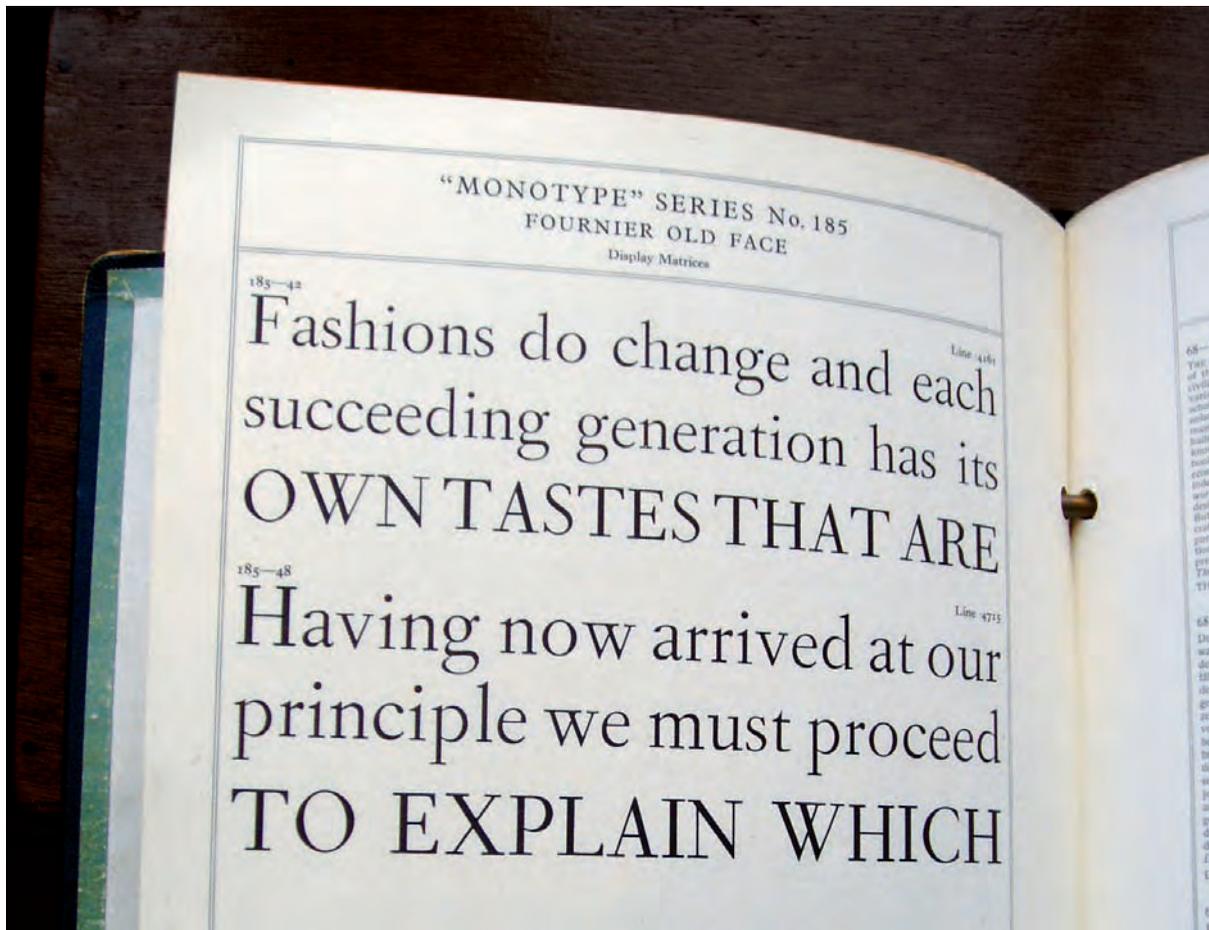
9

ET ACCOLLADES. 129

IO

MM initiales.





Monotype Series No. 185
Specimen book of «Monotype», Printing Types, Borders, Ornaments & Rulers,
London, 1965

APRÈS

FOURNIER

Les admirateurs, les « continueurs »

Bodoni, le spécimen de 1771

En 1768, Giambattista Bodoni, le tout nouveau directeur de la Stamperia Reale de Parme, introduit le style «à la Fournier» en Italie.

Bodoni fut apprenti de Jean-Pierre Fournier, mais à la naissance de Jean-François, le fils de ce dernier, il s'aperçut qu'il ne pourrait jamais devenir l'héritier du fonds de Fournier l'Aîné, ce qui l'engagea à monter sa propre affaire et de retourner en Italie.

Il publie en 1771 *Fregi e maiuscoli incise e fuse* : un spécimen de caractères reprenant le style du *Manuel typographique*. La composition est similaire, les caractères sont présentés dans des cadres ornés typiquement baroques, dans un format assez petit. Bodoni ajoute à cette composition minutieuse une donnée nouvelle, ces caractères précieusement encadrés profitent d'un espace alors absent des formats baroques, de grandes marges larges devenant un véritable écrin immaculé laissant le minutieux s'y exprimer au centre. Il présente de nombreux caractères décoratifs et ornementaux, ainsi que de multiples vignettes et ornements typographiques, hommage non dissimulé à Fournier, puisqu'on en compte 377, tout comme dans le *Manuel typographique*. Bodoni s'approprie le style de Fournier en gravant la totalité des poinçons de ces nouveaux caractères, et en développant des formes inédites d'initiales décoratives. Il apporte de la stabilité au romain et de la précision à certaines formes ornementales.

Bodoni délaissera ce style ornemental par la suite, mais on peut considérer que ce travail sur les formes de Fournier fut une impulsion vers ses caractères plus modernes, rationalisant encore plus l'horizontalité, le contraste des pleins et des déliés et de puiser, pour ce qui est des vignettes et encadrements ornementaux, dans un vocabulaire décoratif propre au néo-classique.



Giambattista Bodoni Fregi e majuscole incise e fuse da Giambattista Bodoni. Parma, 1771]

Le point Didot

À partir des expérimentations de Fournier, François-Ambroise (ou Firmin ? F.-A. n'en aurait été que le promoteur, à vérifier) Didot crée 'le point Didot' vers 1783. Il conserve l'idée des subdivisions mais change la mesure de base et adapte le système sur la mesure du Pied du Roi. Didot conserve, comme Fournier, les appellations vernaculaires de force de corps comme le 'cicéro' ou le 'pica'.

Il rencontre également quelques difficultés, notamment pour l'application aux corps moyens. Le Cicéro, originellement grand de 11 points, fut changé en 12 points (le pica actuel). Le point Didot est approximativement égal à 0,376 millimètres, et celui de Fournier égal à 0,35 millimètres.

L'introduction du point Didot ne fut pas sans embûches, surtout dans les provinces françaises, qui utilisaient encore le point Fournier. Paradoxalement, il fut mieux implanté à l'étranger (en Belgique par exemple) dans les années qui suivirent son invention. Peut-être parce que ces régions n'avaient pas encore eu à changer leur système vernaculaire de mesure des caractères, mais surtout que changer d'unité de mesure typographique signifiait la refonte des caractères correspondant à celle-ci, ce qui impliquait un investissement financier important.

Avec le temps, le point Didot se révéla tout de même être le standard européen en matière d'unité typographique, jusqu'à ce que le gouvernement français décide d'adopter, en 1795, le système métrique comme unité de mesure officielle.

Le système proportionnel de Fournier fut ensuite repris et amélioré par les américains de l'American Type Foundry (heureux héritiers du fonds de B. Franklin, et du *Manuel typographique*), qui tentèrent eux aussi d'établir une mesure fixe : un point de 0,351 millimètres.

Le revival Fournier chez Monotype.

Stanley Morison, le Monotype Barbou et le Monotype Fournier.

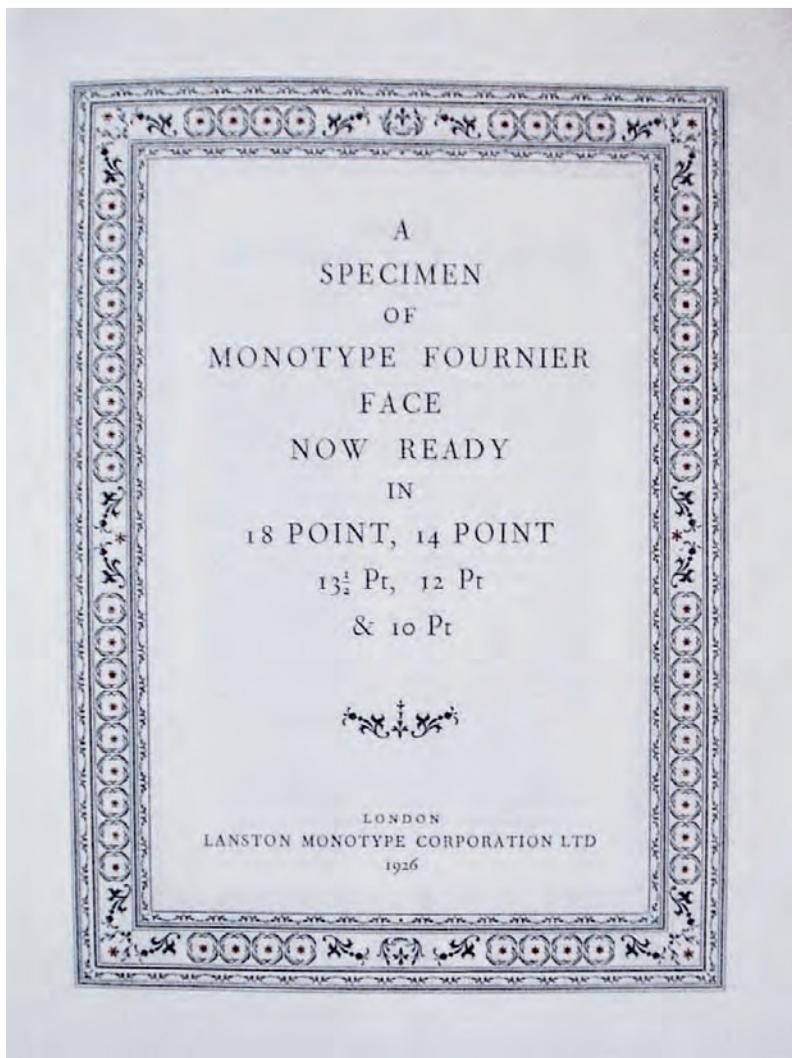
En 1922, Monotype déclare « rendre justice au plus grand maître du XVIII^e siècle français, Fournier l'Aîné » dans le cadre du mouvement général de refonte des classiques vénitiens du XV^e siècle et français du XVIII^e siècle de la fonderie britannique. Ce goût pour le XVIII^e siècle français est en accord avec la vogue des *revivals* typographiques du début du XX^e siècle.

En 1924 (?) 25, Monotype crée une première refonte des modèles de Fournier en deux versions distinctes : le *Monotype Fournier* et le *Monotype Barbou*, du nom de l'imprimeur de Fournier.

Cette décision de refonte est une manœuvre de Monotype pour rappeler la place fondamentale qu'occupe Fournier dans l'histoire de la typographie du XVIII^e siècle, un peu oubliée par les érudits (bibliophiles surtout) français, qui, selon Morison, étaient peu attirés par les productions de cette période, préférant la rigueur néo-classique.

Le revival *Monotype Fournier* est basé sur un œil « medium » (*Saint Augustin Ordinaire*) du *Modèle de Caractère* de 1742 et conserve l'aspect net et clair des contrastes, la chasse économique du romain et l'homogénéité du gris typographique. Le Monotype Fournier est disponible en regular et en italique, décliné en une famille de caractères alternatifs (ligatures, signes spéciaux) et expert (petites capitales, exposants). Conservant souci de Fournier du dessin différent selon les forces de corps, Monotype propose une version « Tall Caps » dédiée à la composition des titrages.

Lors du passage à la photocomposition, un débat éclata entre Harry Carter (spécialiste, historien de la typographie) et Stanley Morison sur le choix du Monotype Fournier. Carter le trouve trop « light » et trop « anguleux ». Il est vrai qu'une fois composé, le Fournier MT prend une couleur beaucoup trop néo-classique, trop horizontale et trop étroite, se rapprochant trop peut-être de sa version « hollandaise », et que les italiques sont coupées quelque peu au cordeau. Cependant, on ne peut reprocher à Monotype d'avoir sélectionné une force de corps et d'avoir adopté une tendance nette dans le dessin des lettres. Néanmoins une question reste ouverte : peut-on synthétiser les formes de Fournier en une force de corps unique et dans un œil fixe ?



Monotype, Fournier. The Monotype recorder for March-April, May-June.

Les 6 derniers feuillets contiennent 'A Specimen of Monotype Fournier, romain et italique, en six corps différents, encadrés de vignettes empruntées à la même source. Ces modèles sont précédés d'une étude de Béatrice Warde, qui signe sous son pseudonyme « Paul Beaujon ».

Fournier chez les Français à l'ère des revivals :

Le goût pour les formes du XVIII^e siècle revient également en France, une décennie avant Monotype (1912), Deberny et Peignot sortait son *Cochin*, inspiré des formes typographiques du graveur Charles-Nicolas Cochin, et dans ce cadre, la fonderie sortit également une série de vignettes et d'ornements «à la Fournier». Une série d'initiales est également créée reprenant les lettres de deux points ornées du *Manuel typographique* de 1764 appelée *Fournier-le-Jeune*.

Dans un spécimen dédié au Cochin sous-titré *Caractères & Vignettes renouvelée du XVIII^e siècle*, sont présentés des agencements des vignettes de Fournier et des compositions en Cochin. On peut lire au début de ce spécimen un avertissement précisant la démarche de ce revival typiquement baroque : «[...] des artistes, fermes partisans des techniques nouvelles, ont néanmoins découvert le charme suranné des styles jusque là décriés, tels que le Louis-Philippe, le Directoire, la Restauration et même le style Second-Empire.». En plus des Cochins, d'autres initiales du même style y sont présentées (comme le Mercure, le Naudin Camplévé ou le Moreau-le-Jeune) issues des lettrages des graveurs du XVIII^e siècle. Le spécimen présente également de nombreuses mises en situation de ces différents caractères, dans des invitations, faire-parts et almanachs. Paradoxalement, elles paraissent aujourd'hui plus désuètes que les caractères eux-mêmes.

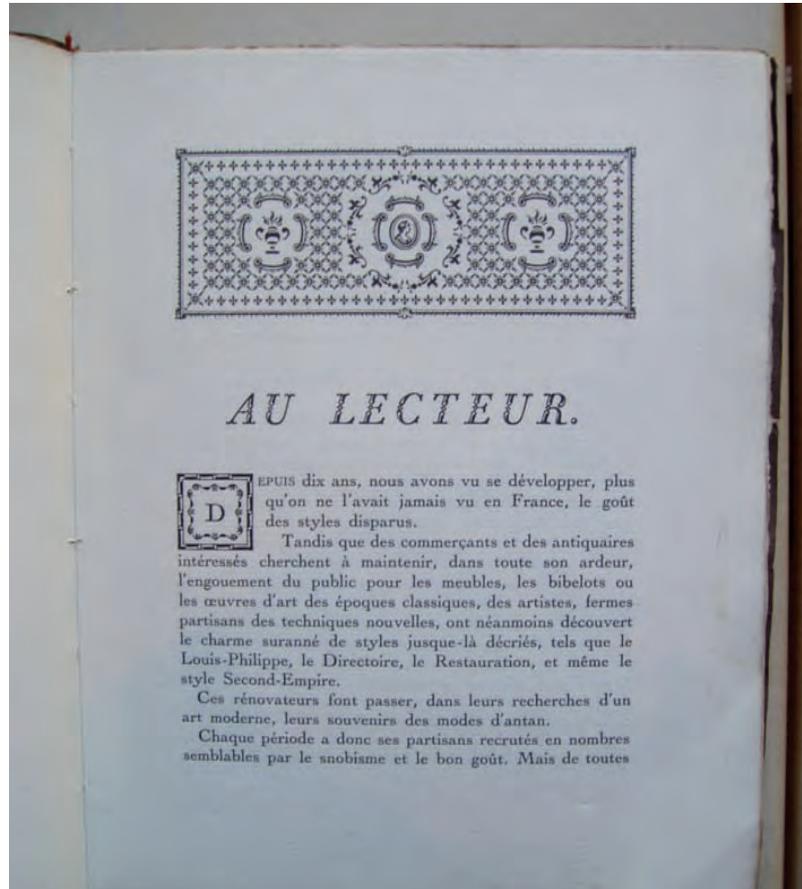
Fournier reste célébré au début du XX^e siècle en France pour son travail d'ornementaliste. Thibaudeau, dans la *Lettre d'Imprimerie*, rappelle que ses vignettes sont des «pièces susceptibles de former des arrangements décoratifs variés, de connotation et de style définis, conçus avec une vision avancée de leur usage».

À Maximilien Vox de rétablir alors, plusieurs décennies plus tard, la place que mérite Fournier dans l'histoire de la typographie française en déclarant dans un catalogue des 'classiques' de Monotype *Faisons le point* publié en 1963 : «la facilité, l'agrément, le plaisir même qu'il offre à l'œil lui vaudrait certainement de reprendre la place historique dans le livre français.»



En haut : Catalogue de spécimens
des fonderies Deberny et Peignot.
Non daté.

Ci-contre et en bas : Les Cochins,
caractères & vignettes renouvelés
du XVIII^e siècle.
Deberny et Peignot, Paris, 1914.



Que reste-t-il de Fournier aujourd'hui ?

Les hommages au Baroque et à Fournier :

Fournier Le Jeune (Lanston Type Company) :

Lanston Type est fondée à Philadelphie à la fin du XIXe siècle par Tolbert Lanston, inventeur du fameux Monotype Caster. Elle compta parmi ses membres Frederic Goudy et Sol Hess. La compagnie fut rachetée à la fin des années 1960 par l'ATF, puis en novembre 2004 par p22, fonderie spécialisée dans les caractères décoratifs et les caractères de titrage qui continue, encore aujourd'hui, à numériser les classiques de Lanston.

Le LTC Fournier le Jeune reprend la version des initiales éponymes de Deberny et Peignot et une version 'swash' du même type créée par l'ATF dans les années 1920. La série est uniquement constituée de capitales, mais développée avec des capitales accentuées et la ponctuation.

Narcissus (d'après Walter Tiemann, chez FontBureau)

Walter Tiemann (1876—1951) typographe, directeur de la Leipzig Akademie (réputée pour son cursus en calligraphie) et fondateur de l'Atelier 'Janus Press' (première imprimerie privée allemande), travailla pour la fonderie allemande Klingspor au début du XXe siècle.

Le nom de Tiemann est connu aujourd'hui pour le prix du même nom, récompensant chaque année un projet autour d'une création de livre.

En 1921, il travailla au revival d'un modèle de lettres décoratives de Pierre-Simon Fournier que Klingspor baptise 'Narcissus'. En 1925, le caractère est édité par Linotype sous le nom de 'Narciss'.

En 1995, Brian Lucid (créateur du 'Barcode', famille de caractères variant uniquement en hauteur) crée la version numérique de ce revival pour FontBureau.

SUBTITLES
THE LAWNMOWER INCIDENT
BERMUDA TRIANGLE
CASTANETS



Narcissus

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ?!
abcdefghijklmn;»*(
opqrstuvwxyz.,
0123456789

Clin d'œil : Scala Jewel (Martin Majoor, chez FontFont — 1996)

Martin Majoor est actif depuis le milieu des années 1980, surtout connu pour sa famille de caractère 'Scala' existant en serif et sans-serif publié en 1992 chez FontFont. Il est également l'auteur de la famille Telefont pour l'annuaire néerlandais KLN, du tout récent FF Nexus, et l'heureux lauréat de nombreux prix internationaux de typographie. Il enseigne et donne des conférences sur la typographie dans le monde entier, à l'ATypI notamment. Il travaille actuellement en tant que typographe indépendant entre Arnhem en Hollande et Varsovie.

Martin Majoor fut qualifié par Robin Kinross de 'Moderne traditionnaliste' (ou *Motra*, dans le magazine *Eye*, 1995). En effet, Majoor est, dans ces différentes productions, en tension permanente entre tradition typographique et innovation contemporaine, puisant sans cesse dans les formes historiques (petites capitales, chiffres non-alignés...) pour les retravailler avec les outils et la rapidité d'exécution d'aujourd'hui. Pour le Scala, Majoor affirme qu'il fut inspiré des caractères humanistes comme le *Bembo* et des formes de la première moitié du XVIII^e siècle et de sa figure incontournable : Pierre-Simon Fournier. On retrouve dans le Scala le caractère pré-transitionnel des formes de Fournier avec les empattements horizontaux forts et l'attaque oblique des ascendantes de bas-de-casse. Le parallèle entre le travail de Majoor et de Fournier n'est pas seulement formel, il y a quelque chose de commun dans la conscience de pouvoir couvrir un maximum de possibilités de composition qui les réunit. Le Scala est une famille extrêmement large possédant de nombreuses déclinaisons : petites capitales, ligatures, chiffres non-alignés en romain et en italique (dans son acception 'manucienne') et en serif et en sans-serif. Son succès commercial s'explique sans doute par cette volonté de répondre à un maximum d'utilisations possibles dans la mise en page. Le Scala fait partie de la vague des familles serif/sans parues à la fin des années 1980, et encore en vogue aujourd'hui. On peut citer notamment le Stone (Sumner Stone, 1987), le Rotis (Otl Aicher, 1989), le Legacy (Ronald Arnholm, 1993), le Quadraat (Fred Smeijers, 1992-1996), le Thesis (Lucas de Groot, 1994) et le Eureka (Peter Bilak, 1995-2000).

De haut en bas :

M capitale composé en Scala, Scala Jewel
Crystal, Diamond, Pearl et Saphyr.

Cinq ans après la sortie du Scala, Majoor crée un assortiment de capitales décoratives pour le Scala, appelé *Scala Jewel*, faisant directement clin d'œil aux capitales ornées de Fournier. Cet assortiment est composé de quatre familles différentes : le *Crystal*, le *Diamond*, le *Pearl* et le *Saphyr*. L'appellation de ces différentes familles de caractères est sans doute un rappel à l'extrême préciosité de ce type de lettres ornées, autrefois gravées avec un soin d'orfèvre.

Le *Crystal* reprend le coup de burin du graveur à l'intérieur des fûts des lettres; le *Diamond*, les perles typiquement baroques évidant les fûts; le *Pearl* et le *Saphyr*, eux, reprennent un peu des deux. À mon sens, le *Scala Jewel* est un des revivals contemporains du style de Fournier les plus intéressants, puisqu'il reprend non seulement un vocabulaire de formes mais également un souci aigu de les adapter aux technologies de son époque (les ornements sont nets, et leurs formes découlent du tracé vectoriel), philosophie qu'adoptait Fournier avec les outils du XVIII^e siècle.



Martin Majoor

ABCDEFGHIJKL	ABCDEFGHIJKL
MNOPQRSTUVWXYZ	MNOPQRSTUVWXYZ
XYZÀÁÉÎÏÕØÜ&	XYZÀÁÉÎÏÕØÜ&
1234567890(\$£.,!?) ₅₄	1234567890(\$£.,!?) ₅₄
ABCDEFGHIJKL	ABCDEFGHIJKL
MNOPQRSTUVWXYZ	MNOPQRSTUVWXYZ
XYZÀÁÉÎÏÕØÜ&	XYZÀÁÉÎÏÕØÜ&
1234567890(\$£.,!?) ₅₄	1234567890(\$£.,!?) ₅₄

La touche Baroque : Aquamarine

(GÁBOR KÓTHAY ET RODRIGO XAVIER CAVAZOS, CHEZ PSY/OPS —2002)

Rodrigo Xavier Cavazos est un typographe californien. Il s'intéresse très tôt à la typographie numérique et lance en 1995 sa propre fonderie Psy/Ops, Il est l'auteur du Eidetic Neo sorti chez Emigre en 2000.

Gábor ('Gabi') Kotháy est un graphiste et typographe hongrois, il enseigne le design graphique en Hongrie. Il crée plusieurs caractères chez p22 comme l' Ambient, le LaDanse ou le Zéphyr. Il développe un goût certain pour les formes baroques et une sensibilité toute calligraphique pour les capitales «swashées». Il développe et distribue des caractères pour sa propre fonderie 'Fontmunkások', entre typographies ludique (comme la série de caractères qu'il dessine avec ses filles) et revivals baroques.

En 2002, il crée l'Aquamarine, revival des caractères d'un autre typographe hongrois, Miklós Tótfalusi Kis. Kis apprit la typographie en Hollande dans les années 1680 auprès du graveur de poinçons, Dirk Voskens. Il est un des représentants de l'Âge d'Or de la typographie baroque en Hollande, même si à la fin de sa vie, il retourna en Transylvanie pour y diffuser les connaissances récoltées au Pays-Bas. Kis est également connu pour avoir imprimé la toute première Bible en hongrois.

Son nom fut quelque peu oublié au fil des siècles, sans doute à cause de la confusion autour de la disparition de ses matrices et poinçons, retrouvés sous le nom de Janson.

Kotháy propose, en plus d'un romain et d'une italique typiquement baroques, des capitales décorées. La version 'FloralCaps One' reprend à sa façon la sensibilité ornementale que l'on trouve chez Kis ou chez Fournier (notamment dans les terminaisons des empattements, dues aux petits coups de burins lors de la gravure du caractère : voir 'Fournier Ornementaliste. Le Baroque et Fournier./Les initiales).

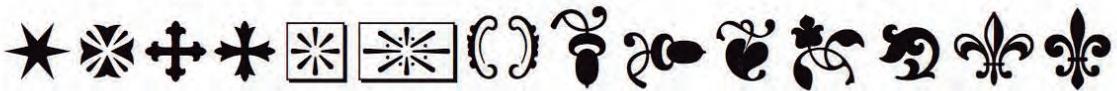
L'originalité du projet de Kotháy se trouve dans la création d'un deuxième dessin, contour de la première série de capitales ornées, pouvant alors être combinée lors de compositions en couleur. Une fois de plus nous avons ici une fonte typographique qui joue à la fois le rôle de revival en bonne et due forme, mais également de réflexion sur les possibilités techniques d'aujourd'hui.

A B C D E F G H I J K L M N

A B C D E F G H I J K L M N

A A B B C C D D E E F F G G & 1 2 3

A B C D E F



*abcdefghijklmnop
 opqrstuvwxyzæ
 ABCDEFGHIJ
 KLMNOPQRS
 TUVWXYZ*  *Æ*
*àâafiffstct&
 1234567890?;
 ı23456789o{*

*abcdefghijklmnop
 opqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJ
 KLMNOPQRS
 TUVWXYZ*  *Æ*
àâäßfiffstct  *Æ*
*1234567890!?;
 ı23456789o\$[{*

Un revival ? François Rappo et sa version du Fournier.

François Rappo, né en 1955, vit et travaille au bord du lac Léman. Il a fait ses études de graphisme à l'École cantonale des beaux-arts de Lausanne/section art appliqué. François Rappo est actif dans les domaines de l'identité visuelle, de la muséographie, dans le design de magazines et de livres. Plusieurs de ses réalisations ont été primées au concours des « plus beaux livres suisses » [Most beautiful Swiss Books] et dans celui des « plus beaux livres du monde » [Schönste Bücher aus aller Welt] à Leipzig.

Depuis 1998, il dessine des fontes typographiques qui connaissent des applications aussi larges que pour le magazine *Vogue Homme*, ou pour la communication de l'École polytechnique fédérale de Zürich (ETHZ).

Ses réalisations ont été publiées dans *Idea*, *Page...*

François Rappo est responsable de l'enseignement du design graphique à l'Ecal. Il est membre de la Commission fédérale du design.

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS RAPPO

J'aimerais savoir, ne serait-ce que par curiosité, ce qui vous a décidé de travailler sur Fournier, était-ce un coup de cœur formel ? Un intérêt pour la période ? Pour le personnage ?

FRANÇOIS RAPPO : C'était la surprise de la qualité d'un exemple du romain de Simon-Pierre Fournier, découvert alors que je préparais un cours sur l'histoire de la typographie, il y a une douzaine d'année. Au moment où le logiciel Fontographer commençait à se diffuser, moment où on pouvait imaginer dessiner soi-même des fontes.

Mais aussi par intérêt pour le XVIII^e siècle. Il y a douze ans, avec des publications, peut-être en lien avec le bi-centenaire de 1789, une autre image du XVIII^e siècle s'est dessinée, bien différente sans doute de celle de la génération des Morison. Et aussi, la surprise de constater

qu'il n'y avait presque pas de revival du Fournier disponible — surprise, si l'on compare avec les Caslon ou Baskerville.

À ce propos quelle a été votre méthode de travail ? Avez-vous travaillé à partir de documents originaux ? Vous êtes-vous inspiré des formes propres à Fournier ?

F. R. : J'ai travaillé d'abord à partir de livres, des petits in-octavo du XVIII^e siècle composés en Fournier, faciles à trouver, pas chers. Par scans, dessin sur calques, puis digitalisation. J'ai fait plusieurs versions du Fournier, en fait deux avant celle qui est maintenant définitive — j'ai appris en quelque sorte à dessiner des fontes avec ces tentatives successives.

Pour cette dernière version, je me suis aussi basé sur un exemplaire

de «Les caractères de l'imprimerie», 1764, que j'ai acquise. C'est une «preview» du deuxième tome du *Manuel typographique* de Fournier, sans le texte mais avec tous les spécimens des caractères et vignettes.

*Quelles sont les particularités que vous avez voulu mettre en avant ?
Ou plutôt, qu'avez-vous retenu des formes de Fournier ?*

F. R. : Je voulais d'un côté faire un revival fidèle, essayer de saisir cette qualité particulière du Fournier, et de l'autre, au fur et à mesure du travail, traduire dans l'esthétique des techniques d'aujourd'hui, digitales, cette esthétique historique, pour donner une image actuelle du style de Fournier. Trouver une sorte de point d'équilibre. Une problématique que l'on trouve dans la démarche de dessinateurs que vous connaissez sans doute (Matthew Carter, Fred Smeijers). J'ai essayé de traduire les formes que je trouve typiques de Fournier — pas faciles à saisir! — entre calligraphie, gravure et construction. Un peu trop calligraphique et ça devient «Pompadour», trop construit ça devient rococo.

Mon parti pris fut d'accentuer la dynamique des courbes au maximum, calligraphiques avec axes variables. De tester toutes les solutions à l'échelle du texte (9-10 points). De tenter de ne pas trop

«arrondir» l'image de la lettre, de lui garder un côté tranchant. De travailler à l'échelle de l'écran comme le graveur à l'échelle du poinçon. D'utiliser, pour rajouter du «bruit» au dessin, les solutions du dessin vectoriel que propose un logiciel comme FontLab: n cassant des droites et des courbes. Je vais compléter ce premier master par une version de titrage.

J'ai parfois décelé au cours de mes recherches un léger mépris pour le travail de Fournier, mais peut-être n'est-ce là qu'on point de vue pré-morisonnien, j'aimerais donc également savoir votre point de vue sur l'homme, le typographe.

F. R. : Ce mépris fait sans doute partie d'une (ancienne?) culture graphique française, aujourd'hui en voie de disparition, c'est sûr. Qui a mal vécu ses transitions, abruptes: XVIII^e – XIX^e, le néo-classicisme, sa remise en question, le revival elzévirien, le modernisme, etc. Vous la trouvez chez les typographes et graphistes peut-être mais pas chez les bibliographes et historiens du livres français.

Les Anglais, autour du projet de la Monotype, on été fascinés par Fournier. Il suffit de mentionner les études publiées alors par Harry Carter, Allen Hutt, Beatrice Warde. Des études plutôt empiriques, matérielles, anglaises. Il faudrait faire une étude plus culturelle. Pour moi — je ne sais pas si

on peut traduire ça dans des dessins — l'image que je me fais du personnage de Simon-Pierre Fournier est celle de quelqu'un réinventant le métier de typographe à Paris, développant une toute nouvelle culture professionnelle (malgré son inscription dans une dynastie de fondeurs), unifiant savoir-faire de graveur artisanal et rationalisme intellectuel — des traits que comportent ses caractères... Plus facile à écrire qu'à dessiner dans un caractère, donc.

Évidemment j'aimerais aussi pouvoir avoir une foule de renseignements plus précis sur le caractère même : va-t-il sortir chez Optimo ? A-t-il été créé pour une occasion spéciale ? Est-il déjà utilisé d'ailleurs ?

F. R. : Je ne sais pas encore où je vais sortir le caractère. Il a déjà été utilisé dans une version d'essai par Ludovic Balland du studio The Remingtons à Bâle pour une collection de 30 livres de littérature publiés par le quotidien «Tages Anzeiger» de Zürich cette année. Imprimés en rotative offset, CTP, des conditions de tests intéressantes.



ELECTRA

ELECTRA was the first book type designed by W. A. Dwiggins. The design is in the 'modern' category, though not all the serifs are unbracketed and the contrast in the thickness of the strokes is slight. It is in no sense a reconstruction of a traditional design. Electra is, in fact, a truly original design of great merit; one of its virtues is a lack of any obtrusive 'personal' characteristics. The face has been used for many fine books, including a distinguished edition of *Gulliver's Travels* designed and illustrated by Dwiggins for the Peter Pauper Press of New York.

Bold SMALL CAPS Arnhem

*Arnhem, Fred Smeijers
2001-2002
publiée chez OurType*

Plus loin encore... :

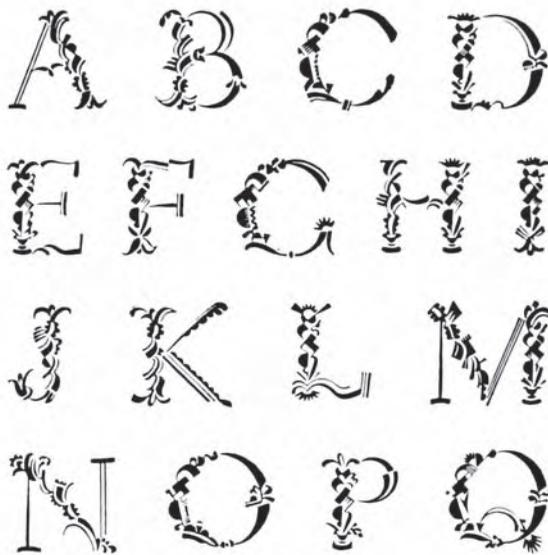
Il me semble que chez les créateurs de caractères contemporains, la principale réminiscence du travail de Fournier se situe dans la conscience des outils de fabrication et de reproduction typographiques. S'il existe une lignée de typographes directement issue des apports de Fournier en ce sens, peut-être se situe-t-elle entre les anglais (et par extension les américains) du début du XX^e siècle et la nouvelle génération de créateurs néerlandais. Pour illustrer ce propos je citerai deux exemples.

En tout premier lieu, il me semble que l'*Electra* de W.A. Dwiggins réunit, à la manière de Fournier, des caractéristiques formelles propres à sa fabrication et à son impression. L'*Electra* est la première création d'un caractère de labeur de Dwiggins. La citation formelle à Fournier est claire : attaque quasi-oblique des hampes et axe général plutôt vertical, italique (à l'origine) plutôt de l'ordre du romain penché, empattements solides et plutôt horizontaux. Mais il existe quelque chose de plus qu'un caractère pré-transitionnel dans l'*Electra*. Les formes aguësées, la distribution des pleins et des déliés découlent directement de l'utilisation de cette fonte. La meilleure façon de comprendre ces choix formels est d'observer un exemple du caractère imprimé au plomb. C'est à ce moment que l'on comprend toute la finesse du travail des contrastes des caractères, très forts sur le dessin original et adoucis une fois imprimés. C'est dans cette 'astuce' de dessin qu'on saisit toute la dimension réflexive de Dwiggins sur la typographie.

Sur un plan plus contemporain, les outils de vectorisation de caractères amènent également ce type de réflexion sur la forme et sur leurs utilisations. On peut citer le travail de Fred Smeijers comme exemple de rénovation des formes traditionnelles sur un format numérique. Son '*Arnhem*' (1999, Distribué chez *Ourtype*, la fonderie F. Smeijers) présente des préoccupations similaires à celle de Fournier, à savoir un aspect formel découlant de l'outil de dessin utilisé, et un champ d'utilisation bien précis. Conçu pour la composition de livres, il est plus gras que la majorité des caractères digitaux. La 'coupe' des caractères est droite et aiguë mais n'essaie pas de 'copier' les formes historiques. En observant un u italique, par exemple, on s'aperçoit que les courbes accueillent un creux en ogive et que le fût est coupé de façon géométrique. Si Fournier utilisait de nombreuses 'astuces' de graveur, Smeijers utilise le tracé vectoriel comme outil constructeur de sa forme, remplaçant le caractère de labeur dans une définition toute contemporaine. Si l'intelligence de l'utilisation des outils de fabrication place directement ces deux exemples en tant que directs descendants de la pensée de Fournier, ce n'est pas l'unique façon de retrouver Fournier dans le paysage contemporain de la création typographique.

Peut-être serait-il bon de clore cette étude de la pérennité du travail de Fournier, sur la rémanence de la part plus poétique et plus ornementale de son travail, qui paraît souvent plus légère, mais où le talent d'exécution et la finesse du propos s'illustre avec grâce et délicatesse.

En écho au début de ce paragraphe, un exemple de lettres ornées de W.A. Dwiggins, qui, comme Fournier, avait une formation double d'illustrateur et de typographe, et des alphabets décoratifs d'Hideaki Wada, qui traite, peut-être avec un regard différent sur l'alphabet latin, de façon ornementale des structures de lettres sobres et élégantes.



Ci-dessus : Capitales ornées dessinées par W.A. Dwiggins

De haut en bas, ci-contre : Hideaki Wada, Agfa Waddy One Eighty Two, One Eighty Eight et Two Thirteen.



Conclusion

Pierre-Simon Fournier est l'auteur d'un des ouvrages les plus précieux et les plus détaillés sur la pratique de la typographie au XVIII^e siècle. Ce qui frappe à la lecture du *Manuel typographique*, c'est la grande qualité de son propos et la perfection de sa mise en forme. C'est sans doute ce qui caractérise Fournier : sa compétence de créateur-typographe et sa capacité à repenser son métier. Il considère effectivement la typographie comme une entité rationnelle. Aidé de sa maîtrise technique de cet art et armé de solides connaissances (qu'il s'est sans doute forgé lui-même) sur la musique, l'architecture et l'histoire entre autres, Fournier tente de faire partager son savoir à travers un ouvrage didactique et érudit. Il y a quelque chose d'encyclopédique dans le *Manuel typographique*, dans sa démonstration de concision et de précision sur la chose typographique. L'engagement de Fournier est d'avertir ceux — débutants ou non-professionnels — qui croiseraient l'usage de la lettre à travers leur propre parcours.

En terme de création typographique, Fournier représente une facette du 'style français'. Imprégné des influences historiques françaises, quelque part entre Garamond et Luce, et des avancées techniques de son temps, du Romain du Roi notamment, il livre des formes typographiques en accord avec son temps et son environnement. En cela, les caractères de Fournier jouent le rôle d'une amorce vers la modernité. Il stabilise et rationalise des formes tout en conservant l'apprentissage des maîtres du passé. Fournier est, en un sens, typiquement français : son romain amorce le caractère transitionnel des Didot et son italique se place à l'encontre de la calligraphie anglaise. Fournier rénove, repense, retravaille sur des gammes déjà connues, mais les replace dans un champ contemporain et fonctionnel. On lit parfois qu'il s'inspire de trop près de ses pairs dans son travail : mais si le rapprochement avec Granjon ou Luce est évident, les perspectives de Fournier sont, elles, inédites. De plus, ses formes sont valorisées par une qualité d'exécution incomparable.

On lui doit la conception d'une unité inédite, le point, dont les forces de corps sont des multiples et l'idée de standard, permettant alors de mesurer ces mêmes forces de corps. On lui doit également la rénovation du vocabulaire typographique ornemental, qui n'avait pas changé depuis quasiment deux siècles entiers.

De l'œuvre matérielle de Fournier, il ne reste qu'une fonte de *Gros-Texte* conservée au musée Plantin-Moretus d'Anvers, hélas trop endommagée pour envisager une quelconque refonte de ce caractère, et les matrices de sa Bâtarde Coulée, conservées à la Reichdruckerei de Berlin, seul caractère qui pourrait être réhabilité en plomb.

Ce qui reste réellement de Fournier n'est peut-être qu'immatériel, mais constitue un témoignage historique sans pareil, révélant à la fois l'œuvre d'un homme et le reflet d'une époque dans le champ de la typographie. Lire Fournier nous apprend beaucoup sur l'histoire, mais sa qualité d'écrivain amène à soulever des questionnements typographiques qui restent d'actualité.

Parfois ou sans doute par méconnaissance, on omet de se souvenir de Fournier. Personnage finalement peu connu, mis à part les spécialistes bien-entendu, il est souvent simplement cité dans l'histoire de la typographie française. Il pâtit certainement de son image trop 'Ancien-Régime', étiquette collée dès l'avènement de la période néo-classique, considérée —et parfois encore aujourd'hui— comme le sommet de l'esthétique typographique française. On doit sa réhabilitation sans doute à la publication du fac-similé et de la traduction de son *Manuel typographique* par Harry Carter, érudit typographique anglais, dans les années 1930. La qualité de la traduction de la terminologie, l'apport didactique des notes et par ce fait, l'extraordinaire accessibilité qu'offre cet ouvrage à la compréhension du travail de Fournier ont certainement amené à reconsidérer la place que devait occuper Fournier dans l'histoire de la typographie. Et bien évidemment le re-print de ce fac-similé complété et annoté par James Mosley, publié en 1995, qui permet de considérer Fournier avec un regard contemporain.

Pierre-Simon Fournier est un incontournable de la typographie française, et surtout un homme confronté à sa science, un typographe face à son travail, faisant état de ses observations et de ses prises de position, dont nous avons tous, étudiants, érudits, même encore aujourd'hui, quelque chose à apprendre.

Repères Bibliographiques

Specimens

FOURNIER, Pierre-Simon.– *Modèles de Caractères et des autres choses nécessaires au dit art, nouvellement gravés par Simon-Pierre Fournier le jeune.*– Paris, 1742.

FOURNIER, Pierre-Simon.– *Manuel typographique, utile aux gens de lettres, & à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie.*– Paris, 1764–66.

FOURNIER, Pierre-Simon.– *The manuel typographique of Pierre-Simon Fournier le jeune.* Avec «*Fournier on typefounding*», traduction en anglais par Harry Carter, introduction et notes par James Mosley, fac-sim, Lehrdruckerei, Darmstadt, 1995, 3 vol.
Comprend : vol. 1 [Texte du 3ème vol. en anglais], vol. 2 [Fac-sim. de l'éd. de Paris : Fournier, le jeune, 1764-1766, parue sous le titre : «Manuel typographique utile aux gens de lettres,...»], vol. 3 [fac-sim. de l'éd. de London : the Soncino press, 1930].

[fac-sim. en ligne :

<http://jacques-andre.fr/faqtypo/BiViTy/Fournier-Manuel.html>]

Histoire de la typographie

Témoignages du XVIII^e siècle

BODONI, Giambattista.– *Fregi e majuscole incise e fuse da Giambattista Bodoni*] - Parma, 1771.

DIDOT, François-Ambroise, *les Épîtres sur le progrès de l'imprimerie*, 1784.

Sur Fournier

BAUDIN, Fernand.– L'effet Gutenberg. Éd. du Cercle de la librairie, Paris, 1994. [« Pierre-Simon Fournier : la typographie absolue », pp. 213–240.]

BEAUJON, Paul.– *Pierre Simon Fournier 1712-1768, and XVIIIth Century French Typography*. London 1926.

HUTT, Allen.– *Fournier the Compleat Typographer*, London 1972.

Sur le XVIII^e siècle en général

BRINGHURST, Robert.– *Elements of Typographic Style*. «version 3.0», Hartley and Marks publishers, Canada, 2004. [en anglais]

DREYFUS, John.– *Aspects of French eighteenth century typography : a study of type specimens in the Broxbourne collection at Cambridge university library*. Cambridge, 1982. [en anglais]

JAMMES, André.– *La Réforme de la typographie royale sous Louis XIV : le Grandjean*. Promodis, Paris, 1985.

JAMMES, Isabelle.– *Collection de spécimens de caractères : 1517-2004*. - Paris : P. Jammes : Éd. des Cendres, 2006.

MORISON, Stanley, *A tally of types*. «Edited by Brooke Crutchley», Boston, 1999. [en anglais]

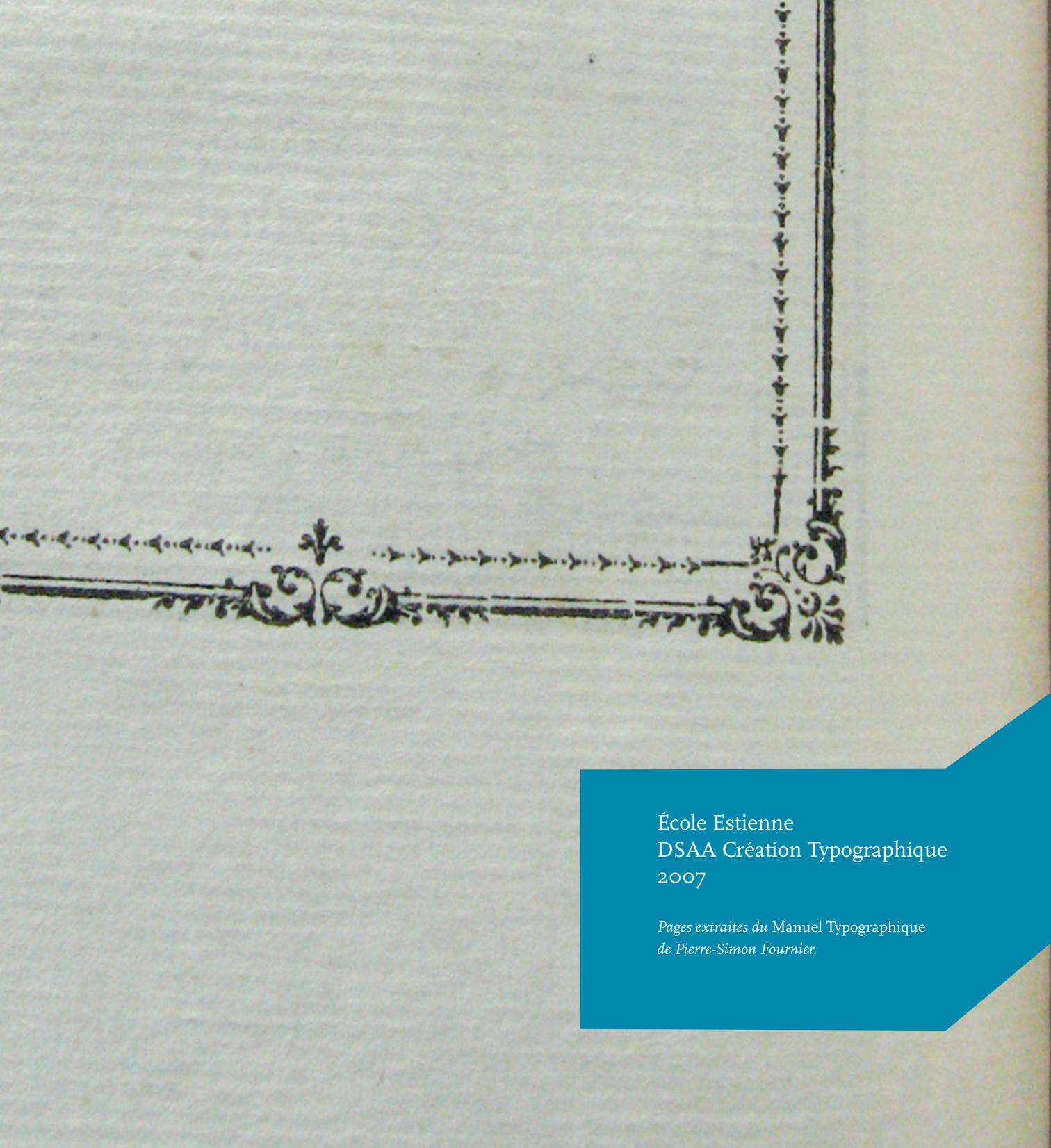
UPDIKE, Daniel Berkeley.– *Printing types, their history, forms and use a study in survivals*. Facsim. ed., Ann Arbor (Mich.) : UMI, Books on demand, 1997. [en anglais]

Mémoire de sémiologie & d'histoire des écritures

École Estienne

DSAA CT

promotion 2006 – 2007



École Estienne
DSAA Création Typographique
2007

*Pages extraites du Manuel Typographique
de Pierre-Simon Fournier.*