

# Nœuds & esperluettes

## Actualité et pérennité d'un signe \*

Gérard BLANCHARD

*Chambellan des Rencontres de Lure*

«L'esperluette est la clé de sol de notre écriture»

Ian TSCHICHOLD [1]

Dans le cadre du «projet DIDOT» s'est tenu du 20 au 22 mai 1992 un séminaire sur le thème «logotypes, ligatures et signes contextuels». Lors de cette rencontre entre les typographes et les informaticiens, Gérard BLANCHARD a traité d'un sujet insolite : l'esperluette (&), car à ses yeux ce signe – ou mieux ce «type» – est dans le système typographique «la pierre de touche de la sensibilité à l'aspect calligraphique». À partir d'un texte de Ian TSCHICHOLD [2] (encore inédit en français, mais en cours de publication à l'école Estienne), il nous donne ici les prémices de sa réflexion.

Cette étude est dédiée à Jean GARCIA, cofondateur des «Rencontres de Lure», il y a 40 ans.

L'esperluette dans l'orthographe de VOX (1959) (préférée à celle de GREVISSE: esperluète), est le nom de ce signe &, qu'il explique ainsi.

Il a parfois été considéré comme une lettre de l'alphabet (placée après le z), appelé *ète* : ... *zed, ète, perluète*, apprenait-on aux enfants dans les écoles élémentaires, en ajoutant une rime plaisante, ce qui fait qu'on a parfois désigné ce signe par *perluète* (ou *perlouète* ou *esperluète*<sup>1</sup>).

Cette réflexion se situe dans le cadre d'une interrogation plus vaste sur ce que pourrait être une culture typographique à l'usage des praticiens de la PAO et de quelques autres, ce que j'appellerai : la culture des banlieues de la typo-graphie.

\* Cette note a fait l'objet d'une conférence lors de l'École Didot organisée à l'École Estienne à Paris en mai 1992. Elle a alors été publiée dans *Communication et langages*, numéro 92, 1992, pages 85–101. Elle est reproduite ici avec l'aimable autorisation de l'auteur et de M. Mousseau, rédacteur en chef de cette revue.

1. Selon Grevisse, *Le bon usage*, Duculot 1986–1991, dans la partie traitant des «signes graphiques».

## Des conclusions en guise de préambule

Je commencerai par cinq conclusions auxquelles m'a conduit ce travail sur le texte de TSCHICHOLD : *Formen Wandlungen der Etzeichen* (les variations formelles du signe &).

### 1<sup>re</sup> conclusion

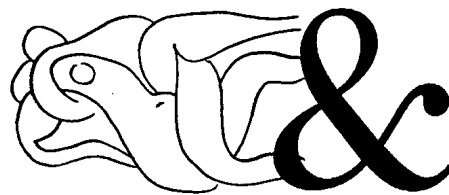
L'esperluette est en typographie la ligature par excellence.

Document 1 : marque de Herb Lubalin pour un magazine – 1966.



### 2<sup>e</sup> conclusion (symbolique)

L'esperluette doit se situer comme l'une des grandes figures du nœud dont elle « assume », peu ou prou, toute la symbolique. Il y a d'abord l'antique symbole de la tresse et de la torsade (fil, ficelle, cheveux). Originaires, l'entrelacs est un nœud de magie, ou un nœud de mémoire (dont le plus commun est le nœud à son mouchoir [4]). Le nœud – « poing » d'impact visuel – tel qu'il appar it dans ce que Vox appelait « une phonétique de l' il » est un appel à l'attention. Le labyrinthe est l'ultime figure du nœud. C'est un nœud plus complexe, au sens freudien du mot. Il relève ce qui se cache dans les entrelacs du nœud. Mais à l'opposé de ce nœud inextricable il y a le nœud simple à double boucle : le « lac d'amour », la cordelette emblématique, celle par exemple, des armes de Louise de SAVOIE. Ce nœud métaphorique, c'est l'esperluette – union symbole au n  degré de l'union mystique après l'avoir été de l'union physique.



Document 2 : Dessin de H. Matisse pour les *Amours de Ronsard et Esperluette*.

### 3<sup>e</sup> conclusion (historique)

Le XIX<sup>e</sup> siècle, finissant en apothéose de la révolution industrielle, fait du nœud qui ferme le paquet, expédié par chemin de fer, le symbole même du commerce et le « & commercial » représente le lien économique des partenaires privilégiés (les « DUPOND & DUPONT » des sociétés de production). Le nœud devient alors un symbole-logotype : logotype étant entendu au sens de *trade-mark* (marque de commerce).

#### 4<sup>e</sup> conclusion (historique)

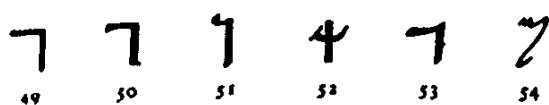
En 1959, Maximilien VOX, le cofondateur des « Rencontres de Lure », tente de faire de l'esperluette le symbole poétique d'un combat pour la survie du *Garamond*<sup>2</sup> que Charles PEIGNOT est en train de supprimer de son catalogue-plomb, alors que le caractère bâton Univers (sorti en 1957) fait une percée spectaculaire sur le marché de l'imprimerie. Il relance ainsi la valeur calligraphique, c'est-à-dire la valeur ajoutée de la main du créateur-dessinateur de lettres qui n'est plus le graveur traditionnel de poinçons. Il préconise l'esprit particulier de la « graphie latine ». Vox avait déjà marqué cette « distinction », en 1952, en introduisant dans sa classification des caractères la différence entre les « manuales » (de formes cursives mais en lettres séparées) et les « scriptes » (cursives à lettres liées). C'est surtout dans ces « scriptes » que se voient bien les soubresauts calligraphiques dans la typographie. Cela se passe au moment même où la typo-plomb s'arrête, supplantée par la photocomposition.

#### 5<sup>e</sup> conclusion

Considérant sa situation au centre d'une tradition calli-typo-graphique, l'esperluette est la pierre de touche de l'esprit calligraphique dans la typo-graphie. Dans ma thèse sur *La sémiologie de la typo-graphie* [5], j'avais fait la part belle au psychodrame permanent qui agite les formes des lettres entre Normalisation industrielle et Pulsion de l'écriture ; je dirai que, dans chacune des séries, l'esperluette marque le degré de cursivité.

L'œuvre de Mayence : les notes tironiennes

L'œuvre de Venise : l'esperluette humaniste



Document 3 : notes tironiennes, images extraites du livre de Tschichold : 49, 50 (du 1<sup>er</sup> siècle), 51 (en 891), 52 (au 1<sup>er</sup> siècle), 53 (vers 1069), 54 (Angleterre, 1087).

Il faut, dès l'origine de la typographie, situer l'esperluette sur un axe Nord-Sud qui différencie radicalement ce que François THIBAudeau [6] appelle « l'œuvre de Mayence » et l'œuvre de Venise (*l'œuvre italienne et la création de Nicolas Jenson*).

2. Le plus célèbre des typographes de la Renaissance française, graveur de caractères pour FRANÇOIS 1<sup>er</sup> ; le « romain », qu'il crée à partir des modèles italiens, porte son nom. C'est le caractère emblématique de la culture française.

Lorsque GUTENBERG invente les «types» de la typographie, son principe s'applique à l'écriture gothique *textura* prédominante dans son environnement (la vallée du Rhin), dont il tente d'établir le fac-similé. Il en reproduit donc les ligatures et les abréviations. La gothique *textura* destinée aux livres étant statique, les liaisons se font par contact.

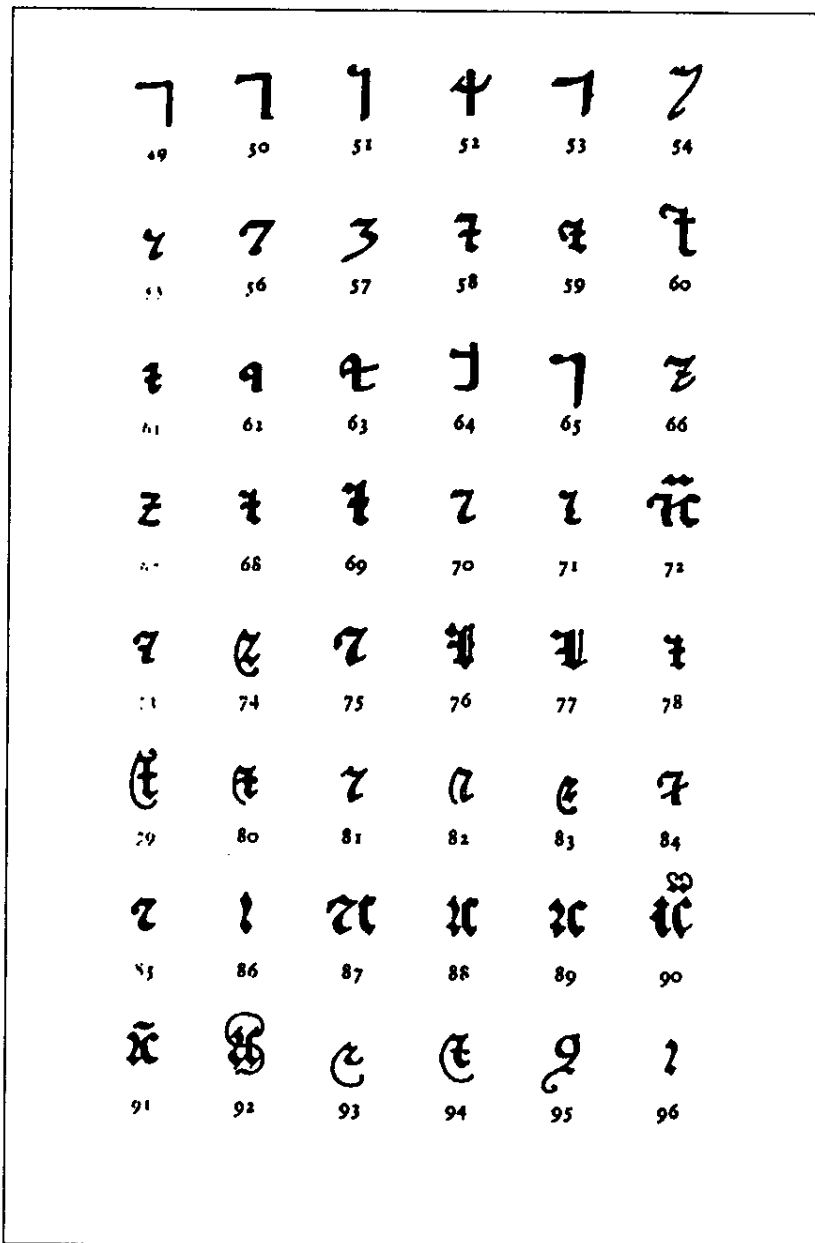
En Italie, les prototypographes formés par GUTENBERG auront d'autres modèles à imiter : la lettre «ronde» des humanistes. Dans l'écriture gothique, le «*et*» latin est représenté par une note tironienne. Dans son ouvrage sur la «signature», Béatrice FRAENKEL [7] relève quelques données permettant de situer ce *système* sténographique. CICÉRON est considéré à Rome comme l'introduit de «notes». On considéra, alors, comme un exploit de pouvoir noter la harangue de CATON au Sénat. En fait c'est l'affranchi de CICÉRON, TULLIUS TIRON, qui mit au point ces «notes» qui portent son nom ; lorsque, plus tard, les esclaves-scribes deviendront les notaires, on pourra décompter jusqu'à 5 000 «notes» (du temps de SÉNÈQUE. À la fin du IX<sup>e</sup> siècle les dictionnaires (*commentarii*) en relèveront 13 000. Elles disparaissent alors pour réapparaître au Moyen Âge. Dans la «casse» qui permet à GUTENBERG de composer la BIBLE dite *des 42 lignes* (en 1454)<sup>3</sup>, le «*et*» est une note tironienne, alors que dans celle de Nicolas JENSON, à Venise, c'est l'& des humanistes.

## Pour une étude «kinésique» d'un type agité par l'histoire

La sémiologie (ou étude des signes), dérivée de la linguistique de DE SAUSSURE, s'applique assez bien aux signes de l'écriture<sup>4</sup>, lesquels sont décomposés traditionnellement par les maîtres d'écriture en quelques traits minimaux essentiels. Mais il est indispensable de s'intéresser également au *ductus*, c'est-à-dire à l'ordre des traits qui rend compte des mouvements de l'écriture. On trouve dans le recueil d'articles du paléographe Jean MALLON [10], ces considérations (qu'illustre le document n° 6). La référence aux travaux de Ray BIRDWHISTELL [9] (du groupe des psycho-sociolinguistes de l'école de Palo-Alto) permet, peut-être, de clarifier la situation. Pour ses propres recherches sur le mouvement il entreprend de nommer «kinèmes» (sur le modèle des phénomènes, une trentaine de sons fondamentaux du langage) une cinquantaine de positions corporelles avec leurs graphies propres qui permettent la description du mouvement. Elles marquent, dit-il, la relation entre corps et culture. Ces unités gestuelles, signifiantes se combinent en «kinémorphèmes», correspondant aux morphèmes linguistiques (proches des mots). C'est la syntaxe qui aide ces mots à s'organiser en propositions, puis en énoncés, puis en discours. Umberto ECO, dans *La structure absente* (1972) note que la kinésique a du mal à identifier des moments «discrets» (au sens linguistique) dans un continuum gestuel, mais que la caméra de cinéma ou le caméscope vidéo peuvent aider, car «ils décomposent les kinémorphes en un grand nombre d'unités

3. Guy BECHTEL [8] fait le point des études sur la question du génial inventeur.

4. G. BLANCHARD, *Sémiologie de la typographie* [5]. Si la sémiologie n'est pas indispensable à un art de voir, elle peut cependant y contribuer efficacement.



Document 4 : page 13 (consacrée aux « notes tironiennes ») de l'étude de Ian Tschichold sur les « variations formelles ».

conuertit. Accessit Laurentius valla lingue Romanae obseruan-  
 tissimus: ingenio & bonis literis praestans: graecarum quoque literarum  
 haud ignarus: qui eam ipsam orationem: tertius Latinam effecit.  
 Hanc ipsam ego tuum tuo impulsu maxime in Latinum traducere  
 sum aggressus. Quod si de honore & fama eorum quos modo nominavi  
 quicquam illa ex parte detractum tui intellexisset: abstinuissem  
 vix: & tibi gratias: quamobrem opus recusatam: illam potissimum  
 attulissem rationem. Nempè ne nimis stultus & temere id a me  
 susceptum videretur: nomenque & existimatio eorum per me laedi  
 aliquatenus quiret: quos semper magnificissem. Quorum consue-  
 tudine summo petere delectatus essem: quos principes coluissem: defen-  
 ditorem vero vitam memoriam, pietatem penè singulari essem omni  
 tempore prosecutus. Nane: reuera digni hi mihi videntur: quos aetas  
 ac saeculum nostrum: nec minus posteritas laudare amare uenerari  
 in primis debeat: quando quisque pro virili parte studio: indu-  
 stria: doctrina: scriptis: vita & moribus suis: non modo nobis  
 sui: uerum & ornamento & decori esse conueniunt videntur.  
 Hos ipsos ego velut Duces illustres secutus: atque ad faciliorem eorum

discrètes qui, seules, ne peuvent encore rien signifier et qui ont une valeur différentielle par rapport à d'autres unités discrètes.»

L'utilisation massive des écrans informatiques donne, me semble-t-il, une approche active du mouvement des signes qui peut nous aider à mieux apprécier le *ductus*, tel que Jean MALLON l'appréhende dans les deux films qu'il a réalisés (avant et après la seconde guerre mondiale) sur la lettre. Le fait de substituer le terme «kinème» à celui de «trait» – connu en paléographie et en calligraphie – permet d'insister sur la notion de mouvement indispensable à une meilleure compréhension du tracé de la lettre. C'est à partir de là que je tenterai de poursuivre le travail «historique» de Ian TSCHICHOLD en proposant une typologie qui reconsidère sémiologiquement «les variations formelles du signe &.»

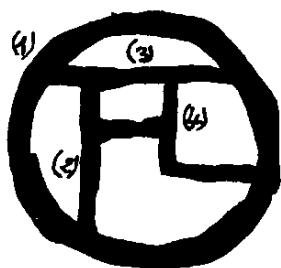
Je dégagerai ainsi 5 phases ou façons de ligaturer, puisque j'ai défini ce signe, ce «type» (voir ma première conclusion) essentiellement comme une ligature :

1. une ligature primaire (par contact) ;
2. une ligature en boucle et ganse ;
3. une ligature en double boucle ;
4. une ligature en boucle croisée (&) et à traits modulés ;
5. une ligature en boucle croisée à traits non modulés.

La standardisation typographique dès le XVI<sup>e</sup> siècle arrête l'évolution formelle du type, dont elle utilise les diverses formes pour des usages bien déterminés. Ensuite la confusion s'établit et le type est presque réduit à son seul sens commercial, au XIX<sup>e</sup> siècle. La renaissance calligraphique le remet aujourd'hui en honneur.

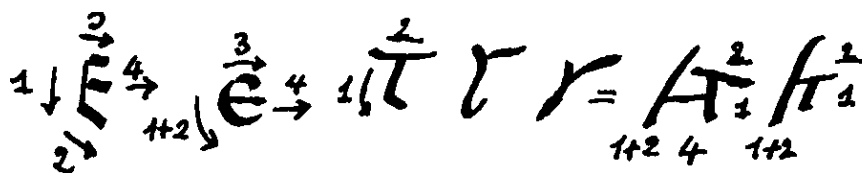
## Phase I : le contact comme ligature primaire

Ce contact ligature primaire n'a lieu que dans la capitale romaine cursive et dans l'onciale des premiers siècles. Au congrès de l'Association typographique internationale (Atypi) en 1967, au siège de l'UNESCO à Paris, Charles PEIGNOT a présenté l'étude S. SCORSONE sur les «possibilités modernes de la photocomposition dans l'accouplement des lettres». Cette recherche «moderne» remonte à des pratiques de l'Antiquité romaine où la ligature des capitales se faisait par un simple contact pouvant aller jusqu'à une superposition de traits. Les monogrammes, servant de signatures aux rois carolingiens, montrent de semblables pratiques. Les monogrammes ou «chiffres» du temps de nos arrière-grand-mères superposaient les lettres dans ce qui nous paraît une amusante confusion. La formation (japonisante) de la signature de Henri de TOULOUSE-LAUTREC (1892) est aussi du même ordre :



Document 6 : (1) un cercle fait librement au pinceau détermine l'espace du signe ; (2) le H occupe le centre, bien que la première hampe descende au contact du cercle ; (3) le T n'est plus qu'une traverse horizontale que soutiennent les deux hampes du HL lié, la hampe du T est confondue avec la première hampe de H ; (4) la seconde hampe de H est confondue avec la hampe de L dont la barre horizontale va toucher le bord du cercle.

Admirable « construction » qui nous aide à comprendre ce qui se passe dans la première forme du ET (graffiti de Pompéi, 79) présentée par TSCICHOLD. La deuxième forme (du 1<sup>er</sup> siècle) est plus synthétique (le E est réduit à son seul fût vertical, la barre centrale est confondue avec la barre horizontale du T). Jean MALLON a montré (document 7) que le *ductus* du E capital commence (1) par la verticale, (2) suivie du trait du bas, (3) puis par celui du haut et (4) par celui du centre. Lorsque l'onciale des premiers siècles assouplit les traits de la lettre gravée sur pierre, la calligraphie confond les mouvements 1 et 2 et la cursivité (la vitesse) désoriente le tracé géométrique primitif. Jean MALLON, dans une ébauche de sa « paléographie romaine », publiée à Madrid, en 1945 [10], montre aussi (document 7) les transformations que le mouvement fait subir à une lettre aussi simple que le T capital dans une cursive du milieu du 4<sup>e</sup> siècle. Ces majuscules cursives romaines sont très difficiles à lire pour nos yeux qui en ont perdu l'habitude et qui auraient tendance à les prendre pour les minuscules qu'elles ne sont pas.



Document 7 : Jean MALLON, *De l'écriture* [10] : étude du ductus de la capitale romaine et de l'onciale comparés à celui des «ET» en cursive romaine et en onciale.

Une écriture capitale dérivée de la majuscule cursive, est l'onciale dont l'emploi est généralisé au 4<sup>e</sup> siècle et coïncide avec l'emploi du parchemin pour fabriquer les livres (document 8).

Document 8 : (8) *Book of Kelles*, 7<sup>e</sup> siècle ; (9) 8<sup>e</sup> siècle ; (10) ligature EG, 6<sup>e</sup> siècle ; (11), (12) 7<sup>e</sup> siècle – Tschichold.



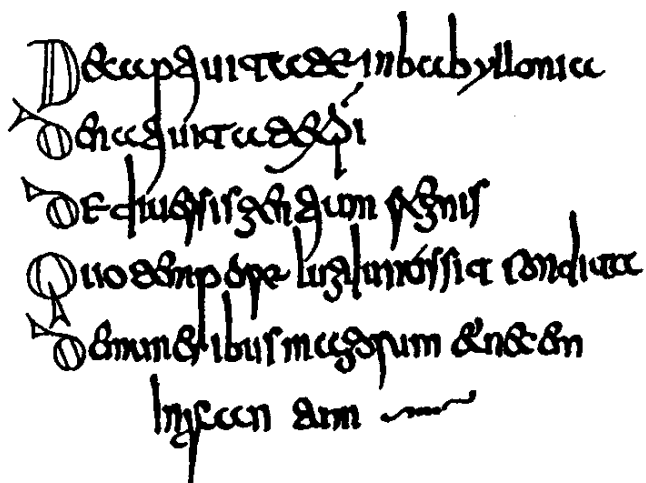
Les missionnaires du v<sup>e</sup> siècle introduisirent en Irlande la semi-onciale, conjointement aux formes capitales qui utilisèrent de nombreuses lettres minuscules. Après de très beaux exemples du ix<sup>e</sup> siècle, un dérivé de cette écriture se trouve dans ce *Cantique de Lindisfarne*, écrit en Angleterre, vers 950.

Les lettres sont raccordées entre elles par des ligatures que j'ai appelées primaires, de type «contact». Le «et» conserve le *ductus* nettement différencié des deux lettres capitales imbriquées l'une dans l'autre (document 9).



Document 9 : écriture irlandaise, Lindisfarne vers 950.

Phase II : la ligature mérovingienne en boucle. La boucle et la ganse



Document 10 : Grégoire de Tours, manuscrit en écriture mérovingienne, vii<sup>e</sup> siècle (B.N., Paléographie des classiques latins).

Si GRÉVISSE, dans *Le bon usage*, écrit que «l'esperluète est une ligature mérovingienne», Ian TSCHICHOLD [2] fixe une même origine dans le commentaire qu'il donne d'une & datant du VIII<sup>e</sup> siècle. «C'est ici – dit-il – le plus ancien signe «et» revêtant cette forme antique qui nous est familière... Le T a déjà subi une totale déformation. On pourrait y voir un signe composé d'un E et d'un T mis à l'envers. Je ne saurais toutefois admettre cette interprétation. Nous devons considérer le crochet recourbé du trait terminal supérieur comme la barre transversale originelle du T et le trait de fuite, à droite, comme un restant du fût d'un T capital...»

La tête en forme de O – écrit TSCHICHOLD à propos des & dans les manuscrits de Luxeuil (figure 13 du document 11) – est tracée à part, cela reste la règle jusqu'à la fin du Moyen Âge.

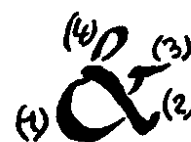


Document 11 : (13) écriture mérovingienne, VII<sup>e</sup> siècle ; (14), (15) Lectionnaire de Luxeuil, VII<sup>e</sup> siècle ; (16), (17) Scriptorium de Corbie, VIII<sup>e</sup> siècle ; (18) écriture mérovingienne, VII<sup>e</sup> siècle – Tschichold.

Je remarque que cette «tête», tracée après coup et souvent très rapidement, peut rester ouverte... ce qui n'est pas sans incidence sur la suite des opérations. Voici donc apparaître, pour la première fois, la boucle, qui est une des constantes de l'esperluète et qui la différencie de la note tironienne et des lettres-contact. Cette boucle est la ligature qui métamorphose les lettres. L'étude de J. BOURGOIN sur les traits d'ornement lui fait analyser toutes sortes de boucles. Dans ses planches (parfois semblables à celles des manuels de nœuds marins), la «ligature mérovingienne» se trouve sous l'appellation de «boucle simple», alors que le trait surajouté au-dessus de cette boucle est «une ganse» bouclée ou arrondie [11]. Les deux lettres sont alors fondues en un seul «kinémorphème».

Sur les manuscrits apparaît plus ou moins nettement la décomposition en traits ou «kinèmes».

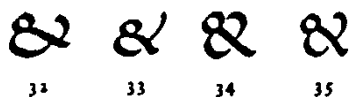
Document 12 : (1) le trait gauche descendant ; (2) le trait droit fermant la boucle qui se termine plus ou moins recourbée, tantôt se redressant pour être l'amorce d'une nouvelle ligature, tantôt prenant l'apparence d'une queue (comme celle du R) ; (3) le trait s'élançant à la rencontre de la barre du T à mi-hauteur à droite (ce kinème n'est pas toujours dans le prolongement du kinème 1) ; (4) la ganse supérieure greffée sur la boucle et appelée «petite tête».



TSCHICHOLD écrit : «La tête en forme de O est tracée à part, dans les manuscrits de Luxeuil, au VIII<sup>e</sup> siècle. Cela restera la règle jusqu'à la fin du Moyen Âge». La ligature & est donc primitivement composée de 4 traits distincts. Ce kinémorphème va aller en se simplifiant jusqu'à ce que la boucle soit tracée d'un seul mouvement. La barre terminale du T peut être

indiquée soit lorsque le «kinème» 3 recourbe en crochet vers l'intérieur la partie supérieure du trait, soit le prolonge gracieusement à l'horizontale, allant vers la droite. Pour que le nœud et la ganse supérieure soient pris dans un mouvement en 8, en «boucle croisée», il faudra attendre encore neuf siècles. Je vais en parler.

### Phase III : le nœud carolingien et sa persistance médiévale

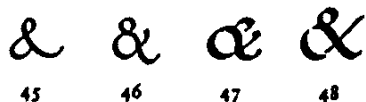


Document 13 : écriture Bénéventine : (32) ix<sup>e</sup> siècle ; (33) x<sup>e</sup> siècle ; (34) 1082 ; (35) xi<sup>e</sup> siècle – documents Tschichold.

Cette double boucle (boucle et ganse) se retrouve avec constance dans l'écriture des bénédictins du Mont Cassin en Italie, entre le VIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle. On l'appelle Bénéventine. On en trouve l'usage non seulement pour rendre la conjonction de coordination «et», mais encore dans les mots où se trouvent ces deux lettres à la suite. GREVISSE cite le mot latin *fazet*, qui s'écrit *Faz&*. On retrouvera cet usage dans la typographie : *et c.* pour «et cetera» quelquefois. Ce que j'appelle le «nœud carolingien» n'est pas très différent de ce qu'il a été à l'époque mérovingienne et après. C'est cette forme recopiée par les humanistes à leur façon qui lui donnera l'aspect que nous lui connaissons.

### Phase IV : la ligature (humaniste) en boucle croisée reproduite par les proto-typographes

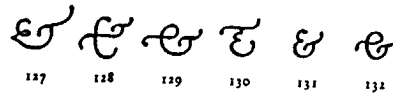
Ma cinquième conclusion considérait l'esperluette, au centre d'une tradition calli-typographique, comme l'objet d'un psychodrame formel montrant sans cesse les forces pulsives de la main en lutte avec les tendances normalisatrices des écritures les plus socialisées (écritures livresques calligraphiques ou typographiques en particulier).



Document 14 : écritures humanistes choisies par Tschichold.

Il faut en effet considérer, dès les premières impressions italiennes en caractères ronds (SCHWEYNHEIM et PANNARTZ à Subacio en 1467, Johannes DE SPIRE ou Nicolas JENSON à Venise vers 1470, etc.) l'histoire parallèle de la typographie mise en regard des calligraphies qu'elle reproduit. A la fin du XV<sup>e</sup> siècle le changement d'outil – de la plume d'oie du calligraphe au burin du graveur de poinçons de typographie – amène le dessin à passer du trait comme trace de la

plume (avec ses modulations «naturelles») au trait taillé en réserve, c'est-à-dire dégagé par deux traits de contour [12]. Cependant la lettre gravée garde le souvenir du mouvement de l'écriture, sinon comment expliquer la légère ondulation du «kinème» 2 et le maintien de la «petite tête» («kinème» 5) nettement inférieures à la dimension de la grande boucle d'origine mérovingienne.



Document 15: Ginambattista Palatino, *Libro Nuovo da imperare*, Rome 1540.

J. B. PALATINO, dans son *Livre d'écriture* (Rome 1545), écrit : « l'esperluette, bien qu'on s'en serve peu, pour la raison que ces formes ne sont plus courantes, si cependant vous le faites ; vous prendrez garde que le corps inférieur plus gros, doit être égal aux autres lettres et la petite tête du dessus doit être la moitié au moins du corps inférieur. On trace d'un seul trait de plume... [13] ». Cette remarque de calligraphe, en plein XVI<sup>e</sup> siècle, montre que l'usage de l'esperluette se perd et qu'elle tend à être tracée d'un seul trait de plume virtuose. La nécessité d'imprimer et de diffuser les modèles d'écriture fait qu'ils sont d'abord gravés sur bois et – à partir du XVII<sup>e</sup> siècle – gravés sur cuivre. Cette gravure pose, par rapport à l'écriture, les mêmes problèmes que la gravure typographique. Il y aura une influence, une interaction entre les techniques.

La calligraphie de Bartholomew DODINGTON, en 1590, en Angleterre, montre l'esperluette faite d'un seul trait (document 16).

Quo nomine gratulor sane utriusque nostrum: Iste scilicet  
 et summa facultate qui possit, Egregie propenso animo qui uelit, nostrae  
 scorsim solitudinem ac inopiam suis temporibus subuenire. Sed illa scilicet E. fuit  
 iampridem, E. incipit erit semper gratulatio mea maior, quod communis patrie huius  
 difficillimis temporibus quasi in uigilia quadam consulari manes, eandem in tanta  
 orbitate spe magna sustentas. Quae ut quam diuturna sit magnopere omnibus est  
 expectandum, mihi iuxta eam alia nota iudicis facienda pro tua longa incolumitate, E.  
 honoris amplificatione, proposui, ut pergas porro communi saluti sic operam nauare, ut  
 praeteritorum prosperis progressibus felices etiam futurorum exitus respondeant.  
 Westmonasterij XII. Calenb. May. 1590

Document 16: calligraphie de Bartholomew DODINGTON, 1590.

Voici la ligature humaniste en boucle croisée qui néglige l'assemblage des traits – kinèmes – au profit d'un seul kinémorphème correspondant au mot «et». L'usage de la ligature à l'intérieur d'autres mots est généralement abandonnée.

Au cours d'une discussion avec Ladislav MANDEL, sur le rôle de l'esperluette dans la mise en page, celui-ci eut une très belle expression en définissant «l'esperluette dans la page comme le *trou normand* d'un repas de noces». Gastronomie graphique. On remarquera la distance formelle qui sépare la première esperluette qu'on pourrait dire «de la Sorbonne» extraite du *Gasparin de Bergame-lettres* imprimé à Paris par FREIBURGER, GERING et KRANZ en 1470... et l'esperluette du romain de Claude GARAMOND.



a republica repositos. ut bonos viros in  
civitate retineatis. & magis consideretis  
quo quisq; animo sit in republica. q̄ qui  
bus maioribus apud vos natus. Vale.

Document 17 : Gasparin de Bergame, 1470.

On sait que GARAMOND n'a pas ouvert d'atelier avant 1593 et que ses types, inspirés avec beaucoup de personnalité des modèles italiens, ont fait le tour de la vieille Europe. En ce qui concerne la tradition calligraphique, on peut mesurer l'évolution – très lente – des formes en comparant, par exemple, les traités des grands calligraphes italiens de la Renaissance : ARRIGHI, TAGLIENTE, PALATINO [14] (gravé sur bois) avec le traité de PAILLASSON au XVIII<sup>e</sup> siècle (gravé sur cuivre) [15].

A B C D E F G H I J J K L M N O P Q R S T  
U V W X Y Z A B C D E F G H I J K L M N O P Q  
R T U V X Y Z a b c d e h i k l m n o r s t u v w  
x z Æ Æ æ & fi ffi ff ff H œ th si fl mi ff ft Qu &

Document 18 : alphabet romain authentique de Claude Garamond.

En ce qui concerne la tradition typographique, au XVI<sup>e</sup> siècle, va s'établir une sorte de norme qui différencie les formes romaines (moins cursives) des formes italiennes (plus cursives). Ces dernières remettront en usage la ligature issue des lointaines semi-onciales du

vii<sup>e</sup> siècle ainsi que l'usage d'un E majuscule cursif issu des écritures de chancellerie, ligature avec un T de capitales cursives anciennes (onciale et semi-onciale, voir 3.1).

premiere nature & vertuz vocale , mais bien sou-  
 vent est Confone, & ce aucunesfois, Confone fim-  
 ple, pareillement aux aultresfois, Confone dou-  
 ble, en estant par les anciens vsurpé en la façon  
 qu'estoit ꝑ, digamma eolicum. Les motz dudiect Pri- ꝑ, digam-  
 scian sont telz qu'il s'ensuyt. V, Verð consonantis posti- ma Eoli-  
 u, eandem prorsus in omnibus vim habuit apud Latinos, cum-  
 quam apud Aeoles digamma F. Vnde à plerisque ci nomē  
 hoc datur, quod apud Aeoles habuit olim ꝑ, Digamma,  
 id est, Van: ab ipsius voce profectū, teste Varrone ꝑ Di- Van.  
 dymo. quid id ei nomen ostendunt: pro quo Cæsar hanc fi- Varro.  
 guram ꝑ, scribere voluit, quod quavis illi rectè visum est, Didymꝑ.

Document 19: & dans le romain et l'italique de Geoffroy TORV, *Le champfleury*, 1549.

Si dans l'espace de la page, les calligraphes jouent avec une certaine liberté les prolongations des deux brins libres de la boucle croisée, il n'en est pas de même pour les typographes contraints aux limites du plomb. Avec l'informatique, les exceptions deviennent de plus en plus nombreuses. Ce qui était un jeu de prédilection pour les VAN KIMPEN ou les LOUIS ION, nostalgiques du xvi<sup>e</sup>, devient aujourd'hui une démonstration brillante de virtuosité, par exemple dans le *Messenger* ou le *Capitol*, créations récentes de François BOLTANA [16, 17].

*Malheureus est celui qui pour penser gaigner,  
 D'un admirable ouurier veut la gloire espargner.  
 Dans les anctres ombreus, le jalous d'un bel ceuvre  
 Doit viure, s'il ne veut que sa rage on deceuvre.  
 Qui estce qui fait les vers, & leurs saints artizans  
 Seruir d'une risée à tant de courtizans,  
 Et que les grands qui font leur but de la Memoire,  
 Dedaignent à tous coups l'ouurier de telle gloire,*

*A. ij*

Document 20 : *Les hymnes* de Ronsard, Paris, Wechel, 1555.

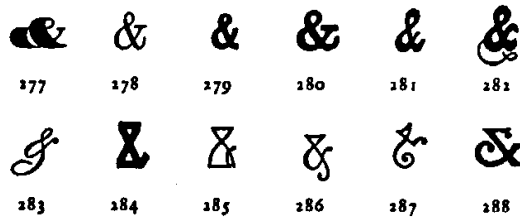
### Phase V : le «et» commercial aux XIX et XX<sup>e</sup> siècles (voir 3<sup>e</sup> conclusion)

Dans l'évolution du romain les traces calligraphiques s'estompent. Le caractère d'imprimerie, prenant modèle sur lui-même et se recopiant, passe par une série de raffinements successifs jusqu'à ce que les DIDOT ou les BODONI présentent des déliés extrêmement fins (valorisés par les papiers velins) et contrastant au maximum avec les pleins. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle la cursivité s'atténue et les italiques sont de plus en plus des romains penchés qui ne contrastent, eux, plus assez avec les romains. Les cursives mettent dans le plomb – non sans difficultés – les usuels de la calligraphie, particulièrement l'anglaise.



Document 21 : *American Wood type* : 1828–1900, caractères d'affiche.

Les caractères *Didot* gras apparaissent pour satisfaire aux besoins de la publicité. La lithographie apporte d'immenses facilités par rapport à la gamme sur cuivre. On dessine sur pierre des lettres très compliquées, ombrées, hachurées, filetées, ornées, etc. On reproduit sans les comprendre les lettrines en couleurs des manuscrits, mais on simplifie aussi : apparaissent les mécanes (dites « égyptiennes ») et les caractères bâtons. L'esperluette ne sert pratiquement plus que pour typographeur « & Cie ». Tschichold les rejette avec les caractères « sauvages » des styles fin de siècle (Victorien anglais ou Nord-américain), ce qui n'empêche pas de magnifiques dessinateurs (comme F. Goudy), de reconstituer avec maestria les principaux types du « Musée imaginaire de la typographie ». Avec les caractères bâtons (ultra simplifié et ultra moderne) la boucle croisée, dans les « banlieues de la typographie », atteint sa dimension d'épure, uniforme et fonctionnelle (?), aux antipodes des & raffinées de l'histoire. Pendant ce temps, retour du refoulé, les « tags » et les « graphs » fleurissent sur nos murs [18] comme un pressant rappel à une « culture » calligraphique.

Document 22<sup>5</sup>

## Bibliographie

- [1] « Ian Tschichold parle de typographie », *Communication et langages*, n° 63.
- [2] Ian Tschichold, *Formen Wandlungen der Etzeichen* – à paraître en français dans une traduction de René Grasset.
- [3] Jérôme Peignot : « Petit traité de la ligature » in *Communication et langages*, n° 73.
- [4] Catalogue de l'exposition « Nœuds & ligatures » FNAGP, Paris, 1983.
- [5] G. Blanchard, *Sémiologie de la typographie*, 1982, aux éditions Riguil internationales, Québec.

5. On trouvera dans ce *Cahier*, et notamment dans l'article de René Ponot, d'autres esperluettes tirées, comme celles-ci, de [2].

- 
- [6] Francis THIBAudeau, *La lettre d'imprimerie*, tome 1, Paris, 1921.
- [7] Béatrice FRAENKEL, *La signature*, Gallimard, 1992.
- [8] Guy BECHTEL, *Gutenberg*, Fayard, 1992.
- [9] BATESON, BIRDWHISTELL, GOFFMAN, HALL, JACKSON, SCHEFLEN, SIGMAN, WATZLAWICK, *La nouvelle communication*, Ed. Seuil, 1981.
- [10] Jean MALLON, *De l'écriture*, Ed. CNRS, 1982.
- [11] J. BOURGOIN, *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Delagrave, 1980, reproduit dans la collection «Les introuvables».
- [12] Nicolette GRAY, *Lettring as drawing* : Tome 1 – *The moving line*. Tome 2 – *Contour and Silhouette*, Oxford paperbacks, 1970 (uniquement sur la lettre manuscrite).
- [13] J.B. PALATINO, *Le livre d'écriture*, traduit par J. MUTEVILLE dans la revue *La France graphique*, 1950.
- [14] *Three classics of italian calligraphy* reprint, Dover, 1953.
- [15] *L'art de l'écriture*, dans les recueils de planches de l'*Encyclopédie* – fac-similés nombreux – en France depuis celui du Club des libraires associés, en 1964.
- [16] «François BOLTANA et la calligraphie informatique», in *Communication et Langages* n° 85, 1990.
- [17] François BOLTANA, «Ligatures & calligraphie assistée par ordinateur», *Cahier GUTenberg* n° 22 (ce cahier), 107–124.
- [18] Voir le film de Beinex : «IP 5» (1992) et l'article qui leur est consacré dans : *Communication et Langages* n° 85.