

Du manuscrit à la typographie numérique : présent et avenir des écritures anciennes

Marc H. Smith

▶ **To cite this version:**

Marc H. Smith. Du manuscrit à la typographie numérique : présent et avenir des écritures anciennes. Gazette du Livre Médiéval, 2008, 52-53, pp.51-78. halshs-00646804

HAL Id: halshs-00646804
https://shs.hal.science/halshs-00646804

Submitted on 30 Nov 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

M. H. Smith

DU MANUSCRIT À LA TYPOGRAPHIE NUMÉRIQUE

PRÉSENT ET AVENIR DES ÉCRITURES ANCIENNES

Si l'histoire de l'écriture latine est riche en renaissances et résurgences, au XX^e^ siècle plus que jamais l'invention graphique s'est nourrie de formes et d'idées puisées dans le passé, réinterprétées, adaptées au goût et aux conditions techniques du jour. Les filiations graphiques du manuscrit ancien à l'imprimé contemporain méritent d'être évoquées pour plusieurs raisons. Elles traduisent – et redéfinissent sans cesse – ce que le présent voit ou croit voir dans les écritures du passé. Elles appellent des réflexions de longue durée sur la permanence et le changement dans l'alphabet latin, toujours semblable dans son principe, toujours réinventé dans ses formes, dans ses modes de lisibilité et dans ses valeurs expressives. Le travail typographique, poursuivant depuis des siècles la cohérence formelle et la perfection du détail, offre aussi l'occasion d'apprendre à regarder les écritures autrement, et de près ; les hommes du métier ont fait d'ailleurs bien des observations pénétrantes qui mériteraient d'être prises en compte par les paléographes. Enfin, il ne faut pas négliger le secours que la disponibilité d'anciennes écritures sous forme typographique peut donner d'ores et déjà aux travaux savants et plus encore à l'enseignement. Plus généralement, c'est l'occasion de rappeler que l'histoire de l'écriture, qu'on la nomme paléographie ou autrement, ne gagne rien à fragmenter son objet en fonction des dates et des techniques. Le sujet pourrait être celui d'un livre richement illustré, mais cet aperçu voudrait au moins en suggérer l'intérêt et faire connaître l'existence de quelques polices qui le méritent (en attendant une version enrichie de spécimens qui pourra être confiée au site palaeographia.org).

Notre typographie porte l'empreinte des écritures anciennes sous des aspects très divers, de la reproduction plus ou moins fidèle jusqu'à des résonances ténues. Ce qu'il y a de commun entre toutes ces formes, c'est d'avoir été dessinées en fonction des besoins et de la sensibilité des contemporains. La typographie et l'écriture manuscrite ont évidemment partie liée depuis toujours, depuis que Gutenberg a fidèlement transposé en plomb un *textus quadratus* de son temps. Comme toujours, la nouvelle technique, avec ses exigences opératoires, a bientôt donné le jour à des formes divergentes, à des particularités qui ont influé en retour, dès la seconde moitié du XV^e^ siècle, sur l'évolution des écritures à la plume. La parenté ne s'est jamais rompue tout à fait : le *romain du Roi* voulu par

Gazette du livre médiéval, n° 52-53, 2008.

Louis XIV s'inspira de la calligraphie de Nicolas Jarry, elle-même nourrie de typographie. Autour de 1900, imprimerie et calligraphie firent ensemble leur retour aux sources. Aujourd'hui, le dessin de caractères se partage toujours entre ceux qui maintiennent que la forme typographique a sa logique propre et ceux pour qui l'alphabet est indissociable du geste graphique et du trait de la plume.

Dans bien des cas la limite sera difficile à tracer entre les typographies qui imitent directement le manuscrit et celles qui reprennent des modèles déjà précédemment repris ou filtrés par l'imprimerie. Puisqu'il faut malgré tout se fixer des bornes, je me restreindrai aux polices inspirées de modèles manuscrits et épigraphiques antérieurs au milieu du XVIII^e^ siècle environ. Les considérations et le catalogue ci-après excluent ou ne mentionnent qu'indirectement : les caractères d'imprimerie romains depuis la Renaissance ; les capitales romaines sans référence épigraphique ; les anciens caractères d'imprimerie gothiques, aussi bien ceux de la tradition germanique que ceux du *Gothic revival* romantique ; les cursives formelles du type de l'anglaise ; et les calligraphies contemporaines dérivées de la tradition latine par l'usage de la plume large mais tout autant animées de références orientales ou de gestuelle expressionniste. J'inclus en revanche quelques domaines aux confins de l'ancienne typographie : certaines italiques explicitement inspirées des cursives de chancellerie italiennes du XVI^e^ siècle, et des types comme les lettres de civilité ou la « ronde », gravés pour l'imprimerie dès le XVI^e^ siècle mais toujours conçus comme la reproduction de tracés propres à la plume, et historiques dans la mesure où ces types sont aujourd'hui sortis de l'usage courant.

« Revival » typographique et retour au manuscrit

Il faut rappeler ici le contexte général de la typographie contemporaine : un renouvellement constant des formes et une succession d'avatars techniques au terme desquels il reste bien peu de chose du métier de Gutenberg. À partir de la fin du XIX^e^ siècle, dans le sillage de William Morris et du mouvement *Arts and Crafts*, en réaction contre un siècle d'industrialisation, l'imprimerie a parcouru à nouveau successivement toute son histoire depuis l'incunable, aussi bien par la reprise du dessin des caractères que par le renouvellement des anciennes formes et techniques de fabrication (papier, mise en pages, illustration). La grande campagne de *revivals* menée d'abord par le mouvement des « presses privées » puis surtout entre les deux guerres par la Lanston Monotype Corporation, est à l'origine d'une grande partie de la typographie du XX^e^ siècle. Les caractères dessinés ou redessinés pour la monotype et la linotype, en fonction des particularités de ces machines, ont été ensuite transposés pour servir à la photocomposition, et enfin numérisés en masse à partir des années 1980. Les créations nouvelles ont

également continué et continuent de s'inspirer largement de modèles empruntés à plus de cinq siècles d'imprimerie. La typographie du XX^e^ siècle est fondamentalement historique, jusque dans ses réactions anti-historicistes.

Les classifications courantes des polices, répondant à des nécessités et à des problèmes de méthode assez familiers aux paléographes, sont elles-mêmes bâties sur des critères historiques autant que morphologiques. En dépit de toutes les hybridations postmodernes qui brouillent sciemment les cartes, on distingue toujours « humanes » ou vénitiennes (XV^e^ siècle, archétype Jenson), « garaldes » (XVI^e^-XVII^e^ siècles, d'après Garamond et Alde), etc., jusqu'aux « linéales », sans empattements ni pleins et déliés, des XIX^e^ et XX^e^ siècles. À ces catégories proprement typographiques s'ajoutent celles qui nous intéressent ici : les « incises », d'inspiration épigraphique ; les « manuaires », dérivées d'anciennes écritures à main posée ; les « scriptes », d'après des modèles cursifs (liés ou non liés) en général d'origine plus récente : l'anglaise du XIX^e^ siècle qui orne nos cartons d'invitation comme les styles informels du XX^e^, au feutre, au pinceau, etc. Une dernière catégorie, désormais réservée comme les précédentes au titrage, aux textes brefs, est celle des gothiques ou « fractures », dont les sources remontent certes au manuscrit médiéval mais au moins autant à l'imprimerie germanique et au *Gothic revival* – la limite est souvent difficile à tracer.

Au-delà de la résurrection des anciens caractères, et pour mieux échapper à la répétition servile, le dessin typographique s'est inspiré des écritures les plus diverses. Tout au long du XX^e^ siècle, de grands dessinateurs de lettres ont défendu la nécessité de puiser des idées aux sources mêmes de l'écriture latine, dans l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance, et donné ainsi le jour à certaines des créations les plus originales de notre temps, devenues de nouveaux classiques.

La réinvention de l'incunable a été accompagnée de la redécouverte de la calligraphie médiévale et de la plume à bec carré. L'initiative en revient à Edward Johnston, dont le manuel *Writing & illuminating, & lettering* (1906) est resté le bréviaire des calligraphes anglo-saxons. Sa *foundational hand* imitait la minuscule caroline anglaise, ronde et rigoureusement rythmée, et particulièrement l'écriture d'un livre qu'il admirait entre tous, le Psautier de Ramsey (fin du X^e^ siècle). Johnston fut chargé en 1913 d'inventer un modèle de lettrage pour la signalétique du métro de Londres : l'*Underground* ou *Johnston Sans* (de *sans-serif*, sans empattements) fut la première linéale moderne pensée comme une œuvre d'art. Les majuscules suivent les proportions classiques, celles de l'inscription de la colonne Trajane, et le bas-de-casse celles du Psautier de Ramsey. La dignité un peu raide mais confortable et l'excellente lisibilité de ce caractère sont telles qu'il n'a jamais été remplacé dans le métro de Londres (quoique légèrement révisé en 1979). Eric Gill, élève de Johnston, s'en est à son tour inspiré pour une police de texte dont le succès ne s'est jamais démenti, le *Gill Sans* (1927). Johnston et Gill

Underground P22 — ADEGMR abdefghmprst

Gill Sans MT — ADEGMR abdefghmprst

Wallau Unzial (R. Koch) DIS — ADEGMR abdefghmprst

Kabel (R. Koch) ITC — ADEGMR abdefghmprst

Optima (HZ) LT — ADEGMR abdefghmprst

Palatino (HZ) LT — ADEGMR abdefghmprst

Palatino Italic (HZ) LT — *ADEGMR abdefghmprst*

Ondine (AFR) LT — ADEGMR abdefghmprst

Herculanum (AFR) LT — ABDEFGHMPRST

Pompeijana (AFR) LT — ABDEFGHMPRST

Rusticana (AFR) LT — ABDEFGHMPRST

Arrighi/Centaur Italic MT — *ADEGMR abdefghmprst*

Zapf Chancery (HZ) ITC — *ADEGMR abdefghmprst*

Requiem Italic HFJ — *ADEGMR abdefghmprst*

Poetica Chancery AD (variétés de F majusc.)

F	F	*F*	*F*	*F*	*F*	*F*	*F*	*F*	*F*	*F*

sont restés des archétypes de la « linéale humaniste » et du goût anglais en typographie, aussi distinctifs que la caroline anglaise l'avait été parmi les minuscules de son temps. Aux États-Unis, le prolifique Frederic W. Goudy (1865-1947), inspiré par les mêmes idéaux, mêla aussi intimement, mais dans un goût moins sévère, la tradition typographique avec les suggestions de l'épigraphie romaine ou du manuscrit.

Dans l'aire germanique, la typographie de l'entre-deux-guerres prenait des chemins plus résolument novateurs et parfois contradictoires : ceux de la rationalité du Bauhaus, avec les linéales « géométriques », mais aussi ceux de la forme expressive, nourrie d'une forte tradition calligraphique. Les mêmes hommes se sont souvent illustrés sur les deux fronts. Par exemple Rudolf Koch (1876-1934) : la parenté est sensible entre son *Wallau*, gothique vigoureusement modernisée (1925) et sa linéale géométrique *Kabel* (1927). Jan Tschichold (1902-1974), théoricien de l'avant-garde typographique devenu après-guerre celui du retour au classicisme, qui commença par une linéale futuriste (*Transito* 1929) et termina par un remarquable garamond (*Sabon*, 1964-1967), était fils de peintre d'enseignes, calligraphe lui-même et collectionneur d'anciens manuels d'écriture ; il en publia des recueils de planches restés influents jusqu'à nos jours.

Les typographes germaniques dont les inventions ont marqué la seconde moitié du siècle n'étaient pas moins nourris de calligraphie. Dès l'après-guerre, Hermann Zapf (né en 1918) prouvait qu'on pouvait faire du neuf en allant chercher des idées chez les maîtres de la Renaissance. Le *Palatino* (1948-1950, nommé d'après Giovan Battista Palatino) est un romain robuste aux angles subtilement coupés, évoquant la plume large ; il a connu dans l'édition des années 1980 un succès proche de l'écœurement, à partir du moment où il a été inclus dans les polices de base de presque tout ordinateur. L'*Optima* (1952-1955), autre succès planétaire de Zapf, s'est fait remarquer par ses traits délicatement cintrés plutôt que rectilignes, qui le placent à mi-chemin entre une linéale à pleins et déliés (plus lisible qu'une pure linéale) et un romain épuré par suppression des empattements ; Zapf invoquait cette fois comme source d'inspiration le style des capitales épigraphiques de la Renaissance florentine (étendu par lui au bas-de-casse), ce qui fait techniquement de l'*Optima* une « incise » : une incise qui peut servir en texte continu, mais dont l'élégance nette et la taille fine ont aussi fait la fortune dans la publicité – notamment pour la mode et les cosmétiques. Cette manière de revivifier la tradition par le croisement des types est une leçon que la génération suivante n'a pas oubliée.

Citons encore, parmi les classiques du XX^e^ siècle, le Suisse Adrian Frutiger (né en 1928), surtout connu lui aussi pour ses caractères modernistes (la signalétique de l'aéroport Charles-de-Gaulle est son chef-d'œuvre) mais dont une des premières créations (*Ondine*, 1954) est une scripte semblable à certaines minus-

cules carolines à plume large et inclinée, dont la morphologie aurait été simplifiée et les contrastes encore accentués – sans compter des traces d'anciennes capitales cursives dans les majuscules. Sur le tard, à partir de 1990, il s'est inspiré à nouveau d'écritures antiques parmi les moins canoniques pour un groupe d'originales polices de titrage : *Herculanum*, *Pompeijana* et *Rusticana*.

Une catégorie qui n'a jamais cessé de se référer à l'écriture manuscrite est celle des italiques : on sait que la première, en forme de cursive humanistique, a été gravée pour Alde afin d'en composer des livres entiers (1501), et que ce sont les imprimeurs français de la génération suivante qui ont combiné le romain et l'italique dans un même texte. En revisitant la typographie de la Renaissance, les dessinateurs du XX^e^ siècle ont eu à produire des polices comprenant et romain et italique, y compris pour des vénitiennes antérieures à Alde. Ils sont alors revenus aux cursives des manuels gravés à partir des années 1520 par les maîtres écrivains italiens, particulièrement au premier d'entre eux, Ludovico Arrighi ; ici encore, la typographie accompagnait un renouveau de la pratique calligraphique, les mêmes modèles étant propagés en vue de régénérer l'écriture manuscrite des Anglais, en premier lieu par un autre disciple de Johnston, Alfred Fairbank (1895-1982). Lui-même produisit d'ailleurs en 1923 une italique destinée à accompagner une aldine de Monotype, le *Bembo* (mais on lui préféra un autre modèle). Deux ans après, Frederic Warde donna l'admirable *Arrighi* pour accompagner la plus belle des reprises de Jenson (*Centaur*, gravé dès 1914).

Dans l'entre-deux-guerres mais surtout après 1960, des polices italiques plus ornées et sans romain, connues sous le nom générique de scriptes de chancellerie, ont été créées en nombre croissant pour servir en titrage, où elles montrent une élégance moins froide que les anglaises tout en étant plus lisibles. L'énergique *Zapf Chancery* par Zapf (1979) est resté une des plus répandues et imitées. Même les italiques jointes à un romain (donc des polices de texte) commencent depuis quelques années à recevoir en option pour chaque lettre des variantes plus ou moins exubérantes qui permettent d'étendre leurs fonctions. Parmi les plus récentes, deux créations de 1992, exquises par la fluidité et l'ornement, sont le *Poetica Chancery* de Robert Slimbach et l'italique du *Requiem* de Jonathan Hoefler – qui invoquent toujours Arrighi mais empruntent également aux modèles maniéristes de la génération suivante.

La nouvelle conjoncture numérique

Le nombre des polices en général et des types paléographiques en particulier s'est démultiplié depuis vingt ans et augmente chaque jour. Cette explosion résulte d'une transformation rapide des conditions techniques et économiques. La création et la production de caractères en métal avaient été depuis les origines des

opérations longues, hautement techniques et coûteuses, concentrées au xx^e^ siècle au profit de quelques grandes fonderies internationales. Le virage de la photocomposition, dans les années 1960 et 1970, en a fait disparaître certaines (en France les deux dernières, Deberny & Peignot et Olive) et favorisé l'émergence de quelques autres (comme Agfa, venu de la technique photographique), mais les polices restaient chères et liées plus que jamais à la commercialisation du matériel de composition anglais, américain et allemand. Pour être économiquement viable, une police devait être assurée d'une large distribution : aussi toute écriture d'inspiration historique devait-elle être modernisée en fonction de critères de goût mais surtout de contraintes techniques et de lisibilité. Seules quelques minuscules humanistes, simples et lisibles par nature, s'étaient prêtées dès le début du siècle à des reproductions à peu près fidèles.

Le développement rapide de la typographie numérique à partir de la fin des années 1970 a amorcé un bouleversement sans précédent du marché. Depuis les années 1990, se sont multipliées les « micro-fonderies », durables ou éphémères, souvent une seule personne, grâce à l'apparition de la micro-informatique, de logiciels spécialisés (*Fontographer*, 1986) et enfin de la diffusion par Internet : il en résulte des polices aujourd'hui innombrables – peut-être cent mille, et quelque deux cents de plus par mois – et peu onéreuses, la plupart revenant autour de vingt euros par fonte (une police pouvant être formée de plusieurs fontes : romain, italique, etc.). Si les États-Unis et l'Allemagne restent dominants, l'offre s'internationalise rapidement.

Cette croissance exponentielle répond à la boulimie d'écritures propre à la publicité, principale consommatrice. Mais le lien entre offre et demande ainsi reconfiguré ouvre aussi la voie à des créations gratuites, aux deux sens du terme : disponibles sans bourse délier (au moins pour des usages privés), et/ou dépourvues d'applications pratiques raisonnables. Une part notable est due à l'initiative d'amateurs. Au total, il s'ouvre pour des polices très spécialisées ou expérimentales des marchés de « niche », voire la liberté d'exister sans marché.

Les formats techniques ont aussi connu en trente ans, dans un contexte de concurrence acharnée, une évolution rapide sur laquelle il est inutile de s'attarder en détail mais qui ouvre des potentialités graphiques sans précédent, surtout grâce au format qui s'est imposé dans la première décennie de ce siècle, l'*Open Type*. Il offre deux avantages essentiels à la reproduction des écritures manuscrites, anciennes ou modernes, et en particulier des cursives. Le nombre maximal de caractères dans une seule fonte, encore limité à 128 avant 1980 (codage ASCII), est désormais de 65 536 : de quoi inclure des alphabets multiples et même de nombreuses variantes pour chaque lettre. La distribution dans cette vaste grille de tous les systèmes graphiques du monde, caractère par caractère, est régie par la norme *Unicode*. Des initiatives sont d'ailleurs en cours pour y faire inclure des caractères médiévaux

(abréviations et ponctuation), ainsi que pour coordonner entre médiévistes l'usage de la zone dite privée, laissée *ad libitum* (MUFI, Medieval Unicode Font Initiative) ; elles ne visent encore qu'à mettre de l'ordre dans les polices de texte enrichies pour les besoins des philologues, mais leur adoption résoudrait l'essentiel des problèmes d'allocation de caractères que rencontrent les polices imitatives.

À ces dimensions plus que généreuses l'*Open Type* ajoute des fonctions révolutionnaires, qui automatisent en particulier l'emploi des variantes de lettre (ou allographes) selon des paramètres divers : position dans le mot, lettres voisines, options stylistiques prédéfinies, etc. En outre, deux lettres voisines ou même plusieurs peuvent être automatiquement remplacées par une séquence en ligature. Ces fonctions, qui répondent aux besoins de la typographie traditionnelle (ligatures fi, ffi, etc.) comme des langues non latines (allographes de l'arabe), permettent aussi de reproduire avec un naturel parfait l'écriture manuscrite dans ses constantes variations, ses enchaînements de lettres plus ou moins déformées et ses ornements arbitraires.

Ces nouveautés ont permis de prolonger dans l'invention typographique le regain d'intérêt qui s'était manifesté dès les années 1970 pour la pratique calligraphique aussi bien historique que contemporaine. Un acteur de la *New Calligraphy* newyorkaise comme Philip Bouwsma (né en 1948) a ainsi pu multiplier au milieu des années 1990 les scriptes médiévales ou modernes pour Monotype, et à nouveau depuis peu pour Canada Type.

La représentation des écritures anciennes dans son ensemble a connu dès lors une progression spectaculaire, en nombre de types disponibles comme en fidélité aux originaux. Les grandes fonderies comme Linotype, Monotype, Adobe ou URW++ ont continué de préférer les adaptations plus ou moins modernisées, propres à des usages multiples, tandis que des typographes en chambre ont produit beaucoup d'imitations plus littérales, en même temps que des inventions pseudo-médiévales volontiers extravagantes.

La fonderie Scriptorium est au premier rang par la quantité, avec un catalogue de quelque cinq cents polices dont une large part de scriptes paléographiques ou prétendues telles : une cinquantaine des moins fantaisistes seront répertoriées ci-après, constituant près de dix pour cent des polices que j'ai retenues (avis aux paléographes : ils y trouveront le *De Bellis* cher à Jean Mallon, et complet d'un *b* minuscule !). Chez P22, la collection Sherwood mêle nombre d'admirables reproductions avec des interprétations modernisées. Crazy Diamond ou la Walden Font Co., moins prolifiques, se sont fait une spécialité plus strictement historique. LetterPerfect propose une belle collection épigraphique. Parmi les amateurs qui méritent d'être signalés, en particulier pour le choix de types sous-représentés par ailleurs, « Pia Frauss » offre d'intéressantes écritures documentaires allemandes des XI^e^-XVI^e^ siècles plus ou moins scrupuleusement interprétées.

Face à la pléthore de polices conçues pour le commerce ou le plaisir de la calligraphie, les motivations proprement paléographiques ou historiennes restent l'exception. Elles ne garantissent d'ailleurs pas toujours une fidélité meilleure, ni à plus forte raison une haute qualité de réalisation. Parmi les rares universitaires convertis à la typographie, la collection du philologue espagnol Juan José Marcos se distingue par sa large typologie et la recherche de véracité. Deux séries de cursives gothiques modernes, d'un dessin nettement plus approximatif, ont aussi été produites comme accessoires d'outils d'apprentissage paléographique par des généalogistes, Roland de Tarragon pour l'écriture française et Andrew Booth pour l'écriture anglaise.

Pourquoi les écritures anciennes ? Valeurs expressives

Les types inspirés des manuscrits et des inscriptions ont depuis toujours été exploités dans le domaine publicitaire, logos, affiches, étiquettes, pour leurs connotations marquées. Ces connotations définissent la valeur fonctionnelle des écritures et sont leur véritable raison d'être économique ; elles éclairent la pléthore actuelle et la typologie des polices disponibles, notamment la surreprésentation de certains types au détriment d'autres.

La première connotation est proprement historique : un livre sur Charlemagne aurait dans l'idéal une couverture en *Hrabanus*, et un disque de polyphonies pour la cour de Philippe le Bon, un boîtier en *David Aubert*. Mais les graphistes ne sont pas historiens et leur échelle chronologique reste remarquablement imprécise ; elle est en fin de compte secondaire par rapport aux valeurs subjectives qui s'attachent aux formes et aux époques. Ces valeurs, déterminantes dans le choix d'une police, peuvent se déceler par des indices divers : le nom même donné à la police, les usages dans lesquels on la rencontre quotidiennement, mais aussi l'indexation proposée par les sites commerciaux pour guider les graphistes dans leurs achats.

L'imaginaire historique commun distingue à peu près l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance et l'époque postérieure (en termes américains « coloniale »). La période préclassique, où l'épigraphie romaine archaïque rencontre la grecque, évoque une vivacité robuste et ensoleillée, un raffinement encore un peu sauvage : le *Lithos*, caractère simili-grec, figure en 2008 dans l'affiche du musée national du Moyen Âge sur… les Vikings. L'antique par excellence reste la capitale de Trajan : classicisme, harmonie, mais plus encore grandeur impériale, richesse et puissance ; le *Trajan* est depuis 1989 le caractère de rigueur dans les affiches des superproductions hollywoodiennes.

Toutes les écritures médiévales, jusqu'à la fin du XV^e^ siècle, sont souvent étiquetées en vrac soit comme onciales soit comme *black letter* – qui signifiait en

De Bellis SFL



Hrabanus (PB) MT



David Aubert TG



Lithos AD



Trajan AD



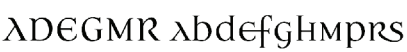
American Uncial



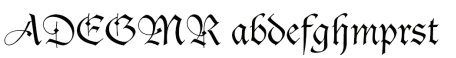
Peignot



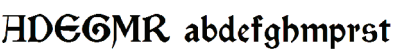
Jana Thork OF



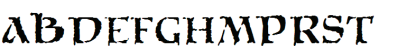
Duc de Berry LT



Troy (W. Morris) = Satanick



Quadrata VT = Satan's Minions



Luxeuil WF



Orgeuil WF



Astaroth WF



Torquemada (PB) CND



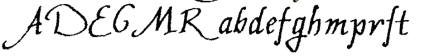
Champignon DF



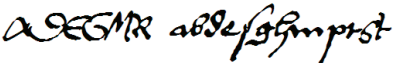
Champignon Alt Swash DF



Salem WF



Witchfinder Script Old TN



principe gothique, avant que les onciales envahissent le domaine. On peut lire ainsi que telle minuscule humanistique est une « onciale du xv^e^ siècle ». Les deux catégories se distinguent malgré tout par des valeurs spécifiques.

Les onciales proprement dites et les semi-onciales sont par essence celtiques, donc mystérieuses, magiques, bonnes à célébrer la Saint-Patrick, à signaler pubs irlandais et crêperies bretonnes, à étiqueter whisky et cidre, sans exclure d'autres possibilités. Voici les mots-clés qui décrivent, dans le moteur de recherche Myfonts, l'aspect, les valeurs et les usages possibles de l'une des plus répandues et des moins historiques, la *Neue Hammer Unziale* ou *American Uncial* (1943) : « *ancient, antiqued, blackletter, calligraphic, calligraphy, capitalis, century, church, conservative, cross, decorative, disconnected, elegant, english, experimental, fashionable, feminine, formal, glyphic, graceful, hand, handwriting, headline, ink, invitation, irish, italian, jackboots, jewelry, latin, legible, lombardic, magazine, magic, mediterranean, menus, middleages, modern, mysterious, oldstyle, organic, pendrawn, poetry, poster, renaissance, roman, scottish, scribal, script, sensible, serif, sophisticated, swash, uncial, unicase, wedding* ».

L'onciale est parmi les types qui ont été soumis aux plus grandes variations, parce que la forme des lettres reste lisible tout en étant différente de la norme commune, suffisamment caractérisée pour que ses connotations essentielles résistent à ces adaptations, et apte à bousculer le rapport entre majuscules et minuscules – l'un des nœuds gordiens de toute réflexion ou expérimentation sur les formes de l'alphabet. Comme l'exprime l'argumentaire d'une interprétation récente et franchement modernisée : « *Jana Thork* is a synthesis of the stone-engraved capital letterforms and the uncial and half-uncial calligraphic styles. The idea […] was to seek the limits between our uppercase and lowercase mental concepts. In this respect, it unites references from both Roman and Celtic cultures in one place. » L'idée rejoint en partie celle de Cassandre créant en 1937 le *Peignot*, une utopie typographique, l'onciale modernisée la plus radicale à ce jour.

Les minuscules carolines, moins fréquemment vues, n'évoquent apparemment pas d'associations aussi spécifiques. On en retient surtout, me semble-t-il, les modes d'exécution calligraphiques : le trait large, le mouvement souple et le renflement du haut des hastes, curieusement, ont fini par évoquer l'Orient – puisque la calligraphie, désormais, ne saurait être qu'orientale. Une véritable caroline ou un dérivé comme l'*Ondine* vous suggéreront donc un week-end pour deux à Marrakech plutôt qu'à Aix-la-Chapelle.

Les gothiques ont un statut ambigu, ou plutôt peuvent revêtir, selon une gamme inépuisable de stylisations, autant de valeurs positives ou plus souvent négatives. Un type comme le *Duc de Berry* (1990), dérivé de la bâtarde, plein de courbes et aux traits allégés, vise à évoquer un raffinement tout français, et

pourrait servir à étiqueter un bordeaux ; le nom sous lequel Scriptorium a publié son clone, *Talleyrand*, est de ce point de vue moins absurde qu'il ne semble. Les types d'origine livresque, longtemps affectionnés dans les étiquettes de bourgogne sur fond de parchemin déchiré, sont par nature religieux, chargés de mystères bons et mauvais – d'autant plus mauvais qu'ils sont plus lourds, plus brisés, de contours plus rugueux ou hérissés, ou plus modernisés – les gothiques du XX^e^ siècle étant irrémédiablement associées au nazisme, au hard rock et aux motocycles.

Aux États-Unis, le gothique évoquait depuis longtemps tous les fantasmes anticatholiques, le temps des moines pervers et des inquisiteurs, et par extension tout ce qui est démoniaque. Dès 1896, lorsque la compagnie American Type Founders plagia le *Troy* de W. Morris, une robuste gothico-humanistique qui paraît aujourd'hui bien inoffensive, elle le rebaptisa *Satanick*, et nombre de gothiques actuelles ont des noms aussi peu rassurants. Par contamination, toutes les écritures anciennes d'aspect plus ou moins bizarre et tourmenté en sont venues à susciter des sentiments du même ordre. La Walden Font Co. en vend un assortiment peu commun, dont une *Luxeuil* et deux types diplomatiques, *Orgeuil* [*sic*] et *Astaroth*, jointes à des symboles alchimiques et à des runes, dans un paquet intitulé *Magick* : *Strange Fonts from the Dark Ages of Europe*. La brochure fait dresser les cheveux sur la tête du client : « The Church, as the overruling political and spiritual power of the period, fueled the hysteria… »

Même la dernière néo-*cancelleresca* de Bouwsma, noire et acérée, a basculé du côté du mal et s'appelle *Torquemada*. On a pourtant vu, et je n'y reviens pas, que les écritures de la Renaissance représentaient dans l'ensemble au contraire une élégance vivace et sans raideur. Ajoutons seulement que, dans leur filiation historique, quelques cursives formelles superbement ornées, imitées des maîtres des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, notamment George Bickham et Joseph Champion, ont établi depuis peu un nouvel échelon de sophistication formelle et technique entre les *cancelleresche* et les anglaises trop éculées – renouvelant ainsi le marché du carton de mariage. Au pôle opposé, ici encore, une catégorie diverse et souvent moins authentique mais se réclamant de la même époque consiste en lettres grossières, difformes et raturées : *grunge*. Ce sont les écritures de la sorcellerie et de la piraterie : *Salem 1692* et *Witchfinder*, *Captain Quill* et *Treasure Map Deadhand*.

Modèles et sources

L'authenticité exige un retour obstiné aux modèles historiques. Même la calligraphie du temps de Johnston a créé son propre style daté, miroir déformant resté sensible chez ses héritiers actuels. Il existe aujourd'hui encore peu de calligraphes

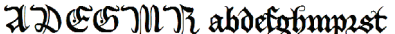
qui sachent reproduire de manière convaincante les mains médiévales. Les techniques numériques donnent de nouveaux moyens pour s'en approcher. Mais il faut d'abord choisir ses modèles.

La fréquentation assidue des originaux, plus ou moins accessibles (et les inscriptions plus que les manuscrits), est le fait d'une minorité. Les plus curieux ont pu ouvrir les livres des paléographes. Plus répandus, disponibles à prix modique et en édition anglaise, sont des ouvrages généraux de différentes sortes : des recueils de fac-similés, notamment des titres allemands déjà anciens comme ceux de J. Tschichold *(Treasury of calligraphy*, *Treasury of lettering and alphabets)*, de Hermann Degering *(Lettering)* et de Peter Jessen *(Masterpieces of calligraphy)*, ou encore Lewis F. Day *(Penmanship)*, plus ou moins bien imprimés et réimprimés, auxquels s'ajoutent divers catalogues d'expositions ou de collections calligraphiques. Ce matériau est en grande partie composé de planches gravées empruntées à d'anciens traités d'écriture des XVI^e^-XVIII^e^ siècles, les plus importants desquels traités ont été réimprimés par ailleurs. S'y ajoutent les manuels modernes de calligraphie à l'ancienne, depuis celui de Johnston, qui fournissent à la fois quelques fac-similés d'originaux, surtout médiévaux, et des méthodes de construction des lettres, selon des patrons moins scrupuleusement historiques mais bien nets et fortement agrandis, donc dangereusement commodes à imiter et reproduire. La disponibilité de fac-similés de manuscrits en ligne, dès maintenant innombrables, devrait renouveler cette matière, et quelques typographes commencent à s'en apercevoir.

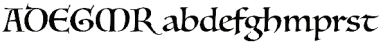
La plupart n'indiquent pas volontiers leurs modèles directs, alors que nous aimerions en savoir plus, ne serait-ce que pour mieux juger de leur exactitude. Lorsqu'une source est citée dans la documentation commerciale, ou évoquée par le nom même de la police, elle est parfois assez nette et fiable, jusqu'à mentionner le recueil moderne qui a fourni un fac-similé. Pia Frauss cite la date et la nature des documents dont elle tire ses cursives gothiques et cherche à préciser la part d'imitation ou d'invention (ainsi son *Xiberonne* est dérivé du *Livre de la chasse* de Gaston Phébus, trouvé en ligne sur le site de la BNF). Bouwsma invoque des modèles multiples, du IX^e^ au XV^e^ siècle, amalgamés dans son *Luminari*. Mais souvent ce ne sont qu'approximations désinvoltes, voire allégation d'études aussi savantes qu'imaginaires ; la qualité expressive des lettres compte évidemment plus que leur contexte historique exact, l'origine du dessin peut être perdue de vue au fil de la réélaboration, et les sources mentionnées ne visent alors qu'à vendre du rêve ou des frissons médiévaux.

Voici un extrait éloquent des généralités paléographiques qui peuvent suffire comme emballage historique : « *Oncial* is the French name for Uncial, the typical script that was used by Middle Age copyists all over Europe. This kind of

Xiberonne PF



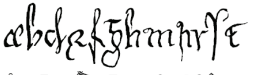
Luminari (PB) CND



Batwynge SFL



Gnomos WF



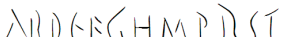
Studz AD



Marathon IF



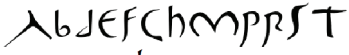
Pompeji MK



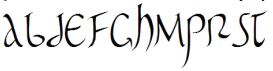
Praitor SFL



Macteris Uncial SFL



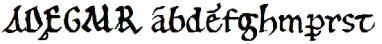
Pomponianus SFL



Weissenau (PB) AI



12th-c. Abbey DF



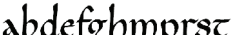
Uncial CD



Agedage Luxeuil FI



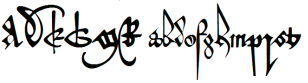
Agedage Caroline FI



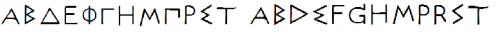
Satanas Humanum Salvator MRF



Common Pleas Hand Ancient CD



Acropolis Then / Now P22



Ossian EF



Ossian Gaelic EF



St. Augustin Civilité HFJ



Roman Half-Uncial JK (brut/réparé)



script was used not only for recording Scriptures, but also to record weddings and birth[s]. Amazingly enough, a late variation of that script, la Ronde, was still in use in France for official record business until right after World War II. » *Amazing* en effet.

Quant aux modèles ostensiblement allégués, trois exemples de chez Scriptorium : *Batwynge*, tiré de « manuscrits enluminés du Xe siècle », est en réalité pris chez Geofroy Tory (*Champ fleury*, 1529 : « lettre goffe ») ; *Gnomos*, soi-disant emprunté à un mystérieux document trouvé dans les poutres d'une maison du XVIe siècle, est une cursive mérovingienne passablement défigurée ; *Astaroth*, prétendument du VIIIe siècle, est une minuscule diplomatique postérieure de trois cents ans. Le cas de *Studz*, majuscule « cloutée », est aussi intéressant. Le vendeur nous informe : « *Studz* was inspired by ornamental lettering from an 8th-century manuscript, to which Michael Harvey […] has given a 'riveting' contemporary flair » ; de tels « rivets », en réalité, appartiennent bien au type authentique, mais le service commercial d'Adobe ne pouvait imaginer un codex aussi rock'n'roll.

En l'absence d'informations il n'est pas trop difficile d'identifier beaucoup de modèles, et de constater combien ont été piochés dans les recueils les plus répandus. Les diverses polices de capitales « carrées » et « rustiques » sont assez fidèles pour qu'on distingue facilement les trois ou quatre archétypes virgiliens bien connus, et les « celtiques » remontent souvent aux livres de Kells, Lindisfarne, Durrow, etc. Quant à l'*Herculanum* de Zapf (de même qu'une police gratuite, *Marathon*), il dérive visiblement du *Carmen de Bello Actiaco*, dans l'ancien fac-similé dessiné et partout reproduit, qui en altère notoirement l'aspect. Les différentes cursives romaines de Manfred Klein – « Sources in Pompei ! » dit-il – sont probablement composées en mélangeant les lettres présentées en tableau par E. M. Thomson *(Introduction to Greek and Latin palaeography)*. Pour les inscriptions monumentales, on peut remonter jusqu'au *Corpus inscriptionum latinarum* (*Praitor* : *CIL* I^2 41, jusqu'à preuve du contraire), mais les recueils de seconde main ont sans doute servi au moins autant.

Prenons celui de Degering : outre les classiques (le *Carmen de Bello Actiaco*, les Virgile et une inscription damasienne de Philocalus), on trouve aux pl. 24 et 25 les modèles épigraphiques nord-africains des polices *Macteris Uncial* et *Pomponianus* ; plus loin, pl. 70, la caroline allemande du XIIe siècle qui a servi à Bouwsma pour son beau *Weissenau* (ce nom correspond à la provenance du manuscrit) ; et pl. 71, la source probable d'une imitation plus médiocre mais gratuite, *12th-c. Abbey*. Quant aux manuels pratiques, il suffit d'ouvrir l'un des plus populaires, celui de Marc Drogin (*Medieval calligraphy*, 1980), pour y retrouver la source de nombreuses polices et de leurs approximations historiques : celles d'amateurs comme J. G. Jackson ou Jack Kilmon, mais aussi les diverses

minuscules de Luxeuil disponibles, de nombreuses polices de chez Scriptorium (toujours d'après les dessins), ou encore l'*Uncial* de Crazy Diamond, scrupuleusement imitée, elle, du ms. Hatton 48 de la Bodléienne dont Drogin donne des fac-similés détaillés. Le principal concurrent, David Harris (*The art of calligraphy*, 1995), semble avoir fourni au moins la minuscule caroline de la fonderie japonaise Flat-it. Un « Mr. Fisk » a même produit, sous le nom *Satanas Humanum Salvator* (!), une gothique accompagnée, comme dans les manuels, de flèches numérotées pour guider le ductus.

Beaucoup des anciens livres d'écriture, même récemment réimprimés, sont sans doute connus eux aussi surtout par les recueils intermédiaires. Le *Champ fleury* de Geofroy Tory a servi à plusieurs. Il est exceptionnel qu'on entreprenne de reproduire systématiquement les différentes écritures d'un même traité : c'est ce qu'a fait Crazy Diamond pour le recueil *A Newe Booke of Copies* (1574), devenu une excellente collection de six polices élisabéthaines, *A New Newe Booke of Copies*. On pourrait encore rechercher les sources des nombreuses écritures de chancellerie de ce dernier demi-siècle en s'aidant du livre de Kathryn Atkins, *Masters of the Italic letter* (1980), qui a décortiqué lettre par lettre vingt-deux traités du XVI^e^ siècle.

Cette traque des modèles serait en effet amusante et instructive à poursuivre. Soulignons seulement combien le choix d'un modèle de première ou de seconde main, reproduit plus ou moins lisiblement, est déterminant pour la qualité du résultat. Les traités de la Renaissance sont eux-mêmes de seconde main dans la mesure où la gravure imite plus ou moins bien la plume. Certaines polices imitées de pages numérisées en faible définition trouvées en ligne par un dessinateur qui ne connaît pas les originaux, présentent même de bonne foi des contours excessivement grumeleux, vus comme une garantie d'authenticité : c'est le *historical feel*.

Aperçu technique : procédés et qualité

Quelques indications techniques sur les opérations qui suivent le choix du modèle aideront enfin à mieux saisir les différences de qualité entre les polices, voire pourront guider le lecteur qui voudrait s'essayer lui-même à ce travail. Toute imitation d'écriture ancienne doit préciser d'emblée finalités et choix, entre la fidélité historique et l'adaptation à des usages pratiques.

— L'alphabet : nos vingt-six lettres existent-elles dans le type considéré, et figurent-elles dans l'échantillon disponible, ou faut-il en inventer ?

— La casse : si l'on veut majuscules et minuscules, faut-il les emprunter à deux types différents, au risque d'anachronismes ?

— La forme des lettres : est-elle lisible pour nos contemporains, quels sont les allographes et comment se distribuent-ils, certains sont-ils plus distinctifs ou plus lisibles que d'autres ?

— Les signes accessoires : ponctuation et signes diacritiques polyglottes.

On peut créer une police « authentique » et lui ajouter les caractères nécessaires aux besoins modernes (un symbole du dollar en cursive mérovingienne ?). L'auteur de la police *Bastardre* [sic] *Hand*, entre autres, énumère les trente-six langues dont il a inclus les signes diacritiques, de l'afrikaans au zoulou (mais quelle peut être la connotation d'un texte zoulou en bâtarde ?).

Dans le cas de lettres anciennes jugées méconnaissables, on peut leur substituer ou ajouter des variantes modernes, voire produire deux fichiers jumeaux dont l'utilisateur pourrait même combiner les lettres : une police historique et une police modernisée, (« latinisée », en langage de typographe). Ainsi sont conçues la semi-onciale irlandaise *Ossian* ou encore *Acropolis Then* et *Acropolis Now*, une capitale grecque et son imitation latine.

Beaucoup d'écritures manuscrites requièrent l'usage d'allographes, selon des règles structurelles ou par simple souci de variété et d'ornement. Le format *Open Type*, on l'a vu, est la solution d'avenir. La pleine réalisation de ses virtualités demande cependant un certain savoir-faire en amont pour l'encodage, et en aval seules quelques applications permettent déjà à l'utilisateur d'en tirer pleinement parti ; or ce sont des logiciels professionnels complexes et généralement coûteux, principalement ceux d'Adobe (mais aussi le logiciel libre *XeTeX*). Les applications bureautiques, pour l'heure, en sont incapables. Pour gérer des allographes, mieux vaut encore, si l'on s'adresse à un public moins équipé, les répartir en plusieurs fichiers qui apparaîtront séparément dans le menu déroulant des polices. Un raffinement alternatif peut consister à les désigner au système comme les variantes d'une même police (romain, italique, gras, gras italique) : ainsi un nom unique apparaîtra dans le menu et on pourra accéder à quatre séries d'allographes par les boutons du gras et de l'italique. Un procédé plus fréquent mais incommode et risqué consiste à placer tous les allographes dans un seul fichier en les substituant à des caractères non utilisés (par exemple un *s* final à la place du $) : si l'on change *a posteriori* de police, le résultat sera anarchique (tous les *s* finaux redeviendront des $).

La fidélité de reproduction est tributaire des techniques de dessin. La gravure d'un poinçon d'acier et la composition par blocs de plomb juxtaposés avaient leurs contraintes : il était impossible de croiser les traits de lettres voisines sauf à graver des caractères spéciaux pour les ligatures, et même difficile de les faire déborder l'une au-dessus de l'autre (« crénage »). La typographie numérique supprime ces obstacles en autorisant toutes les superpositions, mais présente d'autres pièges. Pour extraire les lettres d'un document manuscrit, les problèmes sont en

grande partie identiques à ceux que pose la reproduction d'anciens caractères typographiques, mais avec quelques difficultés supplémentaires. Que conserver des irrégularités propres au dessin de l'original ? Veut-on reproduire les micro-accidents liés à la texture du support ? Faut-il travailler directement d'après un modèle authentique ou passer par une reproduction manuelle ?

Les réponses doivent tenir compte des contraintes techniques. L'original, d'abord reproduit en niveaux de gris, doit en effet subir une binarisation, un seuillage qui fixera la limite entre le noir et le blanc. Le modèle doit donc présenter un contraste élevé entre l'écriture et le fond. Il doit être numérisé avec une résolution suffisante, en fonction de la grandeur de l'écriture. Les lettres seront ensuite si nécessaire séparées les unes des autres par découpe et retouche. Puis on opère la vectorisation, qui transpose une image formée de pixels en contours formés de points et de courbes mathématiques, dans un logiciel de dessin vectoriel, soit générique *(Inkscape*, *Illustrator*, l'outil gratuit *vectormagic.stanford.edu)* soit dédié à la typographie (comme *Scanfont* ou *Fontlab Studio*).

Les paramètres de vectorisation sont réglables selon le degré de précision recherché. Le contour résultant peut être encore lissé automatiquement (souvent trop, et la forme se ramollit) ou retouché point par point, ce qui exige patience et jugement. La vectorisation entièrement automatique, réduisant au minimum la retouche, est rarement pratiquée même pour copier les anciens caractères d'imprimerie : Jonathan Hoefler en a tenté l'expérience avec succès dans ses *Historical Allsorts* (1992), dont le *St. Augustin Civilité* d'après les caractères de civilité de Granjon. Le traitement d'un manuscrit, généralement moins bien contrasté, demande une reprise plus lourde. C'est pourquoi les polices paléographiques, comme les scriptes contemporaines, sont souvent mises au net à la main sur papier (agrandies ou non) avant de passer sur le scanner. Ou autrement tracées directement sur écran au moyen d'une tablette graphique, en réglant les paramètres de forme, largeur, épaisseur et inclinaison de la plume virtuelle.

La dernière opération importante quoique souvent omise, une des plus délicates déjà au temps de Gutenberg, est la justification, le réglage des approches, que déterminent le blanc encadrant chaque caractère et un crénage paire par paire, en vue d'obtenir à l'œil un aspect général uniforme et bien rythmé : un typographe professionnel peut passer des mois sur des milliers de paires, et on mesure en s'y essayant tout l'art qu'il y a dans la cadence naturelle d'une bonne écriture manuscrite.

Le résultat révèle les procédés et le temps investi. Le dessin vectoriel direct peut prendre un aspect excessivement mécanique, selon les paramètres initiaux et l'ampleur des manipulations qui suivent : ainsi, dans de nombreuses polices du virtuose numérique M. Klein ou de Scriptorium, on est gêné par la froide régularité du trait ou au contraire par des distorsions artificielles. La numérisation

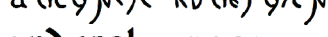
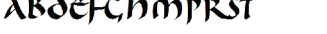
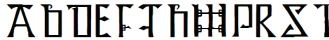
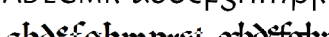
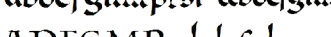
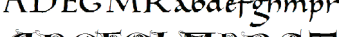
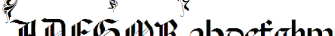
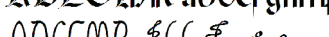
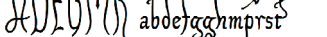
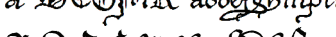
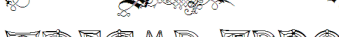
d'un dessin manuel y ajoute ses difficultés propres. Un maniement malhabile de la plume produit un rythme hésitant, des traits de force inégale, etc. Mais un bon calligraphe peut arriver à des résultats remarquables de spontanéité et les numériser efficacement même avec des moyens rudimentaires.

On peut citer en modèle les polices récentes et trop peu connues du calligraphe suisse Klaus-Peter Schäffel, de la capitale rustique jusqu'à l'anglaise : authenticité historique, aisance du geste et respiration naturelle sans même recourir au crénage, le tout réalisé avec un logiciel simple et gratuit *(Softy)*. Les œuvres de Gilles Le Corre montrent aussi l'usage d'une plume réelle sur papier (l'auteur affiche d'ailleurs en ligne certains de ses essais manuscrits, qui permettent de juger de la réélaboration numérique a posteriori). Les polices bon marché ou gratuites sont par nature les plus inégales. Certains auteurs pousseront la facilité jusqu'à rendre un caractère *q* par simple retournement du *p* – inversant du même coup l'angle d'écriture. Quant aux polices de Kilmon, distribuées sans avoir été achevées, elles exigeraient d'être redimensionnées avant de pouvoir servir : toutes les lettres, *o* comme *b* ou *p*, y ont la même hauteur !

Près de trois quarts des polices plus ou moins historiques répertoriées ci-après sur un siècle ont été créées dans les vingt dernières années, et la croissance ne semble pas faiblir. Mais en dehors de quelques îlots singuliers, la concentration a jusqu'ici perduré (ou augmenté ?) autour d'un petit nombre de types qui reflètent l'imaginaire graphique contemporain plus que l'histoire, et particulièrement un canon anglo-saxon à peu près figé depuis l'époque de Johnston et Fairbank. La mondialisation, dans sa version typographique comme dans d'autres, se traduit ainsi en premier lieu par l'emprise démultipliée de stéréotypes. Mais elle ouvre en même temps d'autres voies : avec l'entrée en scène de jeunes typographes tchèques, allemands, français ou latino-américains, resurgissent des veines graphiques depuis longtemps enfouies. Dans le domaine paléo-typographique, sans espérer un retour triomphal pour la minuscule *a-Z* de Laon ou la *scrittura bollatica*, d'innombrables modèles non moins dignes d'intérêt que le livre de Kells et Arrighi attendent d'être redécouverts pour leur beauté ou leur étrangeté. Et les paléographes qui voudront contribuer pour leur part, avec leurs points de vue propres, seront peut-être surpris de constater combien ce travail minutieux leur apprendra en retour sur des écritures dont ils croyaient tout connaître.

Marc H. SMITH

École nationale des chartes, Paris
msmith@enc.sorbonne.fr

I	Jackson GFS	
II	Pal-Quadrata KPS	
	Big Caesar MK	
	Pal-Unziale Roemisch KPS	
III	Agedage Insular FI	
	Lindisfarne P22	
	Insularis Minuscula JJM	
IV	Gallus Konzept STF	
	Lombardo (brut/corrigé)	
V	Pal-Carolina KPS	
	Lime Glory Caps DBL	
VI	El Cid CFC	
	Xiparos PFR	
	DeiGratia PFR	
	1420 Script Gothic GLC	
	Florimel SFL	
	Ardenwood SFL	
	Ye Olde Block NF	
VII	La Petite Ronde MHS	
VIII	Romeo DN	
	DaVinci Backwards P22	
	Henry Morgan Hand MK/PJL	
	Piacevole MHS	

CATALOGUE

Ce catalogue, à défaut d'être tout illustré, permettra au lecteur de trouver en ligne la plupart des polices correspondant à un type d'écriture donné, dessinées depuis le début du XX^e^ siècle. La liste se limite autant que possible aux créations originales, au détriment des versions révisées et des copies et imitations ; elle ne prétend pas à l'exhaustivité, omettant notamment diverses œuvres d'amateurs selon leur degré d'originalité et de qualité. Il faut omettre aussi par brièveté les écritures non latines : cunéiforme, hiéroglyphes, runes (et pseudo-runes de Tolkien), cyrillique médiéval, etc. Classée par ordre typologique et chronologique, la liste permet de retracer la fortune de chaque type, et de repérer pour l'avenir redondances et lacunes.

Afin de voir ou de se procurer une police, utiliser les principaux moteurs de recherche spécialisés : pour les polices commerciales, www.identifont.com et www.myfonts.com ; pour les polices gratuites, www.dafont.com. Celles qui échappent à ces sites peuvent être retrouvées par les moteurs de recherche généraux, en ajoutant à leur nom si nécessaire le terme *typeface* ou *font* et le nom du dessinateur ou de la fonderie. Un répertoire inépuisable et inextricable de « blackletter fonts » est celui de Luc Devroye (http://cg.scs.carleton.ca/~luc/fraktur.html).

Pour chaque police, sont fournis dans l'ordre :

— Année de création (si elle est connue) ou de commercialisation ;

— Nom de la police ; désigne soit une fonte unique soit une famille avec ses variations (gras et italique), des formes allographes, des ornements, etc. ;

— Entre parenthèses, initiales du dessinateur (table ci-après) ; précision limitée faute de place à quelques typographes parmi les plus illustres ou les plus prolifiques dans le domaine historique, et qui ne s'identifieraient pas à une fonderie particulière ;

— Sigle du distributeur actuel (table ci-après) ; omis pour les polices vendues par plusieurs grandes fonderies, sous licence ou libres de droits ;

— Entre crochets et en italique : précisions diverses.

Symboles : * police d'une fidélité historique particulière dans sa catégorie (vérifiée ou estimée) ; ° police gratuite ; = copie, dérivation, changement de nom ; † indisponible en version numérique ; s. d. date inconnue.

1. Capitales grecques et simili-grecques [*gr.* : alphabet grec inclus]

Épigraphie classique. — 1934 : Pericles AC. — 1989 : Lithos AD [*gr.*]. — 1992 : Spontan (MK) FF. — 1995 : Acropolis Now P22. — 1997 : *Acropolis Then P22 [*gr.*]. — 1998 : °Herakles PR. — 2001 : Paestum TW. — 2005 : Petroglyph ET. — 2006 : Hellenica Serif PF [*gr.*]. — 2007 : °Agamemnon PR. — S. d. °Diogenes AL.

Manuscrits chrétiens. — 1995 : *°Jackson GFS [*gr., d'apr. fonte de 1788 imitant le Codex Bezae, V^e^-VI^e^ s.*]. — 2006 : *°Ambrosia GFS [*gr., d'apr. l'Iliade Ambrosienne*] ; *°Nicefore GFS [*gr., V^e^-VII^e^ s.*].

2. Écritures romaines

Capitales romaines archaïques. — 1997 : Bibracte MT. — 1998 : *°Praitor SFL. — 2000 : Syntax Lapidar LT. — 2003 : *°RomaMonumentalBC MK.

Capitales monumentales. — 1912 : Forum (FG). — 1918 : Hadriano (FG). — 1928-1930 : Open Roman Capitals ART [*latin et grec*]. — 1932 : Hadriano Stone-Cut. — 1951 : Augustea. — 1955 : Columna. — 1961 : Octavian MT. — 1987 : Galba MN. — 1989 : *Trajan AD. — 1993 : °Caesario SFL. — 1994 : Aeneas TTW ; *Goudy Trajan CT. — 1995 : SPQR GM. — 1996 : Cicero ABCD. — 1999 : *°Falconis SFL. — 2001 : Triumphalis PO. — 2003 : Essendine LHF. — 2004 : °Optimus Princeps MK. — 2007 : Jupiter CND.

Capitales « rustiques » / « actuaria ». — 1965 : †Rustica. — 1992 : Pompeijana (AFR) LT. — 1993 : Cicero SFL [+ *bas-de-casse*] ; *Minerva SFL ; *°Vespasiano SFL. — 1995 : *Carus (JB) EF ; Pompeii Capitals (PB) LT. — 1996 : Virgile MT. — 1997 : °Vatican Rough Letters 8th c. [*sic*] FD. — 1999 : °Roman Rustic JGJ ; °Roman Rustica JK. — 2000 : °Rustic Capitals MF. — 2002 : °Carinthia SFL [+ *onciale en bas-de-casse*]. — 2004 : *Pal-Rustica KPS. — 2005 : *Rustic Capitals CD ; *Capitalis Rustica JJM.

Capitales « carrées ». — 1970 : Quadrata VT. — 1993 : °Ravenna SFL [*et bas-de-casse « celtique »*]. — 2004 : *Pal-Quadrata KPS ; °QuadrataRoma MK. — 2005 : *Capitalis Elegans JJM ; *Written Square Capitals CD.

Majuscules cursives / ancienne écriture commune (graffiti). — 1992 : *°Big Caesar MK. — 1997-2001 : *°Pompeji MK. — 2004 : *°Quick JuliusC MK. — 2008 : *Cursiva Romana Antiqua JJM.

Écritures romaines non canoniques. — 1990 : *Herculanum (AFR) LT. — 1992 : Rusticana (AFR) LT. — 1993 : *Macteris Uncial SFL ; *Sophia CC. — 1998 : *°De Bellis SFL. — 1998 : *°Pomponianus SFL ; Reliq AD. — 2002 : *°Marathon IF. — *En cours* : *†Philocalus LP.

Onciales romaines (« ancien style »). — 1991 : Benedikt BB. — 1993 : *Antioch Uncial SFL. — 1999 : °Latin Uncial JK ; °Uncial JGJ ; *°Corbei [*sic*] Uncial SFL. — 2003-2004 : *Pal-Unziale Roemisch KPS. — 2005 : *Uncialis JJM.

Semi-onciale romaine. — 1999 : °Roman Halfuncial JK.

3. Haut Moyen Âge : écritures « celtiques »

Onciales (et hybrides d'onciales). — 1921 : Hammer Unziale. — 1927 : Engel Stabenschrift NF [*linéale*]. — 1933 : Colmcille MT ; †Pindar. — 1934 : Mosaik = Abbot Uncial MT. –1937 : Friar (FG) ; Peignot [*linéale*]. — 1938 : Libra. — 1939 : Simplex MT [*linéale*]. — 1943 : Neue Hammer Unziale / American Uncial [*nombreux dérivés*]. — 1945-1949 : †Česka Unciala. — 1952 : Solemnis BE [*plusieurs dérivés*]. — 1953 : †Unciala. — 1958 : Andromaque [*mêlée de minusc. grecque*]. — 1989 : Barbara Sisters ET [+ *majusc. gothiques*] ; Oxford (AB) LT ; Santa Barbara Electric ET. — 1990 : Omnia (KGH) LT. — 1992 : *Benedict Uncial (PB) MT ; Beowulf BB ; Unikled IT. — 1993 : *Constance SFL ; *Durrow SFL ; Lukrezia (JB) FF. — 1993-2003 : Gaeilge1 / Gaeilge Unicode PMC. — 1994 : °Uncitronica MK. — 1995 : *Aureus Uncial (PB) MT ; Frances Uncial LET / ITC. — 1996 : Minska ITC [*style russe*] ; Uncial Romana BAU. — 1997 : °Celtic Gaeilge DF ; Iona MT ; Korigan ITC ; °Stonecross SFL ; Zubizarreta TOT. — 1998 : °Dahaut SFL. — 1998-2008 : °Vespasian FNB. — 1999 : Alba SFL ; Loch Garman EVT ; °Morgow SFL ; Uncia (JDG) MT ; Uncial WF. — 2000 : °Bouwsma Uncial MF ; Celtic DS ; °Cry Uncial IF ; Forkbeard ITC [*linéale, d'apr. Andromaque*] ; °Gourdie Uncial MF ; *Pal-Uncialis KPS. — 2001 : *Accord DP ; *Oncial FM. — 2002 : °Carinthia SFL ; Medea ITC [*linéale*]. — 2003 : °Uncial PR. — 2004 :

Bilibin EF ; Bill Blake LHF ; °First Order IF ; Gandalf EF ; Missale Lunea AST ; Pater Noster TO. — 2005 : Munc ss. — 2006 : Celtics Modern FI [*linéale*] ; °Irish Uncialfabeta MK ; Marceta Uncial FIF ; Seranoa LHF. — 2007 : Evangeliaire Uncial ID ; Jana Thork OF ; *Uncial CD. — 2008 : °Tristram IF ; Walhalla, Walhalla Sans LU. — *En cours* : †Quanta Uncial AI.

Semi-onciales. — 1988-1992 : Kells FLF ; Meath FLF. — 1990 : Lindisfarne Nova BT. — 1992 : Glendower SFL. — 1993 : Ceanannas EVT ; Duibhlinn EVT. — 1994 : Eirinn Gaelic LT ; Irish Uncial VL ; Mage Antique GM. — 1995 : Connach (PB) MT ; Ossian, Ossian Gaelic EF. — 1996 : Kells Round P22. — 1997 : Iona MT ; Kells CFC. — 2000 : °Dearmach FNB ; °Gourdie Uncial Deux MF ; °Murray Uncial MF. — [2001] : Oncial FM. — 2003 : Celtic BA. — 2004 : Gandalf EF. — 2005 : Ballyhaunis NF. — 2006 : *Agedage Insular FI ; Irish Half Uncial Bricks MK. — 2008 : *Insularis Majuscula JJM. — S. d. : Odilia MT [+ *majusc. gothiques*].

Initiales, lettres d'apparat. — S. d. : *†Robin. — 1993 : °Anglo-Saxon DF ; *Lindisfarne SFL ; Celtic Initials SFL = °Brigida / Brigidis SFL. –1995 : °British Block Flourish 10th c. FD ; °British Outline Majuscules FD. — 1996 : *Columba SFL ; *Kells Square P22. — 1997 : °Celtic Decorative w. Drop Caps DF ; Linotype Irish Text LT ; Knotwork SFL. — 1998 : °Pee's Celtic. — 1999 : °Morgow SFL. — 2001 : °Anglo-Saxon Project SDF. — 2004 : *Lindisfarne Runes BT. — 2005 : °Celtismagoria DF ; *Edda Morgana NF. — 2006 : Phantasmagoria P22 / ST. — 2007 : *Uncial CD. — S. d. : *°Anglo-Saxon 8th c. FD.

Ornements celtiques. — 1993 : Celtic Borders SFL. — 1995 : Ossian Ornaments EF. — 1996 : Kells Extra P22 ; Ossian Ornaments EF. — 1997 : Celtia VT ; °Celtic Frames, °Celtic Patterns OFL ; Mage Ornaments GM. — 1998 : Celtic Borders SFL. — 1999 : Celtic Border DS. — 2000 : Celtic DBL. — 2002 : Celtic Knots BA. — 2008 : Celtic Ornaments BA.

Minuscules insulaires. — 1995-1996 : *°Beowulf DF [*ligatures*]. — 1998 : °Celtic Narrow PR. — 1999 : °Insular Minuscule JK. — 2001 : °AngloSaxon Italic [*sic*] MK. — 2005 : *Insularis Minuscula JJM. — S. d. : Prentice GM.

Polices gaéliques modernes : répertoire, www.smo.uhi.ac.uk/~oduibhin/mearchlar/fonts.htm.

4. Haut Moyen Âge : écritures diverses

Minuscules mérovingiennes. — 2002 : Gnomos WF. — 2001 : *Luxeuil WF. — 2006 : *Agedage Luxeuil FI. — 2008 : *Luxoviensis Minuscula JJM. — *En cours* : Luxeuil ID.

Minuscule wisigothique. — 2008 : *Visigothica Minuscula JJM.

Minuscules bénéventaines. — 1991 : Beneta Roman (KGH) LT ; °Lombardo ATECH. — 2006 : *Agedage Beneventan FI. — 2008 : *Beneventana Minuscula JJM.

Précaroline de Saint-Gall. — 2007 : Gallus Konzept STF [*linéale*].

5. Écritures carolines et « romanes »

Minuscules. — 1917 : *†Disteltype. — 1930 : Goudy Medieval (FG) LT, TR. — 1953 : Ondine (AFR) ; Codex LT. — 1988-1992 : †Dorovar Carolus FLF = °Carolingia DF. — 1990 : Carolina LT. — 1991 : *Carolus Magnus (MK) FF. — 1993 : Madonna (JB) FF. — 1994 : Francesca (PB) MT ; Weissenau (PB) AI. — 1995 : Alcuin URW ; *Hrabanus (PB) MT [+ *majusc. gothiques*] ; Medieva (JB) EF ;

Monmouth (PB) MT ; Ramsey (PB) MT. — 1997 : Karolinger (JB) EF ; Priory CFC. — 1998 : *10th Century Bookhand WF ; Hingham Text DP. — 1999 : °Carolingian Minuscule JK ; *Gregoire TG. — 2000 : *Silentium AD. — 2001 : Pontifica SFL ; Scepter DP. — 2002-2004 : Horaz KPS [*et autres variantes de KPS*]. — 2003-2006 : Carlin Script LT. — 2005 : *Carolingia Minuscula JJM. — 2006 : *°12th-c. Abbey DF ; *Agedage Caroline FI. — 2008 : Luminari (PB) CND ; Tertius SF.

Écriture diplomatique *(litterae elongatae)*. — 1993 : °Ranegund SFL.

Épigraphie, écritures d'apparat. — 1926 : Weiss Initials (ERW). — 1931 : Weiss Lapidar (ERW) DIS. — 1989 : Charlemagne AD. — 1993 : °King Arthur JF ; Studz AD [*lettres cloutées*]. — 1994 : °Floral Majuscules 11th c. FD. — 1995 : °Library of Minerva 9th c. FD ; °Priory PJL. — 2000 : †AnnoMille (C. Buffa) ; °Lime Glory Caps DBL. — 2003 : Vere Dignum LT [*linéale*]. — 2006 : Medieval Caps BA. — 2007 : Sacnoth ID [*nœuds*].

Tapisserie de Bayeux. — 2000 : °King Harold HL. — 2001 : Invasion (HGB) LT.

6. Écritures gothiques

Textualis. — 1983 : Blackmoor LT. — 1990 : Clairvaux LT ; Lettergical IT. — 1991 : Duc de Berry LT. — 1992 : Notre Dame (KGH) LT. — 1993 : Londinium GM ; Textura Quadrata SFL. — 1994 : °Cadeaulx SFL [*minusc. XII^e s., majusc. bâtardes*] ; *English Textura HFJ. — 1995 : Francesca Gothic (PB) MT. — 1996 : °MA Gotic WS. — 1997 : Tuscany CFC. — 1998 : Formal Text Hand Ancient CD. — 1999 : Early Gothic JK ; Gothic Texture JK. — 1999-2004 : *Pal-Gotisch KPS ; *Pal-Textura KPS. — 2000 : Satanas Humanum Salvator MRF ; The End MRF. — 2002 : *Textur Gotisch LT. — 2004 : *Albrecht Durer Gothic SFL. — 2005 : *Gothica Textura Quadrata JJM ; °Hergest FNB. — 2006 : *Canterbury P22 / ST. — 2008 : *Gothica Textura Prescissa JJM. — Et très nombreux dérivés de caractères d'imprimerie gothiques.

Rotunda. — 1925-1934 : Wallau DIS. — 1936 : Weiss Rundgotisch (ERW). — 1991 : San Marco (KGH) LT. — 1993 : Ophelia (JB) FF. — [v. 1995 ?] : Clemente Rotunda (PB) MT ; Duomo GM. — 1995 : Cresci Rotunda (PB) MT. — 2000 : El Cid CFC. — [*ante* 2001] : Schampel ET. — 2001 : Court Hand [*sic*] DP. — 2001-2004 : *Pal-Rotunda KPS. — 2002 : Orotund PJL. — 2008 : *Gothica Rotunda JJM. — S. d. : °Spanish Round Bookhand 16th FD [*d'apr. J. de Yciar ?*].

Écritures diplomatiques. — 1993 : °Offenbach Chancery SFL [*goth. allemande*]. — 2001 : *Astaroth WF ; °Herman Decanus DF ; *Orgeuil [*sic*] WF [*litterae elongatae*]. — 2003 : *°Wir Wenzlaw PFR. — 2005 : *°Dei Gratia PFR ; Gotische Minuskel 1269 ID ; °Xiparos PFR ; °Xirwena PFR. — 2006 : *°Magna Carta DF.

Bâtardes et cursives. — 1951 : Rhapsodie. — 1989 : Vadstenakursive BB. — 1991 : Koberger (MK) FF ; Schoensperger (MK) FF. — 1994 : Cadeaulx SFL [*minusc. XII^e s., majusc. bâtardes*]. — 1995 : Brigida (BB) MT. — 1996 : *°MA Bastarda-15th WS [*d'apr. G. Tory*] = *°Bastarda-K MK. — 1996 : *°MA GKursiv-16th WS. — 1997 : *David Aubert TG. — 2000 : *Horloge DP. — 2003 : Bernhardt Standard (JDG) LT. — 2005 : Bastardre Hand [*sic*] DC ; Rockner (JDG) LT ; °Xenippa PFR. — 2006 : Bastyan P22 / IHOF. — 2007 : *°_aeiou PFR ; *°Et Boemie Rex PFR ; Schreibweise EP. — 2008 : *1420 Script Gothic GLC ; *1475 Bastarde Manual GLC ; *Givry TT ; *Gothica Bastarda JJM.

Majuscules « lombardes ». [*Voir aussi Textualis, polices comprenant majusc. et minusc.*]. — 1905 : Caxton Initials (FG) DT = Fabliaux SFL. — 1952 : *Bentele Unziale ART. — 1990 : Goudy Lombardy CT [*d'apr.* FG]. — 1993 : °Curled Serif JF ; Londinium Versals GM ; °Lubeck JF. — 1994 : Great Primer Uncials HFJ. — 1995 : Lombardic Capitals (PB) MT. — 1997 : Versals CFC. — 2000-2004 : *Pal-Lombarden KPS. — 2001 : °Padstow SFL. — 2002 : *Textur Lombardisch LT. — 2007 : *Like Gutemberg Caps ID [*initiales filigranées*]. — 2008 : Lombardisch HGB. — S. d. : Odilia MT (+ *demi-onciale*).

Épigraphie, écritures d'apparat. — 1992 : °Florimel SFL. — 1993 : Clairveaux [*sic*] SFL. — 1995 : Gallaecia Castelo VG [*épigr. galicienne*]. — 1997 : °Perigord SFL. — 2001 : *°Ardenwood SFL [*minusc. à extensions d'apr. G. B. Palatino*]. — 2002 : *Infula PJL [*minusc. en plis de ruban d'apr. J. de Yciar*]. — 2004 : Ye Olde Block NF [*majusc. en 3 dim.*]. — 2005 : Numismatic P22 / IHOF [*légende monétaire*]. — 2007 : Brass HIH ; Majestade ID.

7. Traditions gothiques de l'époque moderne

France : cursives gothiques, lettre de civilité (XVI^e^ s.). — c. 1894 : Cursive Script. — 1922 : Civilité (MFB). — [*ante* 1930] : *†La Civilité. — 1937 : Legende. — 1984 : †Zapf Civilité (HZ). — 1994 : *St. Augustin Civilité HFJ. — 1998 : Spanish Court Hand WF. — 1999 : R de Tarragon RDT. — 2008 : *1742 French Civilité GLC.

France (et Espagne) : financière / ronde (XVII^e^-XIX^e^ s.). — 1904 : †French Plate Script. — 1905 : French Script (MFB) = Linoscript LT = Typo Upright BT. — 1970 : Gando LT = French 111 BT. — 1991 : Special Alphabets P01 MT. — 1992 : °Gessele DF. — 1994 : °Terpsichore SFL ; Vunder Script IT. — 1995 : Fling ITC. — 1998 : Redonda ITC [*Esp.*]. — 2001 : Hope RL. — 2003 : Silvestrini URW. — 2005 : Archive French Script AT ; Methodo DST [*Esp.*]. — 2006 : Bon Mot NF. — 2007 : Chancelaresca Spanola ID. — 2008 : *1890 Registers Script GLC ; *La Petite Ronde MHS [*d'apr. L. Barbedor*] ; Sweet Upright Script MVB.

Angleterre : gothiques documentaires (XV^e^-XVII^e^ s.). — 1994 : °Engrossing SFL. — 1995 : Froissart SFL [*mélange de bâtarde française et d'anglicana*]. — 1997 : Court Virginia 1552, Court Virginia 1590, Parish Register Virginia 1590, Parish Register Jamestown 1615 ABO. — 1999 : *Bastarda WF ; *Bastard Secretary Hand, *Chancery Hand, *Common Pleas Hand, *Elizabethan, *Secretary Hand CD. — 2002 : CS Courthand URW. — 2005 : Chatham, Elizabethan, Royalist P22 / ST. — 2008 : Albemarle P22 / ST.

Allemagne : Gotisch, Fraktur, Schwabacher (XVI^e^-XIX^e^ s.). — Une tradition typographique à peu près ininterrompue depuis le XV^e^ siècle. Voir en premier lieu la vaste collection gratuite de Dieter Steffmann (www.moorstation.org) et le livre de Judith Schalansky, *Fraktur mon Amour*, Princeton, 2008, avec CD des polices.

Allemagne : Kurrent et Suetterlin (XVII^e^-XX^e^ s.). — 1914 : *†Grossmütterchen. — 1992 : *Suetterlin (MK) EF. — [1995 ?] *†Beckhem Gothic FYF. — 1996 : *Grossvater Kurrent WF ; *Kurrent Kupferstich WF ; *Suetterlin WF. — 1998 : Johann Sparkling ITC [*latinisée*]. — 1999 : *German Latin WF. — 2003 : *Suetterlin SM ; Voluta Script AD [*latinisée*]. — 2005 : °Cantzley AD1600 MK ; Portugues Arcaico Caligrafico [*sic !*] ID. — 2007 : °Love's Labour PFR.

8. Renaissance italienne et ses prolongements

Capitales épigraphiques (à l'exclusion de capitales génériques). — 1896 : Florentine URW. — 1927 : Record Title (FG) LTC [*d'apr. D. Moylle*]. — 1929 : †Stellar. — 1934 : Felix Titling MT [*d'apr. F. Feliciano*]. — 1950-1951 : Michelangelo & Sistina (HZ) LT. — 1958 : Optima (HZ). — 1992 : Mantinia CC ; Requiem HFJ [+ *bas-de-casse*]. — 1996 : *Cresci LP ; *Pontif LP [*d'apr. L. Orfei*]. — 1997 : *Beata LP ; *Donatello LP ; *Ghiberti LP ; *Pietra LP [*façade de S^t^-Pierre de Rome*]. — 2002 : Monumenta PF. — 2004 : °Luca Pacioli Rough MK. — 2005 : Nerva DST. — 2007 : Cresciesco ID [*d'apr. G. F. Cresci*].

Capitales construites (sur grille). — 1992 : Walrod PP. — 1995 : *°Duerer Latin Construction Capitals ABC. — 1996 : *Champ Fleury AF. — 1997 : °Codex ECF. — 2000 : *Torniello GFT. — 2003 : *Hands On Albrecht D. URW. — 2004 : *°Luca Pacioli MK ; *°Torniello Initials MK ;*Durer Caps P22 / IHOF. — 2007 : *Pacioli MD. — S. d. : *†Spartacus FYF.

Minuscules humanistiques. — 1904 : *†Humanistic = †Laurentian. — 1915 : †Motto (MFB). — 1916 : †Goudytype (FG). — 1928 : †Sinibaldi ; †Treyford. — 1946 : *†Bologna [*dérivé de Humanistic*] = Verona (1948) = Mikadan TD (2006). — 1992 : Barbedor ; °Romeo DN. — 1993 : Humana OT ; Humanist (JB) FF ; Sanvito AD. — 1995 : Gianpoggio BB ; Oxalis MT [*incise*] ; Poggio Bookhand (PB) MT ; Sallando Italic (PB) MT. — 1996 : Kallos ITC. — 1997 : Humanistika (HGB) LT. — 1999 : Rialto DFT. — 1999-2004 : *Pal-Humanistica KPS. — 2000 : *La Gioconda LET [*d'apr. G. F. Cresci*]. — 2005 : *Humanistica Antiqua JJM. — 2007 : Cresciesco ID [*d'apr. G. F. Cresci*].

Cursives italiques / cancelleresca (interprétations génériques). — 1925 : †Ruano. — 1934 : †Cancelleresca Bastarda (JVK). — 1940 : Artscript LTC / P22. — 1949 : †Romanée italique (JVK). — 1952 : Quill MT. — 1964 : El Greco BE. — 1968 : Mauritius LT. — 1971 : Medici Script (HZ) LT. — 1973 : Le Griffe. — 1976 : Noris Script (HZ) LT. — 1979 : Zapf Chancery (HZ) ITC. — 1986-1992 : Calligraphy FLF. — 1988 : Lucida Calligraphy EF. — 1989 : Marigold (AB) LT ; Pelican (AB) LT. — 1990 : Fidelio MN. — 1990-1998 : Cataneo BT. — 1991-1995 : Monotype Corsiva MT. — 1992 : *Poetica AD ; Requiem (italiques) HFJ. — 1994 : Apple Chancery. — 1995 : Arioso LT ; Artemisia EF ; Mantegna Italic (PB) MT ; Ophelia Italic (PB) MT ; Thalia Italic (PB) MT ; Zola URW. — 1996 : Opsmarckt (F. Heine) T26. — 1997 : °Fiorenza SFL. — 1998 : Augusta Cancelleresca (JDG) MT ; Göteborg LP. — 1999 : Cancellaresca Script DP ; Ronsard Script TW / PO. — 1999-2004 : *Pal-Cancellaresca KPS. — 2001 : Gaius (JDG) LT ; Pouty FB. — 2002 : °Michaelmas IF. — 2003 : Afton P22 / ST ; Avocet P22 / ST ; Fairbank MT ; Rendezvous TF. — 2004 : Elysa Swash EF ; Signature LHF. — 2005 : †Chancelaresca Italic ID ; Torquemada (PB) CND. — 2006 : *Agedage Cancelleresca FI ; Unger Chancery PRO ; Volitiva ID. — 2008 : *°1610 : Cancelleresca GLC [*d'apr. F. Periccioli*].

Cursives italiques formelles (XVI^e^ s.), d'apr. traités d'écriture et cartes géographiques. — 1990 : *Tagliente ET. — 1995 : *Ludovico Woodcut, Ludovico Smooth (PB) MT [*d'apr. L. Arrighi*] ; Mercator (AB) MT [*d'apr. G. Mercator*]. — 1999 : *Italic Hand CD ; *William Shakespeare WF = *Grenville P22 / ST. — 2000 : *°Platthand SFL. — 2001 : °John Speed SFL ; *°Ludovicos SDF [*d'apr. L. Arrighi*]. — 2003 : *°Francisco Lucas PFR — 2004 : °Henry Morgan Hand MK / PJL ; *Incognito FTN. — 2005 : *Operina P22 [*d'apr. L. Arrighi*] ; Billingsley PT ; °Tagettes PFR. — 2008 : *†Piacevole MHS [*d'apr. J. de Beauchesne*].

Cursives italiennes individuelles et informelles (XVI^e^ s.). — 1989 : Leonardo Hand ET. — 1997 : Da Vinci P22 ; *Michelangelo P22. — 1999 : °Aquiline ES = Allegheny SFL = °Aquiline Two MK. — 2001 : Da Vinci Script PF. — 2002 : °Alleghieri SFL. — 2002-2003 : Lagarto (italique) KTF. — 2004 : Clerica PJL. — 2007 : *°Tycho's Recipe PFR. — 2008 : Longinus 066.

Écriture des bulles pontificales (XVI^e^ s.). — 1997 : *Caligrafia de Bula PO [*majusc. d'apr. J. de Yciar*] ; Amadeus CFC [*id., modifié*] = °Folhas Caps. — 1999 : Bollatica (PB) MT [*d'apr. G. A. Tagliente*]. — 2002 : *Batwynge WF [*d'apr. G. Tory*].

Cursives baroques (XVII^e^-XVIII^e^ s.). — 1965 : Snell Roundhand LT. — 1989 : *†Champion = °Champignon DF. — 1992 : *Carl Beck (BB) MT [*d'apr. Carl Beckman 1794*]. — 1997 : *Batarde Coulée LI. — 1999 : *Copperplate 1672 WF. — 2000 : Bickham Script AD. — 2005 : Abdiel SFL ; Pluma DST. — 2007 : *Champion PF. — 2008 : Waza LT.

Cursives « grunge » (XVII^e^-XVIII^e^ s.). — 1996 : Blackadder ITC. — 2000 : Dead Mans Chest ; °Treasure Map Deadhand GF. — 2001 : °Freebooter Script AL ; *°Black Sam's Gold. — 2002 : Roanoke Script P22 / ST ; Salem 1692 WF. — 2005 : Broadwindsor P22 / ST ; Portugues Arcaico Lectura ID ; Virginian P22 / ST. — 2006 : Majidah IN ; *Volgare FF ; Witchfinder TN. — 2008 : Captain Quill AC ; Stefania IN.

Sine loco, sine anno

Et pour les amateurs de mystères paléographiques : l'écriture du **Codex Voynich**. — 1997 : *°Eva Hand GL.



Sigles : dessinateurs et distributeurs

066 066.Font. — **AB** Arthur Baker. — **ABC** L'abécédarienne. — **ABCD** abcdesign. — **ABO** Andrew Booth. — **AC** Ascender Corp. — **AD** Adobe. — **AF** Acme Fonts. — **AFR** Adrian Frutiger. — **AI** Alphabets Inc. — **AL** Apostrophic Lab > DF. — **ART** Artypes. — **AST** ASType. — **AT** Archive Type. — **BA** Bannigan Artworks. — **BAU** Bauertypes. — **BB** Bo Berndal. — **BE** Berthold. — **BT** Bitstream. — **CC** Carter & Cone. — **CD** Crazy Diamond Design. — **CFC** Classic Font Company. — **CND** Canada Type. — **CO** Comicraft. — **CT** Castle Type. — **DBL** Design by Lime. — **DC** DC Design. — **DF** Dafont. — **DFT** dfType. — **DIS** Dieter Steffmann. — **DN** De Nada Industries. — **DP** Dover Publications / Solotype. — **DS** Daniel S. Smith. — **DST** Dos Santos Type. — **ECF** Emerald City Fontwerks. — **EF** Elsner+Flake. — **EP** E-phemera. — **ERW** Emil Rudolf Weiss. — **ES** Expert Software. — **ET** The Electric Typographer. — **EVT** Evertype. — **FB** Font Bureau. — **FD** Flight of the Dragon. — **FF** Font Factory. — **FI** Flat-it. — **FIF** Fine Fonts. — **FLF** Fluent Laser Fonts. — **FM** Fontmenu. — **FG** Frederic Goudy. — **FNB** Feòrag NicBhrìde. — **FTN** Fountain. — **FYF** FyrisFonts. — **GF** Gem Fonts / Phoenix Fonts. — **GFS** Greek Font Society. — **GFT** Giò Fuga Type. — **GL** Gabriel Landini. — **GLC** Gilles Le Corre. — **GM** Gary Munch. — **HGB** Hellmut G. Bomm. — **HIH** Hand-in-Hand. — **HL** Harold Lohner. — **HFJ** Hoefler & Frere-Jones. — **HZ** Hermann Zapf. — **ID** Intellecta Design. — **IF** Iconian Fonts > DF. — **IHOF** International House of Fonts. — **IN** Insigne Design. — **IT** Ingrimayne Type. — **ITC** International Typeface Company. — **JB** Jürgen Brinckmann. — **JDG** Julius de Goede. — **JF** James Fordyce > DF. — **JGJ** Jeffrey G. Jackson > DF. — **JK** Jack Kilmon. — **JJM** Juan José Marcos. — **JVK** Jan van Krimpen. — **KGH** Karlgeorg Hoefer. — **KPS** Klaus-Peter Schäffel. — **KTF** Kimera Type Foundry. — **LET** Letraset. — **LHF** Letterhead Fonts. — **LI** Lineto. — **LP** LetterPerfect. — **LT** Linotype. — **LTC** Lanston Type

Corporation. — **LU** Ludwig Übele. — **MD** MADType. — **MF** Mouser Fonts. — **MFB** Morris Fuller Benton. — **MK** Manfred Klein. — **MHS** Marc H. Smith. — **MRF** Mr. Fisk. — **MN** Mecanorma. — **MT** Monotype Imaging. — **MVB** Mark van Bronkhorst. — **ND** Neufville Digital. — **NF** Nick's Fonts. — **OF** Outras Fontes. — **OFL** Omega Font Labs. — **OT** Omnibus Typografi. — **P22** P22. — **PB** Philip Bouwsma. — **PF** Parachute Fonts. — **PFR** Pia Frauss. — **PJL** Paul J. Lloyd. — **PMC** Padraig McCarthy. — **PO** Psy / Ops. — **PP** Penguin Productions. — **PR** Peter Rempel > DF. — **PRO** ProFonts. — **PT** Protimient. — **RL** Rob Leuschke. — **RT** Roland de Tarragon. — **SDF** SDFonts > DF. — **SF** Scholtz Fonts. — **SFL** Scriptorium Fonts Library / Ragnarok Press [*polices gratuites seulement en version « demo »*]. — **SM** Softmaker. — **SS** Stone Type Foundry. — **ST** Sherwood Type. — **STF** Storm Type Foundry. — **T26** T-26. — TD Typodermic. — **TF** Typadelic Fonts. — **TG** Thierry Gouttenègre. — **TN** Die Typonauten. — **TO** TypeOff. — **TOT** Type-o-Tones. — **TR** Type Revivals. — **TT** Type-Together. — **TTW** Tiro Typeworks. — **TW** Timberwolf Type. — **URW** URW++. — **VL** Visualogik. — **VT** Vintage Type. — **WF** Walden Fonts. — **WS** Will Software.