Adrian Frutiger – Caractères. L’Œuvre complète

Fondation Suisse
Caractères
et Typographie

ADRIAN FRUTIGER

CARACTÈRES.
L'ŒUVRE COMPLÈTE

Édité par
Heidrun Osterer et Philipp Stamm

Birkhäuser
Basel · Boston · Berlin

Sommaire

6 Adrian Frutiger – l'inspirateur
Kurt Weidemann

7 L'écriture est un outil
Adrian Frutiger

8 Genèse de l'ouvrage

10 Structure du livre et son utilisation

12 Les maîtres et les mentors d'Adrian Frutiger
Parcours professionnel

26 Président
L'Initiales Président
Latines, Runic, Étienne, Renaissance
L'Initiales
Formes de base de l'esperluette &
Remarques complémentaires sur le Président
Comparaison avec d'autres caractères

36 Delta
Le ‹Stil Delta›

38 Phoebus
Généralités
Caractères de fantaisie
Procédé Typophane de lettre-transfert
Comparaison avec d'autres caractères

46 Element-Grotesk
Un nouveau caractère modulaire

48 Federduktus
Essais et projets

50 Ondine
Généralités
Origine formelle de l'Ondine
Scripts de chez Deberny & Peignot
Segments de marché chez Deberny & Peignot
Comparaison avec d'autres caractères

60 Méridien
Généralités sur le caractère Méridien
Le Mariage de Figaro
Rythme et proportion
Une multitude d'originaux
Dualisme des formes naturelles
Comparaison avec d'autres caractères

74 Caractères Lumitype
Généralités
Classification Lumitype
Possibilités de la Lumitype-Photon
Gamme des caractères Lumitype
Cadratin et unités

88 Univers
Généralités
Liens historiques
Schémas de l'Univers
Linéales statiques
Antique Presse et Univad
Écritures non latines
Extension de l'Univers
Linotype Univers
Univers original versus numérique
Adaptations de l'Univers
Réflexions de Frutiger sur le Linotype Univers
Comparaison avec d'autres caractères

118 Egyptienne F
Un nouveau caractère destiné à la photocomposition
Origine des Égyptiennes
Problèmes posés par la photocomposition
Extension et adaptation: l'Egyptienne F
Différences formelles entre les versions
Qualité d'un caractère assez atypique
Comparaison avec d'autres caractères

130 Opéra
La conception de l'Opéra
Particularités formelles

134 Alphabet Orly
Une signalétique sans système

138 Apollo
Une production par étapes
Le langage formel de l'Apollo
Le caractère d'édition Apollo
Commercialisation de l'Apollo
Comparaison avec d'autres caractères

148 Alphabet Entreprise Francis Bouygues
Collaboration

150 Concorde
La conception du Concorde
Le caractère sans sérifs dynamique
Aspects statiques d'un caractère dynamique

156 Serifen-Grotesk / Gespannte Grotesk
Incise pour la composition de textes
Une linéale humaniste

160 Alphabet Algol
Caractère pour langage informatique

162 Serifa
Les prémices du Serifa
Esquisses pour le Serifa
Douze thèses sur le Serifa
La famille des mécanes
La publicité faite autour du Serifa
Comparaison avec d'autres caractères

176 OCR-B
Normalisation à l'échelon international
Des caractères exploitables par une machine
La reconnaissance des caractères
Le travail sur les formes de l'OCR-B
Applications
Comparaison avec d'autres caractères

190 Univers IBM Composer
Collaboration avec IBM
La qualité d'écriture dans la Composer d'IBM
Projet de caractère pour la Composer

198 Alphabet EDF-GDF
Architecture et écriture

202 Katalog
Projet de caractère de presse

206 Devanagari / Tamil
Les écritures des civilisations de l'Inde
Les écritures indo-européennes
Les écritures indiennes
Le travail sur la nouvelle Devanagari
Un Tamil linéaire

214 Alpha BP
Futura amélioré ou caractère à part entière?

218 Documenta
Un caractère OCR équilibré

220 Alphabet Facom
Catalogue et alphabet d'entreprise

224 Alphabet Roissy
Projets en rapport avec l'aviation
Lisibilité et choix du caractère
Lisibilité parfaite
Technologies de l'information

230 Alphabet Brancher
Un caractère épais comme le miel

234 Iridium
Origines de l'Iridium
Noblesse de caractère
D. Stempel AG
Des signes et des hommes
Comparaison avec d'autres caractères

244 Alphabet Métro
Les métros londonien et parisien
Aux sources du Métro: l'Univers
La flèche

248 Alphabet Centre Georges Pompidou
Le caractère Centre Georges Pompidou CGP

250 Frutiger
De signalétique au caractère d'imprimerie
Le Frutiger, un caractère pour la photocomposition
Comparaison: le Concorde, le Roissy, le Frutiger
Le Frutiger LT PostScript
Le Frutiger de la revue ‹form› et des services postaux
Un vrai italique pour une linéale
Le Frutiger Next, un vrai Frutiger?
Les versions numériques
Plagiats du Frutiger
Valeurs de gris d'un caractère
Comparaison avec d'autres caractères
Retour au caractère de signalisation: l'Astra Frutiger

268 Glypha
Serifa contre Glypha
Comparaison avec le Serifa
Comparaison avec d'autres caractères

276 Icone
Évolution des techniques de composition
La distorsion de caractères
Riposte créative
Comparaison avec d'autres caractères

286 Breughel
Ébauches pour le Breughel
Comparaison avec le Jenson
Un caractère se prêtant à la numérisation
Interlignage
Comparaison avec d'autres caractères

296 Dolmen
‹Delta› et ‹Dolmen›
Jonction de la courbe chez le ‹Dolmen›
Un autre projet ‹Dolmen›

302 Tiemann
Le Tiemann-Antiqua au ‹Die Zeit›
Un caractère néo-didone
Comparaison avec d'autres caractères

308 Versailles
‹Une vraie latine› historiquement parlant
Forme des terminaisons des courbes
Les latines de l'ITC éditées chez Linotype
Définition de l'approche de groupe
Comparaison avec d'autres caractères

318 Linotype Centennial
Les exigences de Linotype
Caractérisation d'un caractère
Un caractère de référence dans le style des didones
Le centenaire de la Linotype
Deux gammes de dessin
Comparaison avec d'autres caractères

330 Avenir
L'Avenir, une linéale à visage humain
Études pour une linéale géométrique
Une linéale géométrique avant la lettre
Une nouvelle linéale construite
New Wave et Techno
Fabrication et commercialisation
Comparaison avec d'autres caractères
L'Avenir Next

346 Westside
La cohérence dans le Westside
Le sous-groupe des italiennes
Comparaison avec d'autres caractères

352 Vectora
Généralités sur le Vectora
L'héritage des american gothics
Force du corps et effet produit
Comparaison avec d'autres caractères

362 Linotype Didot
La genèse du Linotype Didot
Gammes de dessin
Les originaux
Fontes d'ornements et styles décoratifs
Comparaison avec d'autres caractères

370 Herculanum
‹Type before Gutenberg› – 1er épisode
L'héritage historique de l'Herculanum
Les lots de polices ‹Type before Gutenberg›
Comparaison avec d'autres caractères

378 Shiseido
Une écriture subtile comme un parfum

380 Frutiger Capitalis
‹Type before Gutenberg› – 4e épisode
Frutiger Capitalis Signs

384 Pompeijana
‹Type before Gutenberg› – 2e épisode
La conception du Pompeijana
Comparaison avec d'autres caractères

390 Rusticana
‹Type before Gutenberg› – 3e épisode
Évolution des terminaisons des fûts
Comparaison avec d'autres caractères

396 Frutiger Stones / Frutiger Symbols
De la pierre à l'écriture
Frutiger Symbols

400 Frutiger Neonscript
Un caractère pour enseigne néon

402 Nami
Une réalisation qui tarde un demi-siècle
Comparaison avec d'autres caractères

408 Synopsis Caractères de Frutiger
Classification des caractères
Principes formels
Proportions
Épaisseurs de trait
Considérations formelles
Ponctuation et signes divers
Chiffres
Italique

Fabrication
24 Composition manuelle
58 Photocomposition Lumitype
86 Composition Monotype
87 Photocomposition Monophoto
129 Composition lignes blocs
175 Composition OCR
189 Composition sur machine à écrire
223 Lettres-transferts
233 Photocomposition Linofilm
275 Photocomposition CRT
317 Composition laser
361 Composition numérique

Logotypes
128 1957–1960
196 1961–1964
232 1965–1971
274 1972–1978
316 1979–1983
360 1984–1990
406 1991–2008

Annexes
423 Notes

442 Biographie
442 Distinctions
442 Conférences
443 Expositions
444 Publications d'Adrian Frutiger
444 Articles d'Adrian Frutiger parus dans des revues spécialisées
445 Films / Vidéos
445 Interviews données à la radio
446 Publications sur l'œuvre d'Adrian Frutiger
446 Articles consacrés à l'œuvre d'Adrian Frutiger
448 Caractères par Adrian Frutiger
448 Fabricants
450 Lieux de création et personnes
450 Collaboration avec des entreprises

452 Table des illustrations – crédit photographique
454 Bibliographie
458 Remerciements
459 Impressum

Kurt Weidemann

Adrian Frutiger – l'inspirateur

L'invention par Gutenberg de l'instrument pour fonte manuelle n'a signifié rien moins que la fabrication industrielle d'un produit, le caractère plomb, dans la quantité voulue et avec une qualité constante. Le Moyen Âge cédait la place aux temps modernes. Les calligraphes étaient évincés par les maîtres composeurs. Après cette invention, il a fallu attendre encore cinq siècles pour voir la composition plomb refoulée par la photocomposition, par des supports fondés sur la vitesse de la lumière. Le produit final est demeuré la lettre imprimée sur le papier. Mais cela ne s'est pas accompagné d'une vivacité d'esprit correspondante chez l'être humain. Sa matière cérébrale n'a guère évolué depuis Adam et Ève. Un a est un a et l'est resté.

Au seuil du IIIe millénaire, on trouve un autre grand nom: Adrian Frutiger. Un inspiré et un inspirateur dans tout ce qui touche de près ou de loin à l'écriture. Pour son travail de fin d'études, qu'il réalise en 1951, il a gravé dans neuf bois longs, lettre après lettre, les écritures de l'Occident – de la lapidaire grecque à la minuscule humanistique et à la cursive. On pouvait déjà voir dans ce travail qu'il maîtrise de manière exemplaire l'espace, les proportions et l'ordonnancement. Sa passion pour les critères de lisibilité et la beauté de la forme a apposé sa marque sur tout un métier. Au cours de ses années d'activité en France, il a créé des caractères comme le *Méridien,* le *Serifa,* l'*Iridium* et le *Linotype Centennial,* qui ont façonné l'esprit du temps et sont restés d'actualité.

À partir du milieu du XXe siècle, l'on assiste à la conception et à la publication de la famille de caractères appelée *Univers.* Un caractère décliné en 21 styles organisés en système était une approche nouvelle. De l'affiche à la moindre notice, tous les domaines d'application peuvent être couverts par ces 21 séries. À l'origine de chaque imprimé confié à des représentants d'une profession très pointue se trouve le choix d'un caractère et son application. Tant pour le procédé ancien de composition plomb que pour la photocomposition et la Composer, l'*Univers* a un rôle charnière à l'issue d'un demi-millénaire d'imprimerie. Il est à la fois la clé de voûte et la pierre angulaire de ce changement. Si la longévité est un critère important pour évaluer l'art, la typographie est un art. Surtout celle qui ne se sacrifie à aucune mode.

Chez Adrian Frutiger, les frontières entre les arts appliqués et l'art ont toujours été perméables. Le fonds des signes constitué par son écriture indienne et ses logotypes a trouvé une expression libre et personnelle dans ses sculptures, bas-reliefs et gravures sur bois. Ils témoignent de la même inspiration formelle et volonté expressive que son art appliqué. Tout ce qui dans son œuvre reçoit et prend une forme passe au préalable par le filtre de son érudition et de sa capacité de réflexion. Adrian Frutiger est resté un homme humble qui, au service de l'écriture et du mot ainsi que dans la créativité dont témoignent la forme et les matériaux de ses travaux artistiques, est devenu et demeure un inspirateur.

Adrian Frutiger

L’écriture est un outil

Dès mon apprentissage de la typographie, je fus fasciné par la possibilité de rendre le monde de l’esprit par la simple combinaison d’un nombre restreint de caractères en plomb. Ma passion pour la lettre était née. Au plomb succéda bien vite la lumière. Désormais, les lettres n’étaient plus imprimées par pression dans le papier, mais posées sur un film par un rayon lumineux. On me confia la tâche d’adapter les œuvres des grands maîtres du relief à cette nouvelle technique ‹à plat›, et ce fut la meilleure des écoles. Arrivé au style ‹antiques› (linéales), je pus à mon tour donner forme à mes propres idées et dessiner la famille *Univers*. La technique évolua rapidement. À la photomécanique succéda le tube cathodique avec ses contours en escaliers, puis en vecteurs, qui durcissaient les formes. Ce fut pour moi une traversée du désert jusqu’à l’apparition des contours à segments et du rayon laser, qui me permirent de retrouver le tracé subtil de la main.

Dans le même temps, avec l’*OCR-B* je fus confronté à la nécessité de créer un caractère acceptable par l’œil humain, mais aussi par l’œil électronique. Cette recherche exigea une grande objectivité, les critères de lisibilité étant inversés: les lettres devaient être les moins laides possible. Je fis aussi l’expérience de l’écriture en grandes dimensions. L’expérience de la signalisation des aéroports de Paris et du métro parisien m’apprit que les lois de la lisibilité étaient toujours les mêmes, du plus petit au plus grand corps, le secret résidant dans la juste valeur des blancs dans les lettres et du blanc entre les lettres. Amené à réfléchir sur les écritures de l’Inde, j’ai découvert un monde qui m’était étranger. Mais en calligraphiant et en redessinant les lettres du nord de l’Inde, j’ai ressenti, par la main, la profondeur du lien indo-européen. Très vite, je compris que si je pouvais transmettre un savoir-faire et une tradition longue de plus de cinq cents ans, le travail de peaufinage des caractères revenait quant à lui aux dessinateurs indiens.

La naissance de l’écriture, cette lente simplification de tracés originels imagés en signes fixant les langues, m’a toujours fasciné. Le signe en tant que signature, emblème ou signal m’attirait également. Cette double attirance me conduisit à la création de logotypes, dans lesquels le signe et la lettre sont étroitement liés. Acquérir pour soi et perfectionner un savoir-faire conduit naturellement au besoin de le relayer d’une génération à l’autre, et donc de l’enseigner. En Mai 68, les étudiants, dans leur impatience, délaissèrent l’apprentissage du geste au profit du discours. Je n’ai pas le don de m’exprimer à l’aide des seules paroles, sans calligraphie, sans dessin. Aussi ai-je consigné dans des livres les grandes lignes de mon enseignement.

Tout au long de ma vie professionnelle, je fus conduit à comprendre que la beauté, la lisibilité et, dans une certaine mesure, la banalité sont des notions très proches: la bonne lettre est celle qui s’efface devant le lecteur pour devenir pur véhicule entre l’esprit et l’écrit, et sert simplement la compréhension de la chose lue.

Extrait de: ‹Adrian Frutiger. Son œuvre typographique et ses écrits›

Le présent ouvrage est le fruit de nombreux entretiens que j’ai eus avec trois amis et collègues dans mon atelier de Bremgarten. Par leur manière subtile, mais aussi directe de discuter et de poser des questions, Erich Alb, Rudolf Barmettler et Philipp Stamm ont éveillé des souvenirs qui étaient enfouis en moi depuis de longues années, et je leur en suis reconnaissant. Pendant deux ans, nous nous sommes rencontrés une fois par mois, et avons examiné mes créations de caractères dans l’ordre chronologique, à quelques exceptions près. Ainsi, j’ai à nouveau parcouru en quelque sorte toute ma vie professionnelle, de l’École des arts appliqués de Zurich à la société Linotypeen passant par la Fonderie Deberny & Peignot.

Ce livre n’aurait pas vu le jour sans ces nombreuses discussions entre spécialistes, collègues et conseillers extérieurs. Je tiens à remercier Heidrun Osterer, Philipp Stamm et les amis et collègues cités, ainsi que Silvia Werfel, qui a transcrit nos entretiens en bon allemand.

Introduction

Genèse de l'ouvrage

Si nous avons pu réaliser ce livre, c'est grâce au concours heureux de plusieurs circonstances. Quand les Éditions Syndor Press nous ont demandé, en 1999, de réaliser la mise en page du livre qu'Erich Alb projetait de consacrer aux caractères créés par Adrian Frutiger, nous avons été très honorés, et avons accepté avec joie. Nous ne doutions pas de l'ampleur qu'allait prendre ce projet, qui occuperait une place centrale dans notre vie pendant des années.

Au commencement, il y eut un banquet organisé à l'occasion du concours de création de caractères de Linotype, en 1994, au cours duquel Friedrich Friedl, discutant avec Adrian Frutiger, suggéra à celui-ci d'écrire ses souvenirs professionnels. Adrian Frutiger le fit, et les Éditons Syndor Press, qui avaient publié tous ses livres entre 1996 et 2001, programmèrent la publication d'une édition en plusieurs volumes de son œuvre. Le premier volume, consacré aux travaux libres de Frutiger, parut en 1998 sous le titre ‹Formes et contreformes›. Le deuxième, consacré à ses caractères, se trouvait en 1999 à un stade suffisamment avancé pour que l'on nous confie sa mise en page.

Pendant que nous cherchions un concept visuel pour ce livre, il nous a fallu nous pencher plus avant sur les caractères créés par Frutiger, ce qui a soulevé de nombreuses questions quant au contenu de l'ouvrage. Entre 2001 et 2003, Erich Alb, Rudolf Barmettler et Philipp Stamm ont eu des discussions très riches avec Adrian Frutiger afin d'évoquer et d'analyser l'origine et la genèse de ses écritures. Ces entretiens ont été enregistrés. En 2001, un voyage d'un mois nous a conduits en France, en Angleterre et en Allemagne pour rassembler le plus de matériel possible dans les bibliothèques, les musées, les boutiques de livres rares, les collections publiques ainsi que privées. Nous avons aussi rendu visite à des personnes qui avaient travaillé avec Frutiger, et ces discussions, parfois longues et mémorables, nous ont permis d'approfondir notre connaissance de son œuvre.

En discutant avec Erich Alb, nous avons tenté d'influencer la conception de l'ouvrage. Nous n'y sommes pas toujours parvenu, mais le projet avançait – jusqu'au jour où les Éditions Syndor Press ont dû être liquidées, fin 2001. À cette date, nous avions déjà une bien meilleure connaissance de notre vaste sujet, et en concertation avec Erich Alb et Adrian Frutiger, nous avons décidé de poursuivre le projet de nous-mêmes.

Tous les documents de travail d'Adrian Frutiger ont été transférés des Éditions Syndor Press à nos bureaux de Bâle pour que nous puissions consulter et reproduire à tout instant les originaux. Pour avoir une vue d'ensemble de tout ce matériel et le classer selon les différents chapitres, nous avons fait l'inventaire de tous les documents d'Adrian Frutiger et de ceux que nous avions collectés lors de notre voyage. Restait à savoir ce que deviendrait par la suite toute cette documentation intéressante, et d'une grande importance historique. Par ailleurs, à partir d'octobre 2002, un groupe de six personnes préparait la création de la Fondation Suisse Caractères et Typographie, dont Adrian Frutiger est l'un des fondateurs. Ce travail allait durer deux ans.

En parallèle, nous avons continué à travailler sur le livre. Nous avons tout repris depuis le début, faisant table rase de beaucoup de décisions, et entièrement retravaillé le concept du livre tant du point de vue du contenu que de la maquette. Seul le format d'origine a été conservé. Nous avons présenté notre projet à Adrian Frutiger, Erich Alb et Rudolf Barmettler. Leur réaction a été très positive, et Adrian Frutiger, surtout, nous a été reconnaissant d'envisager ses créations de caractères sous un angle aussi exhaustif.

La création de la fondation traînait en longueur et absorbait temps et énergie, ce qui fit un peu passer le livre au second plan. Mais d'autres voyages, d'autres discussions se révélèrent nécessaires pour pouvoir répondre aux questions de plus en plus pointues. La société Linotype nous a ouvert ses archives et confié les dessins originaux qu'elle détenait encore pour les remettre à la Fondation Suisse Caractères et Typographie. Nous avons commencé à étudier la forme des caractères, leur histoire, nous avons fait refondre les caractères d'Adrian Frutiger pour composition plomb chez Rainer Gerstenberg à Darmstadt, puis composer un alphabet dans un atelier de composition manuelle à Bâle et tirer sur papier baryté. Nos collaborateurs ont scanné les caractères, et consacré de nombreuses heures à les préparer en vue de leur

reproduction dans le livre. Suite aux rééditions par Linotype de caractères d'Adrian Frutiger, le livre voyait ses proportions augmenter continuellement. Il fallait encore trouver un éditeur pour l'ouvrage, et préparer le contrat. Questions, discussions, encore et toujours … De nombreux retards en résultèrent, de nombreux points à éclaircir – jusqu'à ce que se pose la question de la paternité du livre. Qui en est l'auteur? Les prétendants au titre ne manquaient pas.

La poursuite du travail a été assurée lorsque la fondation a pris en charge une partie des coûts – notre bureau de graphisme étant paralysé depuis longtemps. Les transcriptions des entretiens ont été retravaillées par nos soins dans un premier temps, puis confiées à Silvia Werfel, journaliste spécialisée, qui a traduit la langue parlée d'Adrian Frutiger en un texte cohérent. Enfin, dans le courant de l'été 2007, le contrat a été signé avec Birkhäuser, et nous avons commencé à rédiger les textes d'accompagnement qui replacent les caractères d'Adrian Frutiger dans le contexte plus vaste de l'histoire de l'écriture et des autres créations typographiques contemporaines. Nous avons retravaillé et complété les textes de Silvia Werfel, qui arrivaient par vagues successives. À cette date, le matériel dont nous disposions avait déjà été trié et intégré à la mise en page grâce au soutien actif de nos collaborateurs.

Si ce projet a pu finalement trouver une issue heureuse, qu'incarne le présent ouvrage, nous le devons avant tout à la grande patience et à la bienveillance d'Adrian Frutiger, qui a lu et commenté tous les chapitres. Par ailleurs, nous tenons à remercier la fondation, qui n'a cessé de mettre en question notre travail, mais s'est tout de même engagée financièrement; la société Linotype, qui nous a offert un accès permanent et illimité à ses archives; Silvia Werfel, qui a su saisir avec subtilité la langue d'Adrian Frutiger, et dont les textes ont constitué un excellent point de départ; Erich Alb et Bruno Pfäffli, qui ont révisé les textes de deux points de vue complètement différents, mais avec un grand souci de qualité; les traducteurs et relecteurs des éditions anglaise et française, en particulier Paul Shaw, qui en interrogeant les textes de la version déjà traduite en anglais, a encore apporté maintes améliorations; la Maison d'édition Birkhäuser, qui a su apprécier et encourager notre travail; et bien entendu toutes nos collaboratrices et tous nos collaborateurs, qui nous ont assistés avec conviction en dépit d'un faible dédommagement et ont mis en œuvre nos idées tout en apportant les leurs. De même, le soutien international – moral ou matériel, sous forme d'informations et de documents – dont nous avons bénéficié à de multiples reprises, nous a donné la force de mener cette œuvre à son terme, dans les trois éditions allemande, anglaise et française. Elle devait initialement paraître au printemps, pour les 80 ans d'Adrian Frutiger – la voilà qui paraît à l'automne, et c'est déjà beaucoup.

Bâle, juillet 2008
Heidrun Osterer et Philipp Stamm

Introduction

Structure du livre et son utilisation

Organisation
Le présent ouvrage se divise en chapitres consacrés aux caractères, parties explicatives sur les techniques de composition et pages de logotypes. L'ordre adopté est chronologique. Afin de pouvoir suivre le travail créateur d'Adrian Frutiger, les chapitres sont classés selon la date de création du caractère (et non de sa diffusion ou de sa fabrication, celles-ci étant parfois très différentes). Les ébauches étant rarement datées, et la correspondance ne fournissant pas toujours les renseignements nécessaires, il arrive que la chronologie ne puisse être définitivement établie. De plus, de nombreux caractères ont vu le jour en parallèle.

Chapitres consacrés aux caractères
Dans une large mesure, le contenu de ces chapitres respecte lui aussi l'ordre chronologique, de l'idée à la création d'un caractère puis à sa diffusion et sa commercialisation. Dans les parties descriptives à la fin de chaque chapitre (texte type, mesures, comparaisons avec d'autres caractères, comparaison des hauteurs), c'est le caractère numérisé qui est utilisé, tout comme dans les listes de signes des différentes séries.

Titres des chapitres
Pas tous les caractères d'Adrian Frutiger comportent des minuscules. Afin de garantir la cohérence visuelle de l'ouvrage, les titres sont en majuscules.

Titres courants
Les caractères d'Adrian Frutiger sont classés en : caractères de texte, caractères pour travaux de ville, caractères de signalisation, alphabets d'entreprises et projets de caractères – figurant à côté du folio. Les logotypes et les pages techniques sont également signalés.

Pages consacrées aux techniques de composition
Adrian Frutiger a créé beaucoup de ses caractères en fonction des techniques contemporaines, de l'*Egyptienne F* au *Frutiger Neonscript* en passant par l'*OCR-B*. Pour que le lecteur non expert puisse comprendre les motivations de Frutiger lors de la création d'un caractère, les principales techniques de composition sont présentées dans ce livre. Ces pages précèdent le premier caractère qu'elles concernent.

Pages de logotypes
Les nombreux logotypes créés par Adrian Frutiger et ses collaborateurs sont très difficiles à dater. Dans de nombreux cas, les entreprises n'existent plus, ou n'ont pas d'archives. Souvent, il n'est même plus possible de savoir pour qui un logo a été créé ni s'il a été réalisé. Les logotypes sont donc rassemblés sur des pages spécifiques insérées à intervalles irréguliers. Leur classement et les indications qui les accompagnent sont aussi précis que possible.

Textes d'entretiens (colonne large)
Dans une large mesure, ces textes rendent la teneur originale des propos tenus par Adrian Frutiger lors de ses entretiens avec Erich Alb, Rudolf Barmettler et Philipp Stamm. Les rédacteurs ont vérifié l'exactitude des dates, des noms et d'autres faits évoqués, et les ont parfois complétés. Au besoin, ces textes ont été complétés par des citations de Frutiger tirées d'autres sources.
Ces textes écrits à la première personne sont composés en *Egyptienne F*. Ce caractère a été choisi en 2002, alors qu'il était un peu tombé dans l'oubli, afin de montrer ses qualités, mais depuis, c'est devenu un caractère de magazine très apprécié en Suisse.

Textes de recherche (colonne étroite)
Les textes de la colonne étroite sont composés en *Avenir,* caractère géométrique neutre. Écrits par les rédacteurs, ils replacent les créations typographiques d'Adrian Frutiger dans un contexte plus large en éclairant leur environnement, leur genèse et leur utilisation, ainsi que l'histoire des écritures et les techniques de fabrication.

Comparaisons d'alphabets
Chaque chapitre comporte sa liste de signes dans sa forme originale et sous forme de police numérique.

Texte type
Pour illustrer l'aspect général du caractère, les caractères existants en version numérique comportent une page avec un texte type trilingue en différents corps. D'un chapitre à l'autre, les corps de texte sont harmonisés optiquement, la justification et l'interlignage sont déterminés au cas par cas. Ces informations figurent en bas du texte type.

Mesures
Pour les caractères qui ont plusieurs séries, nous avons indiqué les rapports entre la hauteur et la largeur du style normal ainsi que les graisses et les italiques. Pour le calcul des proportions, une hauteur de capitales d'une valeur fixe de 10 cm est adoptée. Les mesures portent sur les proportions des lettres H n o ainsi que sur les rapports des traits verticaux aux traits horizontaux.

Comparaisons avec d'autres caractères
Cette partie compare le caractère d'Adrian Frutiger à deux caractères semblables d'autres créateurs, choisis pour leurs similitudes au niveau de l'allure générale et de la forme, mais aussi de leur date de création. La catégorie des caractères ne joue qu'un rôle secondaire. À partir d'une sélection de signes, les différences entre le caractère d'Adrian Frutiger et les deux autres sont mises en évidence.

Comparaison des hauteurs
Dans les chapitres les plus longs, la comparaison avec d'autres caractères est accompagnée d'une comparaison des hauteurs. Pour les mesures des hauteurs (chiffres rouges), le caractère est ramené à une hauteur de capitales de 1 cm. Le rapport des ascendantes et descendantes à la hauteur de x est également indiqué (chiffres noirs).

Parcours professionnel

Les maîtres et les mentors d'Adrian Frutiger

Hériter

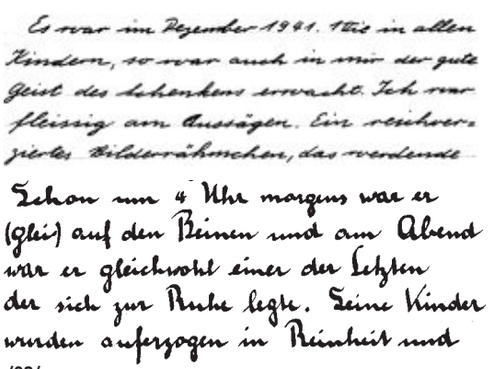
Né le 24 mai 1928 à Unterseen, près d'Interlaken (Suisse), Adrian Frutiger est le second d'une fratrie de quatre enfants. Johanna, sa mère, fille de pâtissier-confiseur, élève les quatre enfants et vaque aux soins du ménage. Johann, son père, est fils de charpentier. Il est à l'époque employé dans un magasin d'étoffes à Unterseen.[1] Séparée d'Interlaken par l'Aare, cette localité est située au fond d'une vallée entre le lac de Brienz à l'est et le lac de Thoune à l'ouest. L'horizon est limité au sud par l'imposant massif des Alpes bernoises et ses sommets Eiger, Mönch et Jungfrau, et au nord par les Préalpes. Le vaste monde est lointain, mais aussi très proche par l'entremise de la très chic ville d'Interlaken. En 1934, Johann Frutiger ouvre dans la station climatique un petit atelier de tissage à la main, la Oberländer Webstube où sa famille le rejoint. La maison familiale donne sur la voie ferrée. Des pièces situées sur l'arrière de la maison, on a vue sur les trémies de charbon et les ponts roulants de l'usine à gaz, et non loin de là, sur la station inférieure d'un téléphérique. Adrian Frutiger aime observer ces spectacles par la fenêtre. Avec le recul du temps, il voit dans les contacts quotidiens avec des mécanismes, dans la passion avec laquelle il joue avec une machine à vapeur miniature et dans son intérêt précoce pour l'électricité une forme naturelle d'apprentissage. Il s'intéresse même à la mécanique Jacquard de base achetée par son père et qui, montée sur le métier à tisser, permet d'automatiser partiellement le tissage. Les cartes perforées qu'il réalise lui-même facilitent grandement le tissage des motifs du fonds que son père s'est constitué au fil des années. Son frère cadet Erich reprend la direction de l'entreprise, à laquelle il donne le nom de Frutiger Heimtextil, et reste à sa tête jusqu'en 2006. Au milieu des années 1980, Adrian Frutiger dessine le logotype de l'entreprise familiale **/01/**, un parmi la centaine de logos et de marques qu'il crée.

En 1935, Adrian Frutiger entre en primaire. Les premières années ne réussissent pas à susciter son enthousiasme. Il faut attendre l'adolescence pour qu'un changement s'opère en lui: il prend goût à la lecture, au dessin et à la peinture. Les albums jeunesse illustrés à la plume d'Ernst Eberhard le passionnent tout particulièrement. L'un d'eux raconte l'histoire d'un jeune garçon qui doit à sa grande serviabilité d'hériter d'une somme coquette qui lui permet de fréquenter l'École d'arts appliqués de Berne. Le livre s'achève sur son départ pour l'Italie, où il entend poursuivre ses études. Cette histoire exerce une telle fascination sur Frutiger qu'il écrit à Ernst Eberhard, qui réside et enseigne dans le secondaire à Unterseen. Adrian Frutiger tombe en admiration devant l'écriture dans laquelle Eberhard a calligraphié sa réponse, assortie d'une invitation à lui rendre visite. Il l'imitera par la suite. Eberhard lui conseille d'observer la nature de plus près quand il dessine. À l'occasion de ses visites annuelles chez l'écrivain, Frutiger bénéficie d'une analyse critique de ses dessins. Cette figure paternelle amicale devient son premier mentor. Frutiger trouve plus tard un autre ami en la personne de Franz Knuchel, un de ses anciens instituteurs. En 1948, alors que l'apprenti Adrian Frutiger s'intéresse aux églises du lac de Thoune, il se lie d'une amitié profonde à Franz Knuchel et sa femme Leny. Sur leurs encouragements, il lit les classiques. Les romans de Hermann Hesse ‹Le Loup des steppes›, ‹Narcisse et Goldmund›, mais aussi ‹Le Jeu des perles de verre› l'impressionnent durablement. Adolescent, Frutiger se sent déjà attiré par les destinations lointaines, tout en restant attaché à sa patrie. C'est ainsi qu'établi à Paris depuis près de vingt ans, il conçoit entre autres à la demande de Franz Knuchel la couverture du ‹Jahrbuch vom Thuner-und Brienzersee›[2].

Vers la fin du secondaire, l'intérêt de Frutiger pour l'écriture se concrétise. Il éprouve de l'aversion pour les mouvements stricts de l'‹écriture Hulliger› **/02/**. Cette écriture mise au point par l'enseignant bâlois Paul Hulliger est introduite dans les écoles bâloises en 1926, avant que son emploi ne soit généralisé dans dix cantons suisses en 1936. Il s'agit d'une version révisée de l'écriture de Ludwig Sütterlin utilisée par les écoliers allemands. Frutiger remet d'aplomb cette écriture liée inclinée vers la droite et donne de l'arrondi et du liant à sa propre écriture manuscrite, en prenant modèle sur celle d'Ernst Eberhard **/03/**. Il a 15 ans et sait déjà qu'il veut devenir peintre, mais son père s'oppose à ce métier de ‹crève-la-faim›. La famille n'a pas non plus vraiment les moyens de financer des études. Il est courant à l'époque que les pères de famille prêchent la sécurité et disent: ‹Commence par apprendre un métier, ensuite tu pourras

/01/
Logotype pour Frutiger Heimtextil – conçu par Adrian Frutiger vers 1985 pour l'entreprise textile familiale.

/02/
En secondaire à Interlaken, Adrian Frutiger fait l'apprentissage de l'écriture scolaire introduite par l'enseignant bâlois Paul Hulliger en 1926.



/03/
L'écriture d'Adrian Frutiger à l'âge de 13 ans (haut) et de 15 ans (bas) – elle est devenue plus droite, plus ronde et plus fluide.

/04/
‹Les églises du lac de Thoune› – couverture et double page du travail réalisé par Adrian Frutiger à la fin de son apprentissage de compositeur typographe en 1948.

Die Kirche von Leißigen

Wenn wir nun die einzelnen Gotteshäuser am Thunersee kurz betrachten wollen, so ist es wohl am nützlichsten, wenn wir sie ihrer geographischen Reihenfolge nach besuchen.
Am obern Ende des Thunersees, dem Morgenberghorn zu Füßen, liegt das schmucke Dörflein Leißigen. Mitten aus seinen Dächern und Baumkronen hervor erhebt sich der stattliche Turm einer in vortrefflichem Stile erbauten Kirche. In ihrer einfachen und gefälligen Form diente sie seinerzeit als Vorbild für die Kirchen der Schweizerdörfer an der Landesausstellung in Genf 1896 und an der Weltausstellung in Paris 1900.
Die Kirche von Leißigen zählt zu den ältesten im Bereiche des Thunersees. Wohl ist der heutige Bau erst im Jahre 1675 entstanden, aber er wird, wenn nicht in den Ausmaßen, so doch in seiner Form dem alten Vorbild nachgebaut worden sein. Die Geschichte dieses Gotteshauses und seines Kirchensatzes reicht bis zurück in das 10. Jahrhundert. Sie soll 933 von König Rudolf II. von Burgund und seiner Gemahlin, der frommen Bertha von Alemannien, gestiftet worden sein als eine der zwölf Tochterkirchen von Einigen, deren gemeinsame Geschichte wir später betrachten werden.
Den ersten Besitzer dieses Kirchensatzes finden wir urkundlich im Jahre 1289 unter dem Namen Heinrich von Strättligen; dieser verschenkte ihn 1312 dem Kloster Interlaken. In den Dokumenten-Büchern von Interlaken lesen wir Folgendes über diese Schenkung: „Johann, Heinrich und Ulrich von Strättligen, Herren zu Spiez, als wahre Patrone der Kirche zu Leuxingen, übergeben das Patronatsrecht dieses Kirchensatzes, um Gotteswillen und zu ihrem und aller Vorfahren

Schloßkirche Spiez

faire ce que tu veux.›[3] Comme Frutiger arrondit déjà son argent de poche en faisant le garçon de courses pour la confiserie Deuschle à Interlaken, il va de soi qu'il y postule à une place d'apprenti. Ernst Eberhard l'ayant toutefois convaincu d'apprendre un métier plus artistique, Frutiger se présente chez Ernst Jordi, ami d'Eberhard et directeur de l'imprimerie Otto Schlaefli, Buch- und Kunstdruckerei AG à Interlaken. Cette petite entreprise a certes déjà un apprenti compositeur typographe, mais elle fait une exception et elle l'embauche. Le fait qu'en pleine Seconde Guerre mondiale, un jeune de 15 ans puisse refuser une place d'apprenti confiseur qui lui est assurée et faire un apprentissage de compositeur typographe témoigne d'une certaine normalité dans la Suisse épargnée par la guerre. Une normalité relative: on fait justement cette exception car du fait de la mobilisation, la main-d'œuvre fait défaut. Frutiger accepte avec enthousiasme, mais se heurte une fois de plus à une violente opposition de la part de son père: à ses yeux, tous les ouvriers des imprimeries sont à mettre dans le sac des ‹socialistes›.

Pendant ses quatre années d'apprentissage, de 1944 à 1948, Frutiger fréquente l'école professionnelle de Berne. Sur la recommandation de la direction de l'établissement, l'imprimerie le libère une journée supplémentaire par semaine pour qu'il puisse suivre le cours de dessin et de gravure sur bois. Adrian Frutiger s'est distingué ‹par le sérieux de son travail, sa créativité hors du commun et son esprit d'initiative exceptionnel.›[4] Il suit les cours de typographie de Walter Zerbe, devenu célèbre avec l'ouvrage ‹Satztechnik und Gestaltung› **/05/**, qu'il coécrit avec Leo Davidshofer en 1945. Cet ouvrage et manuel spécialisé à l'usage des typographes suisses est édité et publié par le Bildungsverband Schweizerischer Buchdrucker.[5]

Pendant son apprentissage de compositeur typographe, Adrian Frutiger réalise deux publications: le livre ‹Die Rede des jungen Hediger›[6], qui voit le jour à l'école professionnelle de Berne au cours de la quatrième année, et son travail de fin d'apprentissage, intitulé ‹Die Kirchen am Thunersee› **/04/**, qu'il présente au printemps 1948. Ernst Jordi, directeur de l'imprimerie, écrit dans la préface: ‹Il faut voir dans le présent opuscule avant tout un travail original sur le fond et sur la forme – pour ainsi dire un chef-d'œuvre de maîtrise – de notre ami et collaborateur Adrian Frutiger. Au cours de ses voyages et randonnées, il s'est intéressé aux édifices secrets mais aussi les plus beaux de notre patrie exiguë, les églises du lac de Thoune. Avec beaucoup d'amour et de soin, il les a dessinées, gravées dans le bois et il est allé à la rencontre de leur histoire. C'est avec joie et fierté que nous avons assisté à la genèse de cet opuscule et l'avons accompagné jusqu'à son impression. Nous formons l'espoir que cela constitue pour le jeune travailleur un premier degré sur lequel il en édifiera d'autres qui lui permettront de s'élever progressivement jusqu'au royaume des arts. Je lui souhaite sincèrement d'atteindre ce but élevé. Que Dieu bénisse l'art!›[7] L'ouvrage est composé manuellement en *Claudius*, fracture de Rudolf et Paul Koch.[8] Douze bois gravés servent à l'impression de 1000 exemplaires, dont 25 en édition pour bibliophile reliées lin, numérotées et coloriées à la main. Frutiger calligraphie en outre lui-même le titre.[9]

À l'issue de son apprentissage, Frutiger prend un poste de compositeur typographe pour une durée de six mois chez Gebr. Fretz AG, une imprimerie industrielle zurichoise. Son objectif est cependant d'intégrer l'École d'arts appliqués de Zurich.

/05/
Manuel à l'usage des compositeurs typographes, coécrit par Walter Zerbe, le professeur d'Adrian Frutiger à l'école professionnelle de Berne, 1945.

/06/
Branche de saule réalisée par Adrian Frutiger en 1949 dans la tradition des estampes chinoises et japonaises.

/07/
Écriture lapidaire gravée sur pierre en 1949 par Adrian Frutiger pendant ses études de typographiste à Zurich.

Faire fructifier

Adrian Frutiger, qui va sur ses 21 ans, entre à l'École d'arts appliqués de Zurich au printemps 1949. Après Max B. Kämpf,[10] Frutiger est le deuxième étudiant à suivre une formation de typographiste. Parmi les ancien étudiants de cet établissement, citons aussi Hans Eduard Meier, qui créera le *Syntax-Antiqua* en 1968. Frutiger assiste à plusieurs des cours d'écriture hebdomadaires dispensés par Alfred Willimann. Au bout d'un certain temps, il sollicite un changement dans l'emploi du temps afin de pouvoir aussi suivre les cours de Walter Käch chez les peintres en lettres. Il suit parallèlement divers cours de dessin: natures mortes, portrait et dessin en perspective, par exemple. Ce qu'il préfère dans cette discipline est le dessin de végétaux et la gravure sur bois avec Karl Schmid **/06/**. À l'automne 1949, Frutiger se met à la gravure de lapidaires dans des galets polis par les eaux de la Sihl **/07/**.

/08/
Humane de Nicolas Jenson, vers 1470 – la régularité de l'aspect graphique du caractère a valeur d'exemple pour Adrian Frutiger.

qui omnibus ui aquarum ſubmerſis cum filiis ſuis ſimul ac nuribus mirabili quodā modo quaſi ſemen huāni generis conſeruatus eſt:quē utinā quaſi uiuam quandam imaginem imitari nobis contingat:& hi quidem ante diluuium fuerunt:poſt diluuium autem alii quorū unus altiſſimi dei ſacerdos iuſtitiæ ac pietatis miraculo rex iuſtus lingua hebræorū appellatus eſt:apud quos nec circunciſionis nec moſaicæ legis ulla mentio erat. Quare nec iudæos(poſteris enī hoc nomen fuit)neq; gentiles:quoniam non ut gentes pluralitatem deorum inducebant ſed hebræos proprie noīamus aut ab Hebere ut dictū eſt:aut qa id nomen tranſitiuos ſignificat.Soli ꝙppe a creaturis naturali rōne & lege īnata nō ſcripta ad cognitionē ueri dei trāſiere:& uoluptate corporis cōtēpta ad rectam uitam ꝓueniſſe ſcribunt:cum quibus omībus præclarus ille totius generis origo Habraam numerādus eſt:cui ſcriptura mirabilem iuſtitiā quā non a moſaica lege(ſeptima eīm poſt Habraā generatione Moyſes naſcitur)ſed naturali fuit ratione conſecutus ſūma cum laude atteſtatur.Credidit enim Habraam deo & reputatū eſt ei in iuſtitiam. Quare multarum quoq; gentium patrem diuina oracula futurū:ac in ipſo benedicēdas oēs gentes hoc uidelic& ipſum quod iam nos uideūs aperte prædictum eſt:cuius ille iuſtitiæ perfectioēm non moſaica lege ſed fide cōſecutus eſt:qui poſt multas dei uiſiones legittimum genuit filium:quem primum omnium diuino ꝓſuaſus oraculo circūcidit:& cæteris qui ab eo naſcerētur tradidit:uel ad manifeſtum multitudinis eorum futuræ ſignum:uel ut hoc quaſi paternæ uirtutis īſigne filii retinētes maiores ſuos imitari conaret:aut ꝙbuſcūq; aliis de cauſis.Non enim id ſcrutādum nobis modo eſt.Poſt Habraam filius eius Iſaac in pietate ſucceſſit:fœlice hac hæreditate a parētibus accæpta:ꝙ uni uxori coniunctus quum geminos genuiſſet caſtitatis amore ab uxore poſtea dicitur abſtinuiſſe.Ab iſto natus ē Iacob qui ꝓpter cumulatū uirtutis prouētum Iſrael etiam appellatus eſt duobus noībus ꝓpter duplicem uirtutis uſū.Iacob eīm athletā & exercētem ſe latine dicere poſſumus: quam appellationē primū habuit:quū practicis operatioībus multos pro pietate labores ferebat.Quum autē iam uictor luctando euaſit:& ſpeculationis fruebat bonis:tūc Iſraelem ipſe deus appellauit æterna premia beatitudinēq; ultimam quæ in uiſione dei conſiſtit ei largiens: hominem enim qui deum uideat Iſrael nomen ſignificat. Ab hoc.xii. iudæorum tribus ꝓfectæ ſūt.Innumerabilia de uita iſtorum uirorum fortitudine prudentia pietateq; dici poſſunt:quorum alia ſecundum ſcripturæ uerba hiſtorice conſiderantur:alia tropologice ac allegorice interpretāt:de ꝙbus multi cōſcripſerūt:& nos in libro quē inſcripſiūs

Le professeur d'écriture d'Adrian Frutiger, Alfred Willimann, est sculpteur, graphiste et typographiste et, depuis 1930, professeur de dessin et d'écriture à l'École d'arts appliqués de Zurich. Il joue en outre un rôle de premier plan dans la classe de photographie de Hans Finsler.[11] Willimann est un autodidacte. Pour des raisons tant familiales que financières, il ne peut fréquenter cet établissement que pendant une année. Frutiger écrit à son sujet dans ses mémoires **/09/**: «Quand je me suis présenté à Alfred Willimann avec mon petit bouquin sur des églises, il m'a reçu avec un sourire bienveillant et a dit quelque chose du genre: Tu as bel et bien été corrompu par la vieille guilde des compositeurs typographes et des faiseurs de jolis petits dessins. Sur ce, il m'a laissé mijoter quelques semaines … Cela ne m'a pas empêché de le suivre dans chacun des cours préliminaires qui comptaient chacun quatre heures de calligraphie comme matière obligatoire. Je l'écoutais et regardais par-dessus son épaule quand il passait dans les rangs pour expliquer la calligraphie aux autres étudiants. Je fus surpris d'accéder à une compréhension entièrement nouvelle de l'écriture, radicalement différente de ce que j'avais vu à l'école professionnelle, du temps de mon apprentissage. À mes débuts à Zurich, j'ai eu l'impression d'évoluer dans un labyrinthe. Tout ce que j'avais appris comme compositeur typographe et graveur sur bois me semblait si mesquin et naïf, folklorique et un peu kitsch. L'accueil réservé par Alfred Willimann m'avait blessé dans ma fierté de débutant dans le métier; j'ai compris par la suite qu'il avait cherché à dessein à me froisser pour me secouer dès le début.»[12] L'enseignement de Willimann repose sur l'histoire de l'écriture, qu'il explique avec des exemples à l'appui. Il trace au tableau les écritures historiques en inclinant fortement sa craie, comme on tient une plume plate, puis explique le maintien de la plume, le tracé et la cadence calligraphique des différents exemples. Il assimile la calligraphie à une sorte d'architecture en deux dimensions, pour reprendre l'image de Frutiger. Ne pas appliquer du noir, mais recouvrir du blanc afin de laisser la lumière de la feuille blanche entrer en action constitue l'essence de la calligraphie pour Willimann. La lumière, le blanc du contrepoinçon et des espaces entre les lettres, deviendra par la suite un aspect important dans l'ensemble de l'œuvre typographique de Frutiger. C'est aussi auprès de Willimann qu'il accède à la compréhension de la qualité du plein. Pour donner tenue et vie à ce dernier, il faut exercer une pression sur la plume plate à l'attaque et à la fin du trait, en se gardant de dessiner des ‹pieds plats› **/12/**. Le cintrage des pleins qui en résulte se retrouve dans certains caractères, réalisés ou restés à l'état de projet, d'Adrian Frutiger.

Contrairement à Alfred Willimann, Walter Käch **/13/** peut faire un cursus complet de graphisme à l'École d'arts appliqués de Zurich. Sur la fin de ses études, en 1920, l'établissement accueille trois personnalités européennes éminentes qui ont contribué à la rénovation en profondeur de l'enseignement de l'écriture au début du XXe siècle. Une chance inouïe pour Käch, d'autant que Fritz Helmut Ehmcke, Rudolf von Larisch et Anna Simons ne sont que pour environ un an à Zurich. C'est à l'Allemande Anna Simons, ancienne élève d'Edward Johnston, que l'on doit la traduction en allemand de l'ouvrage phare de ce dernier: ‹Writing and Illuminating and Lettering›[13], publié en 1906. La traduction paraît en 1910 sous le titre ‹Schreibschrift, Zierschrift & angewandte Schrift›[14]. L'Autrichien Rudolf von Larisch est lui aussi l'auteur de plusieurs ouvrages spécialisés, dont l'ouvrage de référence ‹Unterricht in ornamentaler Schrift›[15] en 1905. Ce titre rend parfaitement compte de l'approche de von Larisch, qui voit dans l'écriture un mode d'expression graphique, tandis que Johnston et Simons privilégient la lisibilité de l'écriture. Le graphiste et dessinateur de caractères Fritz Helmut Ehmcke, compatriote d'Anna Simons, est aussi un auteur spécialisé renommé. En 1911, il sort la publication ‹Ziele des Schriftunterrichts›[16]. Diplômé en 1921, Käch suit aussitôt Fritz Helmut Ehmcke à Munich, où il devient son assistant à l'école d'arts appliqués. Il y reste un an. De 1940 à 1967, il enseigne l'écriture à Zurich.[17] Il publie aussi des ouvrages de référence sur le dessin de caractères: le classeur à anneaux ‹Schriften Lettering Écritures› **/17/** paraît en 1949, alors que Frutiger est encore étudiant, et ‹Rhythmus und Proportion in der Schrift› sort en 1956 **/14/**.[18]

Walter Käch subdivise la partie texte de son premier ouvrage en deux chapitres: écriture manuscrite et écriture dessinée. Dans ce dernier chapitre, il illustre son propos avec des repré-

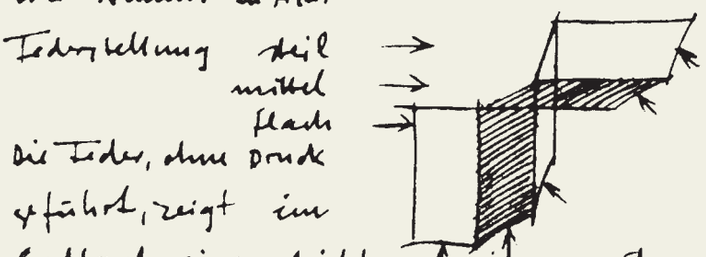
/09/
Alfred Willimann, le professeur d'histoire de l'écriture et de calligraphie d'Adrian Frutiger à l'École d'arts appliqués de Zurich.

/10/
Logotypes créés par Alfred Willimann pour le menuisier en bâtiment Karl Steiner (haut), pour Lignoplast (milieu) et pour le fabricant de peintures et vernis Gromalto (bas).

/11/
Titre d'affiche conçu dans le style lapidaire par Alfred Willimann pour une exposition sur la sculpture de portraits romaine à la Kunsthaus de Zurich.

In Vereinbarung, allen dasselbe bedeutend, fügen sich Zeichen zu Wort und Satz, einem Gedanken zugeordnet. Ebendasselbe bedeuten die Zeichen im Raum, – zum Bild das immer konkret eine Massbeziehung darstellt.

Das Schreibwerkzeug, die Breitfeder, extrem fein zu breit, zeichnet je nach Federstellungswinkel den Typ. Gewicht ausgleichend bei 25°, verhält sich Vertikal – zu Horizontal-Zug, wie Stamm zu Ast.



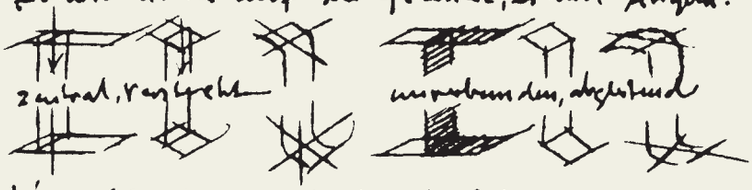
Federstellung steil
mittel
flach

Die Feder, ohne Druck geführt, zeigt im Endlaut einen leichten Ein-zug, ihrer Konstruktion entsprechend, dadurch entstehen sichere, kräftige Flächen

auswirkend vom Stützfuss — mit Druck fliessen die Energien aus, es entsteht ein Senkfuss, die Flächen wirken weich und wankend. Auch die auszeichnenden charakterisierenden Scriven (Ober + untere Endungen) sind Akzente und reflektieren je nach Einsatz mit starker oder schwacher Resonanz,

Ebenso achte auf die Gelenke, es sind Angeln.

zentral, versteckt — unverbunden, abgleitend



Vom Einsatz an sind die Schriftzeichen aktiv, sie bilden und regulieren als Widerstände das vorgesehene Lichtbild.

Situtuation ist der Raum, Kompasse sind Senkrechte, Wagrechte, Quadrat, Punkt, Strich, Zeichen, Wort, Zeilen, Kolumnen sind Einheiten, die kompress LINIE HALTEN
oder ausgeglichen LINIE HALTEN
auf Titel oder mehreren Satz angewendet, ordnend wirken.

Bild-Teil um Bild-Teil fertigen, das ist die Gegenwart, das Wirksame beachten in Berücksichtigung der Einzelheit auf das Gesammte.

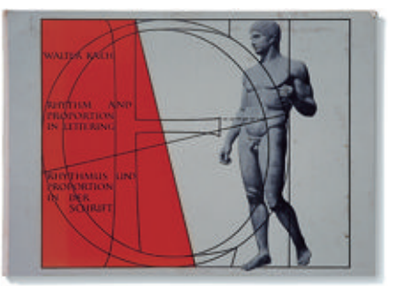
/12/
Recommandations à l'usage du calligraphe – cours d'écriture d'Alfred Willimann à l'École d'arts appliqués de Zurich.

sentations de contours à l'appui. Il pose comme modèle la capitalis monumentalis et la compare à la forme de linéale proprement dite et à celle appelée à tort linéale **/16/**. Adrian Frutiger fait siens un grand nombre des principes formels exposés. Ils apposent leur marque sur son canon formel. Il adopte aussi les critères optiques énoncés par ses maîtres, mais commence à les affiner en 1953 en travaillant sur l'*Univers.* Frutiger ne partage pas toujours l'avis de Käch: «Nous avions notamment des conceptions divergentes sur le rythme dans une ligne d'écriture. J'ai essayé de démontrer sur un agrandissement du caractère humane du Français Nicolas Jenson que les espaces intérieurs (contrepoinçons) des minuscules avaient la même largeur que les espaces entre les lettres. Il me semblait que Jenson (comme Gutenberg avant lui) avait adopté comme structure de base le tramage de la textura, ce que Käch réfutait. Il préconisait de resserrer les espaces entre les lettres, ce qui est certainement fondé pour les enseignes. Mon propos était cependant les caractères de texte. Par la suite, j'ai dessiné tous mes caractères à empattements selon cette méthode, de façon à éviter les irrégularités susceptibles de ralentir la lecture.»[19] C'est dans le cours d'Alfred Willimann qu'Adrian Frutiger se prend d'admiration pour le caractère humane gravé par Jenson à Venise vers 1470 **/08/**. C'est la régularité du caractère dans son ensemble que Frutiger trouve exemplaire, et non les formes de caractères considérées individuellement. À ses yeux, «les lettres doivent être alignées à la manière des maillons d'une chaîne».[20] Il y va de l'interaction entre forme et contreforme.

Ses deux enseignants à l'École d'arts appliqués de Zurich auraient eu des conceptions différentes en matière de forme des caractères, dit Frutiger. Ces conceptions trouvent cependant toutes deux leur origine dans l'histoire de l'écriture. Willimann compose souvent ses logotypes et titrages dans une forme de linéale rectiligne **/10/**. Sa référence historique est la lapidaire de l'Antiquité gréco-romaine du Ve au IIe siècle av. J.-C., laquelle repose sur le cercle, le carré, le triangle et les deux carrés superposés **/11/**. C'est un tout autre héritage que Käch revendique pour la linéale: il s'appuie sur l'onciale et la demi-onciale romaine des IVe et Ve siècles apr. J.-C. dont les lettres présentent des largeurs harmonisées **/15/**. On retrouve ce principe d'harmonisation des proportions dans les linéales du XIXe siècle, par exemple dans l'*Akzidenz Grotesk.* Käch pose le principe de l'harmonie des lettres dans la trame. D'un point de vue stylistique, il s'agit de caractères statiques reposant sur le rectangle, l'ovale et le triangle. Le contraste pleins-déliés est plus marqué chez ces caractères que dans les écritures lapidaires. Et comme dans l'onciale tracée avec une forte inclinaison de la plume, les formes se terminent en arrondi. Dans les dessins de caractères de Käch, les arrondis sont coupés à l'horizontale **/17/**, ce qui représente une nouveauté par rapport à la plupart des linéales existantes. On retrouve cette caractéristique dans le projet de linéale **/19/** que Frutiger dessine dans le cours de Käch entre 1950 et 1951. Ce projet constitue la base du concept de l'*Univers,* que Frutiger met sur pied en 1953 chez Deberny & Peignot, à Paris. «J'ai toujours eu en tête l'idée de système, depuis le début. Cela a commencé auprès de Käch. Il nous apprenait déjà à raisonner en termes de famille de caractères.»[21] La première linéale de Frutiger s'inscrit dans la lignée de celles de Käch. Cependant, Frutiger la retravaille et l'améliore largement, notamment en suivant la suggestion d'Emil Ruder d'ouvrir les contrepoinçons. Sa deuxième linéale, le *Concorde,* qu'il conçoit entre 1961 et 1964 avec le concours d'André Gürtler, présente des variations dans les proportions des lettres, ce qui correspond davantage aux conceptions de Willimann.

Couronnement de son cursus à l'École d'arts appliqués de Zurich, son travail de fin d'études occupe Adrian Frutiger plus d'un an. Il se plonge dans l'histoire de l'écriture et grave en miroir 15 formes d'écritures historiques dans 9 panneaux en bois de hêtre **/18/**. Afin de placer les points forts aux bons endroits sur les lettres, il calligraphie les écritures comme à l'accoutumée avec de l'encre soluble dans l'eau sur du papier bien encollé, qu'il fixe sur le bois, puis transfère le dessin du caractère par le procédé d'impression en taille douce. En 1951, le Bildungsverband Schweizerischer Buchdrucker de Zurich publie ce travail intitulé ‹Schrift Écriture Lettering›[22] **/17/**, accompagné d'un court texte trilingue d'Alfred Willimann. Cet imprimé réalisé sous forme d'album dépliant est le deuxième degré – pour reprendre la métaphore d'Ernst Jordi – sur lequel Frutiger peut par la suite continuer de bâtir: son travail de fin d'études lui

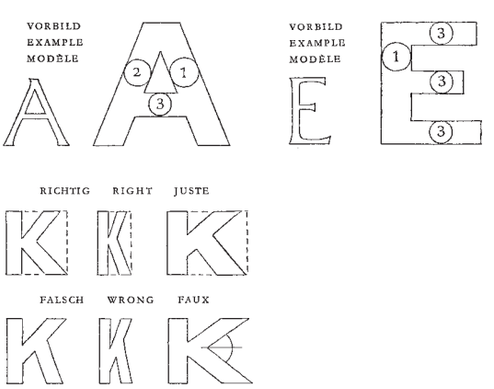
/13/
Walter Käch, le professeur d'écriture d'Adrian Frutiger à l'École d'arts appliqués de Zurich, en train de décalquer une capitalis monumentalis.



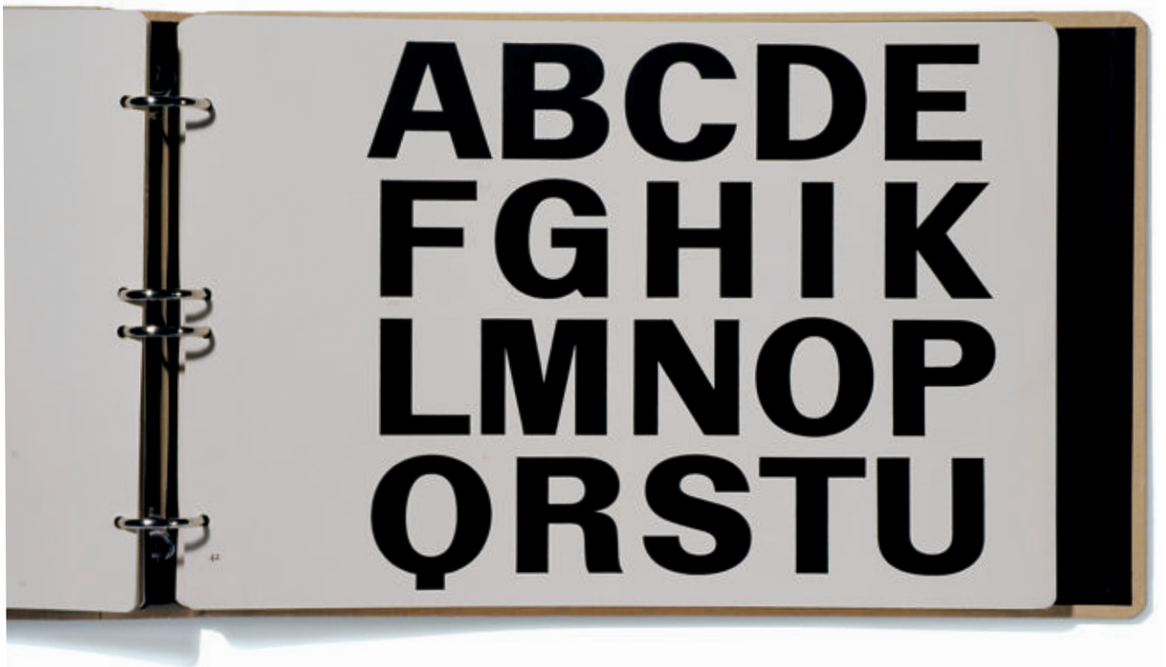
/14/
Dans son manuel ‹Rhythmus und Proportion› de 1956, Walter Käch étudie entre autres la capitalis monumentalis romaine.

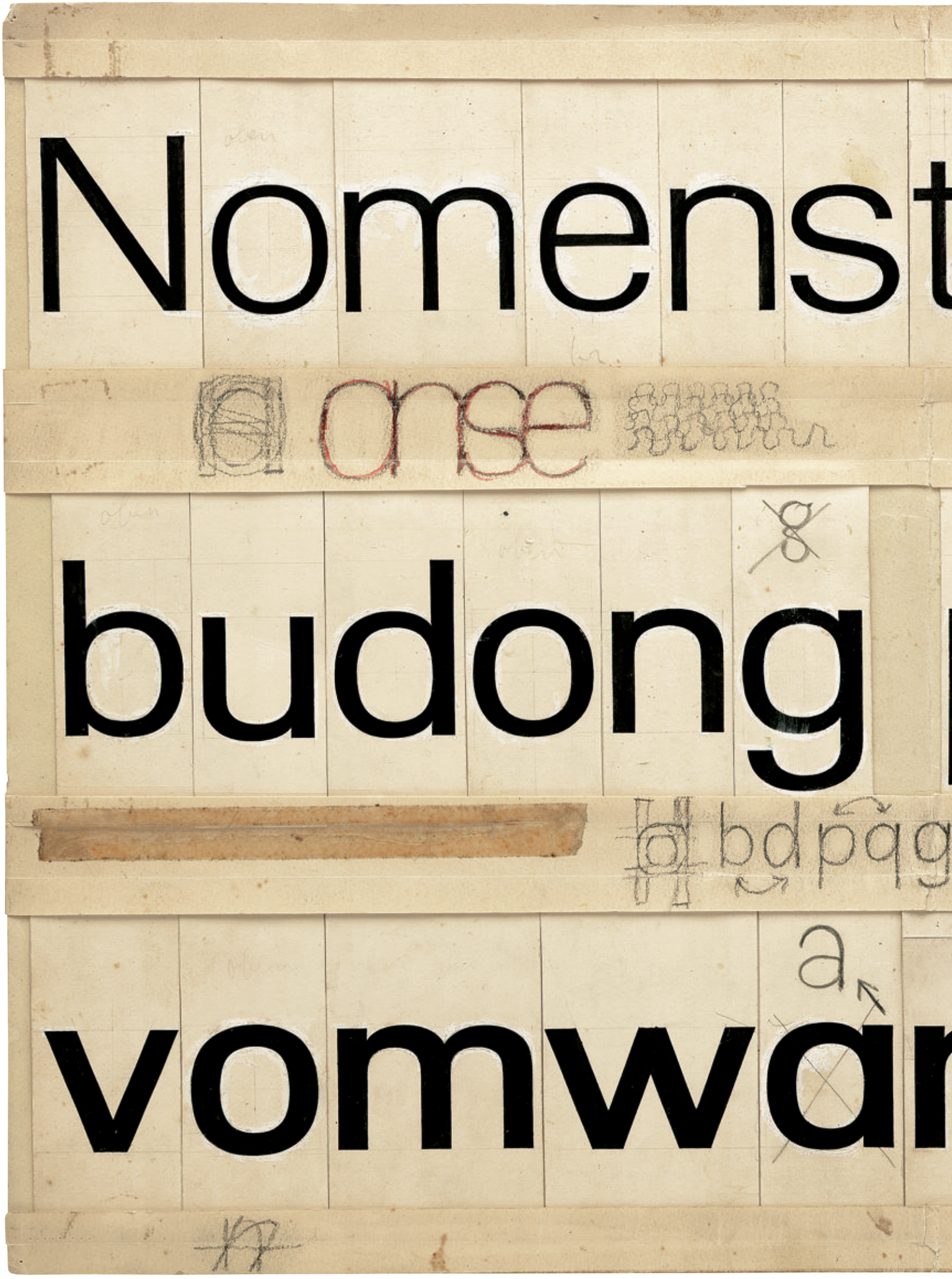
/15/
L'onciale tracée en tenant la plume à la verticale constitue pour Walter Käch l'un des fondements essentiels de la linéale.

/16/
Instructions tirées de ‹Schriften Lettering Écritures› de Walter Käch – la capitale romaine est le modèle d'écriture par excellence.



/17/
Pages intérieures avec dessin de linéale et couverture de l'ouvrage ‹Schriften Lettering Écritures› publié par Walter Käch en 1949.




Nomenst
budong
vomwà

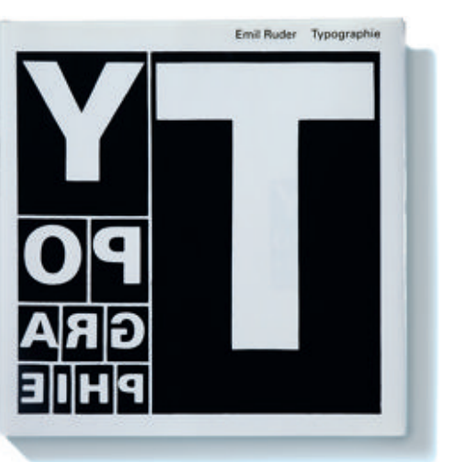
permet de partir au loin, de se rendre à Paris. Il s'en sert pour postuler auprès d'éminents spécialistes et de plusieurs fonderies de caractères en Europe. Charles Peignot, propriétaire des Fonderies Deberny & Peignot, à Paris, le recrute pour un an. À l'époque, Frutiger ne se doute absolument pas que Peignot prévoit d'affecter un dessinateur de caractères à l'adaptation de caractères pour la nouvelle photocomposeuse Lumitype. Il restera plus de huit ans chez Deberny & Peignot, et au total quarante ans en France.

/20/
*Emil Ruder, professeur de typographie à l'École d'arts appliqués de Bâle et mentor d'Adrian Frutiger, influe sur la forme de l'*Univers.

Transmettre

À la fin de l'été 1952, Adrian Frutiger, alors âgé de 24 ans, prend son poste de dessinateur de caractères chez Deberny & Peignot, l'une des fonderies les plus en vue d'Europe. Entre 1954 et 1957, après avoir réalisé un premier caractère pour travaux de ville et travaillé à quelques caractères qui restent à l'état de projets, Frutiger crée dans le style des latines son premier caractère de texte phare: le *Méridien.* Charles Peignot et son fils Rémy lui expliquent ce style typographique français. Frutiger vit alors une période très intense: il est amené à mettre en œuvre ce qu'il a appris jusque-là et à approfondir continuellement ses connaissances en se frottant à la production de caractères pour la composition plomb et à partir de 1954, pour la photocomposition.

Parallèlement à son activité chez Deberny & Peignot, Adrian Frutiger commence en 1952 à enseigner à l'École Estienne, école supérieure des arts et industries graphiques. Robert Ranc, directeur de l'établissement et ami de Charles Peignot, le recrute au départ pour assurer un cours du soir. On augmente ses heures par la suite et Frutiger enseigne aussi à l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Cela représente au total un jour et demi par semaine. Frutiger structure son cours en trois parties: histoire de l'écriture et calligraphie de formes d'écriture historiques, dessin de caractères et théorie des signes et des symboles. Son cours paraît, édité par Horst Heiderhoff, sous la forme d'une trilogie intitulée ‹Der Mensch und seine Zeichen›[23] **/23/**. Il s'agit de premiers éléments de réflexion sur les caractères. Dans le premier volume, paru en 1978, il écrit: «… les surfaces closes ont une résonance moins abstraite que les signes ‹ouverts›».[24] Pour illustrer son propos, il présente la forme abstraite de la croix, qui ne donne prise à aucune interprétation spatiale et il l'oppose au carré, qui se présente d'emblée comme la représentation d'un espace intérieur ou de la face d'un cube **/22/**. Adrian Frutiger transmet ses enseignements dans plusieurs autres livres, parmi lesquels nous nous contenterons de citer ‹Type Sign Symbol›[25] paru en 1980 **/23/**, dans une multitude d'articles spécialisés et dans le cadre de nombreuses conférences. Il présente la matière au moyen d'images faciles d'accès. S'il s'agit là d'une de ses grandes qualités, on peut néanmoins déplorer dans quelques uns de ses ouvrages une certaine simplification, là où il aurait fallu entrer dans les détails et approfondir.

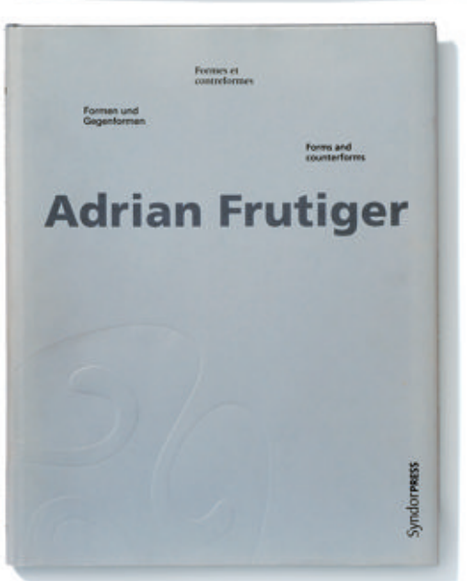


/21/
Des publications phares: ‹TM-Sondernummer Univers› 1/1961 (haut) et ‹Typographie – Ein Gestaltungslehrbuch›, publié par Emil Ruder en 1967 (bas, réimpression).

Adrian Frutiger devient célèbre dans le monde entier avec le concept de l'*Univers* qu'il commence à développer en 1953 à partir de son projet de linéale **/19/**. C'est la première fois dans l'histoire qu'est créée une famille de caractères comprenant dès le départ 21 séries organisées en système cohérent. Emil Ruder joue un rôle majeur à cet égard. Pendant ses études, Frutiger a déjà rencontré ce typographe célèbre, qui enseigne à l'École d'arts appliqués de Bâle avant d'en devenir le directeur, pour échanger des vues et discuter de ses travaux. Emil Ruder, qui a aussi été l'élève de Käch et de Willimann, devient un autre mentor et ami pour Frutiger. «Son influence sur mon travail de dessinateur de caractères est flagrante. À chacune de nos rencontres, je voyais en lui un modèle. Tant dans ses louanges que dans ses critiques, il était constructif, stimulant et fidèle à la ligne qu'il appelait classicisme. Il avait à cœur de respecter ce que le passé avait de profondément humain, de renoncer aux caractéristiques trop personnelles, de parvenir dans la mesure du possible à l'essence des valeurs qui restent pour la postérité. C'est là ce que Ruder a maîtrisé et professé, et je lui en suis infiniment reconnaissant. J'éprouvais de la joie et de la satisfaction quand, des années après nos discussions sur mes premières ébauches, ses créations typographiques en caractères plomb se révélaient.»[26] Avec ses étudiants de la classe de typographie à l'École d'arts appliqués de Bâle, il contribue largement au

/22/
Publications sur la théorie des signes et sur les productions typographique et artistique d'Adrian Frutiger.

/23/
Les formes ouvertes semblent abstraites, les formes fermées concrètes, ce qui a son importance pour la conception de pictogrammes.



succès de l'*Univers*. Un autre artisan majeur de ce succès est Rudolf Hostettler, rédacteur de la revue spécialisée ‹Typographische Monatsblätter›, éditée par le syndicat. Son numéro spécial de janvier 1961 intitulé ‹Sondernummer Univers› est consacré à ce concept de caractère **/21/**. Par ailleurs, c'est à partir de ce numéro que la version Monotype de l'*Univers* devient pour de longues années le caractère exclusif des ‹TM›. Emil Ruder compose aussi en *Univers* son ouvrage de référence trilingue ‹Typographie – un manuel de création›[27] **/21/** qui paraît en 1967, préfacé par Adrian Frutiger.

Adrian Frutiger a systématiquement enrichi son savoir-faire de concepteur de caractères. Il est toujours associé aux innovations majeures dans le domaine des techniques de composition, de la photocomposeuse Lumitype, pour laquelle il remanie des caractères classiques et en conçoit quelques uns, aux différents procédés numériques mis en œuvre chez Linotype à partir de 1968, en passant par l'*OCR-B,* un caractère lisible par la machine qu'il met au point pour l'ECMA[28] ou encore par la composition sur machine à écrire avec la Composer d'IBM. Des projets comme la conception de la signalétique de l'aéroport parisien Roissy-Charles-de-Gaulle amènent Frutiger, qui a alors 42 ans, à se pencher sur la question de la lisibilité. L'*Alphabet Roissy,* qui voit le jour en 1970, devient une référence en matière de caractères de signalétique et est édité en 1976 chez Linotype sous une forme dérivée: le *Frutiger.* Avec le concours de ses différents collaborateurs et en collaboration avec les fabricants, Adrian Frutiger a créé à ce jour 12 caractères pour travaux de ville, 27 caractères de texte, 8 caractères de signalétique ainsi que 5 alphabets d'entreprise. Les projets de caractères non réalisés constituent un autre volet important de son œuvre typographique.

Les créations typographiques d'Adrian Frutiger, ses caractères de texte en particulier, présentent des caractéristiques récurrentes, reconnaissables entre mille. De l'aspect graphique du caractère dans son ensemble, il émane une impression d'équilibre et de régularité. Frutiger dit à ce sujet en entretien: «On pourrait parler de style, de canon formel qu'il est difficile de décrire et dont on a du mal à déterminer l'origine. C'est le fruit de l'enseignement des deux personnalités qui ont été mes maîtres, ce à quoi ma personnalité est certainement venue s'ajouter. Un mélange, pour ainsi dire. Et je vois toujours une chance dans le fait qu'en se mêlant, les racines germaniques et latines aboutissent toujours à une expression très personnelle.»[29]

Fabrication
Composition manuelle

Initiales Président Page 26
Initiales Phoebus Page 38
Ondine Page 50
Méridien Page 60
Univers Page 88
Antique Presse Page 102
Serifa Page 162

Quand Johannes Gutenberg, vers 1455, invente la composition et l'imprimerie à caractères mobiles (connue en Corée depuis le XIVe siècle), c'est tout le domaine de l'écriture et du livre qu'il révolutionne depuis l'Allemagne. Sa méthode de fabrication des types et d'impression ne connaîtra pas d'amélioration décisive avant la fin du XIXe siècle. Un nouveau secteur économique apparaît, celui de l'imprimerie, qui se spécialise peu à peu en une nouvelle division du travail: des fonderies voient le jour, des ateliers typographiques, des imprimeries, et des fabricants de presses, de papiers, d'encres et d'outils.

La fabrication d'un caractère commence par le dessin original **/01/**. À la Fonderie de caractères parisienne Deberny & Peignot, où Frutiger trouve son premier emploi, celui-ci est réalisé, non inversé, dans une hauteur de capitales d'environ 10 cm à l'encre noire sur carton blanc. Chaque signe se voit attribuer la largeur et la chasse dont il a besoin. Pour vérifier l'effet produit et la qualité, les dessins originaux sont réduits photographiquement et assemblés en mots; ils sont alors corrigés au blanc couvrant et à l'encre jusqu'à ce que le résultat en réduction satisfasse à toutes les exigences de qualité dans toutes les combinaisons de mots possibles.

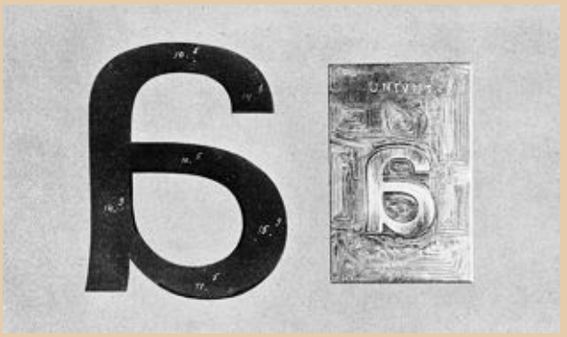
L'étape suivante est celle de la fabrication de la matrice, c'est-à-dire du moule dans lequel les lettres seront fondues. Il existe trois procédés de fabrication. Le premier, celui de la matrice frappée **/01/**, consiste à réduire photographiquement le dessin original achevé à la taille de la future lettre, à le graver sur une plaque de zinc, puis à le reporter à l'envers à l'aide d'une feuille de gélatine transparente au bout d'un bloc d'acier brut dont l'extrémité a été polie. Les contours de la lettre peuvent alors être gravés directement à la main sur le bloc d'acier, et sa forme subtilement dégagée par limage, ciselage et emboutissage **/01/**. Pour vérifier la forme de la lettre, on réalise un fumé. On tient la lettre d'acier, appelée poinçon, au dessus de la flamme d'une bougie, pour obtenir un dépôt de suie sur l'œil. Appliqué sur une feuille de papier, il donne une image exacte de la lettre. Si le résultat est correct, le poinçon peut être trempé, puis ensuite frappé dans un bloc de cuivre. On obtient ainsi le moule original des caractères: la matrice. Cette méthode de fabrication des matrices est la plus ancienne.

La deuxième méthode, dite de la matrice galvanique **/01/**, permet de graver la lettre à la main sur un bloc de plomb tendre. Mais comme la forme de la lettre ne peut être frappée dans le métal, l'original portant la lettre est plongé dans un bain de nickelage, où sous l'effet d'un courant électrique, le nickel se dépose sur la lettre. On obtient une forme de lettre en négatif qui est coulée dans un bloc de zinc et devient ainsi la matrice pour la fonte des lettres **/08/**.

Dans le troisième procédé, dit de la matrice percée **/01/**, on prend pour modèle une plaque de laiton sur laquelle la lettre est gravée en taille agrandie. Cette plaque de laiton (chablon) est insérée dans le pantographe, à l'autre extrémité duquel se trouve un bloc

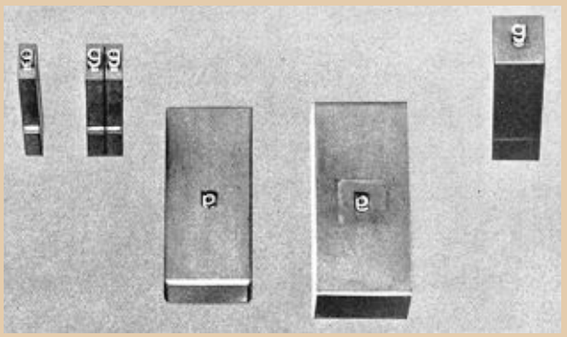
/01/
*Dessin original de l'*Univers *pour composition plomb, Deberny & Peignot (encre noire sur carton) avec repères d'approches.*

/02/
Agrandissement photographique du dessin original collé sur carton et chablon en laiton gravé d'après le chablon en carton.



/03/
En suivant le chablon en laiton avec le pantographe, la forme de la lettre est forée en réduction dans la matrice.

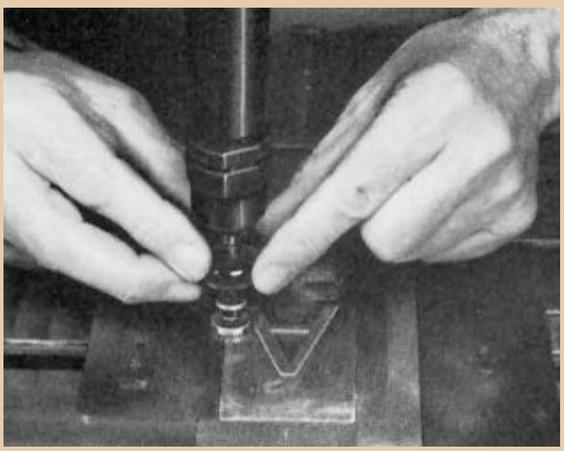
/04/
Poinçon d'acier gravé et retravaillé, matrice de cuivre frappée, brute et justifiée, lettres fondues (de d. à g.).



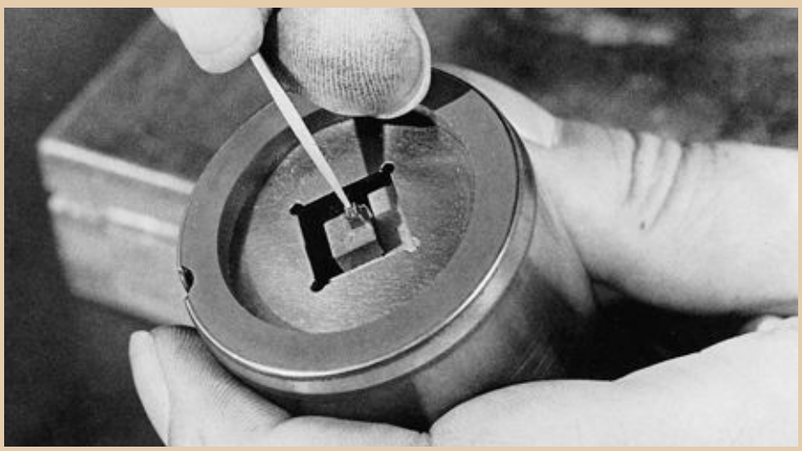
de métal. Si on suit, de la pointe de guidage, la forme en creux de la gravure, un foret pointu reporte la forme de la lettre dans la dimension déterminée au préalable sur le pantographe. Un chablon permet en général de réaliser plusieurs corps. Très économique, ce procédé était fort répandu, mais il impliquait certains compromis en matière de qualité. Quelle que soit la finesse du foret, elle ne permet pas de tracer des angles droits ou aigus à la perfection. Il faut donc les retravailler à la main. On ne doit pas oublier non plus que le pantographe permet de graver des formes de lettres définitives en vue d'obtenir des matrices par galvanisation. On utilise pour cela des chablons en laiton **/05/**.
Une fois les matrices fabriquées, elles sont justifiées de manière que la forme en négatif de la lettre ait partout la même profondeur et que la ligne de pied soit bien parallèle aux petits côtés des blocs de plomb. Cette opération doit se faire au centième de millimètre près, ce que permet l'aiguille à justifier, instrument de mesure très précis.

Les types de plomb peuvent ensuite être fondus. La fondeuse manuelle est remplacée, vers le milieu du XIXe siècle, par des appareils mécaniques annonciateurs des machines entièrement automatiques qui non seulement fondent les caractères avec une rapidité extrême, mais qui de plus retirent le tenon et polissent les arêtes. Les machines de ce genre sont capables de produire jusqu'à 40000 caractères par jour. Les crénages, c'est-à-dire les débordements de l'œil à côté du bloc de plomb, sont particulièrement difficiles à fondre car ils se cassent facilement. Ils servent à ajuster les chasses de manière à éviter des blancs trop importants entre deux lettres dans une composition. On procède ainsi surtout pour les italiques, mais aussi pour certaines lettres de polices normales comme le T ou le f.
Les lettres fondues peuvent à présent être composées. En composition manuelle, un alphabet se compose d'environ 120 signes. En général, un typographe peut composer 1500 signes à l'heure en corps 10, cette performance diminuant avec les petits corps et les textes complexes. Très tôt, on a essayé d'accélérer le travail des compositeurs typographes grâce à des casses plus grandes, puis à la disposition raisonnée des lettres selon leur fréquence d'utilisation. On fond également des ligatures, mais aussi des logotypes, c'est-à-dire des mots et des syllabes fréquemment employés, coulés d'un bloc. À l'Imprimerie nationale de Vienne, une casse comportant 1248 cassetins était utilisée. À l'époque de Gutenberg, les compositeurs typographes réalisent des performances bien moindres. Un volume de caractères d'environ 290 signes, lettres de largeurs différentes, ligatures et caractères accentués inclus, permet toutefois de pratiquer la typographie à un niveau plus subtil.
Adrian Frutiger a écrit un article sur la fabrication des poinçons chez Deberny & Peignot (voir page 99).

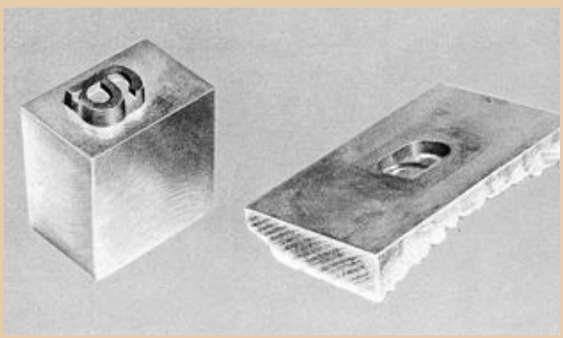
/05/
La forme de la lettre est contournée sur le chablon surélevé – un poinçon est gravé par fraisage.



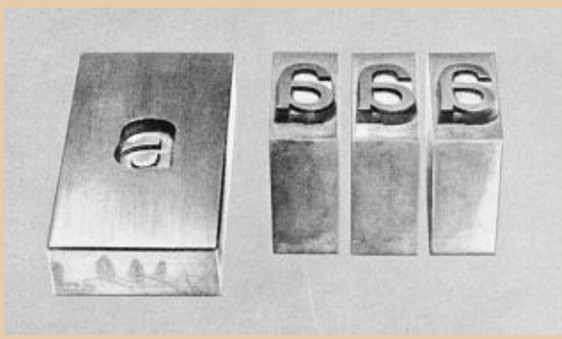
/06/
Les poinçons gravés au pantographe doivent être retravaillés à la main dans les angles au burin.



/07/
Matrice galvanique: poinçon gravé (à g.) et matrice brute après bain de nickelage de dix jours (à d.).



/08/
Matrice de nickel refondue (à g.) et lettres de grands corps (à d.).



Nom de caractère	Employeur	Concepteur	Conception | Diffusion	Technique	Fabricant	Séries
Initiales Président President•	Deberny & Peignot	Adrian Frutiger	1952 | 1954	Composition au plomb	– Deberny & Peignot	1
				Photocomposition sur Lumitype-Photon	– Deberny & Peignot | Photon Inc.	1
				Composition numérique CRT et Laser	– D. Stempel AG | Linotype•	1
				Composition numérique PostScript	– Linotype•	1
					URW++•	1

PRÉSIDENT

Quand j'arrivai à Paris à la fin de l'été 1952, j'étais un jeune homme avec des connaissances plein la tête et une grande envie d'agir. Tout ce qu'Alfred Willimann et Walter Käch m'avaient transmis pendant mes études à l'École des arts appliqués de Zurich représentait un bagage considérable. J'avais envoyé mon travail de fin d'études[1] à douze grandes fonderies européennes, et Charles Peignot m'avait embauché, avec un contrat d'un an.

Quand je suis entré chez Deberny & Peignot, la fonderie vivait à 80 % du *Futura,* qui en France s'appelait alors *Europe.* Il y avait aussi beaucoup d'écritures fantaisie, ombrées ou ‹ouvertes›, à contours. Ce qui manquait, c'était un nouveau caractère de cartes de visite. Les vendeurs disaient que c'était par là qu'il fallait commencer, car les anciens caractères de cartes de visites avaient fait leur temps, mais qu'ils restaient un investissement sûr. Les petites imprimeries, notamment, en avaient toujours besoin. À l'époque, les caractères de cartes de visite, composés essentiellement de majuscules, s'appelaient en France ‹Initiales›[2]. C'est donc la première chose que j'ai faite pour Deberny & Peignot.

Il y avait environ dix latines[3] différentes au catalogue de Deberny & Peignot. En dessinant le *Président,* je me suis inspiré des *Latins Larges* **/09/**. Il n'était pas question de faire autre chose qu'une latine. Je les ai longuement étudiées car je ne connaissais pas encore ces formes, tout en les trouvant fascinantes. Les latines étaient essentiellement utilisées pour les titres et les textes courts, notamment pour les en-têtes de lettres et les cartes de visite, mais aussi pour les inscriptions de façades **/04/**. Les magasins d'alimentation, aussi, utilisaient des latines, c'était presque une mode **/03/**. Leur avantage, c'est qu'on pouvait les graver ou les peindre en version étroite ou large, épaisse ou fine. À l'instar des linéales, elles étaient faciles à modifier. Les latines ont dû être conçues vers 1850, comme une sorte de *Didot* en plus doux. Les empattements n'étaient pas perpendiculaires, mais concaves. Ces caractères connurent de nombreuses variantes à l'époque de l'Art nouveau, y compris chez Deberny & Peignot, avec beaucoup de fioritures. Le c minuscule, par exemple, avait une petite queue intérieure, et dès que possible, les lettres avaient des terminaisons incurvées **/09/**.

Le *Président* est une sorte de remake. Il ne s'agissait pas d'inventer un caractère d'un style nouveau. Deberny & Peignot avaient simplement besoin, pour commencer, d'une écriture de cartes de visite propre et nette, avec une graisse normale, presque forte. Comparé à une latine, le contraste pleins / déliés du *Président* est toutefois un peu moins accusé: les caractères de cartes de visites doivent avoir une certaine force. Charles Peignot m'a laissé faire, mais voulait dès le début des variantes de lettres **/22/**. Comme il disait, un typographe doit avoir une certaine marge de liberté. Peignot voulait aussi des ligatures, des caractères supérieurs pour les abréviations, et des logotypes, c'est-à-dire des mots coulés d'un bloc, qui reviennent sans cesse, comme ‹rue›, ‹avenue›, ‹boulevard› ou ‹place› **/01/**. C'était une chose nouvelle – faciliter le travail des compositeurs lui tenait vraiment à cœur.

L'Initiales Président Dès son premier alphabet, la police de capitales *Initiales Président,* Adrian Frutiger fait œuvre de constance et de maturité. Par comparaison avec d'autres polices pour cartes de visite, le nom de la police choisi par Charles Peignot ne fait montre que d'une très légère prétention; les polices de cartes de visite de la fonderie Flinsch[4] sont baptisées *Aristokrat, Baron, Baronesse, Kavalier,* et l'une des polices de la fonderie Haas s'intitule *Chevalier.*

Ce sont les caractères latins, qualifiés par Adrian Frutiger de *Latins Larges* **/09/** qui constituent la base formelle de l'*Initiales Président.* Il faut aussi mentionner les *Caractères Antiques Latinés* **/08/** une grotesque aux terminaisons triangulaires marquées avec laquelle le *Président* partage le trait peu contrasté.

Dans la classification des caractères typographiques établie par Francis Thibaudeau en 1924 **/07/**, les latines constituent un sous-groupe des elzévirs[5], regroupant à cette époque en France les garaldes et les réales actuelles. Les didones dénommées didot constituent la deuxième des quatre grandes familles. Les deux autres grandes familles, égyptiennes et antiques[6] (en allemand Grotesk) sont, outre les latines, les principales innovations typographiques du XIXe siècle.

Le nom d'Elzévir figure également sur l'illustration en page de titre de l'index ‹Latines› du volume 2 du ‹Spécimen Général› des Fonderies Deberny & Peignot de 1926.[7] Le renvoi à l'index du même nom dans le volume 1 montre lui aussi que les polices dites latines font figure de renouvellement des didones tout en rappelant d'anciennes typographies. On peut, d'un certain point de vue, considérer que les latines témoignent de la tentative de renouvellement dont s'est accompagné le mouvement Néorenaissance[8], mouvement qui, au XIXe siècle, appelait à l'abandon des caractères de texte néoclassiques, jugés monotones.

Dans les années 1940–1950, années de formation de Frutiger, les latines ne jouent plus aucun rôle dans l'espace germanophone. Elles sont et restent en revanche d'actualité en France. L'*Initiales Président,* réalisée en police de titrage pour la composition plomb en 1954 chez D&P et adaptée en 1965 à la photocomposition sur la Lumitype-Photon, ne sera du reste pas la seule police latine réalisée par Frutiger. Elle est aujourd'hui exploitée au format numérique sous le nom de *President* par les typographes Linotype de même que par URW++.

/01/
Pages intérieures du prospectus de quatre pages ‹Le Président› de 1958 avec échantillon de texte, les différents corps disponibles et un exemple d'application.

/02/
Stand Deberny & Peignot à la foire TPG de 1956 à Paris – inscription composée en Initiales Président.

/03/
Les fontes latines sont très en vogue à la fin du XIXe siècle pour l'inscription de raisons sociales sur papier et en devanture.

/04/
Latine à chasse large et fortement contrastée du XIXe siècle sur un mur de Paris – ‹Défense d'afficher›.

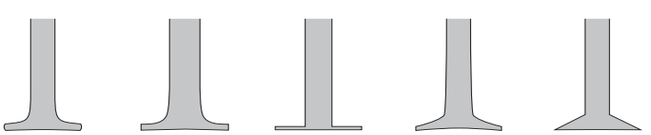
J'ai commencé par dessiner quelques lettres sur du papier calque, avec un crayon gris bien taillé, un H, deux ou trois voyelles, trois ou quatre consonnes. Il n'y avait pas d'‹OHamburgefons›, comme plus tard en Allemagne. Ces esquisses faisaient environ 24 pt, ce qui me permettait de contrôler la forme d'un seul coup d'œil. C'est devenu ensuite mon mode de travail typique. À côté de mon studio se trouvait la fabrication des clichés, où il y avait aussi la reprophotographie. En général, je demandais si je pouvais passer mes esquisses à l'agrandisseur. Ensuite, je reproduisais les formes à la main, avec de l'encre sur du carton, et je les corrigeais à la gouache blanche. Le tout sans compas. Ces dessins en noir et blanc faisaient au moins 10 cm de hauteur. S'ils avaient été moins grands, on n'aurait pas pu en faire le tour à la main. Le dessin devait avoir au moins la taille d'une pomme, pour pouvoir y travailler correctement. C'est comme ça que j'avais appris à travailler auprès de Walter Käch à Zurich.

Pour le *Président*, j'ai tout fait réduire à 24 pt, puis j'ai collé l'ensemble pour voir si cela allait. J'ai défini tout de suite la chasse, les approches et l'alignement optique – cette discipline me venait aussi de Walter Käch. J'ai fourni des dessins propres pour environ dix lettres tests, qui ont servi à graver un chablon en laiton pour les petits et moyens corps et un autre pour les grands corps. Les petits corps étaient un peu plus forts, les grands légèrement plus fins. Ensuite, nous avons fait des poinçons d'acier au pantographe, puis nous avons réalisé les premiers fumés, que j'ai examinés avec Marcel Mouchel, le responsable de la section gravure. À ce stade, les défauts pouvaient encore être éliminés, car l'acier n'était pas encore dur. Enfin, l'acier a été trempé, la matrice frappée, justifiée, puis insérée dans la fondeuse. Contrairement aux fonderies allemandes, les françaises utilisaient encore l'acier. En Allemagne, on commençait à percer les matrices, y compris pour les corps les plus petits (sur la fabrication

Latines, Runic, Étienne, Renaissance L'intérêt suscité par les latines – type de police du XIXe siècle à empattements pointus – a dû être important. Ces polices sont apparues presque simultanément et sous forme identique ou tout au moins extrêmement proche en France, Angleterre, Allemagne et aux Pays-Bas. Le premier exemple répertorié par Gerrit W. Ovink, expert en typographie, est un spécimen de *Latines grasses*[9] de 1854, de la fonderie Laurent & Deberny, Paris. Le livre ‹Nineteenth Century Ornamented Typefaces› de la britannique Nicolete Gray propose un autre exemple issu de la même fonderie. Il s'agit des *Lettres Latines*[10] de 1855, qualifiées dans le ‹Spécimen Général› des Fonderies Deberny & Peignot de 1926 d'*Initiales Latines Noires*.

En dépit de ces premiers témoignages précoces trouvés à Paris, il n'est toujours pas possible aujourd'hui de retracer en toute certitude l'origine de la latine, d'autant que le ‹Handbuch der Schriftarten›[11] publié en 1926 date de 1830 la police *Schmale Renaissance* de la fonderie W. Woellmer à Berlin.

Connues en France sous le nom de ‹Latines›, ces caractères s'appellent en Angleterre Latin, Antique ou Runic, et en Allemagne, Etienne, Renaissance ou Latines. Les seules caractéristiques communes des latines sont les empattements pointus **/05/** et l'équilibrage des chasses. Elles se différencient par ailleurs fortement. On les décline en polices de fantaisie et de titrage, mais aussi de texte. Le contraste pleins-déliés peut aussi fortement



/05/
Formes d'empattement de g. à d.: garaldes, réales, didones et deux types de latines, avec ou sans empattements concaves.

/06/
Les latines se déclinent en différentes chasses, d'étroites à larges et sont plus ou moins contrastées (rapport pleins et déliés).

CLASSIFICATION DES CARACTÈRES

ORIGINE, TRANSFORMATION & CLASSIFICATION de la LETTRE D'IMPRIMERIE DÉTERMINÉES par son EMPATTEMENT

La Majuscule.

LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES

L'ANTIQUE — TRACÉ PRIMITIF SANS EMPATTEMENT — Relevée sur les inscriptions PHÉNICIENNES et réalisée en types mobiles au commencement du XIXe siècle. — Type de l'*Antique* ou *lettre bâton*.

L'ÉGYPTIENNE — 1re TRANSFORMATION AVEC EMPATTEMENT *RECTANGULAIRE* — Relevée sur les inscriptions GRECQUES et réalisée en types mobiles au commencement du XIXe siècle. — Type de l'*Égyptienne* à traits bruts.

Le ROMAIN ELZÉVIR — 2e TRANSFORMATION AVEC EMPATTEMENT *TRIANGULAIRE* — Relevé sur les inscriptions ROMAINES et réalisé en types mobiles à la fin du XVe siècle. — Type du *romain Garamond* ou *Elzévir*.

Le ROMAIN DIDOT — 3e TRANSFORMATION AVEC EMPATTEMENT *A TRAIT FIN HORIZONTAL* — Principe innové par PHIL. GRANDJEAN et généralisé par F.-A. DIDOT au XVIIIe siècle. — Type du *romain Didot*.

Sous-Familles : Les LATINES — CLASSIQUE DIDOT

ÉGYPTIENNE Anglaise. — Caractéristique : *Arrondissement intérieur des angles d'empattement.*

Sous-Familles : *Les ITALIENNES* — Caractéristique : *Empattements renforcés. Traits intérieurs amaigris.*

Caractéristique : *Empattement triangulaire horizontal adapté à la graisse de corps de l'Égyptienne angl.*

Caractéristique : *Ajouté d'empattements triangulaires sans modification de la finesse de trait des déliés.*

MONUMENTALES — *Lettres d'inscriptions, empattements à pointes vives.*

Les DE VINNE — *Forme elzévirienne avec exagération des pleins.*

HELLÉNIQUES — *Traits bi-concaves, empattements triangulaires.*

TRAITS de PLUME — *Empattements triangulaires au calame.*

L'AURIOL — *Empattements triangulaires au pinceau.*

PAR LEUR EMPATTEMENT

ORIGINE, TRANSFORMATION & CLASSIFICATION de la LETTRE D'IMPRIMERIE DÉTERMINÉES par son EMPATTEMENT

La Minuscule.

LES QUATRE GRANDES FAMILLES CLASSIQUES

Le ROMAIN ELZÉVIR — A EMPATTEMENT *TRIANGULAIRE* — Alphabet minuscule extrait de la *Caroline romane* et adapté à l'empattement des capitales romaines d'inscription par NICOLAS JENSON à la fin XVe siècle. — Minuscule *Elzévir*.

Le ROMAIN DIDOT — EMPATTEMENT *A TRAIT FIN HORIZONTAL* — Transformation de la minuscule romaine d'après le principe d'empattement innové par GRANDJEAN dans son *romain du roi* et généralisé par F.-A. DIDOT au XVIIIe siècle. — Minuscule *Didot*.

L'ANTIQUE — SANS EMPATTEMENT — Adoption de la forme romaine de l'alphabet de NICOLAS JENSON pour l'ajouté d'une minuscule au type primitif des majuscules phéniciennes. — Minuscule *Antique*.

L'ÉGYPTIENNE — EMPATTEMENT *RECTANGULAIRE* — Adoption de la forme romaine de l'alphabet de NICOLAS JENSON pour l'ajouté d'une minuscule aux majuscules des inscriptions grecques. — Minuscule *Égyptienne*.

Sous-Familles : Les LATINES — CLASSIQUE DIDOT

Empattement triangulaire horizontal adapté à la graisse de corps de l'Égyptienne angl.

Ajouté d'empattements triangulaires, maintien de la finesse des déliés.

REMARQUE. — Aucun dessin d'alphabet de lettres d'imprimerie ne peut se soustraire à la loi de l'empattement et quel qu'on puisse l'imaginer, il contiendra fatalement dans ses terminaisons de jambages, sa coupe et sa graisse, des éléments-types de classement.

ÉGYPTIENNE Anglaise

Arrondissement intérieur des angles d'empattement.

Sous-Famille : *Les ITALIENNES*

Empattements renforcés; traits intérieurs amaigris.

Les DE VINNE — *Empattements elzéviriens avec reprises horizontales.*

HELLÉNIQUES — *Traits bi-concaves, empattements triangulaires.*

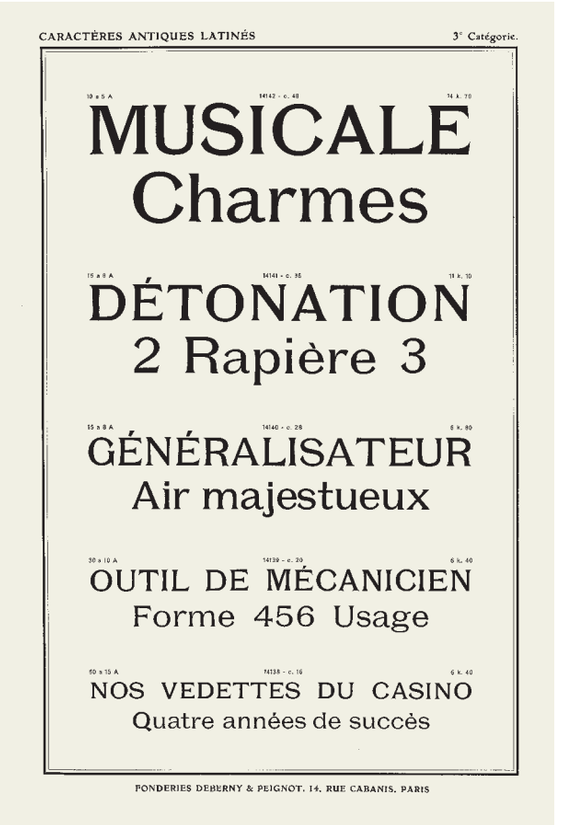
TRAITS de PLUME — *Empattements triangulaires au calame.*

L'AURIOL — *Empattements triangulaires au pinceau.*

/07/
La classification des caractères d'imprimerie de Francis Thibaudeau, 1924, fait des latines une sous-famille des elzévir.

varier et être soit très prononcé, à la façon d'une didone, soit très ténu, à la façon d'une linéale **/06/**.
Alors que les latines françaises présentent toujours une liaison du fût à l'empattement incurvée et des empattements très légèrement concaves, les empattements de la Runic ou de l'Antique anglaises sont le plus souvent fortement concaves. Les latines anglaises sont en revanche des caractères de titrage à empattements marqués, triangulaires et à base plate. Les exemples les plus connus sont les *Latin Condensed* et *Latin Wide* qui existent encore aujourd'hui. Il est malheureusement impossible de déduire directement la forme des empattements du nom du caractère, en l'absence de toute systématique formelle. Il en va de même pour l'Allemagne: des caractères comparables voire identiques relèvent d'appellations les plus diverses selon les fonderies.
Dans le ‹Spécimen Général› de D&P de 1926, on trouve, outre les *Caractères Antiques Latinés* **/08/** treize polices qualifiées de ‹Latines›. On les désigne tantôt au féminin pluriel, de ‹Latines›, tantôt au masculin de ‹Latins›, selon le substantif qui les précède: ‹Lettres›, ‹Initiales› ou ‹Caractères›. Le spectre des latines va du maigre au gras en passant par normal, et de serré à large en passant par étroit et normal. Seules deux latines sont inclinées. Dans le spécimen ‹compo dp› de 1961, seule reste encore environ la moitié des latines initiales **/09/**, on en trouve avec le *Méridien*, l'*Initiales Président*, le *Tiffany*[12] **/18/**, le *Cristal* et le *Phoebus*, cinq nouvelles.

/08/
Sources d'inspiration possibles du Président: Caractères Antiques Latinés *du spécimen de caractères de D&P en deux volumes, 1926, et* Latins Larges *(en bas).*


CARACTÈRES ANTIQUES LATINÉS 3e Catégorie.

MUSICALE
Charmes

DÉTONATION
2 Rapière 3

GÉNÉRALISATEUR
Air majestueux

OUTIL DE MÉCANICIEN
Forme 456 Usage

NOS VEDETTES DU CASINO
Quatre années de succès

FONDERIES DEBERNY & PEIGNOT, 14, RUE CABANIS, PARIS

/09/
Anciennes latines, encore d'actualité, du spécimen composé manuellement ‹compo dp› de Deberny & Peignot, vers 1961.

LATINS NOIRS

ABCD course
EFGHIJ rampant
KLMNOP évolutions
QRSTUVXY péremptoire
ZABCDEFGHIJ minerais de fer
VOIX AGRÉABLES une grande famille
MAUVAISE PENSION démonstration de joie
DISTRIBUTEUR OFFICIEL nos sentiments distingués
UNE AFFECTATION SINCÈRE expérience sur le sentiment
LES OBLIGATIONS DE LA VIE nombreux accidents de la route
DEUX EXPLOSIONS FORMIDABLES très nombreuses formes du danger
CARACTÈRE DOMINANT DE LA MUSIQUE quelques appréciations sur les faits divers

1234567890 1234567890

70

LATINS NOIRS SERRÉS

boutons ABCDEF
constructif GHIJKLM
couleur rouge NOPQRSTUV
communications XYZABCDEFGHI
moteur pour bateau GRANDE RÉFORME
trois langues étrangères RÉGIONS DE FRANCE
la publication d'une revue d'art COURS D'ARTS GRAPHIQUES
société de libraires et imprimeurs REPRODUCTIONS DES TABLEAUX
exposition nationale du livre et du papier LES OUVRAGES DE VULGARISATION
nouvelles marques des corporations de lyon LES NOUVELLES ÉCOLES D'ENSEIGNEMENT
notions pratiques sur la construction du bâtiment PUBLICATION ILLUSTRÉE D'ART CONTEMPORAIN

1234567890 1234567890

71

LATINS LARGES

ABC orne
DEFG denier
HIJKL décision
MNOPQR étonnantes
STUVXYZAB arbre superbe
JOLIE PORTION la transformation

1234567890 1234567890

LATINS ÉTROITS

ABCDE tendeur
FGHIJKL volontaire
MNOPQRSTUV photographies
XYZABCDEFGHIJ formule courante
OUVRAGES D'ARTISTES ouvriers et artistes d'art
LE ROYAUME DES FRANÇAIS fermeture hebdomadaire du bar

1234567890 1234567890

74

LATINS NOIRS LARGES

ABC amis
DEFG gitane
HIJKL dernier
MNOPQR énervant
STUVXYZ obligations
AMUSEMENT belle manière
TRANSPIRATION DES JOLIS PAYS travail très précis belle présentation
UN CHEMIN DE FER CONCURRENT LOYAL sensations nouvelles tapissier-décorateur
LES LOUPS ET LES RENARDS LA PHOTOTYPIE EN COULEURS pour résister à l'opinion publique les célèbres démonos historiques

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

76

/10/
*Projet de caractère de carte de visite conçu par Frutiger s'inspirant de l'*Initiales Typogravure *hachurée – vers 1952/53.*

RHONE

/11/
Trois formes de base de l'esperluette: majuscule en romain (à gauche), majuscule italique (au milieu) et minuscule italique (à droite).

&&&

/12/
Esperluette calligraphiée et dessinée: Aldus *1954, du calligraphe et typographe Hermann Zapf (à gauche) –* Président *(à droite).*

&&

/13/
Esperluette en majuscule romaine de la fonte Clearface Gothic *1907, avec référence formelle aux chiffres (à gauche), en majuscule italique en* Goudy Sans *1929 (à droite).*

&&

/14/
Frutiger crée sa propre esperluette, en ajustant le trait et les contre-poinçons à ceux d'autres caractères alphanumériques.

3B&

/15/
L'esperluette du professeur zurichois Walter Käch comparée à celle de son étudiant Adrian Frutiger.

&&

/16/
Contrairement à l'esperluette du Président, *celle de l'*Univers *présente une forme de t minuscule et deux angles droits dans le contrepoinçon inférieur.*

&&

/17/
André Gürtler, collaborateur de Frutiger dans les années 1960, dessine en 1966 pour son Egyptienne 505 *une esperluette reprenant la forme du E en onciale.*

&

L'Initiales Les polices pour cartes de visite connues et encore commercialisées sont notamment le *Chevalier,* de 1944 d'Emil A. Neukomm; le *Monotype Spartan*[13], le *Copperplate Gothic* de F. W. Goudy, 1903, et l'*Engravers Roman*[14] de Robert Wiebking, 1899.
Ces caractères, destinés à exprimer une certaine dignité, seront empreints d'élégance et de sérieux. Les alphabets gravés et les papiers à lettres et cartes de visite imprimés en taille douce sont les exemples les plus représentatifs de l'art graphique et de l'imprimerie. Il n'est pas rare qu'ils comportent de coûteux timbrages. Les fonderies voulurent se mesurer à cette qualité graphique. Il en résulta l'offre de nombreuses polices de caractères pour cartes de visite qui font souvent l'objet d'une rubrique distincte dans les catalogues.
Avec son projet ‹*Rhone*› **/10/**, Frutiger s'inspire des lettres gravées. Ce n'est toutefois pas cette latine, en partie hachurée, qui sera réalisée, mais le *Président,* plus sobre. L'espacement et la composition en grandes et petites capitales est caractéristique de ces polices pour cartes de visite dans le style des latines et des caractères sans empattement.
Dans le prospectus de Deberny & Peignot, publié vers 1948 **/18/**, figurent des polices anglaises appréciées telles que les *Calligraphiques Noires,* des polices en relief ou hachurées telles que les *Initiales Typogravure* et quelques caractères sans empattement dont les *Simples Larges.* La seule latine est l'*Initiales Tiffany.*

/18/
Le dépliant de six pages donne des exemples d'application des polices de titrage produites par Deberny & Peignot, vers 1948.

Formes de base de l'esperluette & La ligature esperluette est utilisée dans les textes latins pour remplacer la conjonction ‹et› et parfois aussi les lettres e et t à l'intérieur d'un mot. En allemand, selon le ‹Duden›, l'esperluette s'applique exclusivement aux raisons sociales, règle qui, dans la pratique, est très peu respectée. Selon le Lexique des règles typographiques,[15] l'esperluette, ou ‹et› commercial, ne s'utilise que dans les raisons sociales, voire à la place de ‹et› dans les ouvrages soignés.
Dans les caractères typographiques, on rencontre trois principaux types d'esperluette **/11/**. Les caractères romains majoritaires, ont la forme galbée de la majuscule romaine, dans les caractères italiques, il y a en outre la forme majuscule et la forme minuscule, dont il existe bien évidemment quantité de variantes.[16]
Les créateurs de caractères s'efforcent constamment de privilégier le dessin plutôt que l'écriture. La forme créée doit être claire et sobre, semblable à la ligne d'écriture et aux contre-poinçons des lettres et des chiffres. La *Clearface Gothic*, 1907 **/13/**, de Morris Fuller Benton, tend vers cette forme cursive mais en la simplifiant. C'est une forme enseignée par Walter Käch, professeur de Frutiger à l'École des arts appliqués de Zurich **/15/**. En 1929, Frederic W. Goudy reprend avec le *Goudy Sans* la majuscule italique **/13/**. Frutiger prend lui aussi la majuscule italique pour l'esperluette. Contrairement à Goudy, il ferme le contrepoinçon inférieur et crée de la sorte une forme moderne qui sera sa marque de fabrique.

des matrices, voir page 24 technique de la composition manuelle et page 129 technique de la composition lignes blocs).

À partir de ces dix lettres de base, j'ai dessiné l'alphabet entier. J'y ai travaillé huit heures par jour pendant trois ou quatre mois, jusqu'à ce que tout soit fini, avec les ligatures et les accents français et nordiques. L'*Initiales Président* est composée uniquement de capitales et de petites capitales, fabriquées à partir du même chablon. Pour le corps 12, il y avait par exemple trois hauteurs, œil 1, 2, et 3 **/21/**. Pour la première lettre d'un nom, on prenait par exemple le corps 12 œil 1, et pour les lettres suivantes, le corps 12 œil 2, plus petit. L'utilisation des petites capitales était d'un usage courant en France. Les clients y tenaient.

Une police a été fondue à partir des majuscules terminées, et nous avons fait quelques essais. Bien entendu, Charles Peignot devait donner sa bénédiction à l'ensemble. Les formes n'ont plus prêté à discussion, je n'aurais rien livré si je n'avais pas été sûr de moi. Mais j'ai fait beaucoup d'expériences, notamment avec l'esperluette. Sa forme classique ne m'a jamais plu, je trouvais son mouvement trop compliqué. Je voulais que tous les signes aient le même ductus **/14/**, ce qui a abouti à cette nouvelle forme spéciale. Peignot devait d'abord donner son accord, car l'esperluette est très importante en français. On la retrouve partout, par exemple dans ‹& Cie›. Évidemment, j'ai consulté le livre de Jan Tschichold sur les avatars de l'esperluette, pour voir quelle forme elle a pu prendre. À mes yeux, le tout était une question de formes intérieures. Il fallait faire en sorte que les espaces intérieurs puissent toujours être comparés à un B. Je voulais un & discret, plutôt strict, tandis que pour Hermann Zapf, dessinateur de caractères et calligraphe de la même époque que moi, le & était l'occasion rêvée de laisser libre cours à son imagination **/12/**.

Visuellement, le H et le O sont aussi larges que hauts. Les chiffres devaient avoir le même ductus que les lettres, tout en étant légèrement plus étroits. Il n'y a donc pas grande différence entre le zéro et le O majuscule **/34/**. Tous deux procèdent du même principe. Je voulais des blancs aussi grands que possible, ce qui explique que l'amorce du 2 soit si haute – ce qui est peut-être un peu scolaire. Par sa largeur, le A témoigne nettement de l'influence de la latine. Le K détonne, il n'est pas comme dans les autres latines **/25/**. Ses branches semblent avoir la même longueur, et ne touchent pas le fût. Là aussi, c'est une question de contreformes et de mouvement. Chez moi, les traits raccordés n'ont jamais l'air collés. Tout découle toujours d'un autre trait **/28/**. C'est peut-être la marque de l'enseignement d'Alfred Willimann. Pour lui, l'écriture lapidaire grecque était la seule véritable écriture, avec ses formes claires et simples. À mes débuts, je me souciais peu de l'histoire de l'écriture. J'y suis venu environ deux ans plus tard, quand j'ai adapté les écritures classiques pour la photocomposeuse Lumitype.

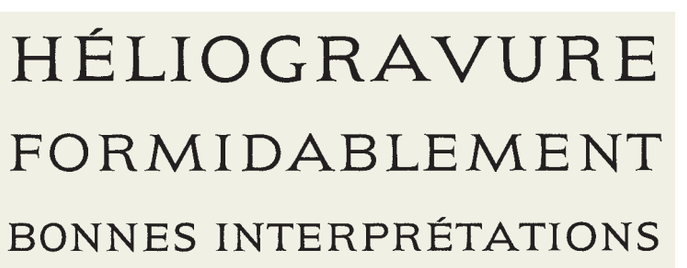
Au final, l'*Initiales Président* existait donc en 8, 12, 16, 20 et même en 24 pt – ce qui était inhabituel, mais s'expliquait pour des raisons commerciales. Les corps 8 et 12 existaient chacun en œil 1, 2 et 3 **/21/**. Il n'était pas nécessaire d'ajouter un style maigre et un gras. Il y avait en revanche des ligatures, par exemple LA, et à ma demande, on a même fondu des ‹sortes crénées› **/22/**, pour les combinaisons telles que VA, ce qui ne se faisait d'ordinaire que pour les italiques. J'avais proposé cela car en bon élève de Walter Käch et Alfred Willimann, je savais que l'espace entre les lettres est aussi importante, sinon plus, que l'espace intérieur de la lettre. J'ai montré aux fondeurs à quel point c'est laid quand un V est à côté d'un A – ça fait un trou immense –, et ils ont tout de suite accepté. Bien sûr, il y avait aussi un V normal pour les autres combinaisons.

Remarques complémentaires sur le Président Adrian Frutiger mentionne 2001 dans une conversation[17], que d'autres formes de l'*Initiales Président* ont été créées à la demande de Charles Peignot. Il fait référence à des variantes tantôt étroites, tantôt larges de E et de U, qui ne furent apparemment réalisées qu'en partie. Il existe certes une variante du V **/26/**, arrondie dans sa partie inférieure et à mi-chemin entre le U et le V. On trouve aussi dessinés dans le spécimen ‹compo dp› deux R et O, mais la forme étroite du O est celle du zéro **/19/**. La police *Président* ne comporte pas à proprement parler de formes étroite ni large.

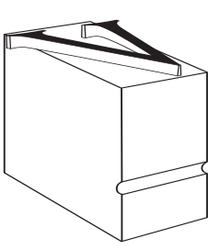
On trouve en revanche des mots fondus d'un bloc, de corps 8 et d'œil 2 et 3. Le prospectus du ‹Président› de 1958 présente les quatre mots ‹Rue›, ‹Avenue›, ‹Boulevard› et ‹Place›; les lettres AV y sont très crénées **/01/**. Dans le prospectus ‹Initiales Fantaisies› de 1956, les quatre mêmes mots sont nettement moins crénés **/22/**. Il n'est pas exclu qu'il s'agisse de mots composés et non fondus d'un bloc. Ils ne sont pas bien interlettrés, quel que soit le prospectus considéré.

Les caractères supérieurs sont très courants dans les imprimés français **/22/**. Des abréviations comme Mme Mlle No St 1er et 2eme sont composées de cette façon. On attache une importance particulière à une typographie qui ressorte sur les papiers à lettres et les cartes de visite, du fait de leur fonction représentative. Les combinaisons de caractères trop espacés sont particu-

/19/
*L'*Initiales Président *de ‹compo dp›: en première ligne, deux R différents, à la troisième ligne deux O différents.*

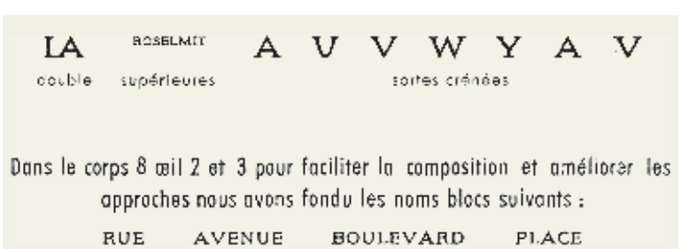


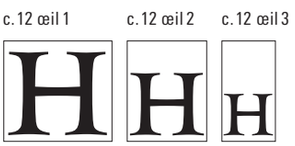
/20/
Les grandes capitales comportant des approches larges étaient fondues avec un crénage pour mieux les interlettrer.



/21/
On déclinait respectivement les caractères de corps 12 et 8 points (force de corps) en trois hauteurs d'œil ‹œil 1, 2, 3›.

/22/
D&P fournissait les mots les plus usuels fondus en un seul bloc (noms blocs), les caractères supérieures et les grandes capitales crénées (sortes crénées).





/23/
L'œil le plus petit d'un caractère fondu dans un certain corps donnait toujours les petites capitales de l'œil suivant dans le même corps.

lièrement gênantes. Les caractères crénés (sortes crénées), autrement dit dont l'œil dépasse en largeur le bloc métallique **/20/**, permettent en principe d'y remédier. Et pourtant, le modèle de carte de visite du prospectus ‹Le Président› **/01/**, ne présente pas une composition harmonieusement interlettrée. Créner les paires trop espacées ne suffit pas, il faut aussi espacer, élargir celles qui paraissent trop serrées.
Le *Président* est fondu en corps 24, 20, 16, 12 et 8. L'œil semble néanmoins nettement plus grand que d'ordinaire, le *Président* étant une police sans bas de casse et donc sans ascendantes ni descendantes. Les grandes capitales occupent de ce fait la totalité du corps. En point 12 et 8, la police se décline en trois œils différents, 1, 2 et 3 **/21/**. Ce procédé, également utilisé par d'autres fonderies dans les polices pour cartes de visite, permet de composer des capitales de trois tailles différentes. Dans la mesure où à une même force de corps correspondent trois œils différents, on est assuré de respecter la ligne du texte, sans devoir parangonner, ni en tête ni en pied **/23/**. Le ‹sur› du toponyme ‹Neuilly-sur-Seine›, par exemple, est composé en ‹œil 3›.

L'*Initiales Président* a reçu un très bon accueil en France. Son nom a été choisi par Charles Peignot. Je venais d'arriver en France, et je découvrais seulement le mode de vie français – ce qui pour moi a été une expérience intérieure très forte. J'ai eu la chance immense d'apprendre mon métier dans un environnement suisse alémanique, puis de l'exercer dans un cadre latin. Cette richesse se ressent sûrement dans tous mes caractères.

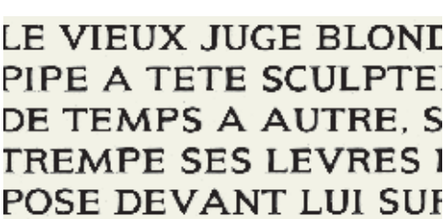
Ce travail m'a beaucoup plu, car d'emblée, on me demandait la meilleure qualité. Le *Président* était destiné aux personnalités, et devait être aussi beau et équilibré que possible. Je l'ai vite oublié, avec tout ce qui a suivi. Mais quand je le revois maintenant, je suis vraiment étonné. On y retrouve clairement mon style – un mélange des influences de mes professeurs, et de ma propre idée de la forme. Je ne parlerais pas de convention ou d'idéal, ce serait trop philosophique. Quand un caractère était réussi, je ressentais simplement une grande satisfaction. Le moindre défaut me sautait immédiatement aux yeux. J'ai l'impression que son ‹image› était déjà achevée en moi à ma sortie de l'École des arts appliqués. J'avais encore beaucoup à apprendre, mais le style était déjà là.

/24/
Dès son premier caractère, le formalisme de Frutiger s'affirme – pas d'éperon du G, pas d'altération du contre-poinçon par la queue du caractère Q.

/25/
La forme du K du Président *est caractéristique des polices conçues par Frutiger, mais, sans l'articulation des diagonales, plutôt atypique des latines.*

/26/
Il existait initialement une forme intermédiaire entre le U et le V; disparue aujourd'hui.

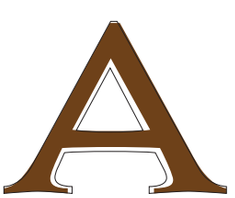
/27/
Essai de photocomposition, 1964/65: Le Président *pour photocomposition sur Lumitype-Photon n'a vu le jour que plus de dix ans après le jeu de caractères au plomb.*



/28/
*Contrairement à ceux de l'*Italian Old Style *de F.W. Goudy, les caractères M, R et W du* Président *sont le fruit d'un mouvement.*

/29/
Il existait un modèle permettant de graver les trois œils – ramenés ici à la même taille – 12 pt: œil 1 (à gauche), œil 2 (milieu) et œil 3 (à droite).

/30/
Le A grande capitale (en marron) comparé au A petite capitale grossi (en noir) de la version numérique du Président *chez Linotype.*



/31/
Les deux formes de R pour la composition manuelle plomb avec jambage légèrement en diagonale et sa forme actuelle chez Linotype.

/32/
Comparaison de la ligature Œ pour la composition plomb et au format numérique – la forme est nettement plus large dans la version d'origine.

/33/
Dans la version actuelle, l'arrondi du J est plus fin, l'intérieur du K plus étroit et les empattements du N en haut à gauche nettement plus effilés.

/34/
*Spécimen de l'*Initiales Président
pour composition manuelle
plomb de Deberny & Peignot à Paris.

Comparaison avec d'autres caractères Le *Président* est comparé à l'*Augustea* des Italiens Alessandro Butti et Aldo Novarese de même qu'au *Friz Quadrata* du Suisse Ernst Friz. Ces trois alphabets présentent des empattements qui les apparentent aux latines. Ils ont également en commun certaines formes et un rapport pleins et déliés peu contrasté. Ces polices sont classées dans les incises qui dérivent des inscriptions sur la pierre ou le métal.

Le *Président* présente la chasse équilibrée des latines. Il en va tout autrement de l'*Augustea*, qui, par ses proportions, s'inspire manifestement de la capitale romaine. Le E, le F et le S y sont étroits, tandis que le H, le N et le O sont issus du carré et du cercle. Le *Friz Quadrata* présente lui aussi une chasse variable, mais sans rapport avec la capitale romaine. Le S y est plus large et le N plus étroit. L'axe des pleins-déliés de l'*Augustea* et du *Président* est vertical, celui du *Friz Quadrata* en revanche est légèrement incliné. D'une manière générale, l'*Augustea* et le *Friz Quadrata* donnent une impression de dynamisme par la diagonale étirée des K et des R. Cet effet est encore renforcé par l'asymétrie du Y.

L'*Augustea* et le *Président* sont des polices de capitales, le *Friz Quadrata* existe aussi en bas de casse. Cette comparaison est établie à partir d'une version transformée en ‹plain› (normal) de l'*Augustea Open*, la fonte normale de l'*Augustea* existant certes en composition manuelle, mais non au format numérique.

/35/
En dépit d'une certaine similitude
de forme entre ces deux polices,
le mot témoin ‹Hofstainberg› fait
ressortir la chasse du Président.

HOFSTAINBERG

Augustea
Alessandro Butti / Aldo Novarese
1951

HOFSTAINBERG

Président
Adrian Frutiger
1954

K
Empattements incurvés, diagonales décalées, terminées en bas par des empattements

M
Fûts écartés, sommets avec empattements

Q
Ovale fortement arrondi, queue effilée en position médiane

R
Diagonale incurvée dans le prolongement de l'arc

S
Chasse assez large, courbe médiane légèrement aplatie

Y
Fût court, symétrie des diagonales se terminant par des empattements

4
Pointe légèrement aplatie, traverse surbaissée terminée par un demi-empattement

8
Forme en deux étages, taille cintrée

HOFSTAINBERG

Friz Quadrata
Ernst Friz
1965

Fabrication de la police:
Numérisée par Linotype

Format de police:
PostScript-Type-1

Disponible aussi en:
TrueType
OpenType Com

President™
Linotype
1 série

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ&
ABCDEFGHIJKLMNOPQR
STUVWXYZ1234567890

You may ask

why so many di

fferent typefaces. Th

ey all serve the same purpose bu

t they express man's diversity. It is the same diversi
ty we find in wine. I once saw a list of Médoc wines f
eaturing sixty different Médocs all of the same ye
ar. All of them were wines but each was different
from the others. It's the nuances that are importan

t. The same is true for typefaces. Pourquoi tant d'Alphabets différents!
Tous servent au même but, mais aussi à exprimer la diversité de l'homme.
C'est cette même diversité que nous retrouvons dans les vins de Médoc. J'
ai pu, un jour, relever soixante crus, tous de la même année. Il s'agissait
certes de vins, mais tous étaient différents. Tout est dans la nuance du b
ouquet. Il en est de même pour les caractères! Sie fragen sich warum es
notwendig ist, so viele Schriften zur Verfügung zu haben. Sie dienen alle

zum selben, aber machen die Vielfalt des Menschen aus. Dies
e Vielfalt ist wie beim Wein. Ich habe einmal eine Weinkarte
studiert mit sechzig Médoc-Weinen aus dem selben Jahr. Das
ist ausnahmslos Wein, aber doch nicht alles der gleiche Wei
n. Es hat eben gleichwohl Nuancen. So ist es auch mit der Sc
hrift. You may ask why so many different typefaces. They al
l serve the same purpose but they express man's diversity. It
is the same diversity we find in wine. I once saw a list of Mé

doc wines featuring sixty different Mé
docs all of the same year. All of them
were wines but each was different from
the others. It's the nuances that are im
portant. The same is true for typefaces.
Pourquoi tant d'Alphabets différents!
Tous servent au même but, mais aussi à e
xprimer la diversité de l'homme. C'est c
ette même diversité que nous retrovons
dans les vins de Médoc. J'ai pu, un jour,

68 pt | –30 54 pt | –15 36 pt | –10 24 pt | –5 15 pt | 19 pt | –5 10.5 pt | 13 pt | –3 8 pt | 10.2 pt | 5 6 pt | 8 pt | 10

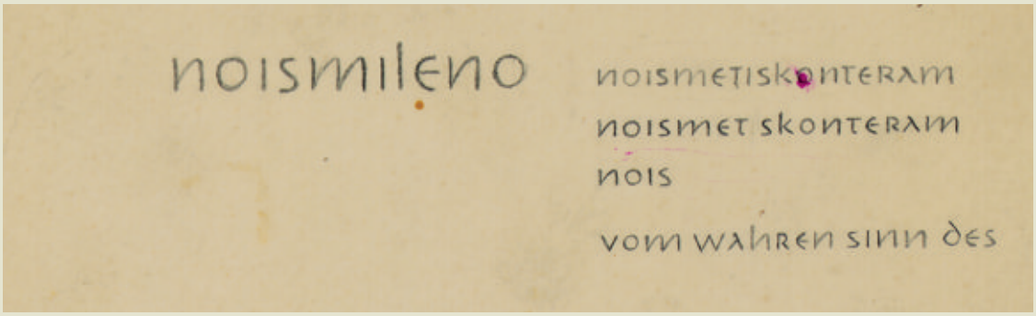
ÅBÇDÈFG
HIJKLMÑ
ÔPQRŚTÜ
VWXYZ&
Æ Œ ¥ $ £ €
1234567890
ÅBÇDÉFGHIJ
KLMÑÔPQRŚ
TÜVWXYZ SS
FI FL Æ Œ Ø Ł Đ
[.,:;·'/-——]
(¿¡"«‹›»"!?)
{§°%@‰*†}

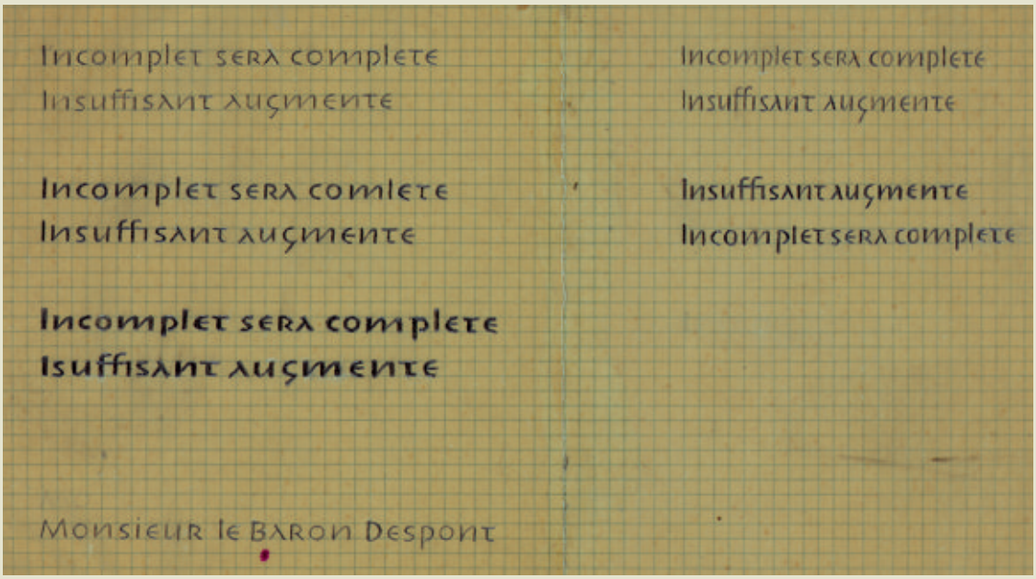
Regular

Projet de caractère

Delta

1952





/01/
Affiche de 1953 réalisée par Alfred Willimann dans une police latine archaïque.

/02/
Deux dessins d'un alphabet unique au crayon, non datés (taille originale) prévu en cinq fontes, vers 1952/53.

/03/
Etude non datée d'un alphabet unique avec combinaison de différentes formes issues des majuscules et des minuscules.

delta delta DELTA delta delta

/04/
S'inspirant du projet ‹Delta› *d'Adrian Frutiger, Joan Barjau publie de 1991 à 1997 l'alphabet* Jeune Adrian.

abcdefghijklmnopqrst
uvwxyz1234567890
{[(.,:;?!$&-*)]}äöüåøæœç

/05/
Deux compositions en ‹Delta› *réalisées par collage, avec permutation des A et des E; les m, n et u sont arrondis (à droite).*

tiens, mon unique enfant, mon fils, prends ce breuvage. sa chaleur te rendra ta force et ton courage. la mauve, le dictame, ont avec les pavots mêlé leurs sucs puissants qui donnent le repos :

tiens, mon unique enfant, mon fils, prends ce breuvage. sa chaleur te rendra ta force et ton courage. la mauve, le dictame, ont avec les pavots mêlé leurs sucs puissants qui donnent le repos:

Le ‹Stil Delta› Un de ses premiers projets **/05/** surgi, selon Adrian Frutiger, du plus profond de lui-même; la forme à ses yeux la plus naturelle qui soit. La comparaison de ces deux projets d'un alphabet unique montre de manière frappante que les seules lettres dont la forme change, de la majuscule à la minuscule, sont le a et le e. On n'en a pas moins l'impression d'avoir à gauche un alphabet majuscule et à droite un alphabet minuscule. La forme arrondie des signes, dans la variante de droite, y contribue également. A un précédent stade du projet, Adrian Frutiger avait déjà prévu de concevoir plusieurs graisses et chasses **/02/**, discipline qu'il avait apprise en suivant les cours de Walter Käch à Zurich.
La recherche d'un alphabet unique mène, à l'initiative de Charles Peignot, à quelques rencontres avec Cassandre, afin d'entreprendre sur la base de la police *Peignot* **/07/** quelques essais sur la Lumitype **/06/**. La version en grandes capitales est légèrement plus ouverte, l'essai du milieu montre des minuscules correspondantes, tandis que la version du bas conjugue majuscules et minuscules, avec des formes de caractère pour partie nouvelles. La technique de la Lumitype n'en est encore qu'au stade expérimental: une erreur d'espacement est vraisemblablement survenue pour la grande capitale I du haut et le m de la variante du milieu.
Le ‹Stil Delta› accompagnera Frutiger toute sa vie durant, jusqu'à la réalisation par Linotype en 2007 de la police *Nami* (voir page 402) qui s'en inspire.

Le passage des formes majuscules aux formes minuscules m'a toujours particulièrement intéressé. Pour le ‹*Delta*› **/05/**, l'une de mes premières créations, je songeais à réduire les lettres à un seul alphabet comme au Ve siècle.[1] Une ligne de lettres devait avoir l'aspect de minuscules, malgré les G, R et T majuscules qu'elle contenait. Pour certaines lettres, j'ai esquissé différentes formes **/03/**. J'ai appelé cette écriture ‹*Delta*› parce que ce nom me plaisait, avec sa sonorité classique, et qu'il allait bien avec les formes. Le style de cette écriture – qu'on pourrait qualifier d'onciale grotesque – m'a poursuivi toute ma vie.

Charles Peignot avait toujours rêvé d'une police d'un genre nouveau, qui réunirait majuscules et minuscules en un seul alphabet. Il trouvait le *Peignot* **/07/** génial, mais voulait aller plus loin, et m'a mis en relation avec A.M. Cassandre. Il se disait que le génie de Cassandre avec mon savoir-faire typographique, ça donnerait bien quelque chose. Nous nous sommes donc rencontrés trois ou quatre fois en 1954/55.

De mon point de vue, une écriture nouvelle devait être construite sur la base d'une écriture classique. Mon idée était de partir du *Peignot* pour transformer les formes onciales et demi-onciales en un caractère contemporain. Cassandre ne me suivait pas, il ne réagissait pas vraiment à mes propositions. Notre échange a toujours été un peu un dialogue de sourds. Cassandre était un artiste, il prenait les lettres et jouait avec elles. Son langage aussi était celui d'un artiste qui a des images plein la tête. Son *Bifur* est un vrai tableau **/07/**. Tandis que moi, j'étais le typographe qui voit dans les lettres un squelette en liaison avec les autres signes. Il y a trois essais de photocomposition sur Lumitype nés des discussions avec Cassandre, avec un texte de Charles Baudelaire **/06/**. Mais il n'était d'accord avec aucun des résultats.

LA NATURE EST UN TEMPLE OU DE VIVANTS PLERS
LAISSENT PARFOIS SORTIR DE NOMBREUSES PAROLES
LES HOMMES Y PASSENT A TRAVERS DES FORETS DE SYMBOLES
QUI LES OBSERVENT AVEC DES REGARDS FAMLERS
COMME DE LONGS ECHOS QUI DE LON SE CONFONDENT
DANS UNE TENEBREUSE ET PROFONDE UNITE
LES PARFUMS ET LES COULEURS ET LES SONS SE REPONDENT

CHARLES BAUDELARE

La nature est un temple o de vivants piliers
laissent parfois sortir de nombreuses paroles
Les hommes y passent travers des forts de symboles
qui les observent avec des regards familiers
comme de longs chos qui de loin se confondent
dans une tnbreuse et profonde unit
les parfums et les couleurs et les sons se rpondent

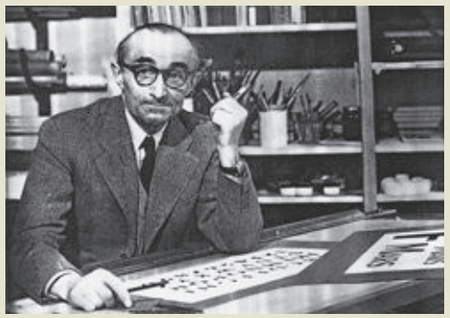
charles Baudelaire

La nature est un temple ou de vivants piliers
laissent parfois sortir de nombreuses paroles
Les hommes y passent a travers des forets de symboles
qui les observent avec des regards familiers
comme de longs echos qui de loin se confondent
dans une tenebreuse et profonde unite
les parfums et les couleurs et les sons se repondent

charles baudelaire

/06/
Essai de composition en caractères sans empattement s'inspirant du Peignot *avec variantes de majuscules et de minuscules.*

ABCDEFGHILMNOPQRSTUVY
abcdefghilmnopqrstuvy
abcdefghilmnopqrstuvy



ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz 1234567890

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz 1234567890

BIFUR

/07/
A.M. Cassandre dans son atelier (en haut) – c'est à lui que l'on doit le Peignot *1937, prolongé en minuscules par le* Touraine *1947 (milieu), et le* Bifur *1929 (en bas).*

Nom de caractère	Employeur	Concepteur	Conception | Diffusion	Techniques	Fabricants	Séries
Initiales Phoebus	Deberny & Peignot	Adrian Frutiger	1953 | 1953	Composition au plomb	– Deberny & Peignot	1
				Photocomposition sur Starlettograph	– Deberny & Peignot	1

PHOEBUS

Contrairement à l'*Initiales Président*, qui m'avait demandé beaucoup de temps, l'*Initiales Phoebus* a été réalisé très vite. Quand le travail a commencé, j'avais déjà une collaboratrice qui exécutait les dessins d'après mes esquisses. C'était un alphabet de capitales, donc en soi peu de travail. Charles Peignot voulait intégrer dans son catalogue des caractères à ornements[1]. C'était la mode, comme en témoigne par exemple le *Graphique* de Hermann Eidenbenz **/08/**. Peignot connaissait ce caractère, et m'a demandé de tenter quelque chose en ce sens. Il cherchait toujours à sortir de l'ordinaire, pour élargir la gamme par ailleurs très classique de Deberny & Peignot.

Je ne sais plus si j'ai étudié des écritures analogues, mais je me souviens de la *Luna* **/08/**, peut-être ai-je consulté l'‹Encyclopaedia of Type Faces›[2], je ne suis pas sûr. Peignot n'a pas non plus demandé explicitement une écriture ombrée, mais juste quelques propositions pour un caractère de fantaisie supplémentaire. Cela s'explique par la concurrence de la Fonderie Olive. J'ai dessiné à titre d'essai une linéale fine et ombrée ‹Rodin hat uns› **/05/**. À vrai dire, je trouvais ça trop conventionnel. Pour la rendre plus originale, il aurait fallu dessiner en plus une italique, une demi-grasse, etc. La forme italique latine m'inspirait beaucoup plus; chaque amorce, chaque terminaison offrait la possibilité d'ajouter encore un petit triangle.

J'ai commencé à esquisser un alphabet de capitales avec de profondes ombres, mais droit, il était banal; j'ai donc essayé en italique. L'inclinaison des signes, opposée à celle des ombres s'étendant au loin, renforçait le dynamisme de l'écriture. Je voyais mentalement la forme des lettres, et j'ai dessiné directement les ombres profondes, intuitivement. Ça a marché: une ombre plus grande aurait fait trop pâteux, mais si elle avait été plus fine, le caractère aurait manqué de clarté. C'était vraiment une affaire d'instinct, d'intuition. Il était évident qu'il devait y avoir des empattements, et que ce devait être une écriture dans le style des latines, avec des empattements obliques pointant vers la droite en bas, et vers la gauche en haut. Le I majuscule, par exemple, se serait littéralement effondré sans ce petit triangle en haut. Peignot à trouvé le *Phoebus* tout à fait à son goût, avec ses caractères à contours, dont l'œil reconstitue de lui-même la forme. L'idée que cette écriture se composait uniquement d'ombres, qu'elle flottait en quelque sorte dans l'air, lui plaisait. Les formes des lettres n'en sont pas moins correctes, on le voit par exemple au mot ‹Lumineux› **/03/**.

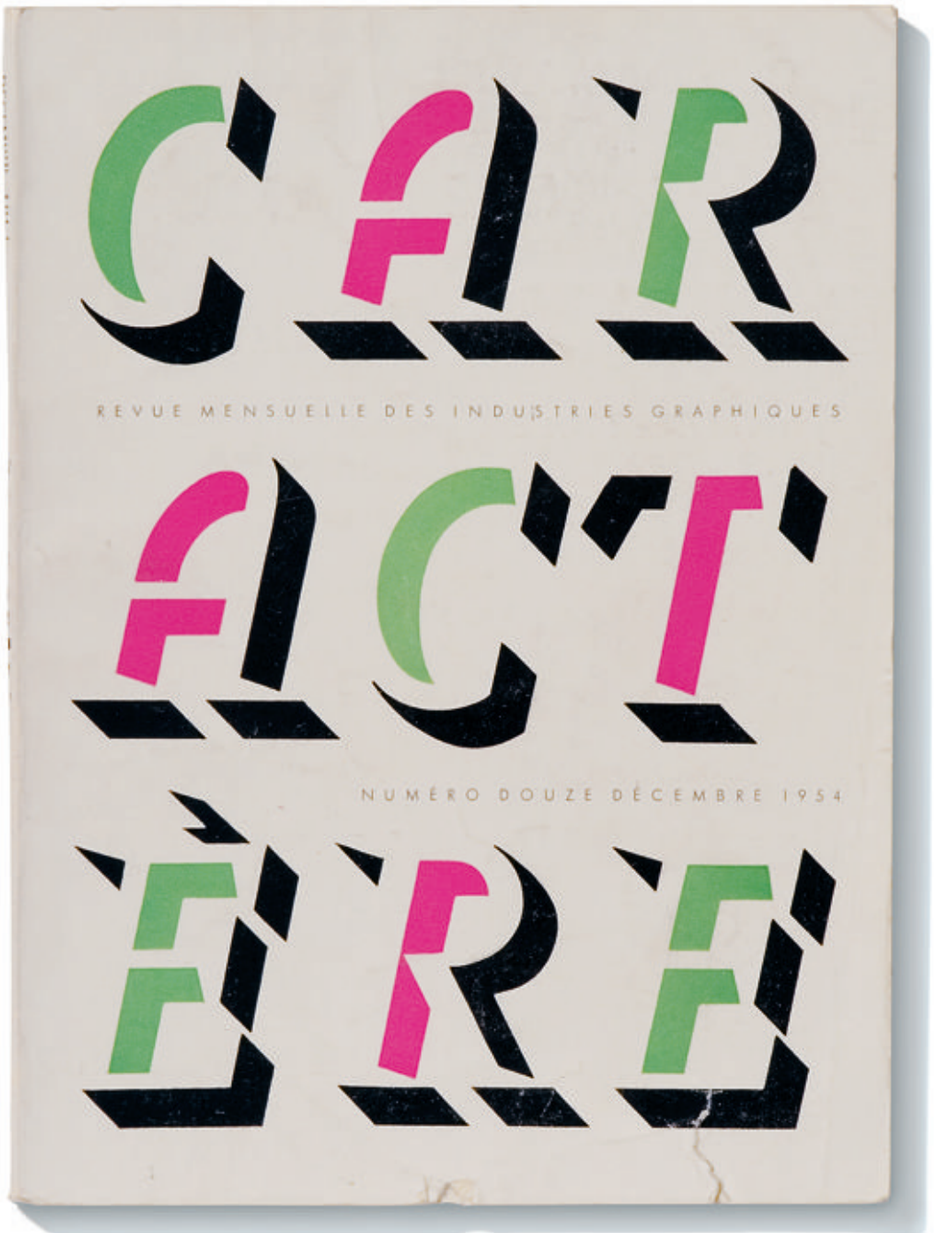
Pour le *Phoebus*, c'est ma collaboratrice qui s'est occupée de l'exécution, à l'encre sur bristol. Elle savait son métier, elle a utilisé un gabarit pour que tous les angles soient identiques. Pour le reste, nous avons employé la même méthode que pour le *Président*. Toutes les lettres étaient d'abord réduites photographiquement, puis découpées, et collées de manière adéquate. La réduction permettait de voir tout de suite si certains traits étaient trop épais ou trop fins, si les lettres étaient trop étroites ou trop larges. Les traits par lesquels on indiquait la chasse et l'alignement devaient être très fins pour qu'on puisse faire une découpe précise

Généralités Tous les projets ou esquisses de l'*Initiales Phoebus* ont disparu. Il ne reste qu'une étude de linéale étroite, demi-grasse. Le projet ‹Rodin hat uns› **/05/** consiste en un caractère ombré sans contour. Contrairement au *Gill Shadow* ou au *Memphis Luna* **/08/**, Adrian Frutiger trace au stade du projet une ombre de même chasse que celle des caractères. L'intérêt de ce projet tient aussi à la variation des caractères. Frutiger dessine deux formes de N, une majuscule et une minuscule et procède à une adaptation formelle du A à la forme du N minuscule. Ce A s'apparente à celui du *Phoebus*, arrondi dans l'angle supérieur gauche. On retrouve également des variantes du M et du N dans le *Phoebus*.

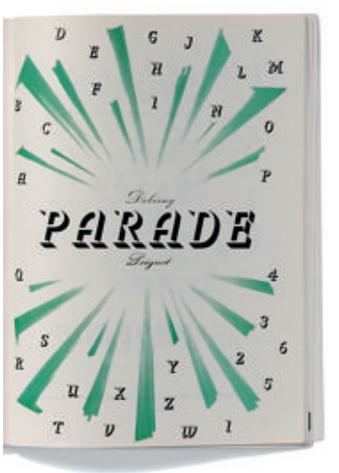
Pour promouvoir de nouvelles polices, les fonderies ne lésinent pas sur les annonces publicitaires dans la presse spécialisée. La revue ‹Caractère›[3] présente un type particulier de Marketing. Rémy Peignot y présente de temps à autre, dans la section rédactionelle, un panorama dénommé ‹Parade typographique› des toutes dernières polices de Deberny & Peignot **/02/**. Il publie sur quatre à six pages les domaines d'application des polices qui font l'objet de la publicité en les illustrant d'exemples spécifiquement conçus **/12/**. La page de titre de la revue ‹Caractère› 12, 1954, donne un bel exemple d'application du *Phoebus* **/01/**. C'est sans doute Rémy Peignot qui a réalisé la mise en page, bien qu'aucune mention ne le précise.

Une contribution au périodique allemand ‹Der Polygraph› de 1955/56 mentionne la mise sur le marché de l'*Initiales Phoebus* en 1953 et celle de l'*Initiales Président* et de l'*Ondine* en 1954. La totalité des documents consultés et l'entretien avec Adrian Frutiger portent à penser qu'il a commencé par dessiner le *Président* puis le *Phoebus* et enfin l'*Ondine*, d'où la préférence accordée à cet ordre de présentation.[4] La graphie du nom ‹Phoebus› n'est pas toujours homogène chez Deberny & Peignot, tantôt sans ligature oe dans une publicité de 1954 **/12/**, tantôt avec ligature œ dans une publicité de 1955 **/11/**. L'*Initiales Phoebus* est l'une des rares polices d'Adrian Frutiger qui n'ait jamais été reprise dans le programme Linotype.

Spécialement pour le présent ouvrage, Erich Alb charge Bruno Maag de mettre au point une version numérique bêta du *Phoebus*, dont Linotype assure le financement. Il est prévu de réaliser la police et de l'éditer.



/01/
Page de couverture de ‹Caractère› N° 12, 1954, revue française de petit format conçue par Rémy Peignot.



/02/
Rubrique ‹Parade typographique› de Deberny & Peignot, rédigée et conçue par Rémy Peignot – ‹Caractère› N° 3, 1955.

/03/
En dépit d'un rapport inhabituel entre le noir et le blanc, la forme des lettres donne une impression d'équilibre, de tranquillité et de précision.

avec une règle d'acier et un scalpel aiguisé, pour obtenir au final une police à peu près exacte. C'est resté ma technique spécifique. J'ai beaucoup découpé, et quand je coupais à côté, je devais tout recommencer. De mon point de vue, c'était la méthode la plus rapide et la meilleure. Je n'aurais jamais osé aller directement à la fonderie avec le dessin au propre sans avoir eu auparavant une vue d'ensemble. J'assemblais donc les lettres en mots, et en phrases entières, pour voir quel effet elles faisaient juxtaposées.

Le *Phoebus* a eu aussi ses variantes de lettres. Pour le M et le N, j'ai dessiné une majuscule et une minuscule **/13/**. De même, le V et le W se rapprochent des minuscules par leur descente arrondie **/14/**. Cette caractéristique venait de l'idée fondamentale du caractère *Peignot* d'A.M. Cassandre, qui jouait beaucoup sur ce mélange. Évidemment, le *Phoebus* n'était utilisable qu'en grand corps, et a été fondu en 48, 36, 30, 24 et 18 pt. Les corps plus petits n'avaient pas de raison d'être.

J'y ai travaillé environ deux mois, tout en menant en parallèle d'autres projets, puisqu'à l'époque, j'étais déjà sur le *Méridien*. Je restais à la fonderie de 9 h à 18 h, et je continuais mes recherches à la maison. Je tournais toujours à plein régime sans même en avoir conscience. Après, la photocomposition s'est ajoutée au tableau avec la Lumitype, j'ai passé la vitesse supérieure, et mes nouvelles découvertes entraînaient de nouvelles idées, de nouvelles possibilités.

À mes débuts, Deberny & Peignot devaient avoir près de 450 employés. Il y avait au moins 15 graveurs, environ 100 fondeurs et une salle entière de dames occupées à faire des paquets de caractères fondus pour les imprimeries conformément aux polices, comprenant chaque caractère dans la quantité voulue. À cela s'ajoutaient les gens de la fabrication des clichés, et

Caractères de fantaisie Outre les caractères de texte classiques, Deberny & Peignot incluent aussi dans leur gamme des polices fantaisie très marquées de typographes célèbres. Mentionnons pour mémoire le *Bifur* 1929, l'*Acier Noir* 1936 et le *Peignot* 1937, toutes trois de A.M. Cassandre; l'*Initiales Film* **/06/** 1934, police bâton ombrée sur fond quadrillé de Marcel Jacno et l'*Initiales Floride* 1939 de Imre Reiner.

L'*Initiales Phoebus* d'Adrian Frutiger de 1953 compte à n'en pas douter parmi les polices fantaisie les plus représentatives du XXe siècle. Le *Phoebus* s'inscrit dans la tradition des polices latines ombrées du XIXe siècle. Le registre ‹Caractères Éclairés›, volume 2 du spécimen de polices de Deberny & Peignot 1926, répertorie deux douzaines de polices ombrées ou en relief, dont pour moitié des latines. Pourtant, ni ce spécimen ni le ‹compo dp› de 1961 ne comportent de police exclusivement ombrée (only shadow) hormis l'*Initiales Phoebus*.

Les deux polices exclusivement ombrées – encore en vente – sont les deux polices bâtons *Gill Sans Shadow* **/08/** 1936 d'Eric Gill, qui existait jadis en trois versions[5], et l'*Umbra*[6] 1935 de Robert H. Middleton **/23/**. S'inspirant de la police *Memphis* à empattements prononcés, Rudolf Wolf conçoit en 1937, le *Memphis Luna*[7] **/08/** pour la fonderie D. Stempel AG de Francfort-sur-le-Main. Le *Stridon* **/09/** de la fonderie parisienne Warnery et Cie sort sur le marché un an avant le *Phoebus*. Contrairement aux polices de caractères précédemment mentionnées, le

/04/
Monogramme Deberny & Peignot – Conception attribuée à Rémy Peignot; tête d'encart publicitaire publié dans ‹La France Graphique›, N° 45, 1950.

/05/
Projet non réalisé de caractère fantaisie d'Adrian Frutiger – Papier photo, vers 1953.

/06/
Riche palette d'anciennes polices ombrées extraites du spécimen ‹compo dp› de 1961.

Stridon – comme le *Phoebus* – est une police ombrée inclinée.
Il est particulièrement intéressant de rapprocher le monogramme d & p **/04/**, qui figure dans un encart publicitaire de Deberny & Peignot publié dans la revue ‹La France Graphique›, N° 45 de 1950, de l'*Initiales Phoebus*. Comme pour le *Phoebus* de Frutiger, il s'agit de caractères d'une latine italique ombrée, avec toutefois des minuscules présentant une certaine plasticité et en relief. L'angle est pratiquement égal, l'ombre a presque le même angle et la même extension. On ne trouve pas d'alphabet correspondant, il s'agit sans doute de lettres dessinées par Rémy Peignot. Rien ne permet de dire si Adrian Frutiger s'en est inspiré.

à l'étage du dessus, l'atelier de timbrage et de pelliculage. Nous avions une très bonne école de gravure sur place, l'École Estienne. Peignot avait pris l'initiative de former d'emblée dix jeunes graveurs, car son idée était de créer un pool de spécialistes et de tailler des caractères pour d'autres fonderies. Pour cette même raison, il cherchait à entrer en contact avec des sociétés allemandes. Il trouvait bête que chaque fonderie ait ses propres spécialistes. Si nous avons pu réaliser l'*Univers* aussi vite, c'est bien parce que nous avions autant de graveurs de talent. Malheureusement, ces excellents spécialistes ont perdu leur emploi, car l'idée du pool n'a pas abouti. Mais quand la photocomposition est arrivée, il a fallu embaucher des dessinateurs.

Le nom de *Phoebus* doit venir de Rémy Peignot. Il cherchait un nom en rapport avec la lumière, par exemple *Umbra* ou *Luna* – tous ces noms de polices ont partie liée avec la lumière. En français, *Phoebus* n'a rien de très courant, mais on sent un peu l'arrière-plan historique. C'est une épithète d'Apollon, dans la mythologie grecque, qui signifie ‹le pur›, ‹le clair›.

Il y a aussi les affiches de Jan Tschichold pour le Phoebus-Palast, un cinéma de Munich[8], qui datent des années 1920. À cette époque, Tschichold défendait encore la ‹nouvelle typographie› et l'usage des linéales. Par la suite, il est complètement revenu sur ses positions, ce qui est son droit. Je tiens même à dire qu'assumer un tel revirement témoigne d'une personnalité très généreuse. En 1933, il a perdu son poste de professeur de typographie et de calligraphie à l'École supérieure des imprimeurs d'Allemagne, à Munich, à cause des nazis. Il a alors émigré à Bâle. Il a travaillé chez l'éditeur Benno Schwabe, et était chargé de cours à l'École d'arts appliqués de Bâle. Ensuite, il a travaillé pour Penguin Books à Londres, et à nouveau à Bâle, pour le groupe pharmaceutique Roche. Quand je l'ai rencontré, il était déjà passé complètement

/07/
Initiales Cristal *de Rémy Peignot, réalisé en 1953 selon le procédé ‹Typophane› – puis à partir de 1955 pour la composition manuelle plomb.*

/08/
Sélection de caractères ombrés des années 1930 et 1940; Gill Sans Shadow *et* Memphis Luna *sans contour,* Riccardo *et* Graphique *avec contour,* Profil *en relief de surcroît.*

/09/
Stridon *réalisé en 1952 par la Fonderie Warnery Paris; encart publicitaire dans le ‹Bulletin Officiel des Cours professionnels›, N° 138, 1955.*

/10/
Encart publicitaire de Starlettograph – Titreuse permettant l'agrandissement continu et l'insolation de matériel photographique – ‹Caractère›, 1963.

/11/
*Encart publicitaire pour l'*Initiales Phoebus *avec texte – Bulletin Officiel des Cours professionnels, N° 138, 1955.*

/12/
Pages de la ‹Parade typographique› de Deberny & Peignot avec les dernières polices pour la composition plomb et au Typophane; ‹Caractère› N° 3, 1954.

Procédé Typophane de lettre-transfert Les premières polices fantaisie d'Adrian Frutiger, l'*Initiales Président*, l'*Initiales Phoebus* et l'*Ondine* sont toutes réalisées pour le plomb. Les autres caractères de fantaisie qui sortent à la même époque chez Deberny & Peignot sont réalisés selon le procédé ‹Typophane›, qui préfigure en quelque sorte le célèbre ‹Transfer Lettering› de Letraset et le Mecanorma (voir lettres-transferts, page 223).
Le procédé ‹Typophane› dote les ateliers graphiques et les agences de publicité d'une méthode simple pour la composition des titres. Charles Peignot, en précurseur, croit au succès de nouveaux procédés de composition et en fait la publicité par des encarts et des articles dans les revues françaises et à l'occasion de présentations dans des salons spécialisés.
Les quatre premières polices proposées par Deberny & Peignot sur ‹Typophane› sont l'*Initiales Cristal* **/07/** de Rémy Peignot 1953, l'*Améthyste* et le *Bolide* de Georges Vial 1954 et le *Chaillot* de Marcel Jacno 1954 **/12/**. *Cristal* sort aussi en composition manuelle en 1955 et sera commercialisé ultérieurement, comme entre autres le *Phoebus* et le *Méridien*, en police de photocomposition pour le ‹Starlettograph›, une phototitreuse **/10/**. Il s'agit en réalité du ‹Starsettograph› de la société H. Berthold AG Berlin, dont D&P a acquis la licence pour la France. Le modèle suivant, appelé ‹Staromat›, sera commercialisé en France par Deberny & Peignot.

du côté classique. On ne sait jamais ce qui se passe dans la tête de quelqu'un. Tschichold a simplement fini par se sentir davantage chez lui dans le classicisme. Pour moi, la typographie classique est quelque chose de pérenne, pourtant, à cette époque, mes positions typographiques rejoignaient celles d'Emil Ruder. Cela s'explique probablement par mon éducation et ma formation – notamment celle que j'ai reçue de Willimann –, même si mon apprentissage s'est déroulé dans un environnement classique. Malgré nos principes différents, je me suis très bien entendu avec Jan Tschichold. Mais j'avais sans doute plus d'estime pour lui que lui n'en avait pour moi.

J'ai pris plaisir à dessiner le *Phoebus*, mais on ne peut vraiment pas dire qu'il ait eu du succès. Les ventes n'ont pas été à la hauteur des attentes. Néanmoins, il a utilement enrichi le catalogue de caractères de Deberny & Peignot. En fin de compte, cette année a été très fertile du point de vue du travail. J'ai aussi aidé Rémy Peignot dans l'exécution d'une police de caractères sans minuscules, l'*Initiales Cristal* **/07/**. Ce caractère subtil fonctionnait très bien dans les grands corps, mais n'a été utilisé que rarement comme caractère de titrage, hélas. En tout cas, Rémy était content d'avoir son caractère à lui, et cela me faisait plaisir aussi. Je lui ai bien volontiers apporté mon aide, d'autant que lui aussi m'a souvent aidé.

/13/
Des M et N majuscules aux formes anguleuses coexistent avec des minuscules arrondies rappelant l'onciale.

/14/
Le galbe des majuscules AVW et les formes issues des minuscules des M et N donnent au Phoebus *l'allure d'une scripte.*

/15/
Corrélation entre les empattements anguleux des capitales et leur orientation dans un caractère bas de casse – à gauche en haut, à droite en bas.

/16/
*A l'instar d'une variante de l'*Initiales Président *l'angle du V de l'*Initiales Phoebus *est arrondi.*

/17/
Le Phoebus *présente un contraste marqué entre les pleins et les déliés et une épaisseur de trait variable.*

/18/
L'esperluette propre à Frutiger semble aller de soi, y compris dans la police Phoebus *ombrée.*

/19/
Les polices Président, Phoebus *et* Cristal *ont en commun des contre-formes inférieures et supérieures contrastées dans les chiffres 5 et 2.*

/20/
La capitale I et le chiffre 1 ont la même forme dans le Phoebus, *il en va de même du O majuscule et du zéro.*

/21/
*Le M de l'*Initiales Phoebus *dans le corps 36 – nouvelle fonte du caractère en 2006 d'après des matrices originales de Deberny & Peignot.*

/22/
*Spécimen de l'*Initiales Phoebus
pour composition manuelle plomb
de Deberny & Peignot.

Comparaison avec d'autres caractères Le XIXe siècle regorge de polices ombrées en tous genres. On ne trouve cependant aucun caractère ombré sans contours dans l'ouvrage de référence de Nicolete Gray ‹Nineteenth Century Ornamented Typeface›. Sans doute le *Plastica* de 1929, le *Gill Sans Shadow* de 1932–1936 **/08/** et l'*Umbra* de 1935 **/23/**, trois caractères ombrés sans empattements, ainsi que la mécane *Memphis Luna* de 1937 font-ils partie de la première génération de ce type.[9]
Les trois caractères présentés ci-dessous, de genres différents, diffèrent aussi par un autre aspect fondamental. Chez l'*Umbra*, le trait évidé est très fin, et l'effet ombré d'autant plus marqué. En revanche, le rapport entre évidement et profondeur de l'ombre est plus équilibré chez le *Memphis Luna*, lequel se distingue par ailleurs par ses empattements accusés et la forme de ses caractères. L'*Initiales Phoebus* présente des épaisseurs de trait variables et une profondeur d'ombre intermédiaire entre celles des deux autres caractères. Frutiger dote le *Phoebus* d'empattements triangulaires et en fait un caractère incliné **/22/**. Les éléments imprimants ont des formes sobres, coudées tout au plus une fois. Ils tiennent de l'aplat, et jamais de la ligne. La grande qualité du parti pris de Frutiger est plus particulièrement visible chez le K: l'extrémité de la diagonale supérieure est soulignée par un empattement sans qu'il en résulte un blanc de forme trop complexe. Il ressort d'une comparaison des détails que la version bêta numérique du *Phoebus* n'est pas fidèle à l'original.[10]

/23/
Le seul de ces trois caractères disponible
*au format numérique est l'*Umbra;
le Memphis Luna *et le* Phoebus *doivent*
être présentés respectivement sous forme
de scans et de version bêta numérique.

HOFSTAINBERG

Umbra
Robert Hunter Middleton
1932

HOFSTAINBERG

Memphis Luna
Rudolf Wolf
1937

HOFSTAINBERG

Phoebus
Adrian Frutiger
1954

A
Forme asymétrique, arrondie à l'apex

G
Fût sans éperon

K
Diagonales ne se fondant pas dans le fût

M
Léger écartement des jambages, contraste marqué entre les pleins et les déliés

O
Chevauchement des ombres intérieure et extérieure

S
Diagonale ombrée de manière continue

5
Traverse dotée d'un empattement

6
Forme diagonale et cercle à tracé géométrique

Fabrication de la police:
Version beta
Dalton Maag / Linotype

Format de police:
OpenType

Phoebus™
Linotype
1 série

ABCDEFGHIJKLMMN NOPQRSTUVWXYZ& 1234567890

Regular

YOU MAY ASK

WHY SO MANY DIFFER

ENT TYPEFACES. THEY ALL S

ERVE THE SAME PURPOSE BUT THEY

EXPRESS MAN'S DIVERSITY. IT'S THE SAME DIVERSITY WE FIND IN WINE. I ONCE SAW A LIST OF MÉDOC WINES FEATURING SIXTY DIFFERENT MÉDOCS ALL OF THE SA ME YEAR. ALL OF THEM WERE WINES BUT EACH WAS DIFFERENT FROM THE OTHERS. IT'S THE NUANCES TH

AT ARE IMPORTANT. THE SAME IS TRUE FOR TYPEFACES. POURQUOI TANT D'ALPHA BETS DIFFÉRENTS! TOUS SERVENT AU MÊME BUT, MAIS AUSSI À EXPRIMER LA DIVE RSITÉ DE L'HOMME. C'EST CETTE MÊME DIVERSITÉ QUE NOUS RETROUVONS DANS LES VINS DE MÉDOC. J'AI PU, UN JOUR, RELEVER SOIXANTE CRUS, TOUS DE LA MÊME ANNÉE. IL S'AGISSAIT CERTES DE VINS, MAIS TOUS ÉTAIENT DIFFÉRENTS. TOUT EST DANS LA NUANCE DU BOUQUET. IL EN EST DE MÊME POUR LES CARACTÈRES! SIE FRA GEN SICH, WARUM ES NOTWENDIG IST, SO VIELE SCHRIFTEN ZUR VERFÜGUNG ZU HA

BEN. SIE DIENEN ALLE ZUM SELBEN, ABER MACHEN DIE VIELFALT DES MENS CHEN AUS. DIESE VIELFALT IST WIE BEIM WEIN. ICH HABE EINMAL EINE WEI NKARTE STUDIERT MIT SECHZIG MÉDOC-WEINEN AUS DEM SELBEN JAHR. DA S IST AUSNAHMSLOS WEIN, ABER DOCH NICHT ALLES DER GLEICHE WEIN. ES HAT EBEN GLEICHWOHL NUANCEN. SO IST ES AUCH MIT DER SCHRIFT. YOU M AY ASK WHY SO MANY DIFFERENT TYPEFACES. THEY ALL SERVE THE SAME PURPOSE BUT THEY EXPRESS MAN'S DIVERSITY. IT'S THE SAME DIVERSITY. WE FIND IN WINE. I ONCE SAW A LIST OF MÉDOC WINES FEATURING SIXTY DI

FFERENT MÉDOCS ALL OF THE SAME YEAR. ALL OF THEM WERE WINES BUT EACH WAS DIFFERE NT FROM THE OTHERS. IT'S THE NUANCES THA T ARE IMPORTANT. THE SAME IS TRUE FOR TY PEFACES. POURQUOI TANT D'ALPHABETS DIFFÉ RENTS! TOUS SERVENT AU MÊME BUT, MAIS A USSI À EXPRIMER LA DIVERSITÉ DE L'HOMME. C'EST CETTE MÊME DIVERSITÉ QUE NOUS RETR OUVONS DANS LES VINS DE MÉDOC. J'AI PU, UN JOUR, RELEVER SOIXANTE CRUS, TOUS DE LA M

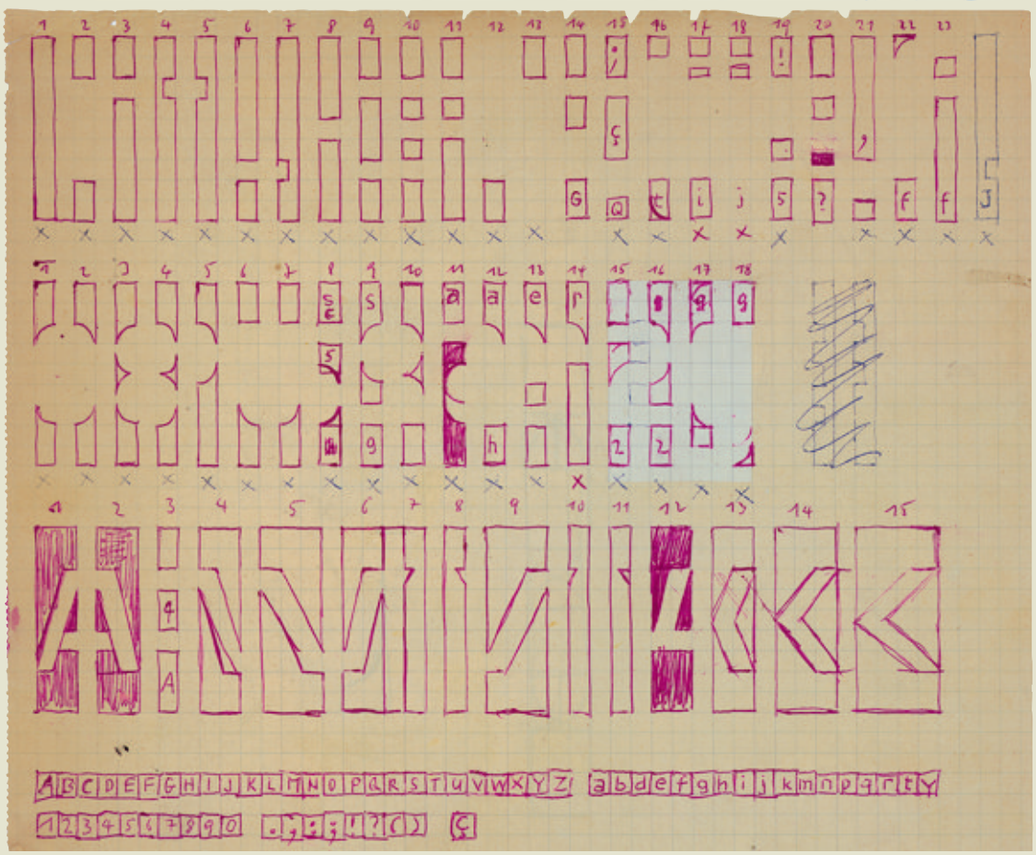
66 pt | –35 40 pt | –25 31 pt | –10 23 pt | –5 15.5 pt | 19 pt | 0 10 pt | 13 pt | 2 7 pt | 10.2 pt | 10 5.7 pt | 8 pt | 10

Projet de caractère

Element-Grotesk

1953

/01/
Esquisse d'un alphabet constitué d'éléments dont les formes sont reprises en négatif sur la page du bas.



/02/
Variation de la chasse des caractères par l'emploi des mêmes éléments, mais plus larges.

/03/
Les éléments permettent aussi la composition de ligatures.