MARIUS AUDIN

LE LIVRE

SON ARCHITECTURE
SA TECHNIQUE

PRÉFACE D'HENRI FOCILLON



PARIS
LES EDITIONS G. CRÈS ET CIE
1924

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ERRATUM

P. 32, ligne 20. Au lieu de *Tribulle*, lire « Tibulle ».

P. 60, ligne 20. Au lieu de *sommeil d'un très profond*, lire « d'un très profond sommeil ».

P. 61, ligne 6. Au lieu de *un an*, lire « dix ans ».

LE LIVRE

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

CE LIVRE
IMPRIMÉ PAR M. AUDIN ET CIE
A ÉTÉ TIRÉ A
5150 EXEMPLAIRES
5100 SUR ALFA VÉLIN TEINTÉ
50 SUR VÉLIN BLANC



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Bosco
BHB
237

MARIUS AUDIN

LE LIVRE

SON ARCHITECTURE
SA TECHNIQUE

PRÉFACE D'HENRI FOCILLON



PARIS

LES EDITIONS G. CRÈS ET CIE

RUE HAUTEFEUILLE 21

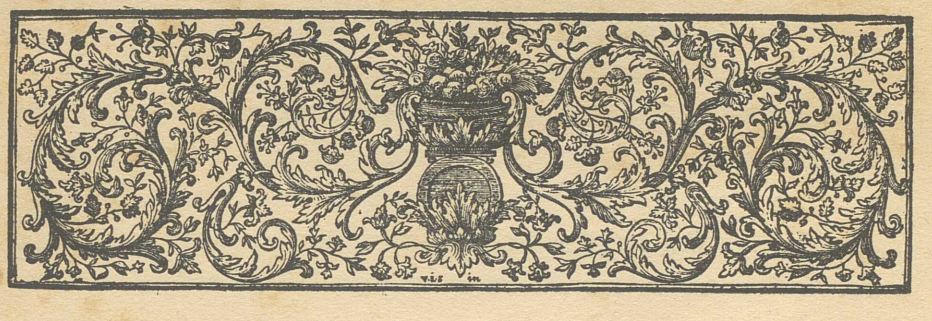
1924

BU LETTRES
D 092 2144571

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

22192-52-A

Université Côte d'Azur. Bibliothèques



PRÉFACE
DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Rien n'est plus plaisant et plus beau que de savoir comment les choses sont faites et de quelle manière, par la droite ordonnance et par le bon gouvernement de leurs parties, celles-ci s'assemblent et s'ajustent avec une sorte d'amitié. Au fond de toute mécanique et de toute industrie, de même que dans les œuvres d'art et dans les bonnes lettres, il y a de surprenants secrets et comme des miracles cachés sur lesquels nous nous penchons d'ordinaire avec une indifférence souveraine, et que nous ferions bien de moins ignorer. Grâces soient rendues aux hommes excellents qui nous les font connaître dans leur délicieux détail, et qui, nous guidant avec une spirituelle application à travers cette forêt de merveilles, nous apprennent une fois encore à nous étonner.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Toute sorte d'humains anxieux nous tendent de patients chefs-d'œuvre que nous recevons superbement et que nous jugeons avec empire. La peine des uns ignore la peine des autres, et d'incomparables réussites, de charmants triomphes sur l'inertie de la matière et sur le despotisme de l'habitude demeurent à jamais oubliés. Les habiles tendent de plus en plus à se confiner dans le mystère et dans le secret de leur propre contentement, et, pareils à Dieu le Père, ils se donnent la joie philosophique d'enfanter des mondes et de les doter de raffinements pour se distraire tout seuls. L'amateur de roses parle une langue exquise, occulte, lointaine, que possèdent seuls quelques initiés ; ils se la modulent, dans le silence des après-midi seigneuriales, au milieu de leurs parcs et de leurs roseraies. — Le luthier dérobe au songe l'âme énigmatique des sons et, par la vertu d'un charme, il la tient, prisonnière et plaintive, dans un bois précieux qu'elle finit par animer et par douer de voix. A force de soins, à force de caresses, la vie naît, jaillit et s'épanouit en magnifiques ondes. Dans le silence de l'atelier montent avec plénitude les sons parfaits. — A quelque distance du rivage, où les poussières terrestres pourraient s'abattre légèrement sur son œuvre et la gâter, dans des cabanes juchées au-dessus des eaux, le laqueur étale, incruste, ponce et polit, en retenant son souffle, en parlant à voix basse. — Dans le bronze d'une cloche, quels miracles endormis! — Et quelles vaillantes élégances dans la trempe d'une lame!

Il ne serait pas juste que des êtres sensibles soient bannis de ces jardins fermés que tant de gestes créateurs, tant de façons de penser et de sentir, profondément originales, modelées par le rythme des beso-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

gnes ingénieuses, nous demeurent aussi étrangers et aussi impénétrables que les mystères d'Eleusis. Nous devons apprendre tous à respecter et à chérir les divers miracles des mains humaines, ce couple divin qui, depuis tant de siècles, travaille pour le bonheur et pour la noblesse de la race. Elles ne sont ni des serves, ni de pures machines. Sans elles, que serait l'esprit ? Que serait l'art, sinon un délire inexprimé ? Que serait le monde, sinon une réalité brute, dépourvue de cathédrales et de livres ?

Les livres ne doivent pas tout à la sublimité de l'esprit qui les conçut. Je n'ai pas peur de dire qu'ils sont matière, et matière noble, matière œuvrée par de savantes et diligentes mains, matière ordonnée, façonnée, douée de vie enfin par une technique qui est un art. Les voyageurs qui décrivent les villes célèbres parlent de leurs habitants, et aussi des maisons où logent ces habitants. Les maisons où nous logeons les pensées des maîtres, et secondement les pensées de tout le monde, voilà ce que sont les livres.

Veuillez réfléchir à cette comparaison, et vous sentirez qu'elle est fondée. Nul art n'est plus voisin de l'architecture que la typographie. Comme l'architecture, elle a pour première règle le bon discernement et la juste adaptation des matériaux ; comme l'architecture, elle repose sur un système de rapports définis, son économie est stable, elle répugne à de sinueux caprices. De même que l'ordonnateur d'un palais répartit avec une sage mesure l'ombre et la lumière sur les façades et, dans les dispositions intérieures, balance pour les besoins de la vie la lumière avec l'ombre, de même l'ordonnateur d'un

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

livre, disposant de deux forces contraires : le blanc du papier et le noir de l'encre, assigne à chacune d'elles un rôle et combine une harmonie. Il y a, en architecture, de grands plans calmes qui sont comme des marges. Il y a, dans un livre, des symétries et des alternances qui sont celles d'une bâtisse. Enfin n'est-il pas vrai que ces deux grandes œuvres de l'homme : un livre, une maison, doivent tendre à la même vertu essentielle, le style, je veux dire l'ordre, la gravité sans tristesse, la majesté sans emphase, joints à un accent de nature et à un charme noble qui contentent pleinement l'esprit ?

Mais si l'art du livre est, dans son fond et dans son principe, tout pareil à l'architecture, il est également le voisin, le camarade et l'ami de la musique. Les joies élevées que nous donne, je ne dis pas la lecture, mais la contemplation de ce solide et délicat objet d'art qu'est un beau livre, sont analogues à celles que nous éprouvons, lorsque nous entendons une sonate ou un quatuor dus à un maître. Elles sont toutes mises en œuvre par un génie d'ordre, par une autorité souveraine, qui les encadre, qui les assure, qui les installe sur une base puissante et stable, — mais elles sont en même temps sous l'empire d'une vertu de suggestion qui les emporte et qui les décuple. Dire, affirmer, déterminer, c'est beaucoup ; suggérer, c'est plus encore. De même que la musique éveille dans nos cœurs mille échos cachés, mille souvenirs indiscernables, un livre (je parle de sa matière et de son agencement) est capable de nous procurer les plus rares et les plus mystérieux plaisirs.

Les notes changent de valeur selon la clé qui les commande. Les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sons changent d'accent, de timbre et de portée selon les instruments qui les émettent. Les mots sont-ils absolument les mêmes, quand ils sont imprimés avec des caractères différents ? Oui, si l'on consulte le dictionnaire. Non, si l'on lit un poème, ou une page de Chateaubriand. Il n'est pas absurde de vouloir orchestrer typographiquement de hautes émotions, en cherchant un ordre, une couleur et un dessin qui les fassent entrer plus avant dans nos cœurs. Sans doute il y aurait de l'excès et de la vanité à vouloir imprimer Atala *sur de l'écorce de bouleau et à la relier dans une peau de rat musqué, mais je louerai l'artiste en livres de chercher à établir une relation entre la pensée et le signe de la pensée. Les mots ne sont pas seulement les dépositaires d'un sens lexicologique. Dans la langue des maîtres, ils ont une valeur de suggestion indépendante de leur sens ordinaire ; par là ils acquièrent un pouvoir* analogue *à celui des sons musicaux.*

Il est vrai que parmi les livres il en est de platement et de prétentieusement bâtis. Une bibliothèque, même petite et bien choisie, est semblable à une salle de spectacle, où l'on voit toute sorte de gens. Pour moi, cette diversité m'enchante et, je l'avoue, je suis de ceux pour qui le papier à chandelles et les têtes de clous peuvent, dans certains cas, avoir du charme. Mais ce sont là des jouissances un peu dépravées, un peu byzantines. L'art du livre a ses vertus, ses dignités. Il faut respecter, il faut aimer les architectes et les musiciens qui en sont les dépositaires. Il faut remercier M. Audin de nous dire leurs ressources, leurs pratiques, leur génie, de nous donner à entendre aussi qu'ils ne sont pas infaillibles et qu'ils peuvent commettre des

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

erreurs. Il faut le remercier de secouer notre ignorance métaphysique, de nous apprendre le nom des choses, toutes les jolies et anciennes façons des bons artisans. M. Audin décrit les matières et les outils, il nous les fait voir, il nous les fait toucher, il nous met en main le royal métier grâce auquel tout ce qui pense peut agir et se communiquer, grâce auquel se dressent dans leur plénitude et dans leur autorité, pareils à des maisons de seigneurie, les beaux livres.

H. Focillon.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques



AVANT-PROPOS

J'ai publié, il y a des ans, une première édition de ce livre-ci : je le regrette ! On m'a dit que j'aurais tort de venir faire ici cette confession ; c'est bien possible, mais ie la fais quand même, parce que c'est vrai, et parce que la vérité vaut bien qu'on la dise. D'autres m'ont fait aussi la confidence charitable que j'aurai beau venir avouer mes fautes : elles sont commises, disent-ils, et j'en porterai jusqu'au bout la honte ; redoutable perspective !

Ces fautes, les voici :

D'abord, je n'ai pas signé, typographiquement, ce livre. Eh bien ! cela relève de la justice répressive, et je suis, ni plus ni moins, sous le coup d'une peine « allant de 5 à 15 francs d'amende ».

Ensuite, je n'ai pas mis de table à ce livre. Cela, c'est plus grave, mais il y a eu à sa publication des raisons qu'il serait oiseux de dire ici, qui ont voulu qu'il en fût ainsi.

Enfin, j'ai, dans la partie « Description des caractères », fait précéder chacun des paragraphes de deux ou trois lignes qui sont,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

dans plusieurs cas, censées représenter *le caractère dont il est question. Là, il y a véritablement faute impardonnable, pour quoi j'ai voulu me présenter au tribunal de la pénitence qu'est cet Avant-Propos à une deuxième édition. Oh ! je ne recherche point une absolution totale : la miséricorde humaine n'a pas de ces abandons ; tout ce que je désire, c'est n'être point brûlé vif ; mais je m'accommode d'être, au figuré, « déchiré à belles dents ».*

Cette réimpression prît-elle donc figure d'amende honorable que ce serait bien déjà quelque chose ; mais c'est plus et mieux que cela : c'est une deuxième édition, revue et augmentée — selon la formule —, et un peu expurgée.

Il est enfantin et généralement prétentieux de rappeler les travaux analogues qui ont précédé celui que l'on met au jour, parce que c'est habituellement pour établir au profit de ce dernier une comparaison flatteuse. Si j'en rappelle un, c'est au contraire pour regretter qu'un événement dont j'ignore la nature en ait suspendu presque aussitôt la publication : je parle du Manuel de la Typographie française, *de Capelle, inspecteur de l'Imprimerie et de la Librairie, entrepris en 1826 sous la direction typographique de Rignoux.*

C'était un livre admirablement conçu, dont l'auteur était « du métier », mais qui, dans les seules 92 pages qu'il a publiées de son traité, parle de la typographie en érudit et en homme de goût : c'est si rare ! Son livre, qui d'ailleurs n'est pas du tout un manuel, du moins dans la partie qu'on en connaît, était fort beau, imprimé avec soin par l'un des meilleurs typographes du XIXe siècle, et son sommaire était de grand style. Ce livre devait être une véritable encyclopédie typographique, et il est fort regrettable que sa publication ait été interrompue ; il nous eût appris beaucoup de choses qu'aucun auteur, depuis,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ne nous a dites : Capelle paraît avoir été le plus savant historien de l'Imprimerie. Reprendre son projet serait un grand honneur : je n'en ai ni les moyens, ni le temps, ni la place ; tout de même, je vais m'en inspirer de mon mieux, et si je réussis à en approcher la perfection, je n'aurai pas perdu mon temps.

Il est sorti, en 1922, un beau livre sur la Typographie, assurément le plus gros que l'on ait jamais fait sur cette question ; la documentation en est exemplaire, personne n'y contredira. Le moins que l'on en puisse dire, c'est qu'il manque de clarté, et ceux qui pensent qu'on eût pu l'écrire en moitié moins de pages ont peut-être raison de penser ainsi !

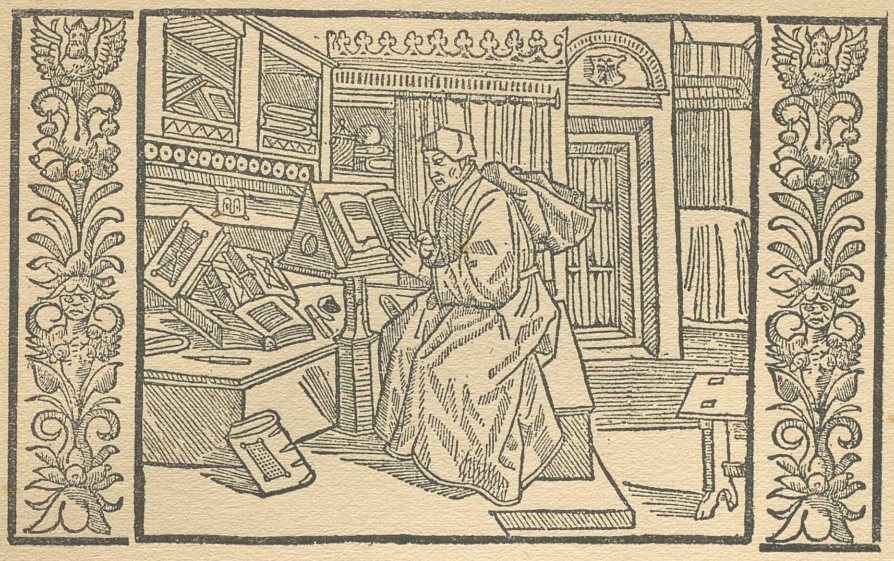
Mon « Livre » n'a rien de commun avec ce livre-là ; il s'adresse aux amateurs et aux bibliophiles et non point aux techniciens ; et, parce que les bibliophiles et les amateurs ont une compréhension plus claire et sûrement plus facile que les praticiens, je l'ai fait beaucoup plus simple, ce qui est un peu paradoxal.

Si ce livre-ci ne contient pas beaucoup de science, j'y ai mis beaucoup de bonne volonté, et on m'en tiendra compte.

De la rue Davout, ce 15 janvier 1924.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques



COMENT FUT CRÉÉE LA LETTRE D'IMPRIMERIE, CE QU'ELLE DEVINT DANS LA SUITE DES TEMPS. CE QUE FUT LE LIVRE AUX DIVERSES ÉPOQUES DE SON HISTOIRE, COMMENT ON LE CONSTRUISIT, COMMENT ON LE DÉCORA, & COMENT IL CONVIENDRAIT QU'ON LE FIT.

TELLE EST LA SUBSTANCE DE CE LIVRE ci. Il s'adresse non point aux hommes qui impriment les livres, parce qu'il ne leur inspirerait que méfiance, mais à ceux qui les écrivent, afin qu'ils sachent de quelle manière ils doivent s'y prendre pour les faire imprimer.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE MANUSCRIT.

Vous voulez publier un livre, « faire gémir les presses » comme disaient les Romantiques ? Bien ! Votre manuscrit est-il prêt ? Non ; eh bien, il faut le préparer : c'est la première chose à faire.

Le manuscrit, la copie — c'est un point qu'il faut fixer tout de suite — doit être écrit d'un seul côté du feuillet. Cette exigence de l'imprimeur est tout à fait rationnelle, elle résulte d'une double nécessité : raison d'ordre d'abord, écrire sur les deux faces de la feuille exposant à des confusions regrettables ; mais raison d'économie typographique surtout, la copie pouvant être plus aisément distribuée entre les compositeurs (vieux style).

Le manuscrit achevé, paginez-en avec soin chaque feuillet pour éviter les confusions ; si quelques pages viennent à en être extraites, indiquez-le d'une manière quelconque sur le feuillet qui précède l'interruption ; si, au contraire, ce sont des feuillets qui viennent s'intercaler entre deux autres à foliotation suivie,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

numérotez soigneusement les pages qui y sont ajoutées, au chiffre du feuillet qui précède l'intercalation, chiffre qu'accompagnera une lettre (128ª), un chiffre supérieur (128¹) ou un indice quelconque (128', 128''), autant de fois qu'il y aura de feuillets ajoutés (128ª, 128ᵇ, 128ᶜ, etc.).

Si l'on fait des additions au manuscrit définitivement mis au propre, il faut les indiquer très clairement par un signe quelconque qui, de l'endroit ou l'addition s'intercale, renvoie dans la marge ou sur le papillon où elle est écrite.

Contrairement à ce qui sera dit pour les épreuves, où la correction dans les interlignages est, avec raison, condamnée, les additions ou modifications au manuscrit se font partout où on le peut, pourvu qu'elles soient claires et précises. Faire ces modifications *claires* et *précises*, c'est les indiquer par des signes très nettement formés et répétés en tête de la modification qui est faite ou du texte qui est ajouté, soit dans la marge du manuscrit, soit sur un papillon soigneusement collé ; ou bien dans les interlignes, par une courbe ou une ligne brisée qui situe sans risque de confusion le texte ajouté.

Il était indispensable de donner ces quelques explications avant de parler de l'impression : c'est fait.

Et maintenant que votre manuscrit est prêt, vous allez le porter à l'imprimeur.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'IMPRESSION.

Imprimer votre livre, c'est transformer en un caractère de métal dont voici la forme  chacune des lettres de votre manuscrit. Qu'on ne sourie pas trop de cette explication d'apparence naïve : il y a des gens, beaucoup de gens, touchant « le Livre », et qui n'ont pas la moindre idée de la façon dont on bâtit « un livre ».

Aujourd'hui que l'impression coûte fort cher, où le client, l'éditeur poussent les hauts cris à la vue des factures, il serait fort désirable que celui qui fait imprimer pût se rendre compte avec ses yeux des manipulations délicates et complexes par lesquelles passe un livre avant que d'être soumis au public : il apprendrait ainsi des choses qu'il ignore, dont il a une idée fausse, ou qu'il mésestime plus que de raison.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE.

Quand fut inventée l'imprimerie, le passage du manuscrit enluminé au livre imprimé ne fut point aussi brusque qu'on pourrait le penser. Il le fut même si peu, et les premiers livres obtenus avec les caractères mobiles ressemblaient tant aux manuscrits eux-mêmes, que l'illusion alla jusqu'à la méprise et engendra de retentissants abus.

Il y a, en effet, entre les premiers livres et les manuscrits plus de similitudes que de dissemblances : « Les lettres du texte imprimé présentent, écrit Olschki, les mêmes types que celles des calligraphes ; on retrouve les mêmes abréviations, les mêmes liaisons et la même ponctuation... ; la disposition générale du texte imprimé est identique... ; les signatures, les réclames et la foliotation sont tracées à la main ».

Quelle fut donc, autant du moins qu'il nous est possible de le supposer, la technique des premiers fondeurs et celle des premiers imprimeurs ?

LA FABRICATION.

La fabrication des caractères d'imprimerie a passé par des phases qu'il n'est pas inutile, dans un livre du genre de celui-ci, de rappeler en deux mots.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE DE CASSE.

Il faut diviser en deux groupes les lettres d'imprimerie :

La lettre de casse, celle dont on se sert depuis bientôt cinq cents ans, qui se place dans de grandes boîtes de bois, appelées casses, divisées en compartiments appelés cassetins ;

La lettre mécanique, œuvre des machines à composer.

La lettre de casse se subdivise tout de suite en deux sous-groupes : lettres de bois, lettres de métal.

LA LETTRE DE BOIS.

Les premiers caractères d'imprimerie, imités de la lettre des manuscrits gothiques, étaient taillés à même dans une planchette de bois ou de métal. Les premiers livres imprimés à l'aide de ce moyen primitif s'appellent *donats* (Fig. 1). Ce sont des ouvrages scolaires auxquels on a donné ce nom de donat, « parce qu'on les regardait comme un abrégé du traité d'Aelius Donatus, grammairien latin du IVe siècle » (*Cf.* Bibl. Nat., Rés., X, 2847). La planche une fois gravée, on distribuait l'encre à la surface des lettres, on y appliquait une feuille de papier souple et fort, moite pour faciliter l'adhérence, puis on tamponnait ce papier sur la planche, on imprimait chaque page sur des feuillets distincts, et ces pages étaient collées dos à dos pour former le recto et le verso du feuillet. Plus tard, on eut l'idée de séparer les lettres, qui ainsi devinrent mobiles. On appareillait ces caractères, taillés isolément et à grands frais, presque toujours inégaux

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et manquant de netteté, et l'on en composait des mots, tout comme on le fait encore aujourd'hui avec les caractères en bois des affiches. On a pensé, ce qui est possible, que, pour maintenir ces lettres parfaitement jointes, les prototypographes les liaient par un cordon qui, partant de l'extrémité d'une ligne, où il

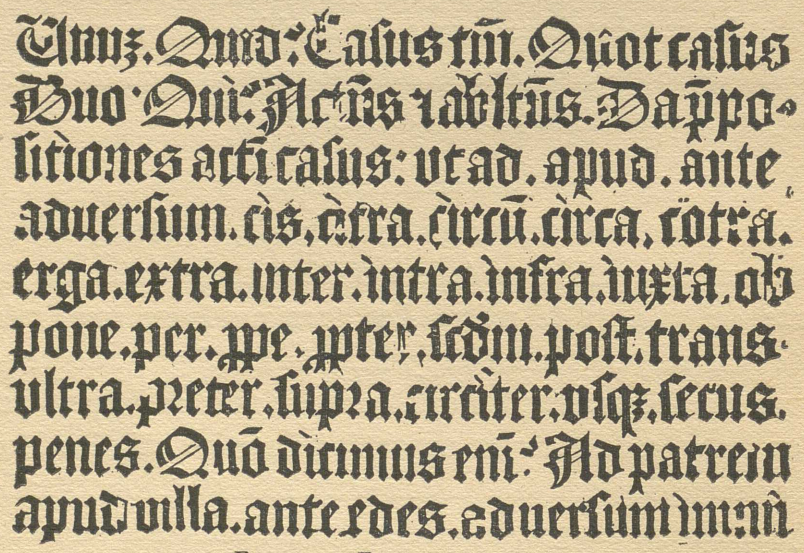


Fig. 1. — Fragment d'un donat.

était noué, passait par un trou dont chaque lettre était pourvue et qui était de nouveau noué à l'extrémité opposée du bloc de lettres ainsi formé. Ces blocs mobiles étaient un grand progrès déjà sur le procédé ancien ; ce n'était point encore une avance considérable dans la rapidité de l'exécution ; il fallait un bloc taillé pour chaque lettre ; on conçoit la lenteur d'une pareille composition.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE DE MÉTAL.

Au milieu du XVe siècle, à Mayence, Gutenberg s'avisa de fondre en métal les caractères, jusque là le fruit du labeur des graveurs de lettres : ce fut la révolution dans « l'art d'impressure », surtout quand, quatre ans plus tard, Jean Schoiffer, l'associé de Gutenberg, eut l'idée de frapper des matrices où furent coulées les lettres que ce dernier avait jusqu'ici moulées simplement dans le sable et retouchées au burin. Dès ce moment, les caractères furent donc coulés, et ils se présentèrent sous la forme de petits prismes de métal dont nous allons voir la nature et la conformation.

LA MATIÈRE.

La matière des caractères typographiques est essentiellement, aujourd'hui, un alliage de plomb et de régule d'antimoine, liées par quelques parties d'étain. On ajoute parfois à cet alliage un peu de cuivre ou de zinc, ce qui lui donne plus de résistance : Firmin Didot fondait ses stéréotypes avec un mélange renforcé où il entrait 20 °/₀ de cuivre. En 1840, Colson « parvint à introduire le fer allié à l'étain dans la composition de son métal », triplant, quadruplant ainsi sa dureté et sa résistance.

LA FONTE.

La technique de la fonte des caractères est fort simple. Avant le XIXe siècle, on commençait la série des opérations successives par la gravure, à l'extrémité d'une tige d'acier, du contrepoinçon, figure intérieure de la lettre. En enfonçant ce contrepoinçon dans

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

une tige d'acier recuit, on obtenait une empreinte qui était en quelque sorte l'âme du poinçon. Autour de cette empreinte, le graveur dessinait les contours de la lettre et, au moyen d'un jeu de limes de plus en plus fines, il approchait de plus en plus près du trait de la lettre, qui venait à rebours sur l'extrémité de la tige d'acier : c'était le poinçon, instrument essentiel de la fonte. Aujourd'hui, le contrepoinçon est abandonné, et les opérations de la fonte commencent directement par la gravure du poinçon.



FIG. 2.

LE FONDEUR,

d'après Jost Amman.

(Hartmann Schopper, *De Omnibus illiberalibus sive mechanicis artibus ;* Francfort, 1574, f° B8).

Avec cet instrument, l'ouvrier du XVIIIe siècle frappait dans un bloc de métal doux une empreinte profonde : c'était la matrice, organe générateur de la lettre. Ce travail de préparation achevé, la matrice bien justifiée, c'est à dire calibrée avec soin dans toutes ses dimensions,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

on l'adaptait à un moule destiné à former le corps de la lettre. Puis, l'ouvrier, tenant ce moule dans sa main gauche, y versait, avec la main droite, le métal en fusion. Ce dispositif, c'est la manière ancienne et pittoresque de la fonte. Aujourd'hui, la machine, ingénieuse et compliquée, a remplacé ces vieilles méthodes, lentes et mal commodes.

Quelques minces opérations accessoires : frottage, crénage, rabotage, achèvent de façonner les lettres qui, mises en paquets, sont livrées à l'imprimeur.

LES SORTES.

Les lettres typographiques sont de trois sortes dans chaque corps : la minuscule, dite techniquement *bas de casse*, qui forme le fond du matériel d'imprimerie ; les grandes capitales, dites simplement CAPITALES et parfois *majuscules ;* les PETITES CAPITALES, hautes seulement comme les minuscules. Quant aux lettres dites, En jargon typographique, *lettres de deux points*, ce sont plutôt des initiales ou lettrines.

Ainsi formés, ces petits blocs répondent à quatre dimensions: l'une, absolue, qui est leur longueur, dite techniquement *hauteur en papier :* c'est la distance allant du plan de la lettre, cette surface qui reçoit l'encre, jusqu'au pied même de la tige. Pendant fort longtemps, en France, cette mesure fut variable ; à Lyon notamment, même après le règlement de librairie de 1723, qui fixait la hauteur en papier à 10 lignes 1/2 géométriques, on con-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

serva l'usage de caractères plus hauts. Aujourd'hui, les lettres typographiques ont généralement, en France, une longueur uniforme, qui est de 62 points 1/2, soit 23 m/m 688.

La deuxième mesure, variable d'un corps à l'autre, est la force de corps, c'est à dire « la distance qui sépare l'alignement supérieur de l'alignement inférieur des lettres longues » : b d f g k l p q y. Cette mesure a donné naissance à diverses nomenclatures. Au XVIe siècle, à Lyon et sans doute dans toute la France, les caractères d'imprimerie s'appelaient : Petit texte d'Allemaigne anticque, Glose du petit texte d'Allemaigne anticque, Gros texte d'Allemaigne anticque, Glose du gros texte d'Allemaigne anticque, Cursive d'Allemaigne, Belle anticque, Garamonde anticque, Lettre françoise de Robert Granjon, divisée en grand et petit cursive, Petit-Romain, Texte, Parangon, Petit-Canon, Immortel, Philosophie, Ascendonica, Gros-Français. Il y avait aussi des lettres de deux, trois, quatre, cinq, six, sept ranches, qui occupaient dans les compositions la hauteur de deux, trois, quatre, cinq, six, sept lignes.

Ensuite, et jusqu'au début du XIXe siècle, on désigna les caractères par les dénominations suivantes :

Perle (de Luce)	qui correspond à notre	4 points	
Parisienne (de Sanlecque) ou Sédanaise (de Janon)	—	5	—
Non-Pareille	—	6	—
Mignonne	—	7	—
Petit-Texte	—	7	— 1/2

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Gaillarde	qui correspond à notre	8 points
Petit-Romain	—	9 —
Philosophie	—	10 —
Cicéro	—	11 —
Saint-Augustin	—	12 et 13 —
Gros-Texte	—	14 —
Gros-Romain	—	15 et 16 —
Petit-Parangon	—	18 et 20 —
Gros-Parangon	—	21 et 22 —
Palestine	—	24 —
Petit-Canon	—	28 et 32 —
Trismégiste	—	36 —
Gros-Canon	—	40 et 44 —
Double-Canon	—	48 et 56 —
Triple-Canon	—	72 —
Grosse-non-Pareille	—	96 —

Pour apporter un peu de logique dans ce verbiage, le Règlement de 1723 décida, par exemple, que le petit-canon porterait deux saint-augustin, le gros-parangon un cicéro et un petit-romain, le petit-parangon deux petit-romain, le gros-romain un petit-romain et un petit-texte. Comme le singe de M. de Florian, il n'oublia qu'une chose, le Règlement de 1723, ce fut... de fixer la hauteur relative du saint-augustin, du cicéro, du petit-texte, du petit-romain et des autres corps.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le premier qui osa porter la main sur cette étrange phraséologie fut le fondeur Fournier le Jeune. En 1737, il imagina de donner à l'échelle des dimensions typographiques une base scientifique ; malheureusement, la mesure initiale dont il se servit était purement arbitraire ; son unité de mesure, le point typographique, n'était qu'une invention géniale mais essentiellement conventionnelle, qui devait apporter dans la technique un peu d'ordre mais non une solution définitive.

Vers 1775, François-Ambroise Didot fit subir au point de Fournier une modification essentielle. Celui-ci, basé sur une échelle fixe de 144 points, soit 12 cicéros, mesurait 0 m/m 35. Le point créé par Didot, sixième d'une ligne de pied de roi, mesure légale de l'époque, avait 0 m/m 376. « La ligne de pied de roi, explique A. Didot *(Essai sur la Typographie*, col. 848), divisé en six mètres ou mesures égales, servit à graduer et à dénommer les différents caractères. Le plus petit, qui a les six mètres complets, ou la ligne de pied de roi, se nomme le six, celui qui suit est le sept. Ainsi, l'unité des proportions typographiques est le point, qui équivaut à deux points du pied de roi, et les caractères procèdent de point en point ». Telle est la tyrannie de l'habitude que, pendant des années encore après l'adoption de ce système, l'ancienne nomenclature continua à être employée, et, même après 1810, la *Bibliographie de la France* rendait compte des livres parus, en désignant les caractères avec lesquels ils étaient composés par les locutions désuettes de l'ancienne nomenclature : gaillarde, petit-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

romain, philosophie, cicéro, qui étaient les corps les plus employés.

Quand furent érigés en méthode légale et obligatoire les principes du système métrique, qui remplaçaient les mesures duodécimales du XVIIIe siècle, on s'ingénia à mettre l'unité de mesure typographique en harmonie avec elles. Ce fut en vain. Pareille transformation rendait inévitable la refonte totale de l'ancien matériel ; il n'y fallait point songer. De sorte que, aujourd'hui encore, les mesures typographiques sont régies par le vieux système de Fournier ou de Didot, dont on s'accommode aisément, mais les ridicules dénominations des siècles révolus ont été définitivement abandonnées.

L'échelle des grosseurs des caractères est donc divisée en points, et le point, qui est devenu l'unité typographique, mesure 0 m/m 376.

Les corps de un, deux, trois points n'existent pas dans la pratique, c'est à peine si l'on fait usage du minuscule corps quatre, presque microscopique. L'échelle des types commence pratiquement par le corps cinq et va, sans interruption de numéro, jusqu'au corps seize. On a même fondu des caractères sur demi-point. A partir du corps seize, l'échelle présente de nombreuses solutions de continuité ; c'est-à-dire que la force de corps cesse de progresser de point en point.

La troisième dimension, essentiellement relative, des caractères typographiques est l'œil, c'est-à-dire le relief qui s'imprègne d'encre.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Chaque corps de caractère a d'ordinaire plusieurs « œils », c'est-à-dire plusieurs grosseurs, les gros œils se développant au dépens du talus, ce court espace qui déborde en tête et en pied les lettres courtes, et seulement sur l'un de ces deux côtés les lettres longues.

Cette multiplicité d'œils fondus sur le même corps ne simplifie point la recherche déjà compliquée de la nature des compositions. Une méthode commode pour parvenir à cette connaissance, dans les caractères sans talus, est de choisir dans une page une ligne où se trouvent des lettres longues supérieures et inférieures. Après avoir tracé un trait horizontal très fin passant *exactement* au-dessus et au-dessous de l'extrémité de chacune d'elles, on mesure avec le typomètre la distance qui sépare les deux lignes, et cet écart donne, en points, la force de corps. Si l'on a pris soin de faire cette opération sur deux lignes voisines, et que le trait tiré à la base des lettres longues inférieures de la première ligne ne se superpose point au trait tiré à la tête des lettres longues supérieures de la ligne suivante, c'est que la composition est interlignée. Il suffit alors de mesurer l'espace qui sépare ces deux traits voisins pour connaître la force de l'interlignage ; en voici un exemple :

La quatrième dimension des caractères est leur épaisseur, mesure variable presque à l'infini, la largeur respective des lettres de l'alphabet étant elle-même à peu près indéfinie, si l'on considère l'ensemble des types dont on se sert en imprimerie.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

A la largeur des lettres se rattache l'élément extrêmement important que l'on nomme *approche*. L'approche n'est point du tout, comme l'a écrit un « homme de métier », « l'épaisseur, c'est-à-dire la distance entre les deux frotteries », c'est la distance qui sépare les lettres entre elles, dans les mots non espacés, bien entendu. Fournier estimait que, dans les caractères romains, « l'approche doit être guidée de façon qu'il y ait entre les lettres un peu moins de distance que les jambages des m n'en ont entre eux ». Il enseignait aussi que, dans les lettres rondes b c d e o p q s, et dans les v w y, l'approche doit être un peu moins large du côté de leur partie tournante ou fuyante.

Si l'on décompose le caractère typographique, on y trouve :

1° Une tige, qui représente la longueur, ou hauteur en papier;

2° Une hauteur, qui est la force de corps ;

3° Un relief se chargeant d'encre à l'impression, qui est l'œil;

4° Une épaisseur, essentiellement variable, qui est la largeur d'œil augmentée de la double approche, droite et gauche ;

5° Les pleins de la lettre, qui sont les parties verticales de sa ligne (sauf dans les lettres dites italiennes; sauf aussi, cela va de soi, dans les lettres dont le trait est uniforme, — cette lapallissade était nécessaire) ;

6° Les déliés, qui en sont les parties horizontales ou tournantes ;

7° Les queues, qui sont les traits, dans les lettres longues, supérieures ou inférieures, dépassant l'œil en tête et en pied ;

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

8° Les obits ou apices, qui sont les petits traits horizontaux ou inclinés coiffant le fût des lettres b d h i j k l m n p r u v x y;

9° Les empattements, qui sont d'autres petits traits horizontaux, quelquefois atténués en triangles, placés au pied des lettres d f h i k l m n p q r u x; il ne faut donc point confondre, ce que l'on a fait, obits et empattements, et l'on ne peut non plus parler d'empattement de tête, ce qui est un barbarisme insupportable; le mot empattement a un sens étymologique précis et ne s'accommode point d'interprétation : on ne pourrait, tout de même, définir la coiffure « une chaussure pour la tête »;

10° Le cran, petite gouttière en demi-cercle, placée à 7 m/m environ du pied de la tige, destinée à guider le leveur de lettres dans le placement de celles-ci sur le composteur.

Chaque police de caractères comprend quelques lettres doubles ou triples : ff, fi, fl, ffi, ffl. Ces lettres composées étaient plus nombreuses dans les types anciens, qui avaient en outre, soit dans le romain, soit dans l'italique, des lettres liées fort élégantes, dont l'origine remonte aux premiers caractères romains et qui disparurent au début du XIXe siècle. En voici une ct.

Mais ne faites pas comme certains pontifes de la Technique, ces « éminents confrères » qui vous disent : « Oh! Monsieur, on voit bien que vous n'êtes pas du métier », et qui confondent avec « éminence » cette ligature, extrêmement élégante d'ailleurs, du c et du t avec un & ancien, comme il confondent le ſ ancien avec un F.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA FORME DES LETTRES.

Il m'a semblé que, pour permettre de suivre avec intérêt le processus de la transformation des caractères typographiques, il soit préférable d'en présenter la marche chronologique, plutôt que la classification méthodique. Il est convenu que celle-ci repose essentiellement sur la distinction des types en gothique, romain et cursive, et que le romain se subdivise en elzévir et didot : je parle, bien entendu, des lettres de labeur.

LE GOTHIQUE.

Il ne paraît pas du tout que ce soient les Goths qui aient inventé le type de lettres auxquelles on a donné leur nom ; ces dernières n'ont rien de commun avec l'écriture que les Germains « apportèrent en Italie et en Espagne au moment de leurs incursions » ; mais, puisque cette dénomination est consacrée par un très long usage, il faut bien que, juste ou non, nous l'adoptions.

On distingue deux types de gothique primitive : la lettre de forme, contemporaine des premières impressions, et la lettre de Somme, qui est une lettre de forme atténuée, abâtardie, et en quelque sorte mise en harmonie avec le style et les tendances de l'époque où elle fut créée.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE DE FORME.

C'EST avec la lettre de forme, caractère exclusif des xylographies primitives, que les imprimeurs des temps héroïques composèrent leurs premiers livres : le *Calendrier* de 1447, la *Bible* de 1455 et de 1456, le *Psautier* de 1457 et 1459. Son nom lui vient sans doute de ce que les graveurs en accusaient puissamment la *forme*, en exagéraient les angles saillants et marquaient ceux-ci de pointes pour le moins inutiles.

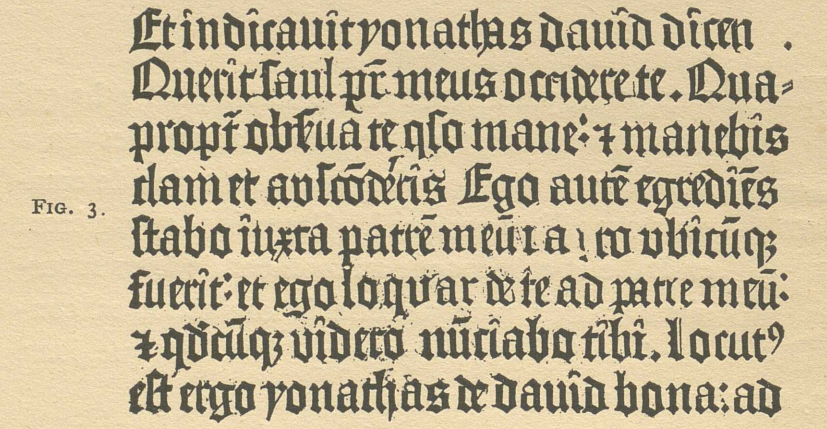


FIG. 3.

On a beaucoup trop abusé de la permission que nous nous sommes octroyée de médire de la lettre de forme : il y a de très belles pages gothiques, auprès desquelles notre typographie actuelle fait vraiment bien triste figure, et, certes, je dénie à nos fondeurs modernes le droit de juger ces vieilles et belles choses.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE DE SOMME.

Tout de même, la gothique de forme ne contenta point les hommes de la Renaissance; ils l'amendèrent peu à peu, la débarrassèrent de ses appendices inutiles, et elle devint la lettre de Somme.

Ce caractère, dont le nom vient, croit-on, de ce que ce fut avec cette gothique abâtardie que l'on imprima pour la première fois la Somme de Saint Thomas d'Aquin et qui

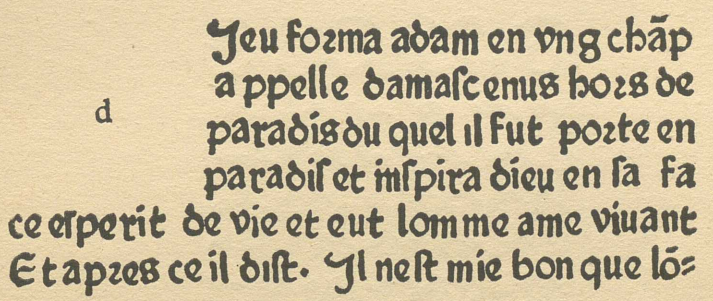


Fig. 4.

prépara l'avénement du romain, était donc une lettre de décadence ; dérivée de l'écriture allemande du xve siècle, elle se rattache par d'insensibles transitions au caractère rond, dont je vais parler ; elle était plus conforme que les premiers gothiques aux tendances des humanistes, pourtant elle ne les satisfit pas, et les imprimeurs de la Renaissance eurent tôt fait de l'abandonner. La lettre de Somme survit dans les bâtardes et les rondes.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE CADEAU (XVe SIÈCLE).

Aux gothiques anciens se rattachent :



ES LETTRES CADEAUX, sortes de capitales que l'on plaçait en tête des livres *(Cf.* G. Tory, *Champ Fleury*, pl. *in fine)*.

La lettre cadeau est, somme toute, l'initiale de la lettre de forme, c'est-à-dire, comme l'écrivait Fournier le Jeune, « la lettre majuscule de notre ancienne écriture françoise ».

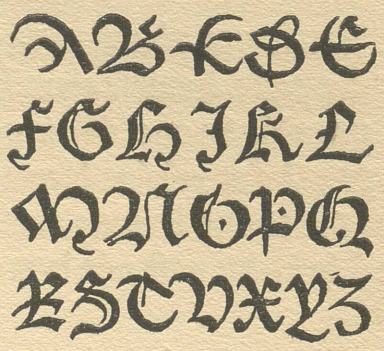


FIG. 5.

Ce caractère barbare est tout à fait lettre morte aujourd'hui et je n'en fais mention ici que pour mémoire; il semble que ce soient les tâtonnements des premiers écrivains gothiques et que ces « essais » aient préparé l'avénement des lettres de forme telles que les utilisèrent les prototypographes allemands.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE TOURNEURE (XVe SIÈCLE).

LA LETTRE TOURNEURE, capitale de forme arrondie, *tournante*, qui occupait les têtes de chapitres *(Ibid.)*. Cette lettre élégante paraît avoir été l'initiale de la lettre de Somme, dont elle rappelle la forme arrondie ; les premiers livres imprimés ont presque tous des initiales tourneures, mais le plus souvent celles-ci sont rubriquées, c'est-à-dire tracées à la main et peintes par les enlumineurs.



FIG. 6.

On remarquera la forme curieuse de la lettre y, en présence de laquelle il semble que le dessinateur se soit trouvé brusquement à court d'invention.

Les fondeurs modernes ont ressuscité cette lettre sous le nom de « jensonienne ». Pourquoi, grands dieux, rappeler Jenson à propos de ce caractère ?

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA BATARDE ANCIENNE (1490).

LA BATARDE, dont les premiers poinçons furent gravés en 1490 par Heilmann, qui demeurait à Paris, rue Saint-Jean-de-Latran; c'est la gothique actuelle de nos ateliers; seuls, les fondeurs allemands la gravent encore avec un certain souvenir des formes antiques ; quant à notre bâtarde, elle n'est plus aujourd'hui qu'un simple caractère d'écriture.

FIG. 7.

En telle meſure que vous meſurerez, on vo⁹ meſurera. Et pourquoy regarde tu le feſtu en loeil de ton frere & tu ne vois point vne poultre qui eſt en ton oeil. Ou comment dis tu a ton frere, frere permetz que ie tire

Je ne puis songer à pénétrer ici dans le détail des formes de gothiques qui, pendant plus de cinquante années, servirent à imprimer la plupart des innombrables éditions incunables. On en trouvera de remarquables nomenclatures dans les ouvrages de Dibdin *(Bibliotheca Spenceriana)*, de Robert Proctor *(An Index to the early printed Books in the British Museum)* et de A. Claudin *(Histoire de l'Imprimerie)*.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE ROMAIN DE JENSON (1465).

L'INVENTION de l'Imprimerie, dont les progrès étaient rapides en Allemagne et dans les pays septentrionaux, préoccupait fort ceux qui, autour du roi de France, étaient ses conseillers et les gardiens de sa frêle volonté. En 1458, ils obtinrent de lui qu'il envoyât à Mayence un émissaire, et Charles VII choisit pour cette mission un graveur de la Monnaie de Tours, Nicolas Jenson, qui s'en fut bientôt dans les pays germains, chargé de « parvenir à l'intelligence dudit art ».

Pourquoi, au lieu de revenir en France rendre compte au roi du résultat de sa mission, Jenson alla-t-il en Italie? Il est parfaitement vraisemblable que, surpris par les troubles qui suivirent le sac de Mayence par les troupes de l'archevêque Adolphe de Nassau, en 1462, Jenson ait émigré, qu'il ait suivi en Italie les imprimeurs mayençais ainsi contraints de fuir : Schweynheim, Pannartz et leur troupe, et qu'avec eux il se soit arrêté au couvent de Subiaco, pour y fonder ensemble le premier atelier de typographie qui ait fonctionné dans la péninsule. Or, trois ans plus tard, paraissait, au couvent même, un livre, un *Lactance*, tout entier composé avec une petite lettre dite « caractère rond » *(lettera antigua ronda)*. Quel était l'auteur et le graveur de cette lettre? Personne n'en sait rien ; mais je pense que, entre la date de 1462, qui marque le départ des imprimeurs mayençais de leur

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ville mise à sac, et l'année 1465, où parut le *Lactance*, le temps fut suffisant pour qu'un graveur habile comme l'était Jenson ait pu, s'inspirant des modèles qu'il trouvait nombreux dans la bibliothèque bénédictine de Subiaco, graver de toutes pièces les poinçons au moyen desquels furent fondues les lettres avec quoi ce livre fut composé (*Cf.* Loire, *Specimen historicum typographiae romanae XV. Saeculi*, Rome, 1778), et aussi celle d'un autre livre, le *Cicero de Oratore*, non daté, qui l'a peut-être précédé (*Cf.* Fumagalli, *Dict. géogr. Italie*, p. 407).

En tout cas, l'arrivée de Jenson à Venise, où on le retrouve peu après, est enveloppée de mystère. Si cet événement se produisit avant 1461 — ce qui paraît très douteux — et que cette date soit celle de la publication d'un livre signé de lui et daté de cette année-là, le *Decor puellarum*, c'est donc que son imprimeur, Jenson, est le véritable créateur du type romain. Si, au contraire, Jenson arriva à Venise seulement en 1470, comme la plupart des auteurs le soutiennent, sans en apporter aucune preuve, il n'aurait fait qu'améliorer la forme de ces caractères et les porter à une plus grande perfection.

Après avoir gravé pour les Mayençais de Subiaco, Jenson ne les aurait-il point suivis à Rome en 1467? S'il en était ainsi, Jenson serait évidemment l'auteur des poinçons avec lesquels furent créés les caractères des *Epistolae familiares*, de Cicéron, imprimées à Rome, par Schweynheim et Pannartz, et datées de cette même année 1467. Et alors s'expliquerait cette similitude

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

étrange des impressions des premiers imprimeurs romains et celles des Vénitiens Jean et Vindelin de Spire *(Cf.* Fumagalli, ouvr. cité, p. 437) avec celles que Jenson publia lui-même à

Volumina commentariorum ad hunc diem uiginti iam facta ſunt. Quantum autem uitæ mihi deinceps deum uoluntate erit: quantumq; a cura publica: & a refamiliari: procurandoq; cultu liberorum meorū dabit' ocium: ea omnia ſucciſiua: & ſubſecūdaria tēpora ad colligendas huiuſcemodi memoriarū diſceptatiūculas conferam. Progredie' igitur numerus librorꝫ diis beneiuuātibus cū ipſius uitæ quātuli qꝙ fuerint: ꝓgreſſibus. Neq; longiora mihi dari ſpatia uiuendi uolo: q̄ dum ero ad hāc quoq; facultatē ſcribendi: cōmentādiq; idoneus. Capita rerum quæ cuiq; cōmentario inſunt expoſuimus hic uniuerſa: ut iā ſtati declare': quid quo in libro quæri inueniriq; poſſit.

AVLI GELII NOCTIVM ATTICARVM COMMENTARII FINIS: IMPRESSI VENETIIS PER NICOLAVM IENSON GALLICVM FELICITER. M. CCCC. LXXII. NICOLAO TRVNO DVCE VENETIARVM INCLYTO.

Fig. 8.

Venise dès 1470, notamment le *Preparatio Evangelica* d'Eusèbe ; ceux aussi de la *Cité de Dieu* de Saint Augustin, de Schweynheim et Pannartz, de la même année 1467, caractère parfaitement conforme, dit Moulinet, aux lettres du manuscrit *De Civitate Dei* de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève, écrit en Italie en 1459.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Si Jenson fut tout à fait étranger à la création du caractère romain dont se sont servis les premiers imprimeurs d'Italie avant qu'il imprimât lui-même, la popularité qu'on lui a faite dépasse toute mesure.

Que l'on compare la jolie lettre du *Cicero de Oratore* avec celle du *Preparatio Evangelica (Cf.* Fumagalli, ouvr. cité, p. 444), qui passe pour être l'une des premières impressions de Jenson, et l'on jugera si les différences, si grandes qu'elles soient, qui distinguent ces deux caractères justifient les louanges dont on a comblé notre compatriote ; ces louanges, Jenson les mérite sûrement, mais il les mérite parce que, à n'en pas douter, il est l'auteur ou l'inspirateur de *tous* les premiers poinçons de romains : ceux du *Lactance* de Subiaco, ceux, modifiés et améliorés, des *Epistolae* de Rome, et ceux, plus parfaits encore, du *Preparatio* de Venise ; ces caractères, les voilà, page 25.

Les voilà, et quand nous disons que ce caractère est beau, quand nous nous extasions devant ces lettres très larges, aux formes très nobles, au trait gras et d'une ligne soutenue, les techniciens, les « hommes de métier » se signent et s'éloignent de nous en disant : « Ayez pitié de ces insensés, ils ne savent ce qu'ils disent » ; car les typos ne peuvent pas comprendre qu'une composition dont les lettres ne s'alignent pas rigoureusement à la règle puisse passer pour une chose belle !

Le caractère romain est d'inspiration italienne. Il a été puisé

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

dans les écritures lombardes et saxonnes, et surtout dans la minuscule caroline du IXe siècle dont on retrouve aisément l'origine dans l'onciale du VIe, forme expédiée de la capitale romaine.

Dès 1470, le *romain*, dit « caractère vénitien » *(literis venetis)* ou « caractère rond », avait fait son apparition en France. Mais, c'étaient des lettres toutes différentes de celles des premiers imprimeurs vénitiens, très comparables aux romains qu'utilisaient à Rome Schweynheim et Pannartz (Cat. Baer, *Incun.*, supp. secund., p. 415) ; hauts sur leurs jambes mal assurées, minces de lignes, ces caractères, qui servirent à toutes les premières impressions de la Sorbonne, n'eurent qu'un succès éphémère (Cf. *Gasparini Epistolae*, Paris, 1470); bientôt les imprimeurs parisiens revinrent à des formes gothiques, assez semblables aux types de Schœffer. Ce ne fut pas, cependant, pour un temps très long.

En Allemagne, au contraire, où il avait été introduit en 1472, par Gunther Zainer *(Ethimologiarum* de Saint Isidore de Séville), le romain fut peu à peu abandonné au profit du gothique.

Jusque là, les imprimeurs n'avaient donc eu en casses que les vieux gothiques et la lettre de Jenson pour composer leurs livres ; dès les premières années du siècle qui suivit, Alde Manuce mit à leur disposition un caractère nouveau. C'était une lettre cursive d'inspiration italienne et qui tirait son origine de l'écriture de la Chancellerie romaine : *cursivetos seu cancellarius*.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'ITALIQUE DE MANUCE (1500).

Ce joli caractère, que le vieil Alde appelait *cancelleresco*, fut créé à Venise pendant l'année 1500. Alde Manuce, las de n'avoir à sa disposition qu'un gothique dont le goût de plus en plus se perdait ; qu'un romain, vieux déjà de plus de trente-cinq ans —, Manuce prit le parti de faire graver une lettre nouvelle.

Hanté par la beauté des écritures chancelières de son époque et particulièrement, a-t-on dit, par celle de Pétrarque, Alde appela près de lui François Griffi, de Bologne, et lui fit tailler une lettre cursive. Griffi s'attela à la tâche, besogna pendant des mois, si bien que, dès avril 1501, Manuce pouvait publier avec sa nouvelle lettre une édition de *Virgile*.

D'autres impressions suivirent bientôt : un *Horace*, un *Pétrarque*, un *Juvénal*, enfin, au mois de décembre, un joli *Martial* qui est devenu, on le pense bien, d'une très grande rareté et dont on connaît quatre exemplaires sur vélin (Voir fig. 9).

Alde mit près de deux ans pour s'apercevoir qu'une semblable invention n'allait pas manquer de susciter des imitations. Quand il y prit garde, déjà on avait contrefait la « testo d'aldo », mais rien encore n'avait paru en Italie qui dénonçât ce méfait. Sans plus tarder, cependant, il se fit délivrer par le Sénat de Venise un privilège qui lui assurait pendant dix ans l'usage de sa cursive (Acte du 13 novembre 1502).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

EPIG.

Laus Auguſti.

Auguſti laudes fuerant committere claſſes,
Et freta nauali ſollicitare tuba.
Cæſaris hæc noſtri pars eſt quota, uidit in undis
Et Thetis ignotas, & Galathea feras.
Vidit in æquoreo feruentes puluere currus,
Et domini Triton ipſe putauit equos.
Dumq; parat ſæuis ratibus fera prælia Nereus,
Abnuit in liquidis ire pedeſter aquis.
Quicquid & in circo ſpectatur, & amphitheatro,
Dines Cæſarea præſtitit unda tibi.
Fucinus, & pigri taceantur ſtagna Neronis.
Hanc norint unam ſecula Naumachiam.

M. V. MARTIALIS EPIGRAMMÁTON LIBER PRIMVS.

PERO ME SECVTVRVM IN libellis meis tale temperamentum, ut de illis queri non poſſit quiſquis de ſe bene ſenſerit, cum ſalua infimarum quoq; perſonarum reuerentia ludant, quæ antiquis authoribus defuit, ut nominibus non tantum ueris abuſi ſint, ſed etiam magnis. At mihi fama uilius conſtet, et probetur in me nouiſſimum ingenium. Abſit à iocorũ noſtrorum ſimplicitate maligнus interpres, nec epigrammata mea ſcribat. Improbe facit, qui in alieno libro ingenioſus eſt. Laſciuam uerborum licentiam, id eſt epigrammáton linguam excuſarem, ſi meum eſſet

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Ce viatique n'empêcha pas, bien entendu, les nouvelles gravures de paraître. Les Giunta, à Florence, « sortirent » leur cursive dès 1503 ; Soncino, de Fano, publiait, la même année, un *Pétrarque* composé avec une italique gravée aussi par François de Bologne. Les Lyonnais n'avaient pas tant attendu pour s'emparer de la découverte de Manuce. Quand je dis « les Lyonnais », je me trompe.

Alde était, à Venise, entouré de confrères jaloux de ses succès. La Compagnie d'Ivry, association de libraires formée entre les Aliprando et les Gabiano, ne voyait pas sans quelque souci la perfection de ses impressions.

On sait l'importance du marché de Lyon, au XVIe siècle. Ses grandes foires, dotées de privilèges exorbitants, attiraient au confluent du Rhône et de la Saône tous les marchands du monde ; tout le négoce, on peut dire, s'y donnait rendez-vous ; les livres y venaient de Florence, de Venise, de Bâle, de Nüremberg, et ils se trouvaient là avec les livres du cru : quelle plus belle occasion, pour les libraires de Venise, très au courant de ce qui se passait autour d'eux, d'exercer sur la librairie une concurrence sournoise et exempte de périls ? ils n'y manquèrent point. La Compagnie d'Ivry avait à Lyon un représentant, Balthazard de Gabiano, établi au coin de la rue Pépin depuis 1497. Aussitôt s'organisa une contrefaçon éhontée des impressions d'Alde ; reproduites page pour page, avec une petite italique non point plus belle à mon sens, mais un peu moins anguleuse et plus droite que celle de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Manuce, les fausses éditions aldines se répandirent sur le marché des livres. Balthazard de Gabiano les imprimait lui-même, où il les faisait imprimer par Barthélemy Trotti, son compatriote. L'audacieux contrefacteur, je l'ai déjà dit, composait ces copies page pour page ; mais il y supprimait tout ce qui rappelait ou évoquait le nom d'Alde Manuce : sa marque, cet élégant dauphin qui s'enroule autour de la tige d'une ancre, le colophon, qui attestait l'origine des livres vénitiens ; mais les imprimeurs lyonnais, privés sans aucun doute des bons correcteurs dont surent s'entourer plus tard Sébastien Gryphe, Guillaume Rouille, Horace Cardon et tant d'autres, commettaient des contrefaçons remplies de fautes, d'une incorrection exemplaire; si bien que, très jaloux d'une réputation durement acquise, Alde, le vieil Alde se lamentait.

« Aldus Manutius R° Lectori S[alutem], écrit-il dans une lettre monitoire datée de Venise le 16 mars 1503 et que je traduis, dès que j'ai commencé à offrir de bons livres aux hommes d'étude, j'estimais que cela seul était de mon devoir que tous les meilleurs ouvrages tant grecs que latins sortissent de notre Nouvelle Académie parfaitement revus, et que par nos soins et nos travaux tous les esprits soient excités aux belles-lettres et aux beaux arts. Mais par malheur il en est advenu bien autrement. C'était une si lourde tâche d'établir la langue romaine. En effet, outre les guerres qui je ne sais par quelle infortune ont commencé dans le même temps où j'ai entrepris cette tâche pénible, et qui

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

continuent jusqu'au jour présent de telle manière que voilà bientôt sept ans que l'on voit les belles-lettres lutter pour ainsi parler vaillamment avec les armes, quatre fois déjà dans notre maison des ouvriers et des gens à solde ont conspiré contre moi. L'Avarice est la mère de tous les maux. Grâce à Dieu, je les ai presque tous réduits au point que tous absolument se repentent de leur perfidie. Il leur restait à éditer fautivement nos livres dans la Ville de Lyon et à les publier sous notre nom. Ils ont voulu qu'ils ne portent ni le nom de l'auteur, ni le lieu où ils avaient été imprimés, pour tromper les acheteurs non avisés. Abusés par la ressemblance des caractères et le format de l'ouvrage ils [les acheteurs] pouvaient penser que nous les avions fait paraître à Venise par nos soins.

« Aussi bien pour que ce procédé ne cause pas de tort aux hommes d'étude, ni à moi un tort et un déshonneur véritables, je veux par cette lettre prévenir le public pour qu'on ne l'abuse point. Les remarques ci-dessous feront l'évidence.

« On imprime actuellement à Lyon (autant que je puisse le savoir) en caractères très semblables aux nôtres : *Virgile*, *Horace*, *Juvénal et Perse*, *Martial*, *Lucain*, *Catulle*, *Tribulle et Properce*, *Térence*, tous ces ouvrages sans nom d'imprimeur, sans désignation du lieu et de la date où ils ont été terminés. Au contraire, voici ce qu'on trouve sur tous nos exemplaires : A Venise. Maison Alde R. et encore la date. De plus ceux-ci ne présentent aucun signe particulier. Sur les nôtres, il y a un dauphin qui s'enroule à

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

une ancre, comme on peut le voir ci-dessous. En outre, le papier de ceux-ci est inférieur et je ne sais pourquoi d'une odeur infecte [*graveolens*] ; les caractères positivement (à supposer que je l'affirme ainsi) ont une certaine saveur gauloise. Les majuscules sont absolument hideuses. De plus les consonnes ne sont pas jointes aux voyelles, mais elles en sont séparées. Dans nos ouvrages, en revanche, à peu près toutes sont jointes et imitent l'écriture à la main, il vaut la peine de le voir. Ajoutez qu'à ces incorrections qu'on y voit ils sont faciles de reconnaître qu'ils ne sont pas de chez moi : en effet dans le Virgile imprimé à Lyon... (Suivent les erreurs typographiques des éditions de Lyon pour chacun des auteurs mentionnés ci-dessus).

« Que ceux qui comprennent imaginent quel peut être notre embarras en cette affaire. En vérité, nous nous en occupons beaucoup, nuit et jour. Voilà donc ce que nous faisons publier pour que l'acheteur des petits livres de format portatif ne soit pas trompé et qu'il reconnaisse facilement s'ils ont été imprimés à Lyon ou dans notre maison à Venise. Adieu ».

On a fait à Manuce le reproche, parfaitement injuste, d'avoir laissé entendre qu'il était l'inventeur de la lettre italique, et usurpé en quelque sorte la paternité d'une œuvre qui, rationnellement, appartient au graveur. C'est pousser bien loin, vraiment, le souci de la vérité étymologique. Personne, que je sache, n'a jamais osé disputer âprement aux Elzevier l'honneur d'avoir

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

introduit dans la typographie un caractère que Garamond avait dessiné et gravé cinquante ans avant que vînt au monde le premier des Elzevier. Le cas d'Alde est tout autre : c'est lui qui, réellement, conçut l'italique, c'est lui qui la fit graver et qui l'utilisa le premier et elle n'a même pas conservé son nom!

Ainsi, il n'est donc pas vrai que l'italique fut introduite en France en 1525 et que Simon de Colines ait été l'artisan de cette importation. On s'en servait à Lyon dès l'année 1502 et, quoi qu'en dise Alde, l'italique lyonnaise était fort belle et imitait très bien la sienne : la preuve en est qu'on s'y trompait.

Des auteurs bien informés ont dit que le vieux Manuce avait créé cette lettre pour mélanger au romain et attirer par ce moyen, sur certains mots, l'attention du lecteur. Heureux hommes, qui sont dans le secret des dieux! Quant à moi, je ne prétends rien, mais je crois qu'Alde voulut faire une lettre nouvelle. Peu nous importe, d'ailleurs ; mais aujourd'hui l'italique n'est bien qu'un accident dans le matériel typographique et nullement une lettre de fond ; son histoire finit donc avec Garamond et peut-être avant lui.

LES PROPORTIONS DES LETTRES.

Dès les premières années du XVIe siècle, peut-être même plus tôt, la forme des caractères romains n'était plus laissée à l'initiative et à la fantaisie des graveurs de lettres. Déjà, dans son *De divina proportione*, le père Luca Pacioli « en-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

seigne à dessiner les lettres de l'alphabet avec des proportions esthétiques et selon des règles géométriques ». En 1525, Albert Dürer reprend la question et la traite avec ampleur dans son livre *Vnderweysung der messung*. Mais, quelque science qu'ait mise Dürer à défendre ses conceptions et les proportions de ses lettres, Geofroy Tory, le grand artiste parisien à qui la Typographie française doit le meilleur de son œuvre décorative, Tory n'en fut point satisfait. Dans son *Champ Fleury* et plus tard dans *l'Art et Science de la vraye Proportion des Lettres Attiques*, après avoir accusé Pacioli de plagiat et Dürer d'erreur, il se livre à une longue critique des lettres de ce dernier, se basant sur de prétendus rapports entre la proportion des lettres, le corps humain, les neuf muses et Apollon, les sept arts libéraux et la flûte à neuf trous. Je passe les démonstrations.

Tory avait, étant à Rome, longuement étudié le livre de Fanti sur l'écriture et les proportions des lettres, il en avait tiré grand profit, et ces lectures donnèrent à son style « plus d'élégance et de correction » ; il est probable qu'il eut un atelier de gravure de lettres et l'on suppose avec quelque vraisemblance que les belles italiques de Simon de Colines, qui ont passé jusqu'à ces dernières années pour les premières qui aient été utilisées en France, sortirent de cet atelier. En tout cas, Tory prétendit corriger Pacioli et corriger aussi Dürer ; il donna à son tour son opinion sur la proportion des « lettres attiques » et des images pour l'étayer ; en voici une et voici son homologue, d'après A. Dürer :

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

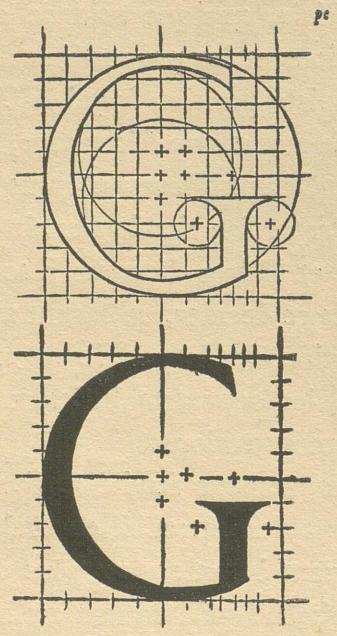


Fig. 10.

D'après G. Tory.

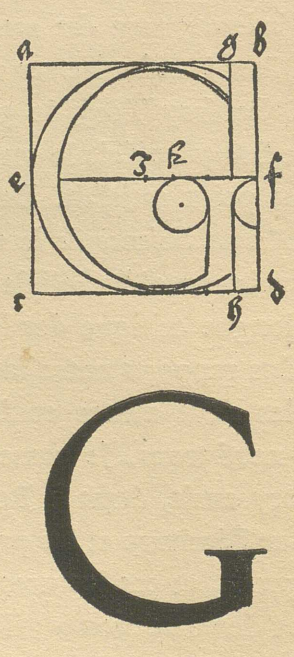


Fig. 11.

D'après A. Dürer.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE FROBEN (1518 ?).

DEPUIS vingt ans l'imprimerie vivait, en France, sur ces ressources un peu limitées, quand parut vers 1527, dans l'atelier de Sébastien Gryphius de Lyon, un caractère nouveau. C'était une lettre très belle, bien pleine et bien noire, très voisine du jenson, mais dont elle différait par d'insaisissables détails. D'où venait cette lettre ?

Le numéro 159 (8 juin 1905) de la *Gazette du Palais* rapporte, sous le titre « Propriété littéraire et artistique », un fort intéressant procès intenté par Peignot et fils à Renault, en contrefaçon du caractère typographique désigné aujourd'hui sous le nom de *grasset*.

Il importe peu que Peignot et fils aient ou non gagné leur cause ; en fait, ils l'ont perdue parce que, dit le commentateur du jugement du tribunal de la Seine qui les a déboutés de leur action, « ils ignoraient, lors de l'achat de ce caractère, qu'une parenté étroite unissait ces types avec l'œuvre de Sébastien Gryphe, et qu'une érudition plus complète leur eût évité bien des déboires et démontré que le *modern style* n'est souvent que du *vieux style* ».

Parole bien imprudente, celle-là, critique à double tranchant, si j'ose dire, parce que, si érudits qu'aient été Renault d'abord, ensuite les juges de Peignot et enfin le commentateur de leur jugement, il y a mille chances qu'ils se soient tous trompés. « Dû à Gryphius » le modèle sur quoi Grasset s'est inspiré ? Non !

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Que ce caractère ait été la véritable source où fut puisée l'idée du grasset, c'est possible, c'est même sûrement vrai, puisque le jugement le dit ; mais il est sûr aussi que Gryphius ne fut pour rien dans l'invention de cette lettre.

En 1518, Froben, le grand Froben de Bâle, se servait d'un caractère extrêmement beau, extrêmement pur, dans lequel se retrouvaient toutes les qualités des premiers romains jensoniens. Aussitôt, ce caractère, qu'accompagnait une italique faite à l'évidence exprès pour lui, se répandit dans les officines.

Quand Gryphius, en 1527, s'établit à Lyon, rien ne lui parut plus pressé, du moins on peut le penser d'un artiste de sa trempe, — rien ne lui parut plus pressé que d'améliorer les impressions déjà si belles de cette belle époque, en se servant d'un caractère nouveau; il acquit celui de Froben.

admodum memorię prodidit Aullus Gellius in his libris, quos περὶ καλῶν ἡδονῆς inscripsit, Iustitiam antiquioribus rhetoribus, atq; pictoribus depingi ad hunc prope modum solitam, uir præstantissime, scribit. Videlicet forma, ac filo uirginali, aspectu uehementi, & formidabili, luminibus oculorum acribus,

Fig. 12.

Je dis « celui de Froben » sans en être sûr, évidemment, mais il y a bien des chances pour qu'il en fût ainsi. Froben était l'un des plus grands imprimeurs de son temps, un de ces esprits ouverts à toutes les inventions et qui fut pour les pays germaniques ce qu'avait été le vieil Alde pour l'Italie, ce que devaient être Estienne pour la France

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et Plantin pour les Pays-Bas ; Froben ne manqua pas de créer lui-même des lettres dont, à coup sûr, il alimentait les ateliers de ses confrères. Or, les relations étaient constantes entre Bâle et Lyon au XVe et au XVIe siècle, les échanges s'y faisaient en grand nombre, et la présence dans les ateliers de Gryphius des caractères bâlois n'a rien que de très rationnel.

On suppose donc qu'il appartient à Froben ce caractère que les juges de Paris ont attribué à Gryphius. Le grasset s'en est inspiré, et il n'est pas, à coup sûr, la « création géniale enfantée dans un moment d'extase » que croyaient — c'est le jugement de 1905 qui le dit — Peignot et fils.

Mais, si belle que fût cette lettre, il ne semble pas qu'elle servît beaucoup en France, hors les ateliers du grand imprimeur lyonnais, dont les éditions étaient fort abondantes, et quelques ateliers voisins. Le garamond paraît avoir été incomparablement plus répandu, et on le retrouve, plus ou moins semblable à lui-même, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, époque où commence à se propager le romain de Simon Fournier. On peut dire que, sauf le type de Froben et quelques lettres singulières dont il m'a été impossible de trouver l'origine, toutes les compositions des XVIe (depuis 1550), XVIIe et XVIIIe siècles (jusqu'à 1760) sont en garamond.

Qu'est-ce donc que le garamond ?

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE GARAMOND (1540 ?).

L'IMPRIMERIE FRANÇAISE : Simon de Colines, Vascosan, Robert Estienne à Paris, à Lyon Sébastien Gryphius et d'autres, s'appliquaient à bâtir des chefs-d'œuvre, quand, vers 1540, le roi de France, dit-on, ordonna que l'on fît graver une série de caractères romains; Garamond, qui était un élève de Geofroy Tory, fut chargé de cette besogne : ce fut tout une affaire. Que Claude Garamond se soit inspiré des romains vénitiens pour la gravure de ses lettres, cela ressort à l'évidence de la forme de ces dernières.

Un auteur récent a sévèrement jugé les types de Garamond, croyant y découvrir toutes sortes d'imperfections. Quelques-unes paraissent très réelles : les capitales sont « relativement plus larges et plus grasses que les bas de casse » ; les italiques « semblent dirigées en des sens différents » ; ce n'est pas niable. Mais que les lettres O et Q « paraissent gravées de travers », parce que « les parties grasses sont disposées sur une ligne oblique », c'est là chose toute naturelle, et les premiers imprimeurs vénitiens en avaient fait, avec intention, tout autant *(Cf.* Fumagalli, ouvr. cité, p. 452); que « la lettre O forme une circonférence presque parfaite », Garamond n'a fait en cela que se conformer aux enseignements de Geofroy Tory.

Un autre auteur a pensé aussi que l'obliquité de la lettre O « s'explique difficilement! ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Quant à Thibaudeau, il a parlé du garamond en se référant aux gravures modernes de cette lettre, qui sont « conformes » aux anciennes, mais qui ne sont pas les anciennes.

Le garamond n'est autre chose que la première et la plus pure expression de l'elzévir, ce magnifique caractère auquel la dynastie des Elzevier doit son lustre.

Dans une excellente monographie des Elzevier, M. Willems, auteur flamand, conteste véhémentement — c'est dans l'ordre — cette attribution à Garamond des types utilisés par les imprimeurs hollandais. Il est tout à fait dans le rôle du biographe de s'insurger contre tout ce qui pourrait diminuer la gloire de son héros ; mais ce serait pour lui s'honorer grandement que d'apporter dans cette revendication toute la mesure qu'il sied. Que les Sanlecque et surtout Garamond n'aient point gravé les poinçons mêmes qui servirent aux Elzevier, on s'en doutait, et M. Willems a peut-être quelque bonne raison pour le prétendre : Firmin Didot, lui non plus, n'a pas gravé *tous* les types que l'on nomme à bon droit des didots ; mais il est sûr aussi que Christophe Van Dyck, sur qui M. Willems reporte tout le mérite des beaux alphabets dont se servirent les imprimeurs flamands, ne fut qu'un merveilleux imitateur dans la série des caractères que donne M. Willems sous le titre *Epreuve des caractères gravés par feu Christophe Van Dyck*... Evidemment, on ne plagie pas avec plus de maîtrise : Van Dyck a copié jusqu'aux erreurs de Garamond ! M. Willems a

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tort, vraiment, de contester la véritable origine des caractères elzéviriens ; Van Dyck « créateur du type qui a immortalisé le nom des Elzevier » ! c'est excessif.

Garamond, écrit Javal, « devint bientôt le fournisseur de toutes les imprimeries où l'on se servait de caractères romains ». Cela expliquerait la multiplicité des formes que présentent les garamond, par la nécessité où se trouva le maître-graveur de confier la taille de ses poinçons à de nombreux ouvriers. Il est clair que si Garamond était, ou à peu près, le seul fondeur de France, il lui était tout à fait impossible de subvenir par soi-même à pareille besogne, et qu'il la partageait avec d'autres.

Il est essentiel, en effet, de constater que ces types présentent entre eux de notables différences, même d'un corps à l'autre. Certaines lettres du corps 18, par exemple, ne ressemblent en rien à leurs homologues du corps 14 ; le signe & dans l'italique, est tout à fait dissemblable entre ces deux corps. L'obliquité et la concavité de l'apex diminuent de netteté à mesure que la force de corps diminue elle-même ; très accusée dans les gros corps, cette pente est presque insensible dans les petites lettres, surtout dans les fontes usées. D'ailleurs, dans certains poinçons de l'Imprimerie Nationale, gravés sans doute après la mort de Garamond, les lettres sont déjà déformées et se rapprocheraient davantage des types vénitiens des origines *(Cf.* De Bure, *Moralistes anciens)*.

Claudin, au surplus, ne manque pas de nous avertir que les types modernes de garamond sont seulement « conformes » aux

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

anciennes fontes, et que le type choisi pour l'impression de son *Histoire de l'Imprimerie* « diffère peu des fontes dessinées par Garamond sous François Ier » et que voici :

Ie ſoubs-mets tout ce que i'ay
dit en cét ouvrage à la cenſure
du ſainct Siege Apoſtolique,
au ſentiment duquel ie me con-
formeray touſiours.

FIG. 13.

Ainsi modifiés, désignés volontiers sous le nom de *caractères de l'Université*, les garamond régnèrent sans partage jusqu'au XVIIIe siècle. Plantin les avait introduits à Anvers, et, au XVIIe siècle, ils furent adoptés par les Elzevier, dont ils gardèrent le nom : leurs caractéristiques, qui les éloignaient un peu du jenson, consistaient surtout dans l'horizontalité de la corde de l'arc des e minuscules et l'encapuchonnement un peu plus prononcé des lettres a et c.

Bientôt après leur création, les types elzéviriens devinrent innombrables et toutes ces lettres n'eurent plus guère qu'un caractère commun : une légère obliquité des apices. Déformés à l'envi par les graveurs modernes, peu de ces prétendus elzévirs

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ont gardé leur grâce première. A côté du mayeur, qui en a conservé l'élégance (Cf. *Discours de l'Entree de tres illustre et puissant Prince Louis de Bourbon... en sa ville de Beauieu, le troisieme iour de Iuillet M. D. LXIV*, 1564), combien d'autres, altérés et méconnaissables !

La date de 1540, que j'ai donnée comme étant celle où Garamond dut graver ses poinçons, n'est pas du tout certaine, je pense même qu'elle est fort douteuse. Quelques auteurs disent 1515 ou 1520, je n'y crois pas davantage : Geofroy Tory vivait encore, et c'était lui le grand graveur de lettres de l'époque, c'est à lui que, sûrement, le roi se fût adressé.

Quoi qu'il en soit, Garamond fit merveille ; non seulement il grava ses beaux romains avec une maîtrise sans égale, mais il s'en prit aussi à l'italique, et son italique est encore plus belle que son romain.

L'ITALIQUE DE FROBEN (1518 ?).

On se souvient que, dès 1527 ou 1528, Sébastien Gryphius de Lyon imprimait lui-même avec une belle italique, évidemment gravée pour accompagner son romain. Le règne de l'italique comme lettre de fond semblait fini ; cependant Gryphius lui-même continua pendant toute sa vie à composer en italique des livres tout entiers.

Rien n'est aussi malaisé que d'analyser et caractériser une

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

lettre d'imprimerie. Nous constatons dans chaque type une sorte de personnalité, mais, le plus souvent, nous ne savons comment exprimer son caractère : c'est le cas pour l'italique de Gryphius ; elle échappe à la description, seules quelques particularités très fugaces la distinguent, et ce crochet qui, du pied de la lettre p bas de casse, pointe vers la droite, n'est pas la moins curieuse.

Qu'elle soit antérieure à l'italique de Garamond ou qu'elle l'ait suivie, la lettre penchée de Gryphius présente un désaxement total du sens des lettres ; alors que la lettre Q est penchée norma-

Vt leo, quem medijs Libyæ ſitientis arenis
Pœnus agens telis, uel harundine fixit acuta,
Obuia contempto ruit in uenabula ferro,
Indomitusq; ipſo de uulnere concipit iras, Fig. 14.
Sed dum præcipiti commiſcet prælia dextra,
Dumq; ardet nimis ulciſci ſua damna Camillus,
Rurſus in inſidias, & pila inimica cucurrit,

lement à droite, la lettre O est tout à fait verticale, et la branche seconde du V affecte une excessive inclinaison vers la droite. Mais la caractéristique la plus frappante de cette élégante lettre, c'est un trait bien plein, ce que les techniciens appellent une forte graisse, particularité qui la distingue au premier coup d'œil de l'italique aldine et de celle de Garamond.

Quel est le graveur de cette lettre ? rien ne nous l'apprend.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Baudrier, qui a étudié avec le soin et l'érudition que l'on sait les imprimeurs, les libraires et les tailleurs de lettres de Lyon, dit simplement que Gryphius, « en 1528, ayant amassé un pécule suffisant, s'établit à son compte, devint imprimeur et *acheta* une excellente fonte de caractères italiques et romains dont il sut assurer la tenue et le perfectionnement » ; cela, il faut le croire, parce que Baudrier ne se trompe guère. De son côté, Renouard dit que « Séb. Gryphe qui vint s'établir à Lyon vers 1528 éclipsa bientôt [les diverses imprimeries lyonnaises] et par des caractères beaucoup meilleurs et nouvellement gravés, fit oublier ceux de Troth et Huyon », qui contrefaisaient les éditions aldines. C'est donc qu'il faut perdre l'espoir de retrouver l'origine de cette lettre : Renouard l'aurait dite, s'il l'eût connue ; quant à Baudrier, il a laissé bien peu d'épis à glaner ! Je pense, moi, qu'elle venait aussi de chez Froben.

L'ITALIQUE DE GARAMOND (1540).

Qu'il est donc difficile de faire l'unanimité autour des choses ! Prêtez l'oreille aux propos d'un bibliophile sur une page de l'italique de Garamond, que va-t-il vanter dans ces lettres auxquelles personne ne songe à refuser une très grande élégance ? le plus souvent, c'est cette irrégularité, cette sorte de dissymétrie qui saute aux yeux aussitôt ; c'est le

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

burin nerveux, aux angles un peu brutaux qui donne tant de caractère à cette typographie. Ecoutez maintenant les imprimeurs : « Les italiques que Garamond grava d'après Alde Manuce sont loin d'égaler ses types romains. Dans chaque corps l'œil est un peu moins gros que celui du romain correspondant et les lettres

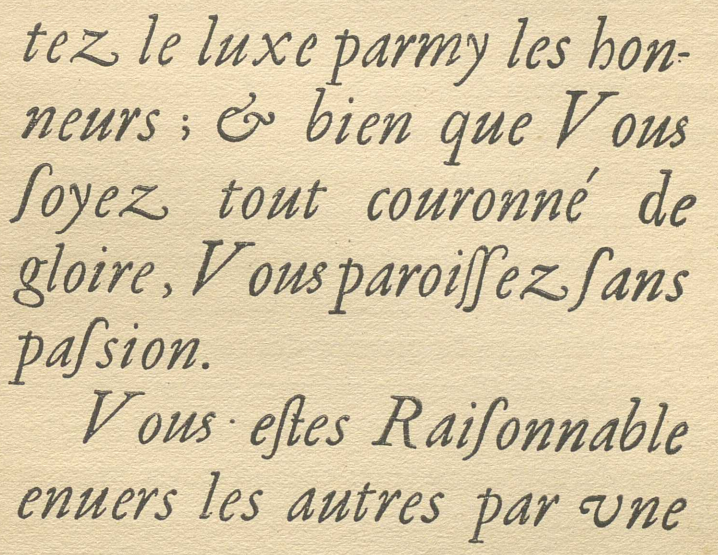

tez le luxe parmy les hon-
neurs ; & bien que Vous
ſoyez tout couronné de
gloire, Vous paroiſſez ſans
paſsion.
Vous eſtes Raiſonnable
enuers les autres par vne

FIG. 15.

semblent dirigées en des sens différents ; ce caractère n'a du reste été bien gravé qu'à partir de notre [XIXe] siècle ! ».

Hélas ! il y aura toujours, en France, ce fossé profond, infranchissable, entre l'amateur cultivé, chez qui le commerce des choses du passé et la préoccupation de celles de l'avenir ont épuré le goût et éduqué le sens artistique, et le technicien, uni-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

quement attaché aux qualités intrinsèques de ses matériaux, mesurant leur valeur, avec un compas, à la rectitude impeccable de leurs alignements ; fossé infranchissable, dis-je, creusé chaque jour un peu plus par un éducation professionnelle qui proscrit tout retour vers la beauté et la simplicité antiques. Pourtant, qu'elles étaient belles ces belles inscriptions romaines qui ont inspiré les premières lettres que grava Jenson au moment où notre art était encore dans son berceau ! Et que sont belles aussi ces lettres que Claude Garamond dessina en ce XVIe siècle, si dense, si plein de sens artistique ; et c'est pitié, vraiment, que d'entendre ceux dont c'est le privilège chez nous de manier d'aussi belles choses, parler semblable langage. Saint Jean Porte Latine, patron vénéré des Enfants de la balle, vous qui avez guidé les pas hésitants du premier des imprimeurs et qui l'avez soutenu dans ses défaillances ; qui avez, tel une fée bienfaisante, assisté à la naissance des primes incunables ; qui avez inspiré aux typographes du XVIe siècle leurs chefs-d'œuvre immortels ; qui, pendant tout le XVIIe, à la Saint-Jean d'été, sous la lourde bannière aux trois fleurs de lys d'or, avez présidé aux fêtes de vos compagnons indociles, et leur avez pardonné tant d'excès et de beuveries de toutes sortes ; vous qui avez, sans sourciller, vu naître et mourir le Romantisme et ses petits chefs-d'œuvre ridicules ; qui avez subi le modern' style et qui l'avez peut-être encouragé, avec ses titres en escalier où les typos voudraient mettre autant de sortes de caractères qu'il y a de lignes de compo-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sition ; Saint Jean Porte Latine, délivrez-nous des imprimeurs qui préfèrent l'italique de Turlot à celle de Garamond, comme vous nous délivrerez aussi des « vignettistes » et de leurs inepties. Ainsi soit-il !

Primitivement, Garamond grava deux corps de son italique. Dans un opuscule publié en 1545, avec le plus petit des deux, *Pia et religiosa meditatio in sanctam Jesu Christi crucem et ejus vulnera...*, Garamond donne des détails sur ces fontes italiques, gravées « à l'imitation de celles d'Alde Manuce » ; le second de ces types fut inauguré en 1543-44 dans des *Ciceronis Opera*. Ces dates prouvent que les alphabets gravés par Garamond sur l'ordre de François Ier furent exécutés non point en 1515, pas davantage en 1520, mais sans doute vers 1540, en même temps que les grecs du roi.

« L'avantage que l'imprimerie tire du caractère italique, dit Chevillier, c'est qu'il est propre à faire distinguer dans les imprimés les titres des chapitres, les citations, les passages et les petites pièces qu'on y rapporte. On le détache par ce moyen de la lettre courante de l'ouvrage... ». C'est, en effet, la fin présente du caractère italique. Dans une composition de labeur, il est réservé aux préfaces, aux dédicaces ou aux avant-propos ; dans le texte courant on s'en sert pour appeler l'attention du lecteur sur un mot ou sur une locution.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE DE CIVILITÉ (1556) [1].



quelque quinze ou seize ans de là, je veux dire du moment supposé où Garamond dessina son italique, s'installait à Lyon un imprimeur parisien dont le passage dans cette ville devait être marqué par une invention notable : il s'agit de Robert Granjon et de son caractère de civilité. Fut-ce à Paris, fut-ce à Lyon ? on ne sait, mais l'idée vint un jour à Granjon d'imiter l'écriture de son temps pour en faire des caractères d'imprimerie ; il dessina des lettres, grava des poinçons, frappa des matrices et, en fin de compte, fondit des caractères qui ressemblaient à s'y méprendre à sa propre écriture : cela se passait en 1556.

Robert Granjon est à Lyon quand il met en œuvre l'invention qu'il vient de faire ; le premier livre qu'il imprime avec ses nouveaux caractères est un ouvrage aujourd'hui fort rare, traduit du toscan en français par un recteur de Châtillon en Dombes, Jean Louveau ; c'est le *Dialogue de la Vie et de la Mort* d'Innocent Ringhier ; en voici le titre :

---

1. *cf.* sur ces caractères : M. Sabbe et M. Audin, *les Caractères de Civilité de Robert Granjon et les Imprimeurs flamands;* Anvers, 1921 ; M. Sabbe, Ameet Tavernier *(Het Bock,* 1923).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Dialogue de la vie et de la Mort, Composé en Toscan par Maistre Innocent Gentilhomme Boulongnois.

Nouvellement traduit en François par Jehan Louveau Lecteur & Chastillon & Sembes.



A Lyon.

De l'Imprimerie de Robert Granjon.

M.D.L. Le vij.

Fig. 16.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Granjon en adresse la dédicace « à Monseigneur d'Urfé », et il déclare qu'il est lui-même l'inventeur et le tailleur de la nouvelle lettre. Il avait fondu des lettres italiennes, des lettres grecques, d'autres encore qui étaient toutes hautement appréciées partout, mais son patriotisme souffrait fort de ce que les Français n'eussent pas de caractères typographiques à eux. « ... En me proposant deuant les yeux, dit-il, combien les Hebrieux, les Grecs, les Latins, voyre plusieurs peuples barbares, ont esté curieux de leur propre langue, iusques à faire conscience, et tenir à honte de se s[er]uir des lettres par autres que par eux inuentees, Je ne pouuois non rougir de la negligence de nos Maieurs en cest endroit, qui ayans de quoy se passer de leurs voisins, ont mieux aymé estre leurs redeuables, que de s'ayder du leur propre : chose d'autant plus à déplourer, que si lon confere nos caracteres francoys (qui ne scay comment nous sont encore demeurez saufs) à ceux de toutes autres nations, on trouuera qu'ilz ne leur cedent en rien ». Il annonce au chevalier d'Urfé que la nouvelle lettre française est prête et qu'il l'a employée pour l'impression du *Dialogue*. Il fait entrevoir en même temps qu'il taillera bientôt une autre lettre du même genre, mais de plus gros corps : « Je me suis mis à tailler nostre lettre Francoyse iustifier les Matrices, en faire la fonte, et finablement la rendre propre à l'Imprimerie : sy que i'en ay imprimé ce present *Dialogue de la Vie et de la Mort*, esperant s'il plaist à Dieu et au Roy notre Sire, d'en acheuer vne autre de plus gros corps, et beaucoup plus belle ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Dialogue.

La Mort. Si de ce ey peult faire for aucune chose, L'antiquité le peult faire, comme plus proclaime des choses diuines, et qui congnoyssoit mieux ce qui estoyt veritable, et de fait les anciens estimoyent que l'homme sortant de ceste vie, ne se priuoyt point du tout de la vie pour mourir du tout, et telle intention qu'ilz auoyent se peult comprendre non seulement par les loys, par les constumes de toute l'ancienne religion, mais aussy par les cerimonies, par les sepultures, et mille autre choses semblables, qui n'eussent point esté obseruees & si grand affection par gens de grand esprit, et n'eussent point imposé si grieues peines & rigoureuses à qui les violeroit, S'ilz n'eussent imprimé en leurs espritz que tout fust par moy mort enseuely, et reduit à neant, comme tu croys, mais soustenoyent que cestoyt vng certain trespassement à autres lieux, et vng changement de vie, et que ie fusse comme vne guide aux masles et femelles bons et vertueux par grace et nature pour les mener au ciel. Les autres vouloyent que ie les fisse aller ca et la à lentour des sepultures auec les vagabondes et terribles umbres et que ie laisse à tout iamais ey enfer ceux qui estoyent plus mauuais et charges de

Fig. 17.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Comme Manuce, naguère, Granjon se fit délivrer un privilège pour sa lettre « d'art de main », mais, comme Manuce aussi, il vit ses droits méconnus et bafoués. Imitée à Paris par Danfrie et Breton, imitée dans les Pays-Bas par Aimé Tavernier et par Christophe Plantin après qu'il se fût servi des fontes achetées à Granjon, la « Cursive françoise », comme l'appelait cent ans plus tard Fournier le Jeune, n'eut qu'une existence éphémère ; elle ne manquait ni d'imprévu ni d'élégance, elle avait, comme l'italique de Garamond, des ligatures, des rondeurs d'une grâce infinie ; tout de même, ce ne fut point une invention géniale, on se lassa vite de cette lettre échevelée dont surent s'accommoder beaucoup mieux que nous les hommes de la Renaissance, puisqu'elle reproduisait fidèlement leur indéchiffrable écriture.

Cent ans maintenant vont passer, ou presque, sans qu'aucune invention nouvelle vienne enrichir le matériel des typographes français, mais ils sont assez habiles, ces hommes, pour suppléer à la pénurie de leurs casses ; d'ailleurs, les troubles de la Ligue, qui pendant tant d'années vont ensanglanter la France, mettront comme un frein à leur génie. Un peu plus tard, la typographie traversera une période de dépression, et il faudra toute la dignité, le calme et parfois l'emphase du Grand Siècle pour la relever d'une imminente déchéance. On ne peut dire, à coup sûr, que le XVIIe siècle ait manqué d'habileté ni d'audace, il érigea de magnifiques pages, en général plus pompeuses qu'élégantes.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA RONDE (1640).

L'ANNEE 1640, cependant, un maître écrivain de Paris, Pierre Moreau, qui s'était fait imprimeur, dessina et présenta au roi les épreuves d'une série de caractères dits « d'écriture » qui lui valurent le titre d'imprimeur ordinaire. Ce fut d'abord une ronde dont voici un fac-similé : c'est le Privilège de l'*Enéide* imprimée par Pierre Moreau lui-même, en 1648.

Par grace & privilege de sa Majesté, donné à Paris le quinziesme Jour de Fevrier gbj.c quarante huict, signé par le Roy en son Conseil, Guitonneau, & scellé du grand seau de cire jaune. Il est permis à Pierre Moreau, son Imprimeur ord.re et nouveaux Caracteres de son Invention, d'imprimer un Livre Intitulé L'Eneide de Virgile, nouvellement traduite en vers François, durant l'espace de six ans, finis & accomplis, à commencer du Jour que ledit Livre sera achevé d'Imprimer: & deffenses à tous Imprimeurs & Libraires, de l'imprimer à peine de deux mil Livres d'amende, & autres peines contenues esdites Lettres de privilege.

FIG. 18.

Cette lettre barbare passa, à certaine époque, pour « la plus belle de toutes les écritures et la plus agréable à lire » !

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA BATARDE MODERNE (1640).

LA BATARDE MODERNE, sorte de ronde penchée, fut créée, elle aussi, au même moment par Pierre Moreau.

Avec ces deux lettres qu'il fit fondre sur trois corps, ce dernier composa notamment *l'Enéide de Virgile* signalée plus haut : il utilisa dans cet ouvrage le gros corps de bâtarde pour le texte latin, le moyen pour la traduction française et le plus petit pour les notes marginales ; il se servit de la ronde pour le privilège ; c'est le spécimen qui est reproduit ci-dessus.

Voici, page 57, le titre de *l'Enéide*, dans lequel entrent les trois corps de bâtarde.

Il n'est pas très malaisé de s'expliquer l'échec de ces « lettres d'écriture », dont on se sert peu aujourd'hui ; en voici les avatars : Colombat les modifia en 1721 ; Fournier le Jeune les baptisa, en 1760, du nom de « Financières » et en donna trois corps ; Gillé père en fondit dix corps en 1780 ; en 1802, Gillé fils, qui avait succédé à son père, en publia de nouvelles épreuves ; Firmin Didot, qui supportait mal l'émulation, fit tout rentrer dans l'ordre en imposant ses propres gravures, que le Romantisme remit un moment à la mode ; aujourd'hui le caractère d'écriture fleurit dans la carte de visite de nos garçons coiffeurs... N'y touchons pas, et prions Dieu pour qu'il y reste !

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'Eneide de Virgile

Traduite en Vers François.

Premiere Partie,

contenant

LES SIX PREMIERS LIVRES:

Auec les remarques du Traducteur aux marges, pour l'intelligence de la Carthe & de l'Histoire ancienne, veritable, & fabuleuse.

DEDIEE

à Monseigneur l'Eminentissime

Cardinal Mazarin.

FIG. 19.

A Paris,

Des caracteres de P. Moreau seul Imprimeur & Graueur ordinaire du Roy de la nouuelle Imprimerie par luy faite & inuentée: Et se vend chez sa vefue, vis-à-vis l'Horloge du Palais.

Auec Priuilege de Sa Majesté, 1648

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE ROMAIN MODERNE.

CARACTÈRES MODERNES, c'est le nom que l'on a donné, en Angleterre, aux types de la classe des grandjean, des baskerville et des bodoni, ces lettres bien carrées, bien alignées, aux pleins nourris, aux déliés filiformes, dont les traits terminaux des jambages suivent le plus souvent une ligne parfaitement horizontale ; ces types par excellence « classiques ».

On a fait au célèbre Bodoni, de Parme, l'honneur superflu d'avoir créé le type de ces caractères. L'illustre directeur de la *Stamperia Reale* avait assez de gloire comme imprimeur pour qu'il ne fût nécessaire de lui en découvrir comme fondeur. Ses caractères étaient généralement laids, sans grâce, et l'on n'a pas manqué de le lui dire ; mais il savait les arranger si bien !

Le caractère, ou plutôt le type de lettres que l'on nomme aujourd'hui « didot », et qui embrasse une très grande quantité de formes les plus diverses, n'est pas venu au monde en une nuit ; il était latent dans plusieurs types qui l'ont précédé de fort loin : dire que Didot est le créateur du didot n'est guère plus exact que d'attribuer aux Elzevier la paternité de l'elzévir. Je crois que le type « didot » prit naissance dans l'entreprise typographique d'où sortirent, en 1702, les « romains du roi » ; qu'il se retrouve dans certaines gravures de John Baskerville (Cf. *le Drageoir aux Epices*, Paris, Crès, 1916), et que Bodoni fut le premier metteur en œuvre de ces formules nouvelles.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE GRANDJEAN OU « ROMAIN DU ROI » (1692-1702).

En 1692, l'Académie des Sciences avait entrepris une « Description des Arts » : « On a commencé, écrit plus tard — en 1732 — l'historiographe de l'Académie, par l'art qui conservera les autres, c'est-à-dire par l'impression ».

Jaugeon qui, avec Filleau des Billettes et Sébastien Truchet, avait été chargé de cette étude, « a ramassé — c'est toujours l'Académie qui parle — d'abord les Alphabets des Langues tant mortes que vivantes, avec les Supplements des Lettres, c'est-à-dire, les Caracteres particuliers à certaines Sciences... Ensuite, ne se renfermant plus dans les bornes d'une simple Description, il a fait voir à l'Académie des nouvelles Lettres Françoises, que l'on a tâché de rendre les plus agreables à l'œil qu'il fût possible. Il est certain que de là dépend presque entierement la beauté d'une impression, mais on aura peut-être de la peine à croire quels soins il a fallu se donner pour régler les proportions de grandeur, ou d'épaisseur, les contours, les intervalles des différentes parties qui composent la figure de chaque Lettre. Après avoir consulté tous les Auteurs qui en ont écrit... on a été réduit à consulter principalement les yeux, juges souverains, mais un peu incertains dans leurs décisions. Le P. Sebastien, M. des Billettes et M. Jaugeon ont été quelque temps occupés à ce travail. Enfin s'étant déterminés sur une chose purement de goût, et par consequent très-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

delicate, ils ont trouvé une Méthode géométrique, par laquelle les Ouvriers peuvent executer dans la dernière précision les figures des Lettres, telles qu'ils les ont réglées ».

Jaugeon et ses acolytes se vantaient, du moins on les vantait. Bien sûr, ils s'étaient ruinés « en calculs géométriques inutiles et impraticables » ; ils avaient imaginé pour dessiner leurs capitales, un rectangle divisé d'abord en soixante-quatre segments, eux-mêmes subdivisés chacun en trente-six plus petits carrés, si bien qu'ils s'étaient trouvés perdus dans ce dédale de deux mille trois cent quatre petites cases d'un damier « infiniment petit » et que le tailleur de lettres devait réduire, somme toute, à la grandeur de son contre-poinçon.

Bref, tous les calculs compliqués, tous les instruments plus compliqués encore que l'on avait construits ne devaient servir à rien : il n'y avait aucun technicien dans cet aréopage ; Malherbe des Portes, graveur de la Monnaie de France, avait bien prêté ses lumières à Jaugeon et aux siens, mais il n'était que graveur, la typographie lui était tout à fait inconnue : tout resta, on peut bien le dire, lettre morte. Je me trompe, elle n'était qu'endormie, mais sommeil d'un très profond qui devait durer sept ou huit années.

Philippe Grandjean était graveur de l'Imprimerie Royale quand, vers 1700, le roi prescrivit que fussent enfin gravés des caractères pour sa fonderie ; luttait-il, comme on le croit, contre ses conseillers ? c'est fort possible ; en tout cas, il faut admirer la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

constante préoccupation de ces souverains qui, depuis Charles VII jusqu'à Louis XVI, n'ont cessé de s'intéresser aux progrès de l'imprimerie, quand ils n'imprimaient point eux-mêmes, comme le faisait Louis XVI, dit-on.

Donc, Grandjean, sans aucun doute à l'instigation du Lyonnais Jean Anisson, qui était à ce moment-là, depuis un an, directeur de l'Imprimerie Royale, s'en prit à cette besogne d'Hercule. C'était un graveur fort habile ; s'il s'inspira des labeurs de Jaugeon et de ses commissaires, il n'y emprunta que peu de chose : une forme, peut-être, peut-être un principe qu'il fallut respecter, mais ce fut bien tout.

Quand sortit la nouvelle gravure, ce dut être un étonnement, quelque chose comme un scandale, un défi au bon sens, entendez à la routine qui, hélas, règne en France depuis toujours. Grandjean avait bouleversé tous les sacro-saints principes de la Gravure typographique ; il ne restait plus rien des traditions d'antan ; plus de pente dans les obits : ils étaient devenus horizontaux ; plus rien non plus de cette belle ligne uniforme, d'épaisseur toujours pareille dont était fait le vieux romain de Jenson : Grandjean avait ouvert la voie au délié typographique, exemple suivi plus tard jusqu'à l'abus par François-Ambroise Didot et par son fils Firmin.

Il n'empêche que la lettre de Grandjean était fort belle, qu'elle l'est toujours. Serré jalousement dans les casses de l'Imprimerie Nationale, qui toute seule a droit de s'en servir, le romain du roi est peu connu. Ses caractéristiques sont nettes ; je

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

viens d'en signaler deux : la disposition horizontale des apices et le rétrécissement de la ligne pour former les déliés ; il y en a deux autres encore plus remarquables :

L'une d'elles intéresse aussi l'apex qui, dans certaines lettres: b, d, h, i, j, k, l, se prolonge à droite comme à gauche du fût, de sorte, par exemple, que la lettre i bas de casse est une simple réduction accentuée de sa capitale et de sa petite capitale.

De même, la lettre l est de tous points conforme à la lettre I capitale, sauf — et c'est là que le romain du roi accuse sa curieuse personnalité — sauf que cette lettre l bas de casse est accostée sur son flanc gauche, au niveau des lettres basses, d'une petite sécante à laquelle elle emprunte ce cachet si particulier qui caractérise les éditions de l'Imprimerie Nationale. En voici un spécimen :

A la suite de ces essais, il apparut que les bureaux publics de placement exactement renseignés sur la situation du marché du travail, étaient en conséquence particulièrement qualifiés pour s'occuper de l'orientation professionnelle des enfants. Aussi beaucoup de départements et de villes importantes ont institué des bureaux

FIG. 20.

Le romain du roi, du moins les fontes aux l barrées, fut inauguré en 1702 ; le directeur de l'Imprimerie Royale les présenta dans son beau livre *Medailles sur les principaux evenemens du regne de Louis le Grand.* L'achèvement de cet ensemble typographique demanda un demi-siècle. Successivement dirigée par

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Grandjean, par Alexandre, puis par son gendre Louis Luce, cette entreprise comprend vingt et un corps de caractères, tous pourvus des 1 barrées que le roi imposa en 1702, et qu'une ordonnance royale du 23 décembre 1814 interdit d'imiter.

LE LUCE (1740).

L'EDITION du « Romain du roi », en 1702, avait été le fruit d'une collaboration ; on en avait chargé Philippe Grandjean, graveur en titre de l'Imprimerie Royale, et celui-ci avait associé à son entreprise son confrère, Alexandre, et le gendre de ce dernier, Louis Luce. Luce avait taillé la « perle » (corps 4) de ce système typographique. Devenu à son tour graveur en titre de l'Imprimerie Royale, Luce dessina et grava, en 1740, un nouveau type de lettres romaines. Ce caractère se rattache au romain ancien par une légère obliquité de l'apex, mais il est, par sa nature et par ses tendances, trop voisin des types de Grandjean pour que l'on puisse l'en séparer. Sa forme est très allongée, ses jambages très resserrés ; il ressemble tout à fait à un type hollandais du XVIIIe siècle ; ses déliés sont ténus, ce qui était un pas de plus dans la voie ouverte par Grandjean et suivie plus tard jusqu'à l'abus par François-Ambroise Didot et par ses descendants et ses imitateurs.

Luce, qui ne doutait point que ses alphabets revinssent un jour à l'Imprimerie Royale, n'eut garde d'oublier les 1 barrées ;

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

mais, par un singulier caprice, il plaça, dans certaines gravures, la petite sécante sur le flanc droit de la lettre !

Les caractères de Luce, acquis à grand frais par le roi en 1773, « ne furent, écrit Javal, heureusement jamais employés ». Pourquoi, heureusement ? ils en valaient bien d'autres ! Ces types paraissent, en effet, n'avoir été utilisés que par leur auteur dans une sorte de prospectus, *Epreuve du premier alphabeth droit et panché... gravé par l'ordre du roi pour l'Imprimerie Royale, et fini en 1740*. Le *Mercure* rendit compte de cette création en la flattant

A la suite de ces essais, il apparut que les bureaux publics de placement exactement renseignés sur la situation du marché du travail, étaient en conséquence particulièrement qualifiés pour s'occuper de l'orientation professionnelle des enfants. Aussi beaucoup de départements et de villes importantes ont institué des bureaux d'orientation

Fig. 21.

très fort : « Il vient de paraître à l'Imprimerie Royale un petit volume in-18 contenant l'épreuve d'un nouveau caractère de moitié plus petit d'œil et de corps que tous ceux qui ont été si renommés jusqu'à présent sous le nom de la Sédanoise. Ceux-ci [ceux-là] ont été gravés tant pour le romain, que pour l'italique, par le sieur Louis Luce, graveur de l'Imprimerie Royale, et ils prouvent jusqu'à quel degré on pourrait porter la perfection et la délicatesse de cet art, puisque l'exacte proportion y est observée

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et la justesse des alignemens rendent ce petit ouvrage très net et parfaitement lisible ».

Et, en effet, les alphabets de Luce étaient moins mauvais que ne le laisserait supposer l'appréciation méprisante de Javal, puisqu'ils furent tout de suite contrefaits. Le graveur du roi s'en plaignit amèrement, plus tard, dans un deuxième prospectus paru en 1771, *Essai d'une nouvelle typographie*. Sans désigner le contrefacteur de ses lettres autrement que par la notoriété même de son plagiat, Luce dénonce l'imperfection de cette tentative.

Quel était donc le graveur qui avait ainsi contrefait les types de Luce? Si l'on s'avisait de rapprocher des *Epreuves* de 1740 certain *Manuel typographique utile aux gens de lettres...*, publié à Paris en 1766, on aurait peut-être l'explication de cette querelle!

LE FOURNIER (1762).

L'AUTEUR de ce *Manuel* était Pierre-Simon Fournier, le célèbre Fournier le Jeune. Celui-ci avait créé, à Paris, une fonderie en 1736 ; cette dernière était à peine achevée trente ans plus tard, mais Fournier en avait lui-même « gravé les poinçons, frappé et justifié les matrices et fabriqué une partie des moules » ; il en donna les spécimens dans un premier catalogue, *les Caractères de l'Imprimerie*, publié à Paris, en 1764.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Fournier avait gravé, entre autres, un romain fort beau, bien qu'il n'eût ni l'élégance du garamond, ni la solidité du romain « de Gryphius », mais il est néanmoins très comparable au premier, qui lui a servi de modèle ; le voici :

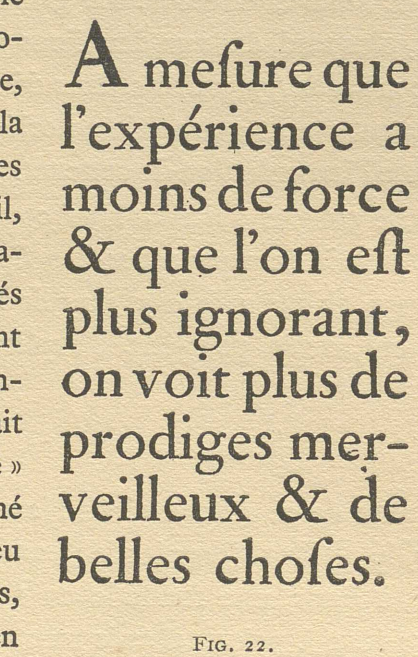


FIG. 22.

En même temps que ce romain ordinaire, Fournier tailla « deux nouvelles nuances », dit-il, imitées des caractères allongés dont se servaient alors les Hollandais ; il nommait l'un « œil serré » qui était formé de lettres un peu moins arrondies, de sorte qu'en présentant un œil à peu près ordinaire, il contenait cependant plus de lettres dans une ligne de même longueur ; l'autre, qu'il nommait « poétique », était également moins arrondi, mais plus petit et moins nourri ; les lettres longues et les capitales étaient allongées, l'approche très serrée, de sorte qu'il était possible d'en composer de longs vers sans que l'on fût obligé de « crocheter » les lignes. Ces fontes « dans le goût hollandais » eurent peu de succès en France ; d'ailleurs, il n'est pas très sûr que l'idée de ces caractères appar-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tînt à Fournier. En effet, peu avant le temps où ce dernier créa ses types étroits, un graveur parisien, Louis Luce, qui était

LES hommes corrompent tout, parce qu'ils ſont eux-mêmes corrompus. Il n'eſt point de crime à qui ils n'aient donné le nom de vertu, ni de vertu qu'ils n'aient accuſée de foibleſſe ou de folie ; de ſorte qu'ils ſont capables de louer les plus grands vices, & de condamner les plus grandes vertus.

Communément c'eſt le préjugé & l'ambition qui déterminent le jugement, rarement la raiſon.

L'Exactitude & la juſteſſe du raiſonnement ſont abſolument néceſſaires dans la profeſſion d'Avocat.

Un ancien Poëte a nommé les Avocats qui raiſonnent mal, le poiſon des Loix, parce qu'ils en infectent la ſource ; & ces corrupteurs ſont d'autant plus à craindre qu'ils ont plus de Génie, & que l'expérience ſemble leur avoir donné plus d'autorité.

FIG. 23.
Romain « dans le goût hollandais »

FIG. 24.
Romain « poétique »

de Fournier.

graveur en titre de l'Imprimerie royale, avait lui-même, on s'en souvient, édité un caractère semblable, qui peut être considéré comme l'original du « hollandais » de Fournier.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE BASKERVILLE (1757).

BIEN à l'abri dans les casses de l'Imprimerie Royale, les caractères gravés par Grandjean en 1702 avaient très peu servi. Aussi, quand Baskerville de Birmingham créa les beaux types qui ont conservé son nom et qui sont, du moins dans certains de leurs éléments, inspirés de ceux de Grandjean, on y vit une manifestation typographique toute nouvelle, une véritable création ; ce n'était, en réalité, qu'une imitation très belle.

Les lettres de Baskerville servirent pour la première fois en 1757, dans la composition d'un *Virgile*, le premier livre qui fut imprimé sur papier vélin (Vr *Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica et Aeneis*, Birminghamiae, 1757).

En France, on a fait à ces types de vifs reproches. On a critiqué très fort de prétendues disproportions entre les pleins de certaines capitales, la forme de certaines lettres, le gigantisme du point d'interrogation et l'exiguité du &, querelles mesquines dont le parti-pris perce à chaque mot : s'ils avaient été français, on les eût portés aux nues.

En 1779, quand fut vendu le matériel des ateliers de Birmingham, dont personne en Angleterre ne voulut, celui-ci fut acheté par Beaumarchais, au prix de 3.700 livres sterling. Beaumarchais venait d'acquérir de Panckoucke ses droits sur les œuvres de Voltaire et de fonder à Kehl une « Société littéraire typographique » pour l'impression d'une édition considérable de ce grand

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ouvrage. Le type que choisit Beaumarchais pour sa publication est un corps XI d'une très grande élégance. L'œil en est étroit, et une imperceptible obliquité se révèle dans le plan des obits.

En 1790, la vaste publication du *Voltaire* étant achevée[1], la « Société typographique », qui n'avait aucune raison de subsister, fut dissoute et son matériel dispersé. Où allèrent les matrices des caractères du *Voltaire* ? On ne sait. Mais je ne serais point du tout surpris qu'elles aient pris le chemin de France; qu'elles aient passé aux mains de Jules Didot et que de là elles aient échoué dans les casses d'Henri Plon. En tout cas, une partie du matériel de Beaumarchais fut acquise par l'imprimerie Levrault de Strasbourg. C'est avec les fontes provenant de cette acquisition que l'imprimerie Berger-Levrault, de Nancy, a imprimé en 1916 notamment *le Drageoir aux Epices*, d'Huysmans, et *l'Immoraliste*, pour la collection « les Maîtres du Livre » de Crès. Ces caractères, supérieurs à ceux du *Voltaire*, en diffèrent assez sensiblement ; les traits terminaux des jambages sont à peu près horizontaux, on n'y distingue point l'obliquité des lettres du *Voltaire ;* l'œil est plus orbiculaire et la ligne plus nourrie ; la boucle de l'e bas de casse est plus développée et rappelle tout à fait l'e du grandjean :

1. Le *Voltaire* de Kehl comprend soixante-dix volumes, le premier porte la date de 1785, le dernier celle de 1789. Il est imprimé sur un magnifique papier pour lequel fut fondé à Paris un établissement de satinage. L'entreprise coûta trois milllons de francs et la perte se chiffra par six cent mille francs.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ce type est un fils difficile à renier des fontes françaises de 1702. La série des capitales, surtout, est singulièrement suggestive à cet égard ; c'est peut-être pour cette raison que Baskerville a peu employé cette lettre.

Pourquoi, en Italie, où l'influence du Baskerville fut très grande, a-t-on fait tout l'honneur du caractère dit « moderne » à Bodoni ? nous n'en savons rien. En tout cas, il semble bien que la

Ie vous remects à la grande chronicque Pantagrueline recongnoistre la genealogie et antiquité dont nous est venu Gargantua. En icelle vous entendrez plus au long comment les geands nas-

FIG. 25.

paternité de ce type n'appartienne ni à Baskerville, ni surtout à Bodoni. De ce que le caractère gravé par Grandjean est resté, par une sorte de particularisme abusif, la propriété trop exclusive de l'Imprimerie Nationale, il ne s'en suit point que ce caractère n'existe pas. Il est là, et il y était bien avant que Bodoni ne vînt au monde.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE BODONI (1770 ?).

C'EST après la tentative de Baskerville que se place la création des types de Giambattista Bodoni de Parme. Imités sans aucun doute possible des lettres de Baskerville, ces caractères s'en distinguent à première vue par leurs larges approches; et ce signe est parfois si accusé que la composition paraît espacée ; c'est à peine si l'on remarque dans la coupe des fûts une imperceptible pente, qui d'ailleurs ne se voit plus dans les derniers types de Bodoni. L'œil de la lettre est généralement étroit, son trait a une tendance manifeste à se rétrécir dans les déliés : on dirait une étape de plus dans la voie qui mène du garamond aux types dessinés par Firmin Didot au début du XIXe siècle *(Cf.* R. Bertieri, *l'Arte di Giambattista Bodoni ;* voir aussi *Archivio tipographico*, Turin, avril-septembre 1913).

L'activité de Bodoni était débordante ; l'influence de la typographie bodonienne fut énorme. En 1785, le directeur de l'Imprimerie Royale de Parme publia *Differens essais de caractères d'imprimerie ;* cet opuscule ne contenait pas moins de soixante-sept types différents de caractères d'une netteté et d'un relief remarquables. Le grec, sans ligatures, parut aux lettrés d'une perfection rare.

Bodoni termina sa carrière par la rédaction d'un *Manuel typographique* qui ne fut publié qu'après sa mort, en 1818.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Il ne semble pas que les bodoni aient jamais été utilisés en France même, malgré leur grande notoriété. On connaît des

Bresse 7 Février 1797

FIG. 26.

Les témoignages d'estime que vous avez donnés à la mémoire de Mad.e la Marquise Marianne Sangervasi *font beaucoup d'honneur à votre sensibilité: mais cela ne suffit pas. Vous devez rendre encore hommage à la Vertu. Vous avez entre vos mains un excellent modele. Tracez-*

opuscules en langue française composés avec ces caractères, mais ils sont d'origine italienne. (*Cf.* pour les types de Bodoni : *Q. Horatii Flacci opera*, Parma, in aedibus Palatini, M DCCXC III, typis Bodoniani, et surtout *l'Arte di Giambattista Bodoni*, supra).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE ROMAIN DE DIDOT (1775).

C'EST, je crois bien, vers 1775 que François-Ambroise Didot créa ses premiers types : ceux-ci ressemblent trop au bodoni pour n'en pas être une émanation. Cependant, les approches du didot sont un peu plus étroites, et déjà s'accuse dans ce caractère la fâcheuse tendance que consommeront, un peu plus tard, les fontes célèbres de Firmin Didot : ce déplaisant contraste entre des pleins bien nourris et une extrême ténuité des déliés, qui font chatoyer les lettres et en rendent la lecture si pénible.

Les romains de François-Ambroise Didot furent gravés par Waflard, à qui succéda Firmin Didot le fils. Cette lettre fut accueillie avec un grand enthousiasme et comme une création géniale ; mais ce ne fut pas, à coup sûr, sans critiques ; les éloges outrés qu'avait suscités cette création eurent leur revers. Agacé par tant de dithyrambes, certain lecteur du *Mercure* y répondit de verte façon, dans une lettre adressée au directeur de cette revue : « Je ne déciderai point, écrivit-il, si les efforts et le succès de M. Didot dans l'art de l'imprimerie méritent le suffrage et les applaudissemens qui lui ont été prodigués. Mais, Monsieur, je vous demande la permission de n'être pas en tout de votre avis sur le jugement que vous portez des nouveaux caractères qu'il vient de graver ou plutôt de faire graver, d'abord, je n'ai point remarqué, comme vous, que *depuis François Ier jusqu'à nos jours, la Gravure Typogra-*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

phique n'avait fait aucun pas de plus vers la perfection. L'inspection des caractères de Garamond, si justement estimés, me laisse très peu de chose à désirer, et si j'étois assez connoisseur pour pouvoir

> Virgile fut le premier, parmi les Romains, qui introduisit trois genres de poésies, empruntés de trois fameux poètes grecs, Théocrite, Hésiode et Homère. Théocrite et Homère lui ont toujours disputé la palme, l'un dans le poème pastoral, et l'autre dans le poème épique; mais il a laissé Hésiode bien loin derrière lui dans le poème géorgique. Hésiode était plus agriculteur que poete; il songe toujours à instruire, et rarement à

FIG. 27. Romain de F.-A. Didot (1775).

prononcer, je hazarderois de dire que les caractères de Baskerville, à l'exception de quelques lettres dont le goût arbitraire tient au genre de la Nation, me paroissent l'œuvre de gravure typographique la plus parfaite que nous ayons encore vue... ». Et le ton ne change point de cette épître, trop longue à rapporter ici tout entière.

Les types créés par Firmin Didot, en 1783, après la retraite de son père, ces types dans lesquels il modifia les proportions des lettres anciennes, portèrent à son comble la réputation du célèbre

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

graveur. Les premiers caractères qu'il tailla pour son compte furent les lettres des éditions dites « du Louvre » imprimées par son frère aîné Pierre Didot. En 1798, dans un rapport sur le *Virgile*, qui fut le départ de cette collection superbe, Camus, au

DIALOGUE XXXVI.

RHADAMANTHE, CATON LE CENSEUR, ET SCIPION L'AFRICAIN.

Les plus grandes vertus sont gâtées par une humeur chagrine et caustique.

RHADAMANTHE.

Qui es-tu donc, vieux Romain? Dis-moi ton nom. Tu as la physionomie assez mauvaise, un visage dur et rébarbatif. Tu as l'air d'un vilain rousseau; du moins je crois que tu l'as

FIG. 28. Romain de F. Didot.

nom de la Commission de l'Institut, s'exprimait ainsi : « La typographie doit beaucoup à Pierre Didot et à Firmin son frère... L'avis de votre Commission est que Pierre Didot, avec les caractères de Firmin..., donne un nouvel éclat à la typographie française, qu'eux-mêmes et plusieurs autres artistes célèbres avaient portée à un haut degré de perfection ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le frère de François-Ambroise Didot, Pierre-François, grava, lui aussi, ou fit graver des caractères. Imprimeur du roi, il eut, en 1783, une fonderie, et l'un de ses fils, Henri, a été le créateur du caractère dit « petit-parangon », qui fut inauguré dans l'Imitation de Jésus-Christ publiée par son père en 1788, *Libri quatuor de Imitatione Christi praecipuo regni administro, dicati*. Voici, traduit du latin, ce que dit P.-F. de ses tentatives :

« Adonné depuis bientôt quarante ans aux choses du Livre, dit P.-F. Didot dans l'Avertissement de cet ouvrage, pensant que rien de ce qui le regarde ne m'est étranger, j'ai vraiment embrassé toutes les parties de cet art. La connaissance des livres anciens m'a passionné : je ne manquai pas de la curiosité des nouveaux, dont je me suis constitué un fort ample bagage, en ouvrages de physique, médecine, chirurgie, chimie et autres de ce genre.

« Un goût héréditaire de l'art typographique me possédait, mes vœux les plus ardents étaient pour que me fût ouvert un champ d'action où se pût exercer toute mon industrie, quelque modeste qu'elle fût. Donc, en l'année 1777, j'acquis une imprimerie, à laquelle présidait Philibert Vincent, imprimeur du prince de Bourbon, frère aîné du roi. Ce prince serenissime m'ayant ordonné d'être le directeur de ses presses, j'ai pensé que cet emploi très honorable ne m'était pas confié dans un autre but que de rendre mon art aussi voisin que possible de la perfection. Enflammé donc d'une noble ardeur et faisant divers essais non sans certains revers de fortune, je ne me laissai abattre par aucun

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

amas de difficultés, surtout lorsque je dus, à propos de l'encre, renouveler des expériences.

« En l'année 1783, j'eus un atelier pour fondre les caractères. Dans ce domaine, le travail et les efforts des graveurs tombaient à néant parce qu'ils étaient attachés à une vieille méthode dont s'éloigner si peu que ce fût leur eût paru sacrilège. J'usai donc, pour fondre les caractères, de l'aide de quelqu'un qui n'avait jamais fait l'apprentissage de cet art. L'exemple de cet artisan engagea l'un de mes fils qui ne s'était montré ni grossier ni maladroit pour peindre et tracer des lettres, à fondre des caractères. Comme il avait fondu non sans succès des caractères italiques, encouragé par l'approbation des connaisseurs, il s'efforça de faire, à mon insu, ses premiers caractères romains, appelés *petit-parangon*, ceux qu'aujourd'hui je mets publiquement en lumière. Comme ils sont les prémices de son art, il m'a semblé que je les consacrerai, pour ainsi dire, en les faisant servir à l'édition de cet ouvrage très excellent dont le texte est *Imitation de Jésus-Christ*...

« Maintenant ma librairie est cet atelier depuis longtemps établi et fondé dans la rue dite *Essone*. J'espère l'amener à une telle perfection que même les étrangers lui portent envie ».

(De la Typographie du Frère du Roi, frère aîné. Pierre François Didot le Jeune directeur. Ouvrage imprimé sur papier appelé *Vélin*, fabriqué à l'usine de *Montgolfier* père et fils, dans le bourg appelé *Annonay*. Avec les premiers Caractères romains fondus par Henri Didot, second des fils de P. Fr. Didot).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Puissante dynastie de fondeurs, les Didot ont été de véritables novateurs, et si les critiques, qui ne manquent jamais d'accueillir toute initiative, ne leur ont point été épargnées, ils en ont triomphé avec empire. Bref, si les didot eurent leurs partisans et leurs contempteurs, il faut reconnaître que ceux-ci furent en minorité. On a porté très haut — trop haut — les mérites de cette lettre massive, de forte carrure, bien assise, et cet enthousiasme dura. En 1862, après plus d'un demi-siècle, Werdet, dans un article courtisanesque, écrivait encore : « Les caractères gravés et fondus par [Firmin Didot] sont si parfaits, qu'essayer de les surpasser, sous le double rapport de l'élégance et de l'harmonie, serait faire preuve d'une folle témérité, contre laquelle protesterait, en France et à l'étranger, la typographie tout entière ».

En 1905, Javal, lui, écrit à son tour : « ... Nous ne croyons pas que Didot ait été bien inspiré en adoptant les déliés d'une finesse excessive, et nous pensons que cette innovation... a déjà trop longtemps été soutenue par la mode et devra disparaître très prochainement ».

Comme toujours, la vérité est entre ces deux opinions. Ni l'appréciation laudative de Werdet, ni la critique sévère de Javal, ni l'opinion satisfaite de Cim ne peuvent faire loi. Le didot, dont on a dit récemment qu'il est « l'absolu de la perfection », est un beau caractère ; il le serait bien davantage sans l'extrême opposition des pleins et des déliés qui lui a été reprochée. *(Cf.* Collection des meilleurs ouvrages de la langue française, dédiée aux

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

amateurs de l'art typographique ou d'éditions soignées et correctes : Fénelon, *Dialogues des morts*, 1819).

Les derniers alphabets gravés par Firmin Didot *(Cf.* Ch. Nodier, *Histoire du chien de Brisquet*, 1900) et ceux que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de néo-didot, de Beaudoire *(Cf.* H. Moreau, *Petits Contes à ma sœur*, 1896), sont l'exagération de cette erreur ; ce sont les caractères presque obligés des impressions sérieuses et... des nécrologies : derrière une page imprimée en beau néo-didot tout neuf (didots de Eon ou de Turlot), instinctivement on cherche le catafalque !

L'ANGLAISE (1805).

La Révolution, bien entendu, arrêta net tout essor artistique ; la typographie ne fit aucun progrès jusqu'au moment où, en 1798, Pierre Didot commença, avec le nouveau caractère gravé par son frère Firmin, la splendide collection de ses classiques que l'on appela « Editions du Louvre ». Firmin Didot, qui, à côté de son frère Pierre, s'occupait surtout de la fonderie, grava, au début du XIXe siècle, des alphabets de cursive dite *anglaise*, qui furent regardés comme des chefs-d'œuvre de précision, le point de jonction des lettres étant à peine perceptible.

Il y avait de grosses difficultés à vaincre pour adapter le parallélogramme métallique aux mille combinaisons de voisinage des lettres. Les anciens systèmes de cursive s'étaient libérés de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

cette préoccupation ; même les lettres de P. Moreau n'avaient entre elles aucune liaison et procédaient purement des anciennes formules typographiques. L'anglaise de Didot, au contraire, se pliait à toutes les nécessités du rapprochement compliqué des

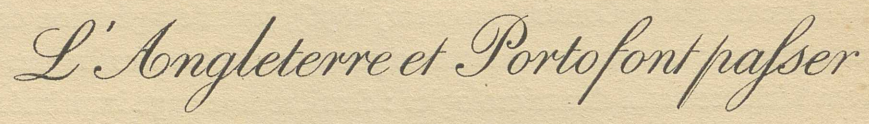


FIG. 29. Anglaise de Didot.

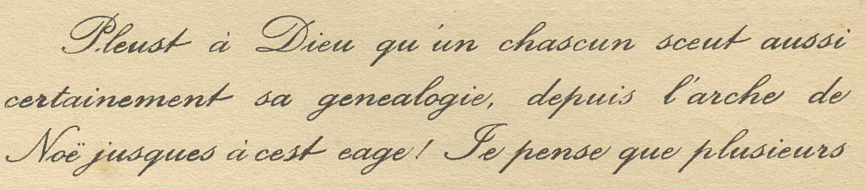


FIG. 29 bis. Anglaise moderne.

lettres entre elles et réalisait une imitation à peu près parfaite de l'écriture expédiée, c'est-à-dire que le délié d'une lettre donnée se soudait exactement par son extrémité à l'extrémité du délié de la lettre qui la suivait, combinaison qui simule la plus parfaite continuité de toutes les lettres d'un mot. Pour arriver à un résultat aussi heureux, il fallut « faire subir à la lettre entière l'inclinaison qu'on donnait à l'œil ». On y parvint non sans peine en convertissant les rectangles métalliques dont chacun formait une lettre, en un bloc incliné. Pour fixer solidement de pareilles lettres dans la composition, on fondit des cadrats en équerre qui, placés au

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

commencement et à la fin de chaque ligne, en maintint l'aplomb sur le composteur.

Comme toutes les tentatives de création qui avaient été faites jusque là de caractères d'écriture, celle de Didot était vouée à l'échec, du moins à un insuccès évident ; ces lettres n'ont guère trouvé leur emploi que dans quelques travaux commerciaux où elles sont d'ailleurs utilisées de moins en moins, et c'est fort heureux ! En tout cas, l'édition ne les a jamais employées que pour certains titres, certaines lettres-préfaces, certains appendices où le romain eut été cent fois préférable. La création de caractères cursifs imitant l'écriture fut toujours une faute dont les conséquences pèsent encore lourdement sur la typographie.

LE DIDOT DE L'IMPRIMERIE NATIONALE (1811).

En dépit des critiques parfois acerbes qu'il avait eu à subir, le didot était sorti tout à fait acclimaté d'une lutte un peu inégale. L'Imprimerie Nationale, qui avait vécu jusque là sur les belles fontes de Garamond et aussi sur les grandjean de 1702, ne pouvait ignorer sans limite les nouvelles gravures ; et elle le pouvait d'autant moins que ses grandjean s'apparentaient étroitement aux didots modernes puisqu'ils en étaient les précurseurs.

En 1811, Firmin Didot fut chargé d'adapter les caractéristiques des types « nationaux » à ses propres formules, et il sortit de cette appropriation les lettres dites « millimétriques », dont il me

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

semble qu'il est inutile de donner ici un spécimen, tant elles se distinguent peu, par leur forme générale, de celles reproduites sous la figure 28 : seuls les traits terminaux, et aussi la sécante imposée de la lettre l, individualisent nettement ces caractères, par ailleurs semblables aux didots de 1798.

La lettre de Didot donna lieu à toute une série de caractères de même type qui s'identifient tout à fait aux gravures primitives, et avec lesquels apparaît la triste tendance des graveurs et des fondeurs modernes de modeler leurs lettres sur un froid gabarit, rigoureusement calibré, lit de Procuste d'où toute la pittoresque liberté des lettres et surtout des chiffres anciens est sévèrement proscrite.

LE JACQUEMIN (1818).

SEPT ans après l'édition des didots de 1811, Jacquemin tailla, pour l'Imprimerie Nationale, une nouvelle série de romains gras ; c'est une magnifique lettre qui ne pèche, à mon sens, que par l'excessive ténuité des déliés ; bas, trappu, bien assis, le romain de Jacquemin est l'une

A la suite de ces essais, il apparut que les bureaux publics de placement exactement renseignés sur la situation du marché du travail, étaient en conséquence particulièrement qualifiés pour s'occuper de l'orientation professionnelle des enfants. Aussi beaucoup de départements et

FIG. 30.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des plus belles gravures modernes de notre Imprimerie d'Etat ; il est fâcheux que ces lettres ne soient pas utilisées plus fréquemment par le grand atelier national, car elles sont, à mon sens, cent fois plus belles que les marcellin-legrand, dont je vais parler, et même que le didot de 1811.

LE MARCELLIN-LEGRAND
Gravure ancienne (1825).

La création du type Didot, surtout quand il eut été modifié par Firmin Didot, fut le départ de toute une série de caractères analogues. En 1825, Marcellin Legrand, neveu d'Henri Didot et directeur de sa fonderie polyamatique, puis son successeur, grava un nouveau type de romain ; il en grava un autre en 1847. Plus étroites que le

A la suite de ces essais, il apparut que les bureaux publics de placement exactement renseignés sur la situation du marché du travail, étaient en conséquence particulièrement qualifiés pour s'occuper de l'orientation professionnelle des enfants. Aussi beaucoup de départements et de villes importantes ont institué des bureaux

Fig. 31.

didot de 1811, ces fontes ne se distinguent guère du didot type : dans la fonte de 1825 dite « gravure ancienne », les lettres courtes « occupent le tiers de la hauteur totale », de telle sorte que la petite

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sécante se trouve, dit Javal, « à la moitié de la hauteur de la lettre l », ce qui n'est pas tout à fait exact.

Pourquoi, dans cette fonte, abandonna-t-on les obits doubles du grandjean et du didot antérieurs? Je n'en sais rien.

LE MARCELIN-LEGRAND
Gravure nouvelle (1847).

En 1847, Marcellin Legrand exécuta, pour l'Imprimerie Nationale, une nouvelle gravure de ses types didot de 1825. Ces lettres diffèrent peu de celles de 1825 ; pourtant la lettre g est très dissemblable dans les deux gravures : alors que celui de 1825 rappelait dans sa forme tous ceux qui avaient été édités jusque là, le g de 1847, aussi bien

A la suite de ces essais, il apparut que les bureaux publics de placement exactement renseignés sur la situation du marché du travail, étaient en conséquence particulièrement qualifiés pour s'occuper de l'orientation professionnelle des enfants. Aussi beaucoup de départements et de villes importantes ont institué des bureaux

Fig. 32.

dans l'italique que dans le romain, a une tournure toute particulière qu'il est beaucoup plus aisé de figurer que de décrire et que Marcellin Legrand emprunta à Firmin Didot. (Voir p. 75).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'AUGUSTAL (1847).

L'APPARITION du didot, vers 1775, avait été fatale aux vieux romains malgré les vives critiques qu'il avait suscitées ; tel fut l'empire avec lequel il s'était imposé que, vers le milieu du XIXe siècle, il régnait encore sans l'ombre de concurrence.

Mais à cette époque, 1846, un homme au moins, en France, un grand imprimeur, déplorait la déchéance qui frappait la typographie, et il cherchait à « ressusciter les types du XVIe siècle ». Il était venu au monde sur les bords brumeux du Rhône, dans cette Béotie bourgeoise et distante qu'il devait ne jamais quitter ; il s'appelait Louis Perrin.

J'ai bien souvent déjà rappelé ce nom et mis quelque exaltation à le prononcer ; si je dis que Perrin fut un grand imprimeur, je le prouve. Je l'ai prouvé d'abord en montrant ce qu'il fit [1], et je le prouve aussi en disant ce que l'on pensait de lui, en France, en 1857 :

«... Nous voulons parler de M. P. Jannet, qui, dans un opuscule intitulé *Spécimen des nouveaux caractères destinés à l'impression de la Bibliothèque elzévirienne* [1856, p. 80], cite un autre typographe par lequel il a été précédé dans ses louables tentatives, et dont jamais les travaux ne pêchent par ce manque d'harmonie : c'est M. Louis Perrin, imprimeur à Lyon. M. Perrin, imprimeur

1. *Impressions de Louis Perrin ;* Lyon, 1923.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

depuis l'année 1822 et dessinateur fort habile, a su donner à son art un degré de perfection tel, qu'on peut dire, sans hésiter, que les produits de ses presses sont, avec ceux de l'imprimerie impériale, les plus remarquables de la typographie française actuelle. Encore il est juste d'ajouter qu'avec une fortune modeste, M. Perrin a surtout innové et apporté des idées dans son art, tandis que l'imprimerie de l'Etat a seulement atteint le luxe que donne la grandeur des ressources. Frappé comme M. Jannet, comme tous les bibliophiles dignes de ce nom, de la lourdeur des types modernes, M. L. Perrin chercha dans les livres du XVIe siècle et dans les inscriptions de l'antiquité des modèles plus purs. Il fit fondre d'abord plusieurs corps de capitales qui servirent à l'impression des *Inscriptions antiques de Lyon*, publiées par M. de Boissieu, magnifique volume qui fut commencé en 1846 et dont

TI · CLAVD · TI · FIL · PAL · QVARTIN
TRIB · MIL · LEG · III · CYRENAEIC
ADLECTO AB DIVO TRAIAN · PARTHIC
IN SPLENDIDISSIMO ORDIN · QVI PAN
NONIAE LEG · PRAETOR LEG · PROPR

FIG. 33.

les beaux caractères de capitales, appelés par M. Perrin *caractères augustaux*, ont été adoptés par l'Imprimerie Impériale et copiés ensuite par un grand nombre d'imitateurs. M. Perrin dessina

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

aussi plusieurs corps de romain et d'italique, qui diffèrent peu pour le style, mais davantage pour la grosseur, de ceux de la *Bibliothèque elzévirienne* » (H. BORDIER, « Innovations typographiques », dans la *Correspondance littéraire*, 1856-1857, p. 58).

Jusqu'en 1846, Perrin n'avait été qu'un imprimeur, un technicien remarquable dont les mains soigneuses façonnaient de délicieuses choses ; mais il n'avait encore songé qu'à ceci : imprimer de beaux livres, faire que cet art charmant de la typographie ne fût pas seulement œuvre aimable des doigts, placement précieux de petits prismes de métal sur un composteur, gracieux arrangements de blancs espaces en des pages bien agencées. Cela, c'est ce que fait l'imprimeur habile ; l'imprimeur artiste, lui, a d'autres soucis : il voudrait que les livres sur quoi il besogne tant qu'il peut fussent autre chose encore ; il voudrait que le caractère avec lequel un livre est imprimé fût en parfaite harmonie avec le sujet qu'il traite. C'est pourquoi Perrin souffrait d'« un singulier malaise » chaque fois qu'il avait à « réimprimer d'anciennes poésies » et qu'il devait le faire avec des caractères modernes, « sur du papier bien blanc et bien satiné ».

Un peu avant 1850, l'occasion vint pour Perrin de donner toute la mesure de sa parfaite compréhension de la typographie ; ce fut l'impression des *Inscriptions antiques de Lyon* qu'Alphonse de Boissieu lui avait confiée. Jugeant qu'aucune des lettres qu'il avait en casses ne pouvait convenir à ce beau livre, Perrin en grava d'autres, tout simplement : il alla au Palais des Arts, à

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Lyon, en scruta les pierres tombales et les plaques dédicatoires, s'inspirant à cette source pure de la forme des lettres romaines ; et c'est de ce labeur que sortirent ces belles capitales avec lesquelles il composa les titres de la *Monographie de la Table de Claude* et des *Inscriptions antiques de Lyon.*

Et puis, Perrin ne se contenta plus de ces élégantes lettres ; bientôt il voulut avoir tout l'alphabet de bas de casse. Dessinés par lui, ciselés par Fugère, fondus par Rey sous la direction attentive de leur auteur, les augustaux changèrent du tout au tout la physionomie du Livre.

il a été dit ci-deſſus ; le Jeudi-Saint, le chapitre devait encore en habiller treize, leur laver les pieds & leur diſtribuer à chacun un gros. Ces diverſes ſommes réunies arrivaient à 1,498 flor. 6 den. gr. t. Afin d'y pourvoir abondamment, la ducheſſe fonda une rente de 1,500 fl. qu'elle aſſigna à prendre annuellement ſur les revenus des moulins & autres artifices exiſtant à Verceil, Sainte-Agathe & autres lieux ſitués en Piémont. Cette dernière

Fig. 34.

Un caractère typographique, quand il ne ressortit point à la fantaisie pure, échappe à l'analyse ; celui de Perrin est d'un classicisme trop sûr pour être décrit, plutôt, pour donner lieu à une longue description ; c'est son ensemble qui plaît, à cause de sa

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

grâce ; ses lettres, à cause de la pureté de leur ligne ; c'est cet « on ne sait quoi » qui fait que les formes les plus banales deviennent distinguées entre de certaines mains.

On ne peut mieux comparer l'augustal qu'à un della-robbia, et c'est dire qu'il s'inspire directement des vieux jensons du XVe siècle, du moins qu'il en dérive. Perrin abandonnait tout à fait les principes sur lesquels repose la forme du didot : extrême disparité entre des pleins très épais et très noirs et des déliés filiformes; ses lettres sont beaucoup moins arrondies que celles de Garamond, leur trait est plus fort et la pente des obits plus prononcée ; l'approche en est forte et les lettres hautes dépassent les lettres basses d'une longueur presque double. Toutefois, Perrin céda un peu trop à cette timidité dont sont entachées toutes ou presque toutes les gravures modernes de lettres d'imprimerie : il eut peur du noir, si j'ose dire ; au lieu d'imiter Jenson, ce qui eut été le comble de l'habileté, il imita Garamond, ce qui était le comble de la sagesse. Eut-il tort, eut-il raison ? combien peu cela importe !

La tentative de Perrin fut, qu'on le veuille ou non, le départ d'une nouvelle période de vogue pour l'elzévir. Les imprimeurs parisiens ont cru de bonne foi qu'ils avaient été les initiateurs de cette rénovation ; eh non ! Marius Vachon *(Les Arts et les Industries du Papier en France ;* Paris, p. 45) les en détrompa. « Vers 1846, écrit-il, un imprimeur lyonnais, Perrin, faisait graver pour les *Inscriptions antiques de Lyon*, ouvrage de C. de Boissier [A. de Boissieu] des capitales augustales. Le didot ne s'harmonisant

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

point avec elles autant qu'il le désirait, Perrin entreprit de rechercher dans les ateliers des fondeurs de cette ville des types à son goût, il trouva chez Rey des séries de lettres de bas de casse qui lui parurent réaliser son idéal ; c'étaient des elzévirs abandonnés depuis de bien longues années. L'édition, par son archaïsme, obtint un grand succès de curiosité ».

L'histoire, racontée par M. Vachon, est pittoresque et charmante, mais, si les choses se passèrent ainsi quand Perrin commença ses tentatives, il s'en faut que ce fût là leur aboutissement. Perrin, en effet, ne s'était point contenté des vieux « romains » qu'il avait retrouvés chez Rey, il en créa d'autres de toutes pièces : on a vu plus haut comment.

Mais il fallut que Paris s'en mêlât.

Je ne veux pas paraître plus provincialiste que je ne le suis, et je le suis peu ; tout de même, il y a un minimum de justice qu'il faut savoir rendre à qui elle est due.

L'ELZEVIR (1858).

Ce nom, appliqué au groupe de lettres habituellement désignées ainsi, est une usurpation, mais, si j'ose dire, une usurpation posthume et par procuration.

Les grands imprimeurs hollandais n'ont été pour rien dans la création de ce type dont l'origine est antérieure de cinquante ans au plus ancien d'entre eux, et les fondeurs, les éditeurs parisiens qui, en 1857, remirent à la mode les romains primitifs,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

créèrent pour les imprimeurs hollandais, en appelant ces lettres « elzévirs », un titre de gloire auquel ils n'ont pas droit ; et puis, ils frustrèrent du même coup les Lyonnais d'une initiative qui leur faisait grand honneur.

Donc, en 1857, la perfection des alphabets augustaux de Louis Perrin, dont on a vu, à la page 86, une série de capitales, trouble le repos d'un fondeur parisien, Théophile Beaudoire, qui s'avise de « créer » lui-même une lettre rappelant les styles anciens : voici ce qu'il « créa ».

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z

Fig. 35.

Sans doute, faire du nouveau n'est pas toujours aisé ; le bon Théophile fit bien, je suppose, tout ce qu'il put. Disons d'ailleurs, à sa décharge, que le bas de casse de son « elzévir » est foncièrement différent de celui de l'augustal.

Pourtant, dans la bataille ardente qui se mena, à ce moment, autour de l'elzévir, on parla peu, je crois bien, de Louis Perrin, qui en avait été l'artisan ; et aujourd'hui on dit ceci : « Beaudoire lança, sous la dénomination d'*elzévir* ses séries imitées des formes consacrées par Jenson et Garamond et qu'avait pour ainsi dire déterrées en 1846 l'éditeur Perrin, à la recherche d'un type de lettres pour son ouvrage sur les inscriptions antiques du Lyonnais ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Eh bien! non, Perrin n'a rien déterré, il a créé et créé de toutes pièces : il a créé des lettres, il a créé un style qui se distingue au milieu de vingt autres, il a créé une beauté typographique qui n'était pas avant lui et que nous avons déjà oubliée.

LE PLON (1852).

MAIS la typographie française, qui a désormais une lettre de plus à se mettre sous les doigts, ne renonce pas pour si peu à ses chers didots. Henri Plon et Simon Raçon vont créer de nouvelles séries du même type ; Motteroz et Jouaust vont, eux, en prenant dans les deux caractères classiques de l'imprimerie ce que chacun d'eux a de plus propice, essayer de créer un hybride dont ils attendront merveille.

En 1844, Henri Plon acquit tous les nouveaux types de la fonderie créée par Jules Didot. Ce dernier avait consacré dix années à les préparer, Henri Plon consacra lui-même dix nouvelles années à les améliorer, et c'est vers 1852 qu'il livra à l'impression un nouveau type absolument unique, dont il avait dirigé lui-même la taille et la fonte.

Avec le romain plon nous touchons à ce que l'on pourrait appeler une « question d'espèce », comme on dit au Palais, un simple accident : la suppression des angles aigus des lettres A, M, N et V capitales et du v bas de casse, la jonction des lignes se faisant sous un angle arrondi, ce qui donne à ces lettres un aspect

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tout à fait particulier ne manquant ni d'imprévu ni de grâce (Cf. *De Paris à Pékin par terre*, Paris, 1876).

A Varsovie, Marinowski fit relai ; il voyageait seul *avec deux serviteurs* habitués au luxe de la Cour et que les tracas d'une semblable expédition mettaient de très méchante humeur.

Fig. 36.

Cette particularité mise de côté, le plon est très comparable au didot, dont il n'est qu'une variété. Je soupçonne d'ailleurs les capitales de cet intéressant caractère d'appartenir beaucoup plus à Jules Didot qu'à Henri Plon lui-même, car, dès 1844, les capitales aux angles arrondis existaient déjà, puisqu'on les rencontre dans maints titres de cette époque. (*Cf.* Mennechet, *Œuvres poétiques de V. Campenon*, Paris, 1844).

LE RAÇON (1850 ?).

Le romain de Raçon, qui fut gravé au milieu du siècle, ne diffère guère des types anglais ; plus étroit, plus élancé, on a même dit « plus élégant » que le didot, ce qui est vrai, il en procède directement. Simon Raçon, d'ailleurs, avait adopté deux séries de caractères dont il usait concurremment : un type de « normandes », lettres de forme arrondie, épaisses de ligne, qui paraissent avoir moins servi que les suivantes, et un type de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

« poétiques », plus resserrées et plus élégantes, qu'il utilisait dans toutes ses compositions de poésie et de littérature (*Cf.* Monier

> Cette pensée que des travaux d'une autre nature avaient laissée, sinon s'éteindre, du moins se mûrir, j'essaye aujourd'hui de la réaliser sous la forme d'un poëme historique. Puissé-je ne pas rester trop au-dessous des difficultés d'une telle entreprise!
>
> FIG. 37.

de La Sizeranne, *Marie-Antoinette*, 1861) ; ces alphabets avaient une seule série de capitales et de petites capitales, qui servaient indistinctement dans toutes les compositions.

LE MOTTEROZ (1876).

EN 1876, un imprimeur parisien, Claude Motteroz, qui fut directeur, à Paris, des Imprimeries Réunies, créa lui-même une lettre qui « alliait le trait régulier et uniforme des premiers caractères typographiques à la symétrie solide et bien assise du didot ». Mais Motteroz était jaloux de ses lettres, il n'en voulut jamais céder les matrices à personne ; elles sont aujourd'hui en possession de l'Ecole Estienne : j'ai

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

frappé en vain à sa porte pour les connaître. Plus jalouse des lettres de Motteroz que Motteroz lui-même, l'Ecole Estienne reste muette quand on lui parle des lettres de Motteroz ; quel trésor inviolable est-ce donc ? Les voici, d'après Thibaudeau, on conviendra qu'il n'y a pas là de quoi faire tant de mystère, au contraire !

CATALOGUE

L. HÉBERT

FIG. 38.

Libraire-Éditeur

Rue Perronet, 7
PARIS

LE MAYEUR (1883).

LES « elzévirs » de Beaudoire et les précieux hybrides de Motteroz sont, en effet, fort peu de chose à côté de l'elzévir créé par Gustave Mayeur en 1883 et que ce dernier présenta, dans un charmant opuscule de goût parfait, sous le nom « Ancien type du XVIIe siècle ». Imités du garamond qu'utilisaient, en 1659, les Elzevier de Leyde, ces magnifiques caractères, au galbe si élégant, aux souples et gracieuses ligatures, n'eurent pas le succès

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

qu'ils méritaient ; seuls quelques imprimeurs de grand style surent en apprécier toute la valeur : François Pitrat, ancien prote

« Aulcunesfoys nous pensons l'un, mais Dieu faict l'aultre, et, quand le soleil est couché, toutes bestes sont à l'ombre. Je n'en veulx estre creu, si je ne le prouve hugrement par gens de plain jour. L'an trente et six, achaptant un courtault d'Alemaigne hault et court, d'assez bonne laine et *tainct en grene, comme asseuroyent les orfevres, toutesfoys le notaire y mist*

FIG. 39.

de Simon Raçon, fut un de ceux-là, mais la troupe falote et bigarrée des noircisseurs de papier lui préféra les pitoyables inepties qu'inventa à cette époque l'imagination indigente de certains fondeurs à la remorque de l'Etranger, et dont sont inondés aujourd'hui les ateliers.

LE GRASSET (1898).

J'AI parlé tout à l'heure du caractère gravé sur les dessins d'Eugène Grasset et présenté par Peignot, en 1898, dans les *Aventures merveilleuses de Huon de Bordeaux* comme « une création géniale enfantée dans un moment d'extase » : il n'en fut pas tout à fait ainsi.

Les juges devant qui Peignot avait porté sa cause décidèrent que cette lettre originale avait été copiée sur une impression de Sébastien Gryphius, les *Arrêts d'Amour*, de Martial d'Au-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

vergne, de 1530. Afin que chacun puisse avoir son opinion — qui vaut peut-être celle des juges de Peignot — sur ce prétendu plagiat, j'affronte ici ces deux lettres, que l'on pourra utilement comparer.

Retournant à nos moutons, je vous dictz que par don souverain des cieulx nous a esté reservé l'antiquité et genealogie de Gargantua plus entiere que nulle aultre, ex-

admodum memorię prodidit Aullus Gellius in his libris, quos περὶ καλῆς εὐδονῆς inscripsit, Iustiam antiquioribus rhe-

FIG. 40.

Quant à mon opinion à moi, qui n'ai pas eu sous les yeux les « éléments de la cause » comme les eut le Tribunal, je prétends qu'il n'y a pas là imitation, ni plagiat, et j'en fais compliment à l'auteur : le grasset a quelque chose de personnel qui vaut mieux que la servilité ; il est plein de qualités précieuses.

L'AURIOL (1902).

LE parti-pris est curieux dans la lettre dessinée par Auriol : *l'apex* toujours à gauche, *l'empattement* toujours à droite, une seule exception, bien entendu, dans les lettres J et L capitales. L'auriol, fondu par Peignot en 1902, a été inauguré en 1904 par « les Cent Bibliophiles », dans *A Rebours* d'Huysmans. Elégante, surprenante de grâce imprévue, « très ornementale et pourtant très lisible », écrit Anatole France, cette lettre est l'une des plus jolies productions de la fonderie typographique moderne.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Mais beaucoup d'imprimeurs, des auteurs aussi, ce qui est plus fâcheux et plus grave, ont tout à fait méconnu le caractère et la destination de cette lettre frivole. Je ne m'arrête pas à la boutade de cet éditeur parisien qui se scandalisa très fort de ce

Le jugement de Pantagruel feut incontinent sceu et entendu de tout le monde, et imprimé à force, et rédigé es Archives du Palays, en sorte que le monde commença à dire : « Salomon, qui rendit par soubson l'enfant à sa mère, jamais ne montra tel chief d'œuvre de prudence comme a fait

Fig. 41.

que je me refusais à imprimer en Auriol une oraison funèbre! Tous, nous avons souffert de voir des livres sérieux, des livres d'enseignement grave composés avec cette lettre jolie mais créée, il semble, pour les nouvelles d'un Tristan Bernard ou d'un Courteline ; et quand je vois un livre de la nature de celui de Thibaudeau *(La Lettre d'Imprimerie)* imprimé en auriol, je me demande ce que les techniciens, les « hommes de métier » ont dans la tête?

La Française légère, plus grêle que le type, et qui a servi parfois comme caractère de texte ; la Française allongée, plus nourrie que cette dernière et qui n'est, en somme, qu'une forme élancée de l'auriol labeur ; le Champlevé, qui en est une variété éclairée, avec ou sans fond ; enfin la série des Robur : noir, pâle, tigré, etc., qui sont bien les caractères de fantaisie les plus jolis qui se puissent trouver, complètent la série.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE HÉNAFFE (1902).

En 1902, par les soins de Christian, directeur de l'Imprimerie Nationale, Hénaffe grava, sur les planches mêmes qui avaient été dessinées par Jaugeon en 1692, une série moderne où reparut fort heureusement l'apex double. Mais, mieux inspiré que ne l'avaient été les derniers Didot et leurs

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S
T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z
é à è ù â ê î ô û ç æ œ

a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z
é à è ù â ê î ô û ç æ œ

D'APRÈS THIBAUDEAU.

Fig. 42.

continuateurs, influencé sans aucun doute possible par les tailles américaines qui venaient de paraître et se propageaient, Hénaffe réagit vivement contre la minutie des classiques; il grava une lettre grasse, d'assise robuste et solide, dont il faut le louer grandement.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE CHELTENHAM (1904).

Le cheltenham est l'un des types qui, par l'uniformité de leur trait, se rapprochent le plus des vieux romains du XVe siècle. C'est un très beau caractère d'origine américaine, gravé en 1904 par Ingalls Kimball, directeur de la Cheltenham Press de New-York, importé en Angleterre par Caslon, et qui franchit le détroit il y a peu d'années, introduit chez nous par Marcou.

Tant que dureront les batailles,
nous la tiendrons par sa robe
blanche et bleue, comme si nous
nous accrochions à une autre

FIG. 43.

On connaît du cheltenham français deux variétés : l'une qui se distingue par un r minuscule dont la larme dépasse légèrement le plan supérieur d'alignement des lettres basses *(Cf.* Maurice de Guérin, *le Centaure* (Bibliothèque Miniature) l'autre dans laquelle cette lettre r est au contraire normale *(Cf.* Francis Jammes, *Cinq prières pour le Temps de la guerre*, 1906, fig. 43).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE DELLA-ROBBIA (1906).

PARMI les types néo-modernes, il faut faire une place spéciale au *della-robbia :* c'est peut-être le caractère qui, avec le cheltenham, se rapproche le plus, à cause de sa belle ligne uniforme, des vieux types vénitiens. D'ailleurs, c'est à une source voisine que le créateur de ce type en chercha la forme, puisqu'il la puisa dans les sculptures des Della-Robbia, les fameux tailleurs d'images florentins.

PAR CES TEMPS DE CRISES

LA crise du papier est l'une de celles qui, à juste titre, préoccupent le plus les esprits réfléchis : on ne se fait généralement aucune idée de ce que serait la vie si nous nous trouvions brusquement privés de cette matière fondamentale de notre existence quotidienne.

FIG. 44.

Le della-robbia est une lettre d'origine américaine dont la fonderie Peignot acheta les matrices, auxquelles elle fit subir en 1906 quelques modifications de forme et des améliorations de fonte ; puis elle fit dessiner par Grasset une ornementation très heureusement appropriée à ce caractère, et avec laquelle celui-ci fut présenté à l'industrie française.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE GIRALDON (1906).

GIRALDON a dessiné en 1905 une lettre dont il m'est impossible de complimenter les successeurs de Balzac ; ils l'ont fondue sur des corps 6 à 58, et inauguré, en 1906, dans les *Eglogues* de Virgile, imprimées par Plon-Nourrit. Ces pauvres lettres tourmentées, torturées au-delà de toute mesure, dans lesquelles on a voulu à toute force *faire du nouveau*, donnent le malaise. On y « tord et use ses nerfs » sans trouver d'explication à tant de contorsions. Passons vite !

Gretchen has had herself photographed surrounded by a heap of cardboard hams and sausages to make her fiancé at the front believe there is no food shortage in Germany.

Dinanzi a quali attrezzi di cartone Gretchen s'è fatta fotografare affinchè il fidanzato, al fronte, non sospetti la carestia.

Delante de algunos accesorios de cartón, Gretchen se ha hecho una fotografía para que su novio, en el frente, no sospeche las escasez de víveres.

Deante de accessorios preparados, de papelão, Gretchen se faz photographar, para que o noivo, na guerra, não suspeite a escassez dos viveres.

FIG. 45.

Le Giraldon a été gravé entre 1905 et 1909 par Faulque, Parmentier et Durand.

Il existe encore un giraldon gras, gravé par Faulque et Parmentier en 1911-1912, sur des corps 6, 8, 12, 14, 16 et 24.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE DEBERNY N° 18 (1910).

LES « Anciens Romains » de la fonderie Deberny, gravés en 1869 par Constant et Auguste Aubert et Ramé, appartiennent, eux aussi, au type dit « elzévir » ; on peut en voir une très belle application dans *les Ballades*, de F. Villon, éditées en 1896).

Je (combien que indigne) y fuz appellé, et, à grand renfort de bezicles, practicant l'art dont on peut lire lettres non apparentes, comme enseigne Aristoteles, la translatay,

FIG. 46. Le « n° 18 » de Deberny.

Parmi les types de Deberny, il faut citer le n° 18 nouveau, jolie lettre bien gravée, d'une ligne excellente (*Cf.* R. Kipling, *la plus belle Histoire du monde*, Paris, 1919, *XII Elégies de Marceline Desbordes-Valmore;* Lyon, le Cercle Lyonnais du Livre, 1924).

La série 18 de Deberny, qui va du corps 5 au corps 48, a été gravée entre les années 1901 et 1910, par Faulque, Garnier, Séverac, Parmentier et Durand.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'INCUNABLE (1922).

Il est impossible de ne point parler ici de ce caractère, bien qu'il soit étranger, de cette magnifique lettre dont personne en France, dit-on, n'a voulu : voilà une mésestime qui nous juge!

Je sais fort bien que certains ont fait état dans l'affaire d'une question de patriotisme ; c'est un sentiment qui les honore hautement et devant lequel je m'incline avec respect : ce sont sûrement de braves gens!

Mais un d'entre eulx, nommé Du Doubet, le plus sçavant, le plus expert et prudent de tous les aultres, un jour qu'ilz estoyent tous philogrobolisez du cerveau, leur dit : " Messieurs, jà long temps a que sommes icy sans rien faire que despendre, et ne pouvons trouvez fond ny rive en ceste matiere, et tant plus y estudions, tant moins y enten-

FIG. 47.

L' « Incunable », création de la Société « Augusta » de Turin, date de 1911 ; il a été gravé à cette époque pour le compte de la Commission exécutive de l'Exposition de Turin, et inauguré dans *De Regimine Sanitatis*, du médecin Giacomino da Confienza.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Puisée aux sources les plus pures de la beauté typographique, dans ces splendides impressions vénitiennes du XVe et du XVIe siècle, cette lettre, qu'un peu de fantaisie rehausse, est vraiment digne de la grande époque ; elle reproduit fidèlement, dit l'éditeur, le caractère choisi, en 1476, par Ehrardt Ratdolt de Venise, pour l'impression du célèbre *Calendrier* de Jean de Monteregio. Il n'est pas assez noir dans les gros corps de bas de casse, voilà bien tout ce que l'on peut y trouver à reprendre ; sa forme est extrêmement belle, la liberté qu'a mise le graveur dans l'interprétation de l'original, jusqu'à cette apparente disproportion de certaines capitales entre elles, jettent dans cet ensem-

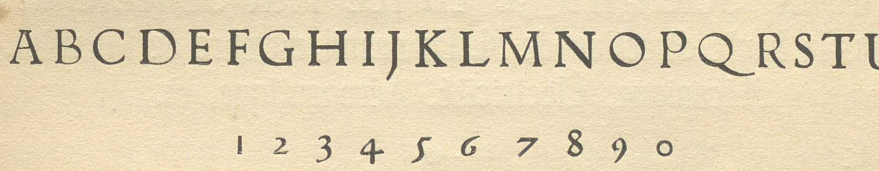


FIG. 48.

ble harmonieux une note d'imprévu et de négligé du meilleur aloi. La série des chiffres, truculents et pittoresques, taillés à coups de hache, n'a pas d'homologue dans nos gravures modernes et complète admirablement la trop courte série des *Incunables* de la société Augusta, qui comprend seulement les corps 10, 14, 18 et des initiales de gros corps.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE BELLERY (1911).

Je ne pense pas que la Fonderie Peignot ait eu beaucoup à se louer de cette lettre fantaisiste et capricieuse qui défie toute classification. Le bellery est facilement reconnaissable à la barre oblique contournée de ses N capitales, ou bien à la ligature de certaines lettres, à la façon des italiques primitives, détail agréable et toujours élégant qui fut fâcheusement abandonné.

L'ANNÉE SCIENTIFIQUE ÉDITÉE PAR SCHLEICHER
Sous la haute direction de M. Dumesnil, membre de l'Institut.
Mécanique, Électricité, Aéronautique, etc.

Fig. 49.

Il ne semble pas que le bellery ait eu grand succès en édition : ils sont rares les livres imprimés avec cette lettre où la recherche d'originalité a abouti à une erreur de plus.

D'amusants ornements, quelques-uns fort gracieux, complètent la série des bellery ; utilisés sobrement, ces motifs sont susceptibles de fournir une décoration très heureuse, analogue à celle que l'on peut réaliser avec les jolies vignettes de la série Auriol.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE NICOLAS-COCHIN (1912).

Avec les cochins, créés et fondus par Peignot en 1912-1913, nous revenons à une typographie plus austère et plus noble.

« Quelques lecteurs — disent les fondeurs — hésiteront peut-être à reconnaître à certains de nos types la qualité de types du XVIIIe siècle ; ils auront raison et nous n'aurons pas tort. Aucun des caractères de labeur gravés par Luce, Didot ou les autres fondeurs du temps n'a représenté à nos yeux la meilleure ou la véritable typographie du XVIIIe siècle, et à bien feuilleter les livres du temps, nous n'avons pu conclure qu'une chose : c'est que la véritable originalité de cette typographie est due à l'influence exercée par la taille-douce sur l'art du livre. Non contents d'illustrer le livre, les graveurs ont entouré leurs planches d'encadrements, ils ont arrondi les dédicaces pompeuses, inventé pour les titres, les devises, les quatrains, des caractères, des ornements ciselés, fouillés, éclairés. Ils ont dépensé, enfin, pour mettre en valeur leurs sujets, infiniment de grâce et de talent. Bien mieux, dans l'ouvrage de luxe, ils ne se sont pas bornés à graver l'ensemble des pages illustrées, ils ont exécuté jusqu'aux textes, constituant ainsi des œuvres considérables d'une harmonie et d'une élégance sans égale dans les œuvres des autres siècles ». C'est, en effet, à cette source que se sont inspirés les dessinateurs des caractères cochin, et c'est de là que vient leur nom, qui rappelle si

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

bien l'inimitable phalange des illustrateurs de l'avant-dernier siècle.

Il semblerait que les deux formes de cochin soient inséparables ; du tout. Par un singulier caprice, les fondeurs ont appelé « cochin » (l'un nicolas-cochin, l'autre cochin tout court) deux caractères essentiellement différents dans leur architecture : le premier est issu des anciens romains, dont il a l'obit penché, l'autre relève du didot par son amortissement horizontal.

Grandgousier estoit bon raillard en son temps, aymant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde, et mangeoit salé et n'avoit.

FIG. 50.

On a fait beaucoup de reproches au nicolas-cochin : l'excellent et regretté Georges Protat est allé jusqu'à comparer une ligne de cette élégante lettre à « une berge peuplée de pêcheurs à la ligne », à cause des hastes démesurées des lettres hautes.

Il est assez plaisant que ce soit justement cette particularité qui me fasse préférer le nicolas-cochin à tant d'autres lettres. En tous cas, la taille rude, l'aspect brutal de ce caractère et jusqu'à l'inclinaison de la lettre s bas de casse, ce désaxement si pittoresque qui a déjà fait dire tant de mots, fait pousser tant de soupirs aux hommes chagrins, impriment au Nicolas-Cochin une

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

personnalité très accusée, qui n'est peut-être pas étrangère au succès de ce très beau caractère, si surprenant que cela puisse paraître dans un pays aussi routinier que le nôtre.

LE COCHIN (1912).

Le cochin tout court, issu des planches gravées au XVIIIe siècle, conserve de cette époque d'épanouissement artistique toute l'élégante simplicité (*Cf.* O. Wilde, *Salomé*, Paris, Crès, 1917).

« On ne retrouve pas dans ce type les libertés où s'est complue l'invention des anciens graveurs. Les contraintes imposées à

Si demandez comment par couleur blanche nature nous induict entendre joye et liesse, je vous responds que l'analogie et conformité est telle. Car — comme le blanc exteriorement disgrege et espart la veue, dissolvent manifestement les espritz visifz, selon *l'opinion de Aristoteles* en ses

FIG. 51.

l'imagination par l'art du fondeur sont nettes, inviolables. Tout au plus a-t-on pu reproduire cette continuité dans le passage des pleins aux déliés, cette acuité dans l'achèvement des terminaisons qui accompagnent généralement le travail nerveux et précis du burin dans les planches de cuivre ».

C'est ainsi que les fondeurs eux-mêmes présentent leur caractère : je ne saurais dire mieux ni plus qu'ils n'en ont su dire.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE TRADITION (1913).

QUAND, en 1913, les éditeurs du *Grand Testament François Villon* voulurent publier ce magnifique ouvrage, ils firent dessiner spécialement par Bernard Naudin et graver par Peignot un beau caractère de corps 30 qu'ils appelèrent « caractère de tradition » : je le rappelle seulement pour mémoire, puisque les fondeurs le tiennent sous le manteau. On dit toujours qu'il va

Voire, ou soit de Constantinobles
L'emperieres au poin dorez,
Ou de France ly roy tres nobles
Sur tous autres roys decorez,
Qui pour ly grans Dieux adorez
Bastit eglises et couvens,

FIG. 52.

« sortir » dans trois mois, mais ce sont des mois bibliques sans doute, ou bien l'enfant se présente mal : c'est fort dommage, car il est bien beau !

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'ASTRÉE (1923).

C'EST, on le voit, cette année même, 1923, que fut créé, par la Fonderie Girard et Cie (Deberny et Peignot réunis), ce très beau caractère ; je ne sais le sort que lui ont fait les imprimeurs, mais j'ai toutes sortes de bonnes raisons de penser que leur accueil ne fut point très chaleureux : puissé-je me tromper tout à fait. Car l'astrée,

« On imprime actuellement à Lyon (autant que je puis le savoir) en caractères très semblables aux nôtres : Virgile, Horace, Juvénal et Perse, Martial, Lucain, Tibulle et Properce, Térence, *tous ces ouvrages sans nom d'imprimeur, sans désignation du lieu et de la date. De plus ceux-ci ne présentent aucun signe particulier.*

FIG. 53.

qui ne pêche pas par le défaut que je reproche à la plupart de nos gravures modernes : d'être trop maigres, l'astrée est digne d'entrer par la grande porte dans tous les ateliers sérieux ; je regrette seulement un peu la larme surélevée de l'r bas de casse : cette fantaisie, renouvelée d'une variété de cheltenham, avait bien assez duré ! Je souhaite que la Fonderie Girard le comprenne et nous donne bientôt un r normal.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE DE FANTAISIE.

COMMENT, dans un livre de la nature de ce livre-ci, passer sous silence la lettre de fantaisie ? C'est impossible ; et c'est impossible pour trois raisons : d'abord, parce que la lettre de fantaisie, si impardonnable qu'elle soit, c'est encore de la matière livresque ; ensuite, parce que les imprimeurs, de plus en plus, hélas, utilisent, pour leurs titres et sous-titres, ces cocasseries odieuses ; enfin, parce que, si sérieux que soit un ouvrage sur *le Livre*, il n'est pas défendu, fût-ce par pure hygiène, d'y mêler la page ou l'on rit.



FIG. 54.

La lettre de fantaisie, je m'empresse de le dire, est article d'importation ; elle fut introduite en France, vers 1822, par un malfaiteur anglais du nom de Smith, qui noircissait du papier à Paris ; il avait associé à son méfait deux imprimeurs parisiens, malheureusement inconnus, car je les eusse de bon cœur cloués au pilori.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Il eut été très simple de dédaigner ces magots, mais le Romantisme naissait, et c'était une pâture dont il allait se repaître : il s'en gava gouluement ; tout ce que l'imagination la plus débridée peut suggérer d'arrangements bizarres, l'imprimerie romantique en épuisa les possibilités ; en voici trois de ces lettres (Fig. 54), qui me donnent, je crois, raison, et ce ne sont pas les plus laides, à beaucoup près.

AGAMEMNON.

CHANSONNIER.

PREAMBULE.

FIG. 55.

Pinard et Dallut, vers 1825, essayèrent, tout en respectant le principe même de la lettre de fantaisie, d' « améliorer ce genre de gravure » ; ils parvinrent tout juste à rendre un peu moins grotesques les lettres dont ils se servirent et qui rappelaient les lettres blanches ornées que Fournier le Jeune avait mises à la mode au XVIIIe siècle (Fig. 55).

Nos lettres de fantaisie à nous, celles avec quoi les imprimeurs du XXe siècle composent leurs remarquables monuments,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ne portent plus à rire, certes, mais plutôt à pleurer ; en voici quelques-unes, pour prouver que je n'exagère rien :

ABCDFGHIJKM Pantagruel

ABCDEF Panurge

ABCDGHIMYE Gargamelle

ABC Panglosse

CIRSCHLA FLOTTILLE

Fig. 56.

Toutes, assurément, ne sont point aussi pitoyables ; en voici trois que l'on saura apprécier à leur valeur :

MAIS DANS LA NUIT SANS ASTRE

MINERVE

CYNTHIE, CYBELLE

Fig. 57.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA LETTRE MÉCANIQUE.

La lettre de casse a-t-elle vécu, comme certains le pensent, bruyamment si j'ose dire ? c'est une opinion : je ne la défends ni ne la combats. Mais, elle triompherait un beau matin que je n'en serais pas autrement surpris.

Le reproche que l'on a fait à la machine à composer de perdre la typographie soignée est injuste [1] ; cette curieuse opinion témoigne fortement du devoir qui s'impose à chacun de nous de ne parler que de ce qu'il sait, et aux journaux de ne point tolérer les monumentales âneries de rédacteurs dont ils acceptent trop facilement la copie dans leurs chroniques. Que chaque « machine » se défende à son gré d'imputations aussi saugrenues, je défends, moi, celle que je connais et que j'utilise : j'en sais les inconvénients, mais j'en sais aussi les avantages.

Or, une compagnie américaine, mieux avisée que nos fondeurs, a pensé que nous avions dans notre patrimoine français d'admirables choses à renouveler, et tandis que nos dessinateurs de lettres courent après des chimères, des formes « pas vues », après la lune, elle ressuscite le garamond ; non point un garamond de fantaisie, tout juste digne de retenir l'attention des imprimeurs de Pézenas, mais le vrai garamond, celui de Fran-

1 H. Parigot, la Vie et l'École *(Le Temps,* 12 décembre 1922).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

çois Ier, de Garamond lui-même, celui de notre Imprimerie Nationale : en voici la preuve

On the greatest and most useful of all inventions—the invention of alphabetical writing—Plato did not look with much complacency. He seems to have thought that the use of letters had operated on the human mind as the use of the go-cart in learning to walk, or of corks in learning to swim is said to operate on the human body. It was a support which soon became indispensable to those who used it—which made vigorous exertion first unnecessary and then impossible. The powers of the intellect would.

FIG. 58.

Ce garamond-là, il faut en convenir, traîne après soi je ne sais quelle saveur britannique, que je ne songe pas, d'ailleurs, à lui reprocher et que je ne puis définir.

Ce caractère n'est pas le seul, parmi les types innombrables qu'ont créés les machines à composer, qui se recommande par d'exceptionnelles qualités de forme et de gravure ; j'utilise, depuis que j'utilise la « machine », une fonte issue d'une matrice que j'appelle « optimion », lettre remarquable qui est celle de ce livre même : ce dernier est encore assez honorable pour que je croie devoir spécifier que les matrices avec lesquelles ces lettres sont obtenues n'ont pas chômé depuis plus de quatre ans. Si le garamond mécanique reproduit la lettre du XVIe siècle, l'optimion est une admirable résurrection des beaux romains jensoniens, ou plu-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tôt de ce que j'ai appelé, à la page 37 de ce livre, le romain de Froben, cette lettre remarquable dont Sébastien Gryphius fit usage.

LA MACHINE A COMPOSER.

Rien ne donne une idée plus impressionnante des progrès inouïs de la mécanique, que la lecture des quelques lignes qui suivent, écrites en 1903 :

« Le problème de la machine à composer est celui qui a le plus exercé l'imagination des inventeurs, *jusqu'ici toutefois sans succès*. La solution, en effet, était digne de tous leurs efforts... L'homme peut créer une machine propre à accomplir des fonctions générales ; mais il ne lui communiquera pas la réflexion, avec laquelle il modifie incessamment son travail suivant l'occurrence. Par exemple la justification s'arrête bien à un point déterminé, mais à la condition que la ligne sera revue et retouchée pour éviter la coupure d'un mot, ou pour la faire d'une manière conforme à la règle. L'espacement est donc, dans la composition, un travail provisoire *qui ne saurait devenir définitif par l'effet d'un procédé mécanique* ».

Eh bien ! ce défi a été relevé ; la machine *réfléchie* a été inventée, cette insoluble question de l'espacement a été résolue.

Passons très vite sur les nombreuses tentatives de machinerie à fondre et à composer demeurées sans résultat pratique :

Benjamin Foster.	Londres	1815
Pierre Leroux.		1820

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Treadwill et Church. . .	Angleterre	»	»
Tremblet-Lacroix. . . .	Paris	1826	»
Ballanche.	Lyon	1827[1]	»
Bidet.	»	1837	»
Heusinger	»	1839	»
Young et Delcambre. . .	»	1844	(Pianotype)
Napoléon Chaix.	Paris	1844	»
Gaubert	»	1845	(Gérotype)
Gallien.	»	1845	(Coptotype)
Carmet et Lonjon	»	1846	»
Leblond	»	1849	(Balistotype)
Lefas	Rennes	1850	(Pianotype)
Garat	Paris	1850	»
Dehoul.	Paris	1850	»
Gobert	»	1855	(Composeuse)
Sorensen.	Copenhague	1855	»
Thimotty Alden	New-York?	1856	»
Mitchell	Exp. Londres	1862	»
Robert Hattersley	Exp. Paris	1865	»
Sweet	»	1866	»
Flamm.	»	1867	»
Mackie.	Londres	1867	»
Singerland	»	1870	»

1. Ballanche avait abandonné l'imprimerie en 1816, il est singulier qu'il se soit occupé de machine à composer en 1827.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Winder	Angleterre	1871	»
Paige	Rochester	»	»
J. Hoocker	Glowes	1873	»
William Smith	»	1874	»
Kastenbein	Cassel	1874	»
Millar	»	»	»
Richard	»	1875	(Néo-type)
Fraser	»	1875	»
Brown	Boston	1877	»
Clowes	»	1877	»
Augus, Logan et Cie	»	1876	»
Heinemann	»	»	»
Eiselé	Stuttgard	»	»
Rosch	Vienne	»	»
Müller	»	1877	»
G. J. More	Virginie	1878	»
Ignace Prasch	»	1879	»
Wicks	»	1880	»
Thorne	»	1880	(Simplex)
Foucher	»	1880	»
Pereira et Albizu	Madrid	1880	»
O. Mergenthaler	Baltimore	1880	(Linotype)
Fischer et Langen	»	1881	»
Winder	Boston	1882	»
Lagermann		1885	(Typotheter)

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Mac Millan.		1885	»
Paige.	Amérique	1885	»
Cox.	»	1886	»
T. Lanston.	Amérique	1887	(Monotype)
	»	1888	(Compositety-[pebar)
John Rogers	Lorain	1888	(Typographe)
Dowe	New-York	1889	»
	»	1889	(Typomatrix)
Johnson	»	1890	»
	»	1890	(Converse)
	»	1890	(Pager type-
Goodson.	»	1891	» [setter)
Rétaux.	Abbeville	1891	(Rétauxgraphe.)
		1892	(Typobar St-
		»	[John)
W. Scudder.	Chicago	1893	(Monoline)
Friese Gruve	»	1894	»
Calendoli.	Sicile	1895	(Dominicaine)
		1895	(L'Empire)
F. Wicks.	Esther	1897	(Matern Ma-
Desjardins	Paris	1897	» [chine)
Méray-Rozar	Hongrie	1898	(Electrotypo-[graphe)
	Amérique	1898	(Bons)

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

A. Pâris	Saint-Séverin	1899	(Tachy typo-
Burg.	Mallkirch	1899	» [graphe)
G. Stringer.	»	1901	»
Havard.	Bruxelles (?)	1902	»
Pinel.	Paris	1904	(Dyotype)
Schimmel.	Autriche	1904	(Rototype)
Benoît.	Saint-Marcellin	1905	(Dwoline)
Rogers.	»	1905	(Barotype)
	»	1906	(Stringertype)
	»	1910	(Pantotype)

LA LINOTYPE.

Il faut, au travers de cette nomenclature, arriver à la Linotype, de la société « The Linotype C° Limited », de J. Lawrence, fondée à Londres en 1893, pour constater un résultat industriel vraiment notable. La Linotype, invention de James O. Clephane, de New-Jersey, et d'Ottmar Mergenthaler, et dont l'origine remonte à 1880, compose et fond, automatiquement, des lignes-bloc, c'est-à-dire que, par un mécanisme compliqué et qu'il n'est pas dans mon rôle de décrire, elle fond une plaque de métal de 23 millimètres de largeur sur une longueur et une épaisseur variables, et dont l'une des tranches porte en relief une ligne de composition, c'est-à-dire des lettres soudées entre elles.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

On comprend de reste le vice initial d'un semblable système : d'abord, si la composition n'est pas l'œuvre d'un ouvrier très habile — ils ne le sont pas tous —, la correction est excessive ; elle peut aller — j'ai vu le cas — jusqu'à la recomposition intégrale. Et puis, en mécanique, tout s'use à la longue, et cette usure, fâcheuse en soi, s'aggrave ici d'un phénomène de dénivellement extrêmement désagréable à l'œil ; l'usure amène du jeu dans les organes, et en voici la conséquence :

Imprimerie Centrale, rue des Arts, Lyon

Ce merveilleux outil, dont le système de distribution des matrices est un pur chef-d'œuvre, est extrêmement précieux pour les journaux et les labeurs communs, mais n'intéresse pas ceux qu'occupent seulement les éditions de luxe.

LA MONOTYPE.

La machine monotype de Tolberg Lanston, qu'avait précédée l'Electrotypographe de Méray-Rozar — pour ne rappeler que la plus commune des fondeuses à lettre mobile —, la monotype est tout autre chose : elle fond et compose des lettres et non un bloc de lettres ; c'est une fonderie au petit pied.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA STÉRÉOTYPIE.

Les diverses méthodes de fonderie qui viennent d'être examinées rapidement nous amènent au clichage, dont l'ancêtre n'est autre que la xylographie, c'est-à-dire la gravure sur plaques de bois. En réalité, les premiers essais de clichage paraissent remonter au XVIe siècle, époque où un valet de chambre du roi Henri II, Abel Foulon, obtenait un privilège « pour réduire en cuivre, argent ou autre métal solide, les caractères, lettres et planches que les fondeurs, tailleurs et autres artistes sont accoustumés faire en plomb, estain et boys ». Mais ce ne fut qu'au début du XVIIIe siècle (1700) que Valleyre, imprimeur à Paris, clicha sur cuivre un calendrier destiné à des *Livres d'Heures*, au moyen d'un moulage de cuivre dans une matière de sable et d'argile *(Cf.* Camus, *Hist. et Procéd. Polytyp.* Paris, an 10, p. 16).

Plus récemment, en 1725, William Ged, orfèvre à Edimbourg, substitua au cuivre un alliage de plomb et d'antimoine (Vr. *C. Crispi Sallustii Belli Catilinarii et Jugurthini Historiae, Edinburgi, Gul. Ged aurifaber Edinensis non typis mobilibus, ut vulgo fieri solet, sed tabellis seu laminis fusis excudebat,* 1739 et 1744). Mais ce ne fut qu'au moment de la Révolution, après les essais plus ou moins heureux de Luchtmans, de Leyde, et de son ouvrier Van der Mey *(Cf.* Morin, *Dictionnaire typographique,* 1903, *v°* clicherie) ; de Funckter, d'Erfurt (Vr *Introduction courte, mais utile... à l'art de cuire le plâtre, de préparer des moules de sable*

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pour couler lettres, vignettes, culs de lampes, médailles, et d'en former des matrices, Erfurt 1740 et 1754) ; de Foulis, de Glascow, qui vers 1780 composa 216 pages d'un *Virgile*, stéréotypées, pour lesquelles il obtint un privilège de quinze ans, qu'il n'utilisa pas ; d'Hoffmann, de Schlestadt, qui imprima par un système de *polytypage* les *Recherches historiques sur les Maures*, de Chénier père (1787, 3 volumes in-8°) *(Cf.* Camus, p. 42) ; de Carez, de Toul, inventeur de l'*homotypage*, avec lequel il publia une *Bible* en 1786 *(Cf.* Camus, p. 64), et aussi un *Dictionnaire de la Fable* et des *Offices religieux notés ;* de Pierres *(Cf.* Camus, p. 52), de Bulliard, de Lhéritier, de Rochon *(Cf.* Camus, p. 57), de Pingeon, etc. —, ce ne fut, dis-je, qu'après ces nombreux essais que les procédés de clichage entrèrent définitivement dans la pratique, par la vaste entreprise des assignats, où « vinrent se réunir et se fondre » toutes les tentatives précédentes. Puis vint la vraie *stéréotypie* de Louis-Etienne Herhan (brevet du 3 nivôse an VI), de Firmin Didot (brevet du 6 nivôse an VI) et de Nicolas-Marie Gatteaux (brevet du 29 pluviôse an VI pour le *monotypage*).

La méthode de Didot consistait à frapper une page de composition mobile en caractères durs (alliage de 50 kilos de régule d'antimoine, 30 d'étain et 20 de cuivre) dans un bloc de plomb vierge, puis de couler la matière habituelle dans le moule ainsi obtenu. Didot et Herhan, momentanément associés, publièrent par ce procédé la Collection d'*Editions stéréotypes des principaux Classiques français et étrangers*, qui commença, en 1798, par un

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Virgile. Puis Herhan se consacra à l'exploitation de son propre brevet ; il renversa le procédé de Didot, en composant des pages avec de petites matrices de cuivre, en creux, dans lesquelles il coulait directement l'alliage. Il publia, en l'an IX, *Nouveau stéréotype en matrices de cuivre (Cf.* Camus, même ouvr., p. 125). Ses éditions, qui furent continuées par les frères Mame, eurent un grand succès (Vr. Salluste, *Conjuration de Catilina*, 1801) ; elles se distinguent par leur joli format in-18, et surtout par la présence, sur le titre, d'un petit médaillon ovale portant la triple effigie de Gutenberg, Fust et Schoiffer (Vr. *Poésies de Chaulieu*, Paris, 1803).

L'avantage capital des publications stéréotypées est dans leur parfaite correction, les erreurs constatées dans les premières éditions étant corrigées, au fur et à mesure de leur découverte, sur des planches conservées, desquelles on enlève les lettres mauvaises, aussitôt remplacées par les lettres convenables, qui sont fixées avec le fer à souder. C'est ainsi que purent être tenues en état de perfection les tables de logarithmes de Lalande et de Callet.

Les procédés de Didot et d'Herhan furent remplacés, en 1810, par celui de Stanhope, qui consistait à prendre des moules en plâtre pur ou en albâtre, sur des pages de composition ordinaire imprégnées d'huile. Ces moules étaient ensuite cuits, puis plongés dans le métal en fusion.

Après bien des tentatives, entre autres celles de Genoux de Lyon, ouvrier de Rusand, on en revint ou à peu près aux procédés primitifs de Valleyre et de Ged. Après avoir pris une épreuve

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

profonde de la composition en pages sur des feuilles de carton, au moyen d'un estampage à la brosse dure, on coule le plomb sur ce moule. L'un des derniers perfectionnements de ce procédé, qui remonte à 1849, est dû à Lottin de Laval et Leroux ; il consiste à placer en sens normal, œil dessus, sur une plaque chauffée, la page de composition mobile. Sur cette page, on coule une pâte liquide appelée flan, qui est formée de colle de pâte, de papier et de blanc d'Espagne ; la chaleur de la plaque sous-jacente sèche à peu près instantanément cette matière et la roidit : c'est dans ce moule creux qu'est coulé le métal liquide qui, durci, formera la page.

On est parvenu, en Allemagne, à exécuter des pages fondues en fer. L'édition de la *Bible* imprimée à Nordhausen, en 1848, par Müller, procède de ce moyen, qui permet d'obtenir « des travaux d'une extrême délicatesse ».

Eh bien ! au milieu des « sortes » innombrables qui composent l'arsenal typographique et dont je n'ai pu indiquer plus haut qu'une infime partie, qu'allez-vous faire, vous, auteur ? quelle lettre allez-vous choisir pour votre livre ?

— N'importe laquelle ? ah non !

Sans doute, il n'est pas très commode d'attribuer à l'avance à chaque livre un caractère déterminé, mais cette appropriation peut être obtenue tout de même dans ses grandes lignes aussi sûrement que les bibliophiles, par exemple, ont su imposer à leurs reliures telles ou telles peaux pour tels ou tels livres.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le sujet de chacun de nos ouvrages a sa psychologie propre, et c'est une vraie science, c'est, en tout cas, un art que de la savoir discerner, que d'harmoniser les matériaux d'un livre avec l'esprit de son sujet, que de l'illustrer avec des images qui lui conviennent. Edouard Pelletan n'est pas le premier qui ait soupçonné cette psychologie de la lettre, sa physionomie particulière, ici sévère, là riante et frivole ; mais il a été sûrement l'artisan le plus averti de sa mise en œuvre.

Car il est une sympathie absolument évidente entre le sujet ou simplement la nature d'un livre et le caractère qui doit servir à sa composition. Si tous les livres ne s'accommodent point de la même reliure, ils ne s'accommoderaient pas davantage des mêmes lettres. Une biographie nécrologique composée en auriol est aussi dépourvue de sens qu'un livre d'Heures qui serait relié comme les *Contes drôlatiques*, ou bien ceux-ci en janséniste : je ne jurerais point que l'un et l'autre n'aient jamais été faits.

Donc, si vous avez à imprimer un ouvrage très sérieux, par exemple une question de philosophie, prenez une lettre austère ; adoptez le didot, surtout le néo-didot malgré ses imperfections. Est-ce au contraire un conte plaisant, une nouvelle galante, une poésie légère, choisissez le bellery, l'auriol, même le giraldon. Pour un sujet XVIIIe siècle, le cochin, surtout le nicolas-cochin conviennent à merveille. Et si vous avez traité un sujet ancien, n'hésitez point à adopter le garamond ou bien l'un des types elzéviriens qui l'ont remplacé : mayeur, turlot ou deberny. Un ouvra-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ge de luxe, à condition que le sujet en soit grave, s'accommodera bien d'un grandjean ou d'un baskerville, même d'un beau raçon.

Mais, si vous faites imprimer un livre destiné à être lu, relu, un de ces livres qui s'imposent, songez surtout aux yeux de vos lecteurs et prenez un cheltenham, prenez surtout un della-robbia : il me tarde que l'on entre délibérément dans la voie que nous a ouverte la Fonderie avec ces beaux caractères, bien pleins, et dont le trait, à peine rétréci dans les déliés, est si agréable à l'œil, si lisible ; qui rappellent, plus réguliers hélas, et mieux alignés, les beaux jensons du XVIe siècle. Les fondeurs ont compris, ils comprendront de plus en plus que là est l'avenir du beau livre, du livre que l'on aime à ouvrir souvent ; mais ils le comprendraient bien mieux encore si les imprimeurs, pressés par les auteurs, leur faisaient une obligation de ne fondre désormais que des lettres conçues dans cet esprit.

Je sais bien, les imprimeurs résistent, non point à proprement parler contre les types nouveaux, mais contre la multiplicité de ces derniers et les exigences désordonnées, disent-ils, des éditeurs : mesquines raisons de gros sous avec lesquelles nous aurons bien de la peine à imposer notre art rétrograde !

Dans tous les cas, il va de soi que toutes les lettres utilisées dans un même ouvrage doivent être obligatoirement de la même famille, y compris, dans la mesure du possible, les lettres du titre, à quoi rien ne s'oppose.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA COMPOSITION.

Composer un livre, c'est, au moyen du manuscrit de l'auteur, assembler des lettres de métal pour en former des mots, et de ces mots faire des phrases. La composition comprend deux stades : le bourrage de lignes et la mise en pages.

LE BOURRAGE DE LIGNES.

Le travail du bourreur de lignes étant une fonction provisoire, il n'intéresse pas l'auteur. Toutefois, comme la composition typographique est régie par des principes que l'outrecuidance des « manuellistes » a érigés en dogmes d'ateliers, il est bon que cette opinion professionnelle soit connue des auteurs, qui n'ont le devoir de s'y soumettre que si elle est rationnelle.

LES PRINCIPES.

Les règles de la composition typographique découlent de l'expérience ; elles se perpétuent par les écrits et par la tradition : voilà, au moins, une vérité sur laquelle on ne me chicanera pas. Le Manuel et la marche typographique sont les deux instruments de cette propagation.

Gardez-vous de confondre ces deux choses-là : l'une est le magma indigeste où des « hommes de métier » ont accumulé ce que des siècles de pratique leur ont apporté d'expérience impersonnelle et souvent mal comprise ; l'autre, c'est le protocole que

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

certaines maisons sérieuses ont institué dans leurs ateliers et qu'elles imposent à leur personnel, parce qu'elles ont appris qu'il n'est de bonnes leçons que celles de sa propre expérience.

LE MANUEL.

Du Manuel, je ne veux pas médire : sans les bons manuels, il y aurait sans doute moins de bons typos ; seulement, il y a ceci : les typos sont gens prétentieux et intraitables ; parce qu'ils manient les Auteurs plus que quiconque, ils se croient, ma parole ! hommes de lettres et prétendent se passer de ceux qui lisent les livres, et même de ceux qui les font : comme si le maçon, lui, se passait d'architecte, comme si le terrassier se passait d'ingénieur ! Et alors, ces bons typos, qui ont des loisirs puisqu'ils ne travaillent que huit heures par jour, tout seuls font des conventions, édictent des règles impérieuses, décident que désormais « il en sera ainsi » ; ils décrètent, légifèrent ; ils font ce qu'architectes et ingénieurs eux-mêmes n'oseraient faire ; ils imposent des dogmes typographiques auxquels nous devons croire aveuglément, sans aucunement chercher à les comprendre : il y a du reste mille chances pour que nous n'y parvenions point, y employions-nous tout notre bon sens.

Et voilà pourquoi il faut que chaque officine crée pour son propre usage des règles rigoureuses et qu'elle en exige, tout au moins de son personnel, la saine observation. Et puis, il serait profitable que les auteurs connussent eux-mêmes ces règles, que

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

la nécessité de ces dernières leur apparût très clairement, afin que, d'une collaboration confiante des auteurs avec l'atelier, sortît enfin le livre idéal qui devient chaque jour, hélas, plus rare.

Bien loin de ma pensée d'imposer des vues qui peuvent n'être point acceptées par tout le monde ; tout de même, on me permettra de dire quels ont été pour moi les fruits d'une expérience de vingt années au moins, non point de pratique typographique — je ne suis pas « du métier » —, mais de commerce amoureux avec les livres et avec ceux qui les aiment aussi : à ce commerce-là, croyez-le, on apprend plus, souvent, et mieux, toujours, qu'à la fréquentation de la casse. Quant à penser que mes conceptions soient définitives, Dieu m'en garde !

Nous nous ruinons sottement à la recherche de formules que, volontiers, nous croyons sans appel ; nous ne pouvons admettre qu'elles puissent être contredites demain. Il est mélancolique de penser que de prochaines générations se moqueront de nos efforts et de nos petits systèmes ; qu'elles diront de nous ce que nous disons des générations qui nous ont précédés : « Pauvres romantiques, ils ont fait des choses bien laides, bâti de petits « chefs-d'œuvre » bien pitoyables ; tout de même, il faut leur savoir gré de leur bonne volonté : ils ont fait tout ce qu'ils ont pu ! ». Que ne donnerions-nous, disait je ne sais plus qui, pour jeter un coup d'œil sur tel livre qui, dans cent ans, servira aux écoles primaires ?

Et d'abord, il faut croire dur comme fer que toutes nos querelles reposent fondamentalement sur une ignorance inté-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

grale. Il nous serait salutaire que, très haut placés au-dessus de notre machine, nous pussions suivre tous ces efforts, toutes ces batailles, tous ces contredits autour des idées, tous ces combats pupazziques pour un peu plus d'argent ou un peu plus de gloire ; nous redescendrions de là-haut guéris de notre incurable malice, perdus dès lors dans une paix profonde ; nous envelopperions notre scepticisme de beaucoup de sérénité, et nous nous sentirions pris d'une suprême pitié pour notre stérile agitation.

Faut-il donc ne plus rien dire, ne plus rien faire ? faut-il mépriser son siècle et finir sa vie à douter ? que non, ce que j'en disais, c'était pour rire.

LA MARCHE TYPOGRAPHIQUE.

Dressons donc, si vous le voulez, une règle pour notre usage à nous, une marche typographique logique que nous suggèrera le bon sens, ce clair bon sens qui n'a pas toujours guidé les rédacteurs de manuels.

On nous a donné comme exemple frappant de l'embarras où la marche typographique peut plonger le typo, le fait que ces règles changent de maison à maison ; on nous a apitoyés sur cet exemple :

L'imprimerie M	compose	5 pour 100
L'imprimerie C	—	5 %
L'imprimerie L	—	5 p. %
Et une autre	—	cinq pour cent ;

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

voilà, confrère, qui n'est vraiment pas bien grave, et nous avons d'autres sujets de lamentation.

A la marche typographique se rattachent certains principes d'adaptation qui n'ont point été suffisamment mis en relief.

D'abord, il y a l'appropriation de la grosseur du caractère au format même du papier. Toutes nos éditions d'aujourd'hui sont entachées, à mon sens, d'un défaut capital : la lettre en est trop petite ! Je sais bien qu'à cette disproportion, à laquelle je ne vois vraiment pas d'autre sens « actuel », il y a une raison, le « prix de revient » ; est-ce bien, pour les imprimeurs, le vrai motif ? je ne le crois pas. D'ailleurs, bien avant l'enchérissement scandaleux du papier et de celui de la main-d'œuvre, les livres péchaient déjà par ce défaut de proportions.

Je crois que, au-dessus du format in-octavo, qui va, pratiquement, de 11,5 ×18, à 19 ×28, il faut abandonner résolument la lettre au-dessous du corps 12, et déjà l'in-8° jésus (19 ×28) s'accommode mal des corps 10 et 11.

Quand je ne suis gêné par aucun obstacle, j'adopte cette échelle de proportions :

	COURONNE	CARRÉ	RAISIN	JÉSUS
In-16. . .	8	8-9	9-10	10-11
In-12. . .	8-9	9-10	10-11	11-12
In-8 . . .	9-10	10-11	11	12
In-4 . . .	12	12	14	16
In-folio . .	14	16	18	20

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Grosse question aussi que celle de l'espacement. L'espacement très irrégulier des mots est l'un des écueils les plus graves de la typographie actuelle ; les imprimeurs ne l'ignorent pas, ils font tout pour l'éviter; tout, sauf d'enfreindre des règles que, très sottement, ils jugent plus impérieuses encore : la ligne pleine et la coupure.

Quant à la ligne pleine, c'est une pure question de principe ; la ligne typographique, c'est comme les portes : il faut qu'elle soit... entière ou inachevée. Entière, la ligne ne peut absolument pas être espacée régulièrement, à cause des coupures ; et cette difficulté est aggravée encore par le Manuel ; celui-ci, en effet, ne se borne pas à exiger que les noms propres ne soient pas coupés, ce qui est tout juste défendable, il veut encore cette chose parfaitement sotte : « Un mot de deux syllabes dont la dernière est muette ne se divise pas, à moins de nécessité impérieuse ; encore cet arrangement n'est-il supportable à l'œil que lorsque la syllabe rejetée n'a pas moins de trois ou quatre lettres..., à plus forte raison doit-on s'abstenir de rejeter une syllabe muette lorsque le mot divisé est plus que dissyllabique ». Que signifient, grands dieux, pareilles sornettes? L'espacement régulier des compositions offrant, comme je l'ai dit, de très grandes difficultés, on s'ingénie à compliquer encore celles-ci par des exigences stupides, au lieu de faciliter l'espacement par tous les moyens raisonnables. Je dis que l'on peut couper les mots où que la scission se présente, pourvu que soient respectés le sens étymologique ou la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

construction syllabique des mots : l'un *ou* l'autre ; que l'on peut composer ins- cription tout aussi bien que in- scription, puisque l'on nous fait défense d'imprimer de- scription.

Ne vaudrait-il pas mieux, d'ailleurs, ne point justifier, c'est à dire éviter les coupures mauvaises en les supprimant toutes ? Grosse question, que je ne suis pas le premier à soulever. Il y a trente ans, elle préoccupait déjà les typographes ; un périodique américain, *Liberty*, était délibérément entré dans cette voie, et *The Printers' Register*, de Londres, reproduisant un article de *Home Journal*, n'avait pas craint de conseiller cet usage. Mais, en France, ces audaces-là, « ça ne prend pas », et on signala cette suggestion « à titre d'originalité », tout simplement, et sans la prendre au sérieux.

Je conviens que cette absence de justification heurte de front les principes les plus respectables de notre art. Ce qui faisait la beauté des impressions anciennes, ce qui donnait aux pages du XVIe siècle leur inégalable solidité, c'est leur compacité, la solide rectitude de leur justification ; il est clair qu'avec des lignes creuses, toute cette belle ordonnance est détruite, mais la page elle-même gagne en grâce et en distinction ce qu'elle perd en solidité. En voilà un exemple dans cette page-ci.

On conviendra que pareille typographie n'a rien de tout à fait inadmissible ; je ne l'approuve ni ne la proscrit : c'est pur question de goût.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Quoi qu'il en soit sur ce point, l'espacement des mots doit être toujours très faible ; sauf dans les très gros corps, trois points de blanc, c'est-à-dire un peu plus d'un millimètre, sont presque toujours suffisants pour séparer les mots : rien n'est plus laid, plus désagréable à l'œil qu'un espacement trop lâche, surtout s'il est irrégulier, et il l'est toujours.

Je suis bien aise de l'occasion qui vient, de discuter du signe de ponctuation dit « deux points » ou « comma », presque toujours employé sans discernement. Voici ce que dit à ce sujet le Manuel, et il a raison :

« Il [le comma] se met devant un dernier membre de phrase qui se déduit de ce qui précède, qui lui sert de résumé :

L'Allemagne céda : elle ne pouvait faire autrement.

« ... ou bien devant une énumération annoncée par le mot « savoir » ou par un équivalent [ou un sous-entendu] :

Tous y avaient pris part : magistrats, membres du barreau, avoués et notaires.

« ... enfin, il est signe de citation :

Et l'homme, lentement, raconta : « Je me nomme Bazu... ».

Voilà les cas où, rationnellement, doit être employé le comma.

Mais que vient-il donc faire à cette place où imprimeurs et clients ne manquent pas de le mettre à peu près toujours :

Siège social : Rue La Boétie, 27. Directeur : M. Dupommeau.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et encore, ce qui, on en conviendra, est vraiment très touchant :

Les réunions se tiennent le : lundi.

ou bien, ce qui l'est plus encore :

On se souvient ce qu'avaient été primitivement les : Bourguignons.

Et cela, je jure que je l'ai vu, de mes yeux vu, ce qui...

La plus simple réflexion devrait suffire à faire proscrire ces pratiques parfaitement sottes auxquelles tant de gens raisonnables restent encore obstinément attachés.

Limitons donc strictement les cas où doivent être employés ces deux points, qui n'ont rien d'ailleurs de très élégant.

Un autre cas où règne le plus parfait désordre est celui des capitales dans les textes bas de casse.

Je ne défends pas sans réserve la tradition qui, dans la composition du *Journal Officiel*, par exemple, veut que tous les substantifs communs prennent une initiale minuscule ; il y a de nombreux cas où il est essentiel de violer cette règle. Il me semble inadmissible que l'on puisse écrire : « Le ministre des affaires étrangères s'occupe d'affaires étranges », ou bien : « L'église catholique veut que ses églises soient très ornées » ; les mots Affaires Etrangères et Eglise Catholique doivent, à mon sens, être pourvus de capitales.

Mais pourquoi les imprimeurs, tous les imprimeurs s'obstinent-ils à composer ainsi : « Il est formé, au sein de la Société et

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

du consentement du Conseil d'Administration, autorisé à cet effet par l'Assemblée générale, un Comité chargé de surveiller...» ? Ces capitales, mises à des noms communs, dans le cours d'un texte, sont parfaitement inutiles, il faudrait les proscrire. Au contraire, il est rationnel que, dans les titres et sous-titres, ces mêmes mots prennent des capitales. En somme, dans le texte, les capitales ne se mettent qu'aux noms propres et à ceux des personnes morales.

Il est d'usage que, après un point d'interrogation ou d'exclamation vienne toujours une capitale. Il faut distinguer : ou bien la phrase que termine un point de cette nature est close, et il est tout naturel que le mot qui suit prenne une capitale :

« Que pensez-vous des événements ?

— Heu ! tous ces désordres ne me disent rien qui vaille ».

Bien souvent, au contraire, le sens de la phrase ne commande point la capitale :

« Pourquoi semer le doute dans les esprits ? pourquoi diminuer la confiance ? pourquoi laisser croire à un dol ? ».

Si vous êtes tant soit peu observateur, en corrigeant les épreuves de votre livre, vous vous trouverez soudain en face de certains agencements qui vous paraîtront bizarres, de ponctuations cocasses. Ne dites point « ça doit être ainsi », réfléchissez, concluez et n'hésitez pas à corriger. Les mauvaises habitudes, dit-on, se contractent beaucoup plus facilement que les bonnes,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et elles sont plus tenaces ; c'est vrai aussi en typographie, et il résulte de cette propension à l'erreur que les ateliers sont remplis d'habitudes mauvaises qu'il faut déraciner. Ainsi, il y est de tradition que le mot moyen âge ne prenne ni trait d'union ni capitales. Pas de trait d'union, c'est bien, et je sais des gens qui le proscrivent de plus en plus, ici et ailleurs ; mais des capitales ? pourquoi n'en pas mettre à moyen âge, alors que l'on en met une à Renaissance ? Il y a là une de ces inconséquences, si fréquentes, hélas ! dans les ateliers, et contre lesquelles il serait sain de lutter. Vraiment, il ne s'agit pas d'un âge moyen — et l'on peut être certain que c'est cependant à cause de cela que moyen âge « prend» des minuscules —, mais d'une grande époque historique, plus grande que la Réforme, que la Régence, que la Restauration, que la Renaissance. En tout cas, le même sens s'attachant à tous ces mots, il est rationnel que tous prennent une majuscule, ou bien que l'on ne mette celle-ci à aucun d'eux : je crois que la première de ces deux propositions doit prévaloir, afin que ces mots Moyen Age, Renaissance, Réforme, Régence, Restauration se distinguent par quelque chose des mêmes mots pris dans un sens commun et banal : cet homme est d'un moyen âge, la renaissance des lettres, la réforme des P. T. T., la régence de Blanche de Castille, la restauration des pays dévastés.

Un autre mot au sujet duquel la tradition typographique s'est, à mon sens, trompée, c'est le mot « saint ». Pourquoi, quand

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

il désigne le personnage lui-même, le mot saint doit-il prendre une minuscule ? c'est parfaitement indéfendable. Je suis d'avis que le mot saint, quand il désigne le personnage, doit, au contraire, porter une capitale ; on dirait donc : « Parmi les saints dont s'honore l'Eglise catholique, Saint Augustin est le plus savant » ; or, j'ai vu tout le contraire : « Grand saint Antoine, le plus grand de tous les Saints ! » ; c'est vraiment à mourir de rire, des règles qui conduisent à semblables dénis de logique !

Voici encore un cas qui, journellement, me fait trépigner.

« Une combinaison Bonar Law-Lloyd George-Carson semble indiquée comme le trait vraiment caractéristique... ».

Eh bien, je défie tous ceux à qui ces trois noms-là sont inconnus de ne pas comprendre ceci : Une combinaison est conseillée entre, d'une part, M. Bonar, d'autre part M. Law-Lloyd, de troisième part M. George-Carson. Est-ce donc cela ? Vous savez bien que non.

Et ceci encore, *ejusdem farine :*

« Le notaire, en quittant l'hôtel de Fléchères, se jette dans l'autobus Madeleine-Clos Montholon-Bernard Palissy », ce qui semble indiquer que le notaire prend l'autobus qui va de la place Madeleine-Clos à la rue Montholon-Bernard et de là à Palissy !

Et n'essayez pas, je vous prie, de dissuader le typo, vous y perdriez votre peine, toutes vos objurgations n'y feraient rien...

Mais corrigez-le impitoyablement.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

La critique est aisée, l'art, ici, n'est point très facile. Mettre là des tirets, ce que les imprimeurs appellent des « moins », serait disgracieux. Le mieux — et c'est là ce que l'ouvrier ne veut pas comprendre — est d'espacer largement avant et après la division (trait d'union), et au contraire de serrer l'un contre l'autre le nom et le prénom de chaque personnage ; on aurait ceci : « Une combinaison Bonar Law - Lloyd George - Carson... », et ce serait bien.

Voici encore un autre cas, et des plus drôles.

Vous savez qu'il est d'usage, en bonne pratique typographique, et chaque fois qu'il s'agit de travaux soignés, d'accompagner les textes en italiques d'accessoires italiques ; ainsi, après un mot en lettres penchées on place un *;* penché, un *?* penché aussi. Même, certains ateliers, aussitôt qu'ils composent de l'italique dans un ouvrage de luxe, ne manquent pas d'employer les virgules penchées, ce qui est le *non plus ultrà* du bien. Or, examinez avec attention les meilleures impressions parisiennes — je dis parisiennes, parce que c'est surtout à Paris que l'on se permet cela —, voyez par exemple le luxueux ouvrage publié par A. Claudin et imprimé par l'Imprimerie Nationale, à l'occasion de l'Exposition de 1900, sous le titre *Histoire de l'Imprimerie en France ;* vous y trouverez des parenthèses de romain collées à des lettres italiques, alors que les *;* et même les *,* sont soigneusement, comme il convient à un ouvrage de cette nature, en italique. Est-ce donc une erreur, une coquille ? non pas ! Est-ce alors que

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

les parenthèses où les guillemets n'existent pas dans les polices d'italique ? du tout : les fontes d'italiques sont pourvues de guillemets et de parenthèses tout comme les fontes de romain. Qu'est-ce donc, alors ?

Ah ! c'est que, dit le Manuel, « la virgule et la parenthèse italiques *sont quelque peu délaissées* ». Tiens ! « Néanmoins, ajoute-t-il, si les parenthèses italiques sont *exigées*, on les mettra, *à condition* que l'intercalation mise entre elles soit complètement en italique. Si cette intercalation commençait par un mot en romain pour finir par un mot en italique ou *vice versa*, les parenthèses resteraient en romain ».

Ces messieurs les typos y mettent des conditions. Peu importe la beauté d'une page ; peu importe qu'ils aient ou qu'ils n'aient pas sous la main le signe qui convient ; peu importe que ce soit bien ou que ce soit mal, le Manuel l'a dit ! — Eh bien ! au-dessus du Manuel il y a le bon sens, et le bon sens exige que les signes typographiques qui sont fondus soient employés, et qu'ils le soient à leur place ; il n'y a pas de prétendues conventions qui puissent prévaloir contre cette raison-là ; je n'en chercherai pas d'autres. Si fait : j'invoquerai encore le témoignage des étrangers, notamment des typographes italiens, qui ne manquent pas de commencer une incise par une parenthèse romain si le premier mot est romain, et de la terminer par une parenthèse italique si le dernier mot est italique *(Cf.* Fumagalli, p. 145).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Parmi les petits problèmes qui divisent les typographes — car, en typographie, les problèmes sont toujours minces : le bonheur du pays n'en dépend pas —, il en est un bien plus grave que les autres, du moins plus âpre et qui n'est pas prêt d'être résolu, avec la bonne volonté qu'y mettent les législateurs en typographie ! C'est la question du guillemet.

Ces derniers, dont le fugace aréopage s'affuble de noms insaisissables : Cadratin, Ex-typo, Jean la Sorte, etc. (Allez donc entreprendre de pareils personnages), s'ingénient à simplifier le plus qu'il se peut toutes ces questions irritantes ; ils nous disent :

« Selon que le guillemet est dépendant ou indépendant de la phrase, il se place avant ou après le point final. Cependant, des cas se présentent — et ces cas sont fréquents — où il est assez difficile de savoir si le guillemet est dépendant ou indépendant, parce qu'il participe également à la fois des deux états. Comme, en cette occurrence, on ne saurait prétendre obtenir une solution sans appel, on comprend que le seul point essentiel est d'adopter indifféremment une des deux manières d'être et de traiter le guillemet en conséquence ». Charmant !

Ou bien encore :

« Lorsque le guillemet s'ouvre après un signe de ponctuation quelconque, le signe de ponctuation qui doit clore la citation se met intérieurement, avant le guillemet final. Exemple : N'oubliez pas ce précepte : « Ne rendez jamais le mal pour le bien. »

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

« Dans le cas contraire, c'est-à-dire lorsque le guillemet qui ouvre n'est pas précédé d'un signe de ponctuation, ce qui a lieu dans le discours indirect ou lorsque la phrase est incomplète, le signe de ponctuation qui la termine se rejette après le guillemet. Exemple :

Il s'en allait disant que « les temps sont venus de procéder à une restauration générale ».

Vous y avez compris quelque chose ? moi pas.

En tout cas, pour le peu que j'ai cru comprendre, je peux toujours répondre ceci :

Que les manuellistes me disent en quoi cette phrase-ci :

« Il s'en allait disant que « les temps sont venus de procéder à une restauration générale ».

diffère grammaticalement de cette autre :

« Il s'en allait disant : « Les temps sont venus de procéder à une restauration générale ».

Allons, allons, messieurs les typos, un peu de modestie ; ne nous érigeons point en grammairiens : nous sommes, sous ce travesti, un tantinet ridicules, et je sais une fable de ce vieux radoteur de La Fontaine qui vous peint à merveille. Disons comme l'un des vôtres, qui dit ceci : « Le profane ignorant toute règle typographique se demande parfois la raison pour laquelle des typographes mettent tantôt le point après les parenthèses et les guillemets et tantôt avant. Les manuels essaient de nous en donner les motifs, mais ils ne me semblent pas convaincants ; ils me

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

paraissent même très compliqués et je serais surpris que les apprentis en comprennent le sens puisque souvent les typographes de capacité moyenne sont incapables de les leur expliquer... J'estime qu'il serait beaucoup plus simple de mettre partout la ponctuation après les guillemets, par esthétique et aussi par bon sens, sans bourrer les jeunes crânes de règles inutiles ».

Mais oui, cet Ex-Typo récalcitrant a raison. Mettons, croyez-moi, toujours un point à l'extrême bout de toutes nos phrases ; personne ne s'en plaindra, j'en suis bien sûr, et nous nous épargnerons ces discussions académiques qui nous siéent si mal. Et si, remembrant nos primes années d'école, nous sommes troublé par le sacramentel *Un point, fermez les guillemets* de nos dictées premières, eh bien ! disons-nous que les grammairiens, eux aussi, sont sujets à erreur, et opposons leur ici le non moins autoritaire *point final*.

Mais ce n'est pas seulement dans ce cas que les guillemets sont employés sans discernement, étourdiment, sans la moindre réflexion.

Ce signe, quand il est placé au milieu d'une phrase, a pour mission étroite d'individualiser un mot, une locution, spécialement une citation étrangère à l'auteur et que celui-ci restitue ainsi à qui elle appartient. Peut-être pour donner à ce mot, à cette locution, à cette citation plus de relief et plus de force, mais le plus souvent sans autre réflexion et par pure fantaisie, certains

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

auteurs font composer ces mentions en caractères italiques, c'est-à-dire en lettres penchées, ou bien encore, mais plus rarement, en caractères plus petits ; aucun motif péremptoire ne s'y oppose, sinon un souci d'esthétique : l'italique, dans la phrase, n'a rien de particulièrement élégant, les petits corps non plus ; mais que viennent faire en cette occurrence les guillemets qu'on ne manque jamais d'y ajouter ? Vraiment, voilà bien le cas où ils n'ont pas l'ombre de raison d'être ; seulement, il est si doux, si commode de ne penser à rien, de n'avoir nul effort de réflexion à faire ; en France on aime tant cette quiétude bénie !

Et les règles typographiques sont, je le répète, pleines de ces sottes et impertinentes exigences auxquelles il ne faut pas que les auteurs s'arrêtent. Et voilà pourquoi a été instituée la « marche typographique », ce protocole nécessaire mais extraordinairement difficile à faire observer par un personnel féru de méthodes vicieuses, dont il s'est nourri au hasard de séjours dans des ateliers sans principes.

LES ÉPREUVES.

Lorsque l'imprimeur aura achevé la composition de votre livre, il vous en enverra les épreuves, épreuves en placards d'abord, c'est-à-dire imprimées d'un seul côté et sans que les titres et sous-titres y aient été mis. Ces épreuves, il faudra les corriger, besogne urgente.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Je ne suis sûrement pas le premier à regretter la facilité avec laquelle la plupart des auteurs abdiquent entre les mains de l'imprimeur, leur copie une fois donnée. A les en croire, aussitôt fait ce geste libérateur, le livre ne leur appartient plus, et je parierais très gros que la plupart d'entre eux abandonneraient sans hésiter à autrui la correction des épreuves, cette bête noire des écrivains.

D'abord, la correction n'est pas un ennui, bien au contraire ; mais allez donc dire cela tout haut, et vous verrez. Ensuite, cette correction est de la plus capitale importance : se dérober à ce devoir est beaucoup plus qu'une faute, c'est une imprudence. Il ne s'agit point de technique ; il ne s'agit point d'ingérence dans le « métier », ce que « le métier » ne pardonne guère ; il ne s'agit pas non plus, pour l'auteur, de s'immiscer malencontreusement dans une pratique à laquelle il n'entend rien. Il s'agit d'obtenir de l'imprimeur, qu'il paie, une disposition, une forme à son goût, à lui auteur, et cela, c'est son droit.

Oui, la correction des épreuves, j'y reviens, est une grande joie quand on en comprend bien l'intérêt et l'importance ; je sais d'ailleurs des gens qui aiment cette lecture épuratrice au cours de laquelle s'exerce si vivement l'attention, mais il faut convenir qu'ils sont fort rares.

Une erreur commise dans le manuscrit est une erreur réparable ; si vous la laissez *passer* dans la composition, ou si vous ne veillez pas avec un soin extrême à ce que les compositeurs n'en

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

commettent pas eux-mêmes de nouvelles, cette négligence est sans remède et vous en porterez jusqu'à la fin des temps la responsabilité, qui peut être lourde. Est-ce cette crainte salutaire qui fait tant redouter aux auteurs la correction de leurs épreuves ? je ne le crois pas. Je verrais plutôt dans cette prétendue répugnance une petite lâcheté qui consiste à penser : « Si quelqu'une de ces grosses erreurs venait à passer dans mon livre, j'aurais toujours la ressource d'en charger le correcteur, souffre-douleur anonyme qui ne s'en plaindra pas ».

En tout cas, il faut nécessairement pourvoir à cette correction, car je ne vois pas que rien y puisse suppléer. Avant toute besogne de correction, il est nécessaire de se familiariser un peu avec les signes usuels qui servent à la faire, ce que l'on nomme le protocole. Je soupçonne que c'est pour beaucoup l'ignorance de cette notation qui pèse aux auteurs.

Les corrections typographiques, cependant, ne sont pas très nombreuses ; les apprendre n'a rien qui doive effrayer ; elles se réduisent à un certain nombre de signes faciles à retenir et à employer. Du reste, chaque imprimerie d'éditions a dressé pour son usage et à l'intention de ses clients un protocole de corrections ; son premier soin sera de vous en offrir un exemplaire : c'est son intérêt comme c'est le vôtre.

Il a paru un très grand nombre de protocoles de corrections, soit dans les Manuels à l'usage des ouvriers typographes, soit dans les Traités à l'usage de ceux qui écrivent. Les établissements

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

d'édition en ont dressé aussi pour leurs clients. Tous sont parfaits.

En voici un de plus, qui ne l'est peut-être pas.

Substitutions. — C'est le signe le plus simple. Il s'exprime par un trait vertical barrant exactement la ou les lettres à changer et accompagnant, dans la marge, la ou les lettres qui lui ou leur sont substituées. Quand la correction porte sur plusieurs lettres voisines, on barre verticalement la première et la dernière d'entre elles, et l'on réunit ces deux traits par un troisième trait horizontal, qui coupe les lettres intermédiaires. S'il s'agit de remplacer une lettre mauvaise ou d'une famille différente fourvoyée dans la composition, on l'indique en reportant dans la marge cette lettre entourée d'un cercle.

Additions. — S'il s'agit de lettres, de signes ou de mots omis et qu'il faut intercaler dans la composition, le trait vertical doit porter un trait secondaire posé sur lui à angle aigu, disposition qui figure comme une sorte de coin s'enfonçant dans le texte à la place que doit occuper l'addition. Parfois, l'omission porte sur plusieurs mots ou même sur une phrase entière : c'est un *bourdon*. Si celui-ci est trop long et que l'on ne veuille point le transcrire sur l'épreuve, on renvoie à l'imprimerie le feuillet du manuscrit qui porte le texte omis, en indiquant, dans la marge, cette omission par les mots V. C. (Voir copie) entourés d'un cercle.

Suppressions. — La suppression s'exprime par le *deleatur*,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sorte de ð allemand ou de δ grec qui signifie « Que ceci soit supprimé ». Le deleatur est l'un des signes de correction les plus fréquents ; aucun, cependant, n'est davantage maltraité ; il est très facile à écrire et pourtant on lui donne les formes les plus bizarres et les plus inattendues. Sans doute, il n'y a aucun danger grave à cette multiplicité de formes, sauf, cependant, celui de n'être pas compris : il est inutile de s'y exposer.

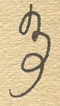


Voici la forme que doit avoir le deleatur

Transpositions, interversions. — La transposition et l'interversion sont indiquées par un trait courbé ou brisé passant en sens inverse autour de chacune des lettres ou de chacun des mots à transposer, ce qui signifie qu'ils doivent être substitués l'un à l'autre.



Reversion. — Un signe très fréquent aussi et toujours mal formé est le revertatur, cette sorte de 3 qui invite le corrigeur à retourner une lettre ou un mot mis à l'envers. C'est assurément du chiffre 3 que ce signe se rapproche le plus ; cependant, pour éviter les confusions, dans le cas, par exemple, où il s'agirait de faire retourner, dans un nombre, un chiffre quelconque autre que le 3, ce que l'ouvrier pourrait interpréter dans le sens d'un changement de chiffre, il est bon de donner à ce signe une forme spéciale qui ne prête à aucune équivoque.



Séparation ou rapprochement des mots ou des lettres. — La séparation de deux mots ou de deux lettres trop rapprochés s'indique

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

par une sorte de rectangle que la précipitation des correcteurs eut tôt fait, jadis, de transformer en une manière de dièze ; le rapprochement de deux mots ou de deux lettres trop espacés s'indique par deux traits courbes opposés par leurs pointes. On se sert des mêmes signes pour obtenir la diminution d'un interlignage que l'on juge trop fort ou le resserrement d'un blanc excessif. Dans ce cas, il est bon de préciser en points le rapprochement ou l'écartement que l'on désire.





Renfoncement, déplacement. — Un mot qui empiète sur une marge, un autre qui, au contraire, se trouve trop enfoncé dans l'intérieur de la composition, se corrigent par une sorte de crochet à branches brisées dont les extrémités indiquent l'alignement à observer.



Redressements. — Souvent, des déplacements se produisent, dans le sens horizontal, sur un mot entier et même sur toute une ligne. Cela vient d'un mauvais serrage du paquet, simplement lié par une cordelette ; il n'y a pas lieu de s'en préoccuper outre mesure ; le serrage définitif dans la forme y apportera prompt remède. Si le déplacement s'est produit dans le sens vertical, par suite d'un enfoncement insuffisant des caractères ou des espaces dans la forme, il en résulte une sorte d'empâtement ; les lettres piquent, ou les espaces marquent dans les intervalles des mots. La correction s'indique par une croix de Saint-André dans la marge et sur la lettre ou le bloc à baisser.



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Lézardes ou crevasses. — Le hasard veut parfois que, dans un paragraphe, les mots tombent de telle façon qu'il en résulte, dans les blancs, une continuité tout à fait désagréable qui se propage de proche en proche, d'une ligne à l'autre; il faut faire disparaître cette *lézarde* en remaniant la composition.

Nettoyages. — Une succession de lettres gâtées ou bouchées produit dans la composition un effet désagréable. On indique par un pointillé horizontal sous le mot empâté qu'il faut procéder à un nettoyage.

Toutes ces corrections vont être figurées ci-dessous :

Il ne règne aucun accord au suget de la composition des nomenclatures bibliogéniques ; autant d'auteurs, autant de... caprices ; autant d'imprmeries, autant de méthodes ; quelques-unes sont indéfendables, celles-ci, par exemple :

A. Cim : Le Livre. Paris; Flammarion, 1908, in-8 ;

ou cette autre :

Ch. Huelsen. Le Forum romain, *Rome,* Loescher, 1900.

Le mieux est d'écrire :

A. SCHOPENHAUER, *le Monde comme volonté et comme représentation ;* Paris, Alcan, 1898, in-8.

Je crois, en effet, que le titre d'un ouvrage est inséparable du nom de son auteur, et qu'une simple virgule entre ce nom et ce titre est un maximum de ponctuation ; cette pratique,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

d'ailleurs, engage à ne mettre qu'une minuscule à l'article qui commence le titre, et cela est bien ; au contraire, rien ne paraît s'opposer à ce que le titre d'un ouvrage soit séparé du lieu de l'édition par un point, tout au moins par un point virgule.

Quant aux caractères à employer, il est convenable de composer, comme je l'ai fait plus haut, le nom de l'auteur en petites catales, le titre en italiques, et les indications bibliographiques (lieu d'édition, éditeur, imprimeur, date, format) en romain. Mais s'il s'agit d'un article extrait d'un périodique, il vaut mieux composer en italiques le nom de ce dernier, qui est placé entre parenthèses, et le titre de l'article en romain :

J. DURAND, l'Alfa et ses Emplois *(Le Papier*, 15 mai 1918).

Les premières épreuves sont d'ordinaire soumises à l'auteur en double exemplaire. Une épreuve convenable devrait être toujours très large de marge et il serait préférable que cette marge fût toute à droite.

Certainement, les corrections qui, en aucun cas, ne s'inscrivent dans les interlignes, peuvent se faire dans les deux marges du placard ; il vaut mieux, cependant, pour éviter les confusions, les porter toutes d'un seul côté et de préférence à droite au niveau de la ligne corrigée, en commençant contre le texte.

En tout cas, si l'on utilise la marge opposée, il faut placer le trait vertical de renvoi qui accompagne chaque correction à gauche de celle-ci et non à droite, ce trait étant destiné non point à

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

isoler du texte cette correction, mais à la séparer de la correction suivante. Inutile de dire que, par conséquent, dans la marge de droite, les barres seront placées à la droite de chaque correction.

Il est essentiel de bien connaître la notation par laquelle on désigne la nature de la lettre ; cela s'apprend en un tournemain :

Le bas de casse de romain, c'est-à-dire la minuscule droite, cette lettre qui constitue le texte de votre livre, son fond, ne se souligne pas ;

la minuscule *italique*, ou penchée, se souligne par un trait ;

la PETITE CAPITALE de romain, cette majuscule dont la hauteur ne dépasse pas celle des lettres basses de romain minuscule, se souligne par deux traits ;

la GRANDE CAPITALE, qu'on nomme simplement capitale, se souligne par trois traits ;

la capitale *ITALIQUE*, par quatre traits ;

la **lettre noire**, ou grasse, qui comporte elle-même capitales, petites capitales et minuscules, en romain et en italique, s'exprime par un tremblé qui s'ajoute aux soulignages distinctifs indiqués plus haut.

Quand il s'agit de caractères plus spéciaux, on les indique par leurs noms avec les soulignages respectifs.

Il ne faudrait pas s'imaginer, si habile que l'on s'estime, qu'il suffit toujours de lire une seule fois, même avec la plus

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

grande attention, les épreuves d'un livre. Trois lectures successives sont nécessaires pour être à peu près sûr de n'avoir pas laissé passer au moins quelques fautes à chaque page. Erreurs minimes, c'est entendu, erreurs quand même, et il faudrait les éviter toutes ; hélas !

J'ai dit trois lectures et j'explique :

Appliquez-vous d'abord à corriger vos placards, à les lire, plutôt, au point de vue du sens, comme si vous lisiez un livre qui vous soit étranger : il serait bien surprenant que vous n'y découvriez pas quelque imperfection échappée en dernière lecture du manuscrit, saturé de relectures comme vous l'étiez alors.

Reprenez ensuite vos épreuves, et sans plus vous préoccuper de ce que vous lisez, l'esprit très libre, corrigez en typographe, comme l'a déjà fait le correcteur, mais mieux que lui !

Enfin, je crois qu'une troisième lecture, spécialement faite au point de vue grammatical, est absolument indispensable pour laisser une impression de sécurité suffisante ; on y veillera à la ponctuation, à l'orthographe des mots, aux interversions de chiffres, si fréquentes dans les compositions, à tous ces menus détails, matériels en quelque sorte, qui demandent beaucoup d'attention, et soutenue.

Ces trois lectures achevées, faites-en une autre, faites-en deux, relisez une troisième fois, ne vous arrêtez que lorsque plus de lectures encore deviendraient rabâchage inutile : cela arrive rarement.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Trois fois arriveront les épreuves, trois fois vous recommencerez vos trois lectures. Si, après cela, vous n'êtes pas guéri à tout jamais de votre manie d'écrire, c'est que vous êtes né pour faire un auteur, je vous en félicite, continuez.

LA MISE EN PAGES.

Quand vos épreuves en placards, une fois corrigées, seront de retour à l'imprimerie, le corrigeur [1] fera, sur la composition même, les corrections que vous avez faites, vous, sur le papier ; et puis, cette masse de « plomb », expurgée dès lors des erreurs qui s'y étaient fourvoyées, sera mise entre les mains du metteur en pages, qui devra la préparer pour le tirage.

Tout l'art du typographe, que l'on se persuade bien de cette vérité, est dans la mise en pages. La mise en pages, c'est le balancement des blancs et des noirs, c'est l'équilibre des éléments d'une page, c'est *l'architecture du livre*, on voit par là son importance. Quand la composition et la correction sont achevées, quand le typo, le « bourreur de lignes », a déposé son dernier « paquet » corrigé sur le « rang » du « metteur », celui-ci a devant soi un tas de matériaux à pied d'œuvre, un amas de moellons qu'il s'agit d'édifier ; aucun titre n'y figure encore ; les lignes de caractères, serrées l'une contre l'autre, attendent la main de l'artiste qui leur donnera l'aération dont elles ont besoin.

---

1. On dit « corrigeur » pour distinguer sa fonction de celle du correcteur d'épreuves.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Artiste! pensez-vous donc que le metteur en pages qui a pour mission de construire votre livre le soit assez pour faire honneur à votre confiance? Même si cela était il faudrait en douter et agir comme si cela n'était pas. J'ai souvent entendu dire que, en affaires, on doit toujours considérer comme un adversaire dont il faut se défier le partenaire que l'on a devant soi. Eh bien ! il est encore cent fois plus prudent de tenir le metteur en pages pour un maladroit, fût-il le plus habile de tous.

Quelqu'un qui m'a précédé dans la voie où je chemine [1] a jugé très habile de décerner aux typos de France mille éloges sur leur science impeccable ; ce fut une sottise : en France, les gens de qui on parle ainsi pensent tout de suite : Puisque nous sommes de tels artistes, puisque nous avons le génie que l'on dit, pourquoi s'en faire? On sait ce que cela veut dire. Les critiques sévères, même à contre-temps, valent mieux que l'admiration mutuelle, car, de cette dernière, l'apathie est la conséquence.

Donc, l'auteur doit veiller à la mise en pages de son livre, si non la faire soi-même, ce qui vaudrait bien mieux. Et cette mise en pages que devrait préparer l'auteur n'est autre que le « croquis-calque », le fameux croquis-calque dont on parle tant et comme d'une chose nouvelle : il y a vingt ans que j'en fais usage!

Pour l'auteur qu'intéresse un peu la matérialité de son livre, cette mise en pages préalable est élémentaire et, dans une certaine

---

1. Mouton, *l'Art d'écrire un livre*, 1896.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

mesure, indispensable, car il n'est pas possible que le metteur, non averti, réalise absolument ce que l'auteur, lui, avait désiré.

A l'opération de la mise en pages se rattachent d'abord la détermination du format, et puis la justification et l'empagement.

LE FORMAT.

L'une des premières questions que l'auteur devra résoudre, la première que va lui poser l'imprimeur, est celle du format : il eut donc été rationnel d'en parler tout d'abord.

Se déterminer au milieu de cette multiplicité de grandeurs, de formes, de pliures n'est pas toujours chose aisée ; ce choix est d'ailleurs affaire de goût et rien d'autre ; avoir la prétention de le réglementer est tyrannique : s'il vous plaît d'imprimer un rapport d'assemblée générale dans le format d'un agenda de poche, je ne vois pas très bien quelle raison humaine pourrait vous en empêcher, sinon la crainte du ridicule, raison pitoyable. Je voudrais pour ma part que tous les livres que j'aime fussent imprimés sur l'in-16 tellière par exemple, je veux dire le format de ce présent livre plié en quatre, afin d'en pouvoir porter toujours un avec moi sans en être embarrassé. L'ampleur impressionnante d'un in-folio, la solennité d'un in-quarto, toute la prétendue élégance d'un grand in-octavo ne me séduisent point ; tout cela ne veut pas dire que j'aie raison et que l'on doive à toute force me croire ; c'est, je le répète, affaire de goût. Mais cela peut être aussi affaire d'intérêt, et il y a de grands risques qu'un format supérieur au

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

petit in-quarto (22 ×28 par exemple) n'ait pas une vente très facile. Gardons-nous des trop grands formats !

La mode, la fantaisie, les goûts nouveaux, je ne sais, ont propagé, ces derniers temps, les formes dites « carrées », qui sont des in-quarto ou des in-16 ; ces livres, qui passaient, il y a dix ou quinze ans, pour « lourds et disgracieux par essence même », sont considérés aujourd'hui comme les seules formes vraiment élégantes et dignes de considération. Je ne me charge pas de défendre l'une ou l'autre thèse, car si les premiers — les anciens — ont raison, je crois bien que les modernes n'ont pas tort.

Le format des livres, qui ne dépend pas du tout, comme le croyait Gros Jean, du format du papier sur lequel ils sont imprimés, est leur grandeur *idéale*. Eh oui ! Il est obtenu à l'aide d'un étalon en caoutchouc avec quoi papetiers, imprimeurs, libraires, relieurs et bibliophiles donnent aux livres chacun le format qu'il lui plaît. Vous pensez que je plaisante ? Lisez donc :

« On a pris l'habitude d'associer aux dénominations d'in-folio, in-4°, in-8°, etc., l'image de volumes correspondant à ces dimensions, et de rapporter par comparaison à ces types anciens les formats très variés qui parurent en librairie, quand l'abolition des règlements restrictifs de l'ancien régime et les progrès de l'industrie moderne eurent multiplié le nombre des formats commerciaux du papier : pour noter les nuances de taille, les degrés intermédiaires qui ne répondaient pas aux dimensions typiques, on employa les expressions de grand ou de petit in-folio, de grand

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ou de petit in-4°, de grand ou de petit in-8°, etc. Les termes par lesquels s'exprime le format d'un livre ont donc dans l'usage deux significations différentes : tantôt ils désignent le format réel, indiquant d'une manière exacte le nombre de pliures faites dans la feuille d'impression, mais sans éveiller dans l'esprit l'image d'un volume de dimension fixe, puisque la feuille d'impression peut être de grandeur variable ; tantôt ils désignent le format apparent, ne répondant pas toujours à la pliure intérieure, mais indiquant une conformité extérieure avec tel format d'ancien type. C'est ainsi qu'en pratique on en est venu à confondre sous la dénomination générale de in-12 tous les volumes qui ont les dimensions traditionnelles de ce format, sans distinguer si, d'après le pli des feuilles, ce sont des in-8, des in-16, des in-18, ou bien de véritables in-12... En résumé, les termes traditionnels qui servent à exprimer le format des livres, notamment ceux d'in-folio, d'in-4° et d'in-8°, ont actuellement, dans les descriptions bibliographiques et dans la pratique des bibliothèques, trois acceptions différentes : 1° dans les descriptions de livres anciens, ils expriment le format réel, c'est-à-dire qu'ils donnent la véritable pliure des feuilles ; 2° dans les descriptions de livres modernes, ils expriment le format apparent, c'est-à-dire qu'ils marquent une ressemblance extérieure avec un des principaux types de volumes vulgarisés par l'usage ancien ; 3° dans les cotes d'inventaire, ils expriment le format conventionnel, c'est-à-dire qu'ils indiquent le rangement de l'ouvrage sur les rayons dans l'une des

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

séries artificielles de volumes, dont le nombre et la hauteur métrique varient, non seulement de pays à pays, mais souvent de bibliothèque à bibliothèque ».

Je vous le disais bien !

Et comme il me plaît, à moi, de donner au format une quatrième acception, au moins aussi rationnelle d'ailleurs que les trois autres, j'ajoute :

4° Dans les cénacles de bibliophiles, ils expriment le *format bibliographique*, c'est-à-dire qu'ils indiquent la dimension des lignes d'impression — une longueur qui ne varie point, celle-là — et le nombre de ces lignes dans les pages pleines.

Nous voilà bien avancés !

Désigner un ouvrage par le format de son papier et aspirer à quelque précision est pure folie quand tant de dangers menacent l'intégrité d'un livre ; se fier à ses signatures est imprudent, car, dans les pliures en demi-feuilles, ou quand des cartons viennent s'intercaler au milieu des feuilles pliées, la question devient insoluble.

Le seul moyen raisonnable est à la portée de tout le monde : prenez un mètre et mesurez avec la plus grande précision la longueur des lignes d'impression, c'est-à-dire leur justification ; comptez le nombre de lignes à chaque page, ou mesurez-en la hauteur en millimètres, et puis moquez-vous des sourires des techniciens : ils n'auront jamais, dans leur jargon, parlé aussi clair que vous !

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Voici l'échelle des formats des papiers actuels :

Pot (écolier).	31 ×40
Tellière (ministre). . .	34 ×44
Couronne.	36 ×46
Ecu	40 ×53
Coquille	44 ×56
Carré	45 ×56
Cavalier	46 ×62
Raisin	50 ×65
Grand-Raisin.	51 ×66
Jésus	56 ×72
Grand-Jésus	56 ×76
Soleil	60 ×80
Colombier	63 ×90
Journal.	65 ×94
Petit-Aigle	70 ×94
Grand-Aigle	73 ×106
Petit-Monde	84 ×107
Grand-Monde.	90 ×120

de sorte que — pour me tenir dans les formats courants — un in-16 jésus (grand-jésus), qui est plié quatre fois, mesure 14 ×19 centimètres, un in-8° raisin, qui est plié trois fois, 16,5 ×25, un in-4° carré, qui est plié deux fois, 22 ×28, et un in-folio couronne,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

plié une seule fois, 23 × 36: car il est bien entendu que le premier pli se fait toujours parallèlement à la plus petite longueur du papier.

LA JUSTIFICATION.

J'ai, tout à l'heure, parlé de justification, et j'ai dit que ce mot exprime la longueur des lignes d'impression. On peut encore faire entrer dans la compréhension de ce terme la hauteur qu'occupe dans la page l'ensemble de ses lignes ; dire par conséquent que la justification de ce livre-ci est 26 ×33 cicéros, soit 118 ×148 millimètres.

Le cicéro, ou « douze », est la principale mesure typographique, celle dont le nom, à l'atelier, est dans toutes les bouches, à propos ou autrement : un typo vous dira par exemple — je l'ai entendu — en raison d'une déformation professionnelle poussée au paroxysme : « J'ai manqué d'être écrasé par le tramevet : il m'a passé à trois cicéros ! ». Le cicéro équivaut à douze points typographiques ; on trouvera à la page 12 la définition de cette mesure et sa valeur.

L'EMPAGEMENT.

Ce mot n'est pas dans le langage technique, mais il est absolument nécessaire pour désigner la position du bloc typographique dans la page blanche. Il ne fait pas double emploi avec le mot « imposition » qui, lui, est purement technique et qui exprime la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

distribution des pages dans la « forme », c'est-à-dire dans le châssis de fer qui contient la composition.

Il y a rapport très étroit entre la grandeur d'une composition et le format du papier sur lequel elle est imprimée ; entre la partie noircie et les marges qu'elle laisse autour d'elle sur le papier blanc ; et ce rapport ne peut être rompu sans qu'en souffre l'aspect de la page. Mais, en pratique, les leçons sont très diverses.

Beaucoup d'imprimeurs d'aujourd'hui, la plupart, n'ont sur ce point que des idées très vagues ; pour eux, peu importe.

Il importe beaucoup, et il faut que les auteurs guident les imprimeurs, exigent d'eux, avant qu'ils ne procèdent au tirage, une épreuve de l'empagement, ou bien qu'ils leur donnent à ce moment un schéma auquel ils devront se conformer.

Les imprimeurs sérieux se préoccupent grandement de cet arrangement dont dépend pour beaucoup l'élégance d'un livre.

Il ne faut pas considérer en soi une page d'impression, c'est par rapport à une page voisine qu'elle prend sa valeur, celle-ci est toute relative. Isolée, une page bien construite doit avoir ses marges latérales rigoureusement égales, la marge de tête doit être un peu plus large et celle du pied plus large encore ; géminées, accouplées si vous préférez — et c'est la règle dans le livre, où la page isolée est une exception —, les pages typographiques doivent, pour être bien posées, avoir des proportions tout autres. Des gens de goût croient que la double marge intérieure (c'est-à-dire les deux petits fonds réunis) doit être égale à l'une des marges exté-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

rieures, la marge de tête et celle de pied conservant les propor-

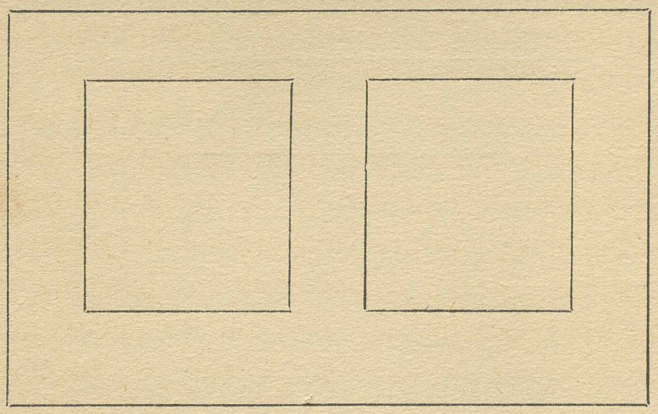


Fig. 61.

tions que j'ai dites plus haut, le livre se présentant comme dessus.

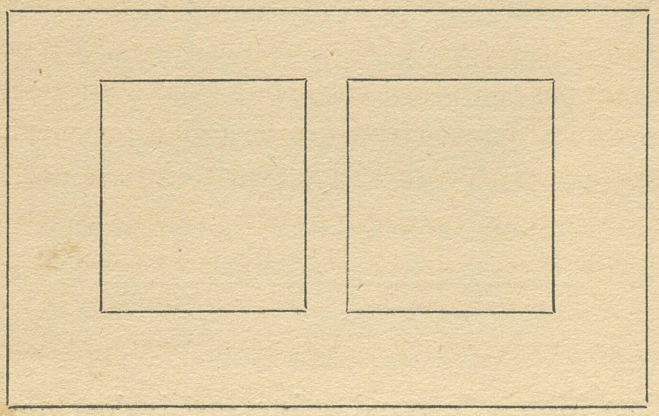


Fig. 62.

Il n'y a rien à reprendre à ce principe ; son application est très harmonieuse ; je m'y rallierais, si un soupçon d'amour-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

propre ne m'inclinait à préférer cette disposition-ci (Fig. 62), qui me semble plus élégante : mais peut-être me trompé-je.

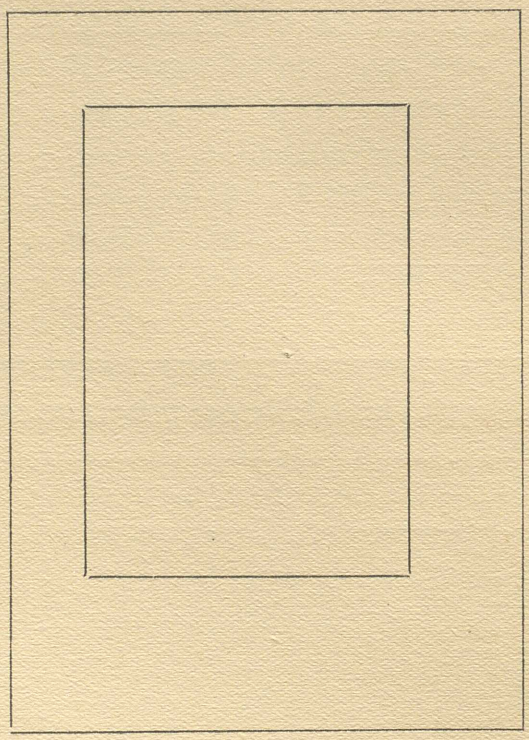


Fig. 63. Une page de William Morris.

William Morris, le grand artiste anglais dont toute l'existence s'est passée à la défense du bon goût, qui, dans son imprimerie de Kelmscott, travailla tant et tant à l'architecture du

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Livre, Morris prétendait que « quel que puisse être le sujet d'un livre et si dépourvu d'ornement qu'il soit, il peut être une véritable œuvre d'art si les caractères employés sont beaux et si l'on a apporté quelque soin à l'arrangement général ». Aussi, avec quelle attention il veillait, lui, à la belle ordonnance de ses pages, à l'espacement des mots dans la ligne, à l'interlignage de ses compositions ; avec quel soin, surtout, il distribuait les blancs tout autour de cet ensemble harmonieux qu'est une page typographique compacte et bien aérée ! « La marge intérieure, disait-il, celle de la reliure, doit être la plus étroite, celle du haut doit être un peu plus large, la marge extérieure plus large encore et celle du bas doit être la plus large de toutes ».

Cette opinion du typographe anglais a été contestée, et l'on a prétendu que « le blanc du fond et celui de la tête doivent être les mêmes, que celui du pied et la marge extérieure doivent aussi être égaux entre eux, et que les premiers sont ordinairement aux seconds dans le rapport approximatif de deux à trois ». Malgré tout mon désir de ne pas contredire un « homme de métier », il m'est impossible d'adhérer à ce principe absurde, car il faut de toute nécessité que l'imprimeur et l'éditeur d'un livre prévoient l'intervention du malfaiteur têtu qu'est le relieur, et qu'ils compensent dès avant le méfait la perte que subira le livre par l'inexorable rognage. On pourrait donc considérer comme classique dans la distribution des blancs, en partant du petit fond pour finir à la marge de pied, le rapport de 2 à 3, 4 et 5, c'est-à-dire

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

que, le petit fond ayant deux centimètres, la marge de tête devrait en avoir trois, pour en conserver deux et demi, au moins, après la reliure, la marge extérieure quatre, et celle de pied cinq ; mais, pratiquement, cette dernière peut sans inconvénient être plus haute.

Certains ateliers de grand style ont consacré le procédé suivant :

Après avoir déterminé minutieusement le rapport des deux dimensions de la page blanche, ils le font servir à la recherche de leurs marges. La largeur du petit fond une fois fixée, ils calculent celle de la marge de tête suivant le même rapport, puis celui de la marge extérieure. Ils tracent alors une diagonale allant de l'angle supérieur droit de la page blanche à son angle inférieur gauche, puis, *parallèlement à cette ligne*, un second trait coupant l'angle supérieur droit de la justification adoptée ; l'intersection de ce trait parallèle avec le bord de la justification, du côté du petit fond, détermine la base de la composition : c'est beaucoup plus facile à faire qu'à expliquer, et même qu'à comprendre ; essayez. En tout cas, je ne puis adhérer à ce principe, car, s'il est propice dans les formats in-8° ou in-12, il ne l'est plus du tout dans les in-4° ou les in-16, parce qu'il réduit beaucoup trop fortement la marge de pied (Voir fig. 64).

D'autres ont cru que l'harmonie d'une page est d'autant plus heureuse que l'on a plus de difficulté à en saisir les proportions : « Les proportions les plus belles seront celles que l'œil

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

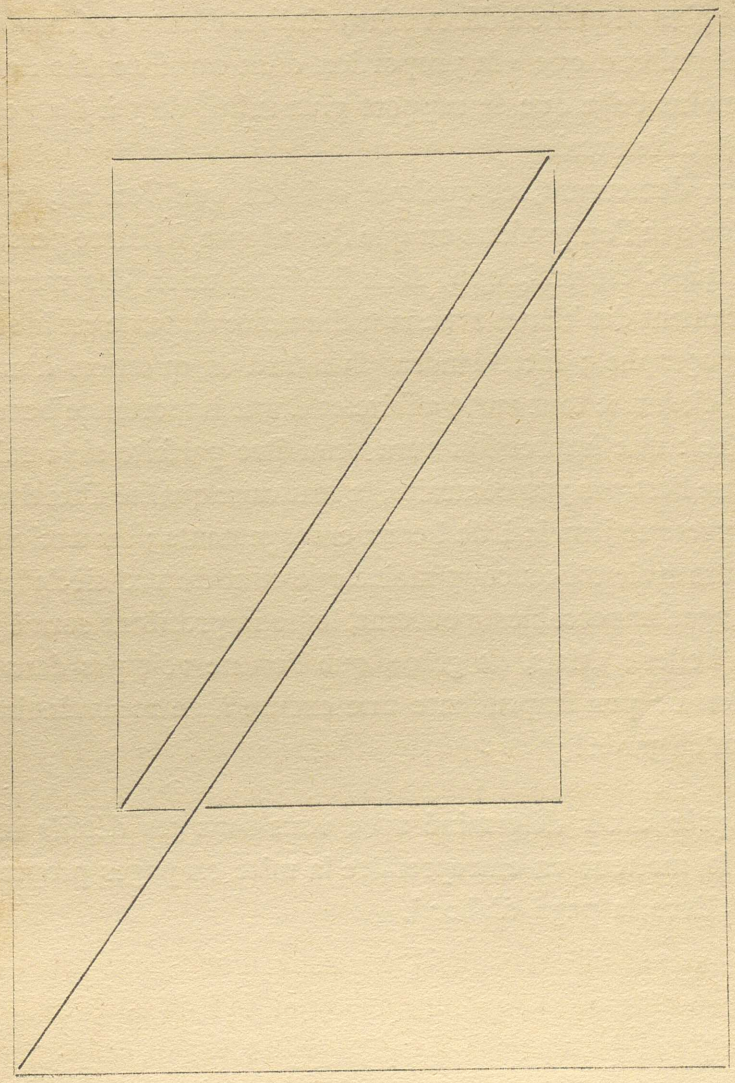


Fig. 64.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

aura le plus de peine à découvrir », dit l'un d'eux, et, féru de cette idée, il prétend que « la proportion d'un carré double de 4 à 8 sera moins belle que le rapport plus subtil de 5 à 8 » ; et c'est peut-être bien vrai.

Au demeurant, et quelque opinion que l'on ait, quelque principe que l'on professe ou que l'on adopte, il faut se persuader, parce que c'est vrai, que, dans la distribution des marges, le balancement des blancs avec la tache noire du texte est la science du typographe ; interviendra plus tard la question d'un bon tirage, c'est une tout autre affaire et d'une importance beaucoup moindre : une impression aura beau être parfaite si la mise en pages ne l'est pas ; au contraire, la mauvaise qualité d'un tirage ne nuira presque jamais à de beaux empagements ; les anciens imprimeurs avaient beaucoup moins que ceux du XIXe siècle le culte des tirages impeccables, pourtant, leurs impressions sont à peine moins belles... Mais, de grâce, que l'on ne voit pas dans cette réflexion un peu imprudente une excuse à de mauvais tirages ; Dieu m'en garde !

Après avoir déterminé avec vous tous ces détails importants, le metteur va entreprendre la mise en pages proprement dite du livre, la page, d'abord.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

COMMENT LES PREMIERS TYPOGRAPHES COMPRENAIENT L'ARRANGEMENT DE LEURS BELLES PAGES.



Ar toute l'esthétique du livre est dans l'élégance de sa page. La page du livre, c'est son texte, et, si je puis dire, le fond même de l'entreprise: là, les ressources et l'initiative du metteur en pages sont bornées ; sauf, en effet, pour le placement et l'aération des sous-titres, seuls l'interlignage, les marges et la grosseur du caractère y jouent un rôle, et c'est un champ singulièrement étroit quand il s'agit de chefs-d'œuvre ¶ Je disais que l'interlignage a une très grande importance dans la lisibilité et l'élégance d'une page d'impression, mais, par un singulier phénomène de vision que j'expliquerai tout à l'heure, tandis que les compositions du XVIe siècle gagnaient à être très compactes, comme la présente page, les nôtres s'accommodent, au contraire, de larges interlignages ¶ L'interlignage est le blanc qu'il semble rationnel de laisser entre les lignes de composition ; il varie avec la force de corps, c'est-à-dire la grosseur du caractère ; il serait possible de fixer à l'avance l'interlignage des compositions, si les lettres d'imprimerie n'étaient point aussi complètement dissemblables entre elles ; c'est donc uniquement l'œil et le bon goût qui guideront le choix de l'interlignage ; toutefois, et c'est presque un principe : à grosses lettres forts interlignages, et cela se conçoit fort bien ¶ Enfin, la dimension et la proportion des marges jouent elles-mêmes un rôle important dans la bonne architecture d'une

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

composition, et il faut en tenir grand compte dans la mise en pages.

Mais qui donc croit à toutes ces nécessités, ou plutôt, quel est donc celui d'entre nous qui n'est point persuadé d'en connaître, sur ce sujet, beaucoup plus long que son voisin, fût-il imprimeur, et le meilleur de tous ? Aussi, voyons-nous des artistes dont on ne conteste pas, d'ailleurs, le talent, imposer leurs volontés aux imprimeurs, leur dicter leur conduite et préparer eux-mêmes la mise en pages des livres à l'élaboration desquels ils sont mêlés, mais qu'ils ne paient point.

Et je dis que cela est fort triste et fort humiliant pour nous ; triste et humiliant comme il serait triste et humiliant pour un tailleur d'habits de recevoir des leçons de coupe de son client, ou pour un savetier de ressemeler une bottine sous les instructions de celui qui la chausse. Tout de même, il faut convenir que, ces leçons-là, nous les avons bien méritées !

J'ai dit plus haut que les compositions des imprimeurs primitifs s'accommodaient d'être très compactes. Sans doute, il n'est pas possible de se rendre compte de ce qu'elles seraient si elles eussent été interlignées. Pourquoi nos caractères modernes supportent-ils, exigent-ils même des blancs excessifs ? Sans doute à cause de leur conformation. Les lettres primitives étaient fortes, très grasses, leurs déliés n'existaient pas, le trait de la lettre était d'une épaisseur uniforme, et justement à cause de cette compacité de la lettre, la compacité même des compositions s'imposait comme une nécessité, et elle s'imposait d'autant plus que les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pages des livres ne comportaient à peu près aucun alinéa hors les chapitres ; les subdivisions du texte étaient indiquées par des manchettes, c'est-à-dire des inscriptions accessoires placées dans les marges, ou, dans le texte, par des pieds de mouche ¶ marquant les pauses longues.

Et rien n'était plus beau que tous ces beaux livres aux solides rectangles de composition, formant dans la double page une double baie d'ombre, d'une rectitude sévère, rompue çà et là seulement par quelque belle lettre ornée ou par une tête de chapitre atténuée en un gracieux cul-de-lampe.

Aujourd'hui, il en est tout différemment ; la fausse sévérité des compositions, qui en exclut la belle décoration d'autrefois, s'accommode des lettres maigres et mal bâties avec quoi nous édifions nos chefs-d'œuvre à nous.

Avant que d'être imprimeur, par là vers l'an 1917, l'idée m'était venue, un jour, qu'il n'est point sacramentel de construire, typographiquement, comme tout le monde, et, pour un livre dont je surveillais l'édition, je priai l'imprimeur d'en disposer les alinéas comme les paragraphes de cette page-ci.

J'étais sûr d'avoir trouvé là quelque chose de nouveau, et qui se défendait. Cela se défendait si bien, et mon idée était si rationnelle que, près de dix ans avant qu'elle me fût venue, les imprimeurs allemands — toujours eux — et les imprimeurs italiens aussi, en avaient fait exactement autant.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Je viens de recevoir, en effet, de mon très excellent confrère Raffaelo Bertieri, de Turin, sa magistrale *Contributo allo studio dell' estetica dei righini nella pagina del Libro*, et c'est la lecture de cette aimable plaquette qui m'a couvert de confusion.

Les Allemands — un Allemand sans doute — ont, d'après l'étude de M. Bertieri, appliqué exactement ma méthode (ou plutôt, j'ai, sans m'en douter, adopté la leur) : aucun renfoncement au commencement de la première ligne du paragraphe, et « axement » central de la dernière.

Les Italiens, eux, ce qui ne m'enchante pas, ont comblé cette ligne creuse par trois vignettes à chacune de ses extrémités.

Quant à M. Bertieri, après avoir, dans son magnifique livre *l'Arte di Giambattista Bodoni*, appliqué le système italien avec une vignette seulement à chaque extrémité de la ligne qui termine le paragraphe, dans son opuscule *Breve contributo allo studio dell' estetica dei righini nella pagina del Libro*, il crochète simplement, aussi longuement qu'il le faut, sa ligne finale dont le dernier mot tient lieu de [vignettes.

Peut-être que, si la vignette dont se servent les imprimeurs italiens était moins mièvre, moins chétive, si ces matériaux de comblement étaient plus robustes, j'allais dire plus virils, ce qui exprime bien ma pensée, peut-être que cette idée aurait chance de passer dans la pratique.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Cette façade, cette enseigne qu'est pour le livre sa page de titre, a subi au cours des siècles de nombreuses et profondes modifications. Dans les temps héroïques, le titre n'existait pas ; les premiers incunables n'en avaient aucun ; tout au plus la première ligne de leur texte, composée quelquefois en caractères plus forts que ce dernier, en tenait-elle lieu.

Cy commence, disaient nos devanciers, et l'intitulé du livre « s'ensuivait ».

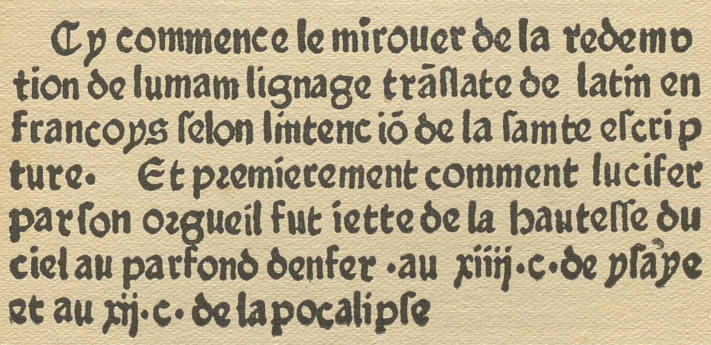

Cy commence le mirouer de la redemp
tion de lumain lignage trãſlate de latin en
francoys ſelon lintenciõ de la ſaincte eſcrip
ture. Et premierement comment lucifer
par ſon orgueil fut iette de la hauteſſe du
ciel au parfond denfer ·au xiiij·c·de yſaye
et au xij·c· de lapocalipſe

Fig. 65.

Mais, bien souvent aussi, les imprimeurs accompagnaient cette annonce si expressive d'une lettrine ou d'une gravure plus ample (Fig. 66).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Puis, de très bonne heure, le titre prit un peu plus d'impor-



Cy commence lexposicion
et la vraye declaracion de la
bible tãt du viel q̃ du nouuel
testament principalement suz
toutes les ystoires principales
dudit viel et nouuel testamẽt
Nouellement faicte par vng
tres excellent clerc lequel par
sa science fut pape Et apres la
translacion a este veu leu et
corret de poent en poent par
venerable docteur maistre iu
lien de lordre des augustins
de lion suz le rosne

In principio cre
auit deus celũ
et terram dixit
q̃ deus fiat lux
et facta est lux
Au cõmẽcemẽt dieu crea
le ciel ⁊ la ẽre et dit dieu Lui
ere soit faite et lumiere fut
faicte moralite La creaci
on de la lumiere empẽte la
creaciõ des ãges Car ilz ont
lumiere dentẽdemẽt a ij

Fig. 66.

tance ; le texte en resta le même, c'est-à-dire qu'il continua à être composé à lignes pleines justifiées, de même corps que celles du

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

discours, mais, de plus en plus, des gravures vinrent s'y adapter et y faire figure de frontispice : c'était tantôt une image rappelant



Meditationes Reuerẽdiſſimi patris et dñi dñi Johãnis de Turrecremata. Sacroſancte Romane eccleſie cardinalis poſite et depicte de ipſius mandato in eccleſie ambitu ſancte Marie de Minerua Rome,

Fig. 67.

plus ou moins le sujet même du livre, comme le montre l'image ci-dessus dont l'occasion reviendra de parler ailleurs, à propos de l'illustration du livre et des divers procédés de cette illustra-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tion, et c'était tantôt, très simple ou bien très compliquée, la

Hozebeate Marie virgi



Fig. 68.

marque même de l'imprimeur ou celle de l'éditeur du livre,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

qu'accompagnait bien souvent une lettrine en trait de plume,





Fig. 69.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

quand celle-ci, énorme, n'était point le seul ornement du titre


Le
grant testament vil
lon/ Le petit. Son codicille. Le iargon
Et ses balades.

Fig. 70.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Un peu plus tard, le frontispice devint plus compliqué ;



FIG. 71.

l'imprimeur y mit son nom et très souvent aussi son adresse.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Et puis, bientôt, le titre fut inséré dans un cadre orné, soit

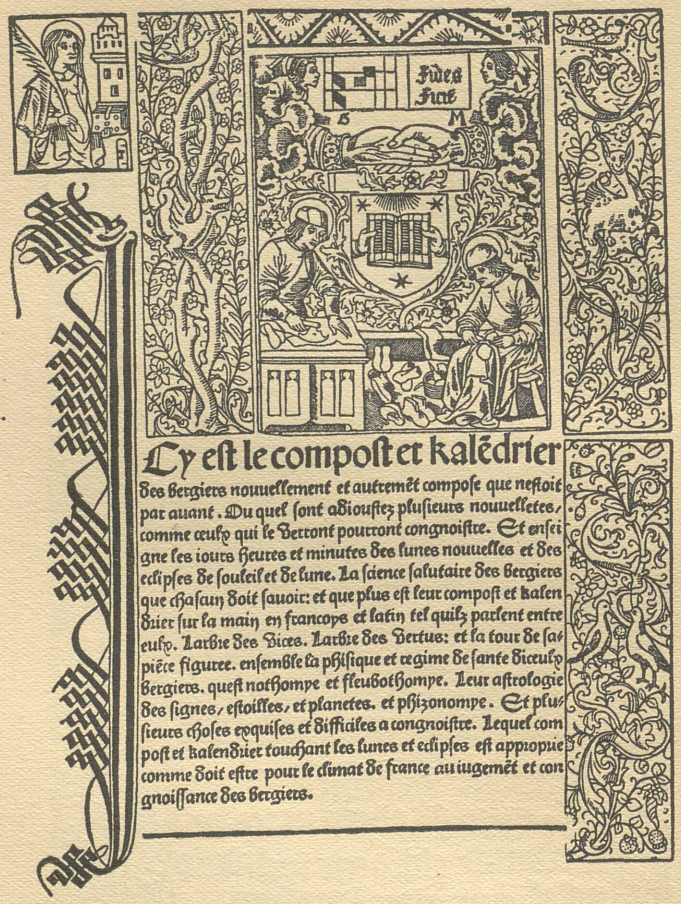


FIG. 72.

que celui-ci fût formé de vignettes juxtaposées et souvent disparates, bâti d'éléments le plus curieusement du monde accouplés,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

soit que, au contraire, il fût une véritable planche gravée, en une ou plusieurs pièces, évidées pour recevoir l'intitulé du livre.



FIG. 73.

Jusqu'au jour où Geoffroy Tory, à Paris, Jean de Tournes à Lyon, firent graver pour leurs titres ou pour leurs pages de magnifiques encadrements historiés de grotesques ou ornés de rinceaux.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

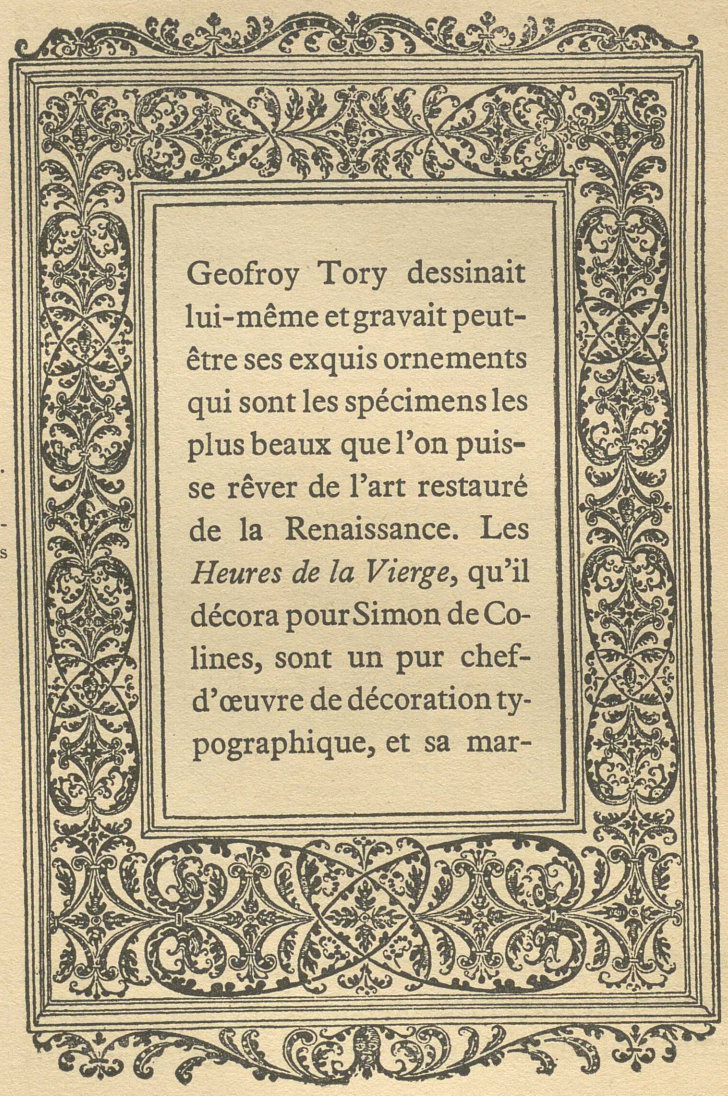


FIG. 74.

Encadrement des *Heures de la Vierge*.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques



FIG. 75.

Encadrement et marque de G. Tory.

que, à l'emblème du pot cassé, est elle-même une merveille de gout.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Jean de Tournes, qui n'était qu'imprimeur, avait lui-même

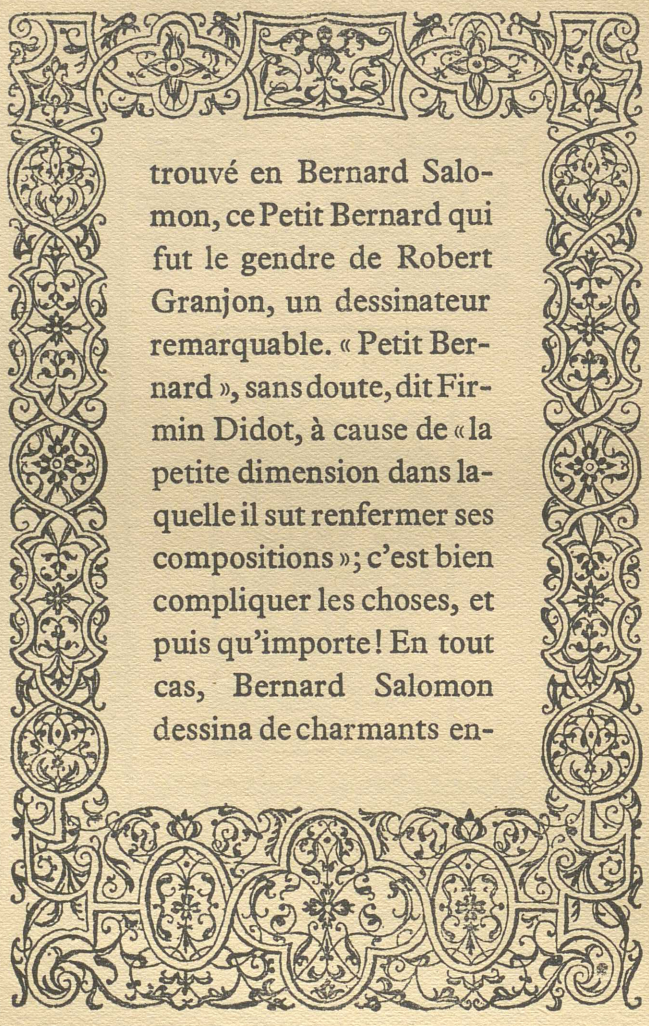


Fig. 76. Encadrement de Jean de Tournes.

trouvé en Bernard Salomon, ce Petit Bernard qui fut le gendre de Robert Granjon, un dessinateur remarquable. « Petit Bernard », sans doute, dit Firmin Didot, à cause de « la petite dimension dans laquelle il sut renfermer ses compositions »; c'est bien compliquer les choses, et puis qu'importe! En tout cas, Bernard Salomon dessina de charmants encadrements pour les livres de Jean de Tournes, et de petites vignettes « grosses comme des fourmis », dans lesquelles entraient

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des scènes comme *Joseph vendu par ses frères* ou *le Déluge universel.*

De plus en plus, pourtant, dans la plupart des imprimeries,

CHRISTIANI-
SMI RESTITV-
TIO.

Totius ecclesiæ apostolicæ est ad sua limina vocatio, in integrum restituta cognitione Dei, fidei Christi, iustificationis nostræ, regenerationis baptismi, & cœnæ domini manducationis. Restituto denique nobis regno cœlesti, Babylonis impiæ captiuitate soluta, & Antichristo cum suis penitus destructo.

Fig. 77.

בשת תחיא יעמור מיכאל השר
καὶ ἐγένετο πόλεμος ἐν τῷ οὐρανῷ.

M. D. LIII.

on s'en tenait au titre purement typographique, très sobre d'ailleurs, à peu près dépourvu d'ornement, dans lequel entrait seule, d'ordinaire, la marque de l'imprimeur. Tantôt, les mentions ac-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

TOVTES LES EVVRES vulgaires

DE FRANCOYS PETRARQVE.

Contenans quatre Liures de M. D. Laure d'Auignon ſa maiſtreſſe: Iadis par luy compoſez en langage Thuſcan, & mis en Françoys par Vaſquin Philieul de Carpẽtras Docteur es Droictz.

Auecques briefz Sommaires ou Argumẽs requis pour plus facile intelligence du tout.

FIG. 78.



EN AVIGNON.

De l'Imprimerie de Barthelemy Bonhomme.

Auec priuilege du Roy.

1555.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

cessoires de ces titres étaient composées soit en sommaire (Fig. 78),

De Ciuilitate
MORVM PVE-
RILIVM PER DES.
ERASMVM ROTE-
rodamum libellus, ab
autore reco-
gnitus.
*



LVGDVNI,
Apud Franciſcum, & Claudium
Marchant fratres.
M. D. XLVIII.

Fig. 79.

soit en alinéa (Fig. 77), c'est-à-dire que la première ligne de ces mentions était « sortie » dans la marge gauche ou, au contraire

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

INSTITVTIONVM MEDICINAE, AD HIPPOCRATIS, Galeni, aliorúmque veterum scripta rectè intelligenda mirè vtiles Libri quinque,

LEONHARTO FVCHSIO
medico, & Scholæ Tubingensis professore publico, autore,

Nunc primùm in lucem editi, cum rerum & locorum insignium plenissimo Indice.

FIG. 80.



LVGDVNI,
Apud Thomam Guerinum.
Cum priuilegio.
M. D. LV.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

renfoncée dans le texte, la dernière se terminant comme dans un alinéa ordinaire ; tantôt, au contraire, ces mentions secondaires

ALMANACH
BISSEXTIL
POVR L'ANNÉE
ptéſente, 1600.

Compoſé par noble Federic d'Ambijoys Gentilhomme Allemant & Diſciple de Cormopede.



Fig. 81.

A LYON
Par la Vefue Melchieur Arnoulet.
Auec Permiſſion.

étaient composées à lignes perdues suivant un axe central, et les titres se rapprochaient alors, de plus en plus, de la forme urnaire, chère aux classiques.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Il ne faut pas voir, pourtant, dans les dispositions qu'adoptèrent les imprimeurs de cette époque, des règles types auxquelles ils se soient cru inviolablement tenus ; il ne faut pas croire, *a contrario*, que tout ce qui, dans la typographie ancienne, s'écarte de ces prétendues règles, ait été le résultat d'un effort raisonné et opposé aux tendances de l'époque ; les techniciens de ce temps avaient cent fois moins que nous le culte pitoyable de l'imitation mutuelle ou le besoin de la contradiction ; leur claire imagination, ce désir évident de faire beau qui les guidait, leur suggéraient mille dispositions, heureuses ou non, qu'ils réalisaient sans se préoccuper, j'imagine, de savoir si « ça se faisait » ou si « ça ne se faisait pas », si « ça plaisait » ou si « ça ne plaisait pas ». L'arrangement de la plupart des frontispices du XVIe siècle est d'ailleurs un acheminement, inconscient sans doute, vers la disposition en vase antique, la seule à quoi dut tendre, à son insu, le génie du typographe, la seule vers laquelle on reviendra toujours, irrésistiblement, je suis obligé d'en convenir et je ne m'en plains pas.

La période gothique passée, c'est-à-dire vers le milieu à peine du XVIe siècle, les couleurs qu'y avaient mises, abondamment, les premiers imprimeurs désertèrent de plus en plus le titre ; elles y revinrent seulement à la fin extrême du siècle, en même temps, il semble, que s'y introduisait aussi la gravure au burin, qui venait de détrôner la taille d'épargne. Il y eut alors, je le répète, pendant cette période où brillèrent d'un incomparable éclat Tory, Vascosan, Simon de Colines, les Etienne, Jean de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

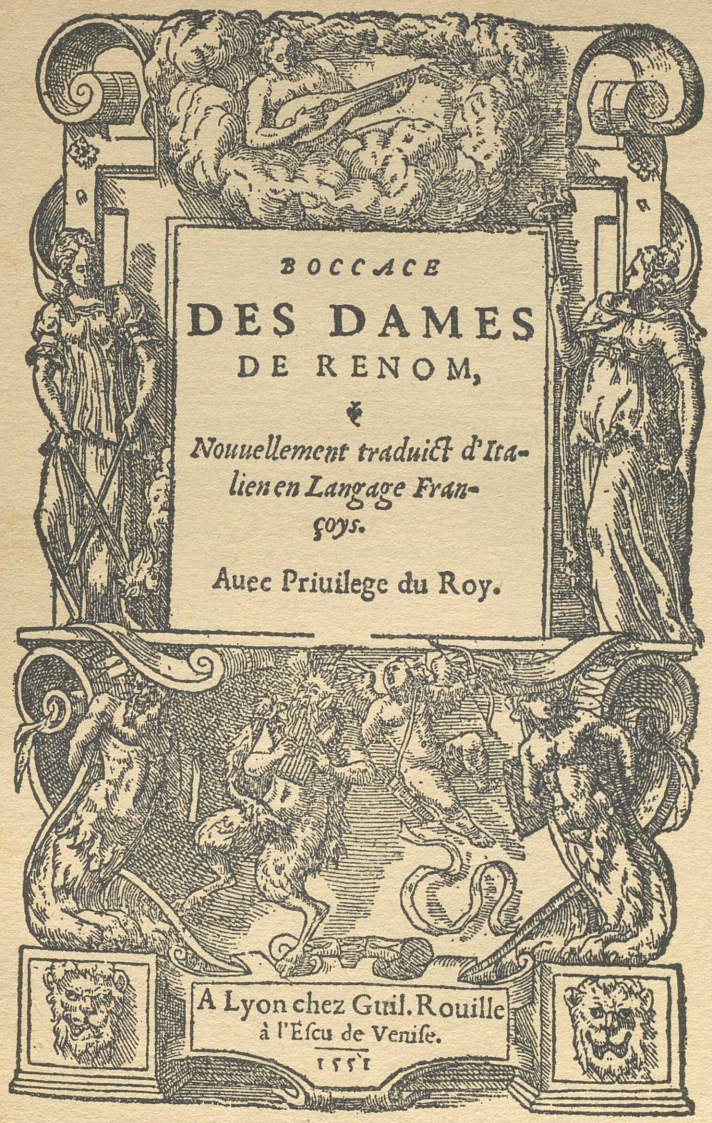


FIG. 82.

Encadrement dessiné par P. Vase pour G. Rouillé

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

FIG. 83.



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Tournes et cent autres imprimeurs remarquables, un moment de génie intense, comparable à la plus belle époque de la typographie vénitienne ; que leur titre fût orné ou qu'il ne le fût pas, les imprimeurs y surent mettre une grâce infinie, une science consommée des proportions, un sens profond de l'aération que nous constatons sans pouvoir, souvent, en déterminer le « pourquoi » ni en saisir l'essence (Fig. 82 et 83).

Il est visible, au contraire, que le XVIIe siècle fut fortement influencé par la solennité emphatique du Grand Règne. Si M. Thibaudeau avait eu l'idée de venir chercher à Lyon, où l'on imprimait encore un peu, quelques exemples de plus de sa « Typographie Louis XIV », je crois bien qu'il y eût trouvé, parmi les innombrables in-folios imprimés pour les écrivains de la Compagnie de Jésus, des titres autrement caractéristiques que ceux qu'il nous a donnés de cette période de majesté un peu lourde. Mais M. Thibaudeau, on le voit bien, n'a jamais été en commerce prolongé avec les « vieux livres » ; tout l'étonne dans cette typographie ancienne dont l'abondance conseille mal son choix ; il tient l'erreur ou la négligence pour la règle, et le hasard pour la tradition : M. Thibaudeau tombe en arrêt devant une date placée de chaque côté de la marque de l'imprimeur, et comme il n'a jamais vu semblable phénomène et qu'il a le néologisme et l'adaptation faciles, il trouve que ce « flanquement » est une trouvaille « audacieuse ». La mention « En Amsterdam » qu'il voit sur un

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

livre hollandais le comble de surprise : ah ! M. Thibaudeau, nos anciens imprimeurs n'étaient point aussi compliqués que vous le pensez ; ils voulaient faire pour le mieux, sans calculs et sans imagination excessive ; ils ont eu, comme toujours, du génie sans le savoir, et du goût « à revendre », comme nous disons à Lyon, voilà tout.

Le XVIIe siècle, j'y reviens, semble, lui, n'avoir introduit la couleur dans le titre de ses livres que par pur souci d'esthétique ; pas plus dans le choix des lignes rouges — car il n'y avait plus que du rouge dans les titres du XVIIe siècle — que dans celui de la force des corps, aucune logique n'apparaît, en voici, dans la figure 84, la preuve certaine.

D'ailleurs, ces titres sont en général fort laids ; peut-être parce que les auteurs de cette époque pensaient que l'intitulé des livres devait être une sorte d'abrégé de leur matière, les imprimeurs, eux, s'imaginèrent que ces titres devaient, soit en texte, soit en ornementation, remplir complètement la page, et ils n'y laissaient aucun blanc ; mais le texte de ce frontispice était si long, d'ordinaire, et si compliqué, que la lettre ne laissait que fort peu de place à la décoration ; celle-ci consistait le plus souvent en une vignette centrale, qui était parfois la marque même de l'imprimeur, parfois aussi une vignette banale dans le style de l'époque, parfois enfin de simples motifs typographiques groupés en bandeaux ou en culs-de-lampe.

Par exemple, quand les imprimeurs de cette époque s'avisè-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

QVESTIONS NOTABLES DE DROICT

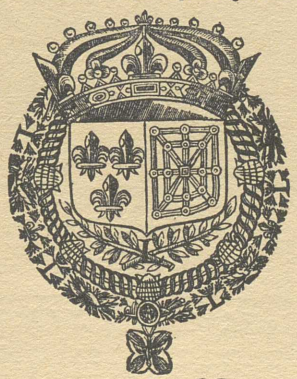
DECIDEES PAR PLVSIEVRS ARRESTS
DE LA COVR DE PARLEMENT,
ET DIVISEES EN DEVX CENTVRIES
PAR Mre CLAVDE LE PRESTRE,
Conſeiller du Roy en ſa Cour de Parlement de Paris.

ENSEMBLE VN TRAICTE' DES
MARIAGES CLANDESTINS.

AVEC LES ARRESTEZ DE LA CINQVIESME
Chambre des Enqueſtes du Parlement de Paris.

Fig. 84.

Reueuës, corrigées, & augmentées en cette ſeconde Edition de pluſieurs Obſeruations, Reglements, & Arreſts de la Cour: Auec vne Table alphabetique de tous les Chapitres.



A PARIS.
Chez GERVAIS ALIOT, au Palais, proche la Chapelle S. Michel.

M. DC. LII.
AVEC PRIVILÈGE DV ROY.

* Les lignes marqués d'un astérisque sont en rouge

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

rent de mettre dans leurs titres ces ornements charmants que sont

SENEQVE
DES
BIENFAITS;
SECONDE PARTIE

FIG. 85.



A LYON,
Chez CHRISTOFLE FOVRMY,
en ruë Merciere à l'Enseigne
de l'Occasion.

M. DC. LXII.
AVEC PERMISSION.

les vases de fleurs, ils y réussirent à merveille ; les auteurs de ces bouquets surent leur donner un charme exquis, et dès ce moment

Université Côte d'Azur. Bibliothèques



Fig. 86.

LVGDVNI Sumpt. Laur. Anisson & Io. Bapt. Deuenet. 1658

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

le titre des livres qui en furent ornés devint une chose fort agréable dont on retrouve de délicieux exemples (Fig. 85).

Mais le plus souvent les livres du XVIIe siècle commençaient par un majestueux frontispice gravé au burin, burin raide, pénible et précieux comme celui de Léonard Gaultier, de Thomas de Leu, de J. de Fornazeris, de Charles Audran ou d'Auroux (Fig. 86).

Un peu plus tard, Grégoire Huret, dont les âpres et longs démêlés avec le directeur du *Journal des Sçavans* occupèrent la



FIG. 87. Bandeau de G. Huret.

chronique du temps, apporta dans l'illustration des livres nombreux qu'il décora pour Sébastien Cramoisy, l'imprimeur du roi, infiniment plus d'aisance et de souplesse que n'avaient su le faire ses devanciers ; sa gravure penniforme fut un genre nouveau et très personnel, qui se prêtait fort bien, d'ailleurs, à l'illustration du livre de cette basse époque que fut le XVIIe siècle.

Quand vint le XVIIIe, la gravure sur bois, qui n'avait jamais été absolument oubliée, qu'avaient pratiquée pendant tout le XVIIe de malhabiles illustrateurs d'almanachs, la taille d'épargne reprit essor. Jean Papillon l'aïeul, ignorant du dessin, s'y escri-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

mait depuis quelques années ; P. Le Sueur, son élève, et plus tard J. Papillon, son fils, portèrent leur art menu dans le domaine de la décoration, où les suivirent d'autres Le Sueur et d'autres Papillon, qui inondèrent le livre de leurs petits fleurons innombrables.

Mais, alors que Jean Papillon, dont on rencontre des pièces signées dès la fin du XVIIe siècle, alors que son fils et son petit-fils, que Le Sueur et Nioul se complurent dans le pur ornement, caractérisé par le cul-de-lampe, le pavillon ou l'éventail entourés de rinceaux (Fig. 89), quelques-uns de leurs élèves ou de leurs émules, Caron et Beugnet, pour ne citer que les plus connus, gravèrent de petits motifs floraux charmants et fort gracieux (Fig. 88) pour remplacer, dans les livres d'édition courante, la vignette des petits-maîtres qui se pressaient autour de Nicolas Cochin, de Moreau le Jeune et de Fessard.

DE L'ORIGINE
DES
ÉTRENNES.
PAR JACOB SPON.



A PARIS,
Chez Fr. Amb. Didot l'aîné, rue Pavée,
& Guil. De Bure, quai des Auguſtins.
M. DCC. LXXXI.

Fig. 88.

Mais les Papillon, les Le Sueur, Nioul, Caron, Beugnet et

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

RECUEIL
DES LETTRES
DE
MADAME LA MARQUISE
DE SÉVIGNÉ,
A
MADAME LA COMTESSE
DE GRIGNAN,
SA FILLE.

FIG. 89.

TOME V.

A PARIS,
chez ROLLIN fils, Libraire, Quai des Auguſtin, à S. Athanaſe.

M. DCC. XXXVIII.
Avec Approbation & Privilége du Roi.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA RELIGION,

POËME.



FIG. 90.

A PARIS,

Chez { JEAN-BAPTISTE COIGNARD, Imprimeur du Roy.
JEAN DESAINT, Libraire.

MDCCXLII.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ceux qui travaillèrent avec eux ou à côté d'eux n'osèrent point affronter la vignette, l'image proprement dite, ils s'en tinrent à la décoration du livre, à la lettre ornée, le bandeau fluet, le fleuron facile à loger au pied des chapitres ; ils inondèrent les ateliers de petits motifs typographiques que ne craignaient pas de signer Cochin ou Gravelot, et qui s'apparentaient admirablement aux lettres grises de Fournier, à ses bandeaux, à ses fleurons auxquels on les trouve si souvent mêlés. Je parlerai ailleurs de cette tentative de rénovation du bois.



FIG. 91

Fleuron de Babel.

On peut ne pas aimer l'art du XVIIIe siècle — et j'en sais plus d'un qui le détestent —, il serait vain de refuser à ses livres une grâce insigne. Quand Cochin, quand Eisen, quand Gravelot, quand Fessard se mêlaient de décorer un titre, ils y mettaient, c'est sûr, quelque talent et quelque élégance (Fig. 90) ; et quand

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Babel grava pour le *Traité de Perspective* de Jeaurat l'ornementation de ce livre, il fit œuvre méritoire parce que — ce que nous avons oublié tout à fait — il sut mettre à côté des formules desséchantes d'arides mathématiques, de charmants paliers où les lecteurs auxquels il s'adressait durent plus d'une fois s'attarder, et avec quel plaisir ! (Fig. 91).

Un peu après 1750 apparaît la vignette typographique à combinaisons. Fournier le Jeune, qui l'avait inventée, mit dans l'arrangement de ces minces ornements toute la fantaisie de son imagination si vive ; il créa en même temps ses lettres évidées et ornées qui permirent aux imprimeurs de monter des ensembles d'une remarquable unité : il ne se doutait pas, bien sûr, qu'il venait de fonder une école ; aussitôt changea la physionomie du livre, du moins celle du livre ordinaire ; en voici, dans les figures 92 et 93, de remarquables exemples.

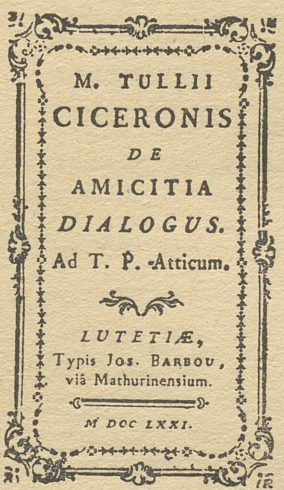


Fig. 92.

Fournier avait puisé son inspiration dans l'œuvre même des petits-maîtres dont la phalange illustra le règne de Louis XV ; ses lettres, dont on voit déjà des exemples au XVIIe siècle, ce sont les mêmes lettres que Cochin dessinait à la même époque pour le

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

titre des *Œuvres de Madame Deshoulières* (Prault, 1747) et pour tant d'autres livres ; et si Fournier ne réussit pas à imiter tout à

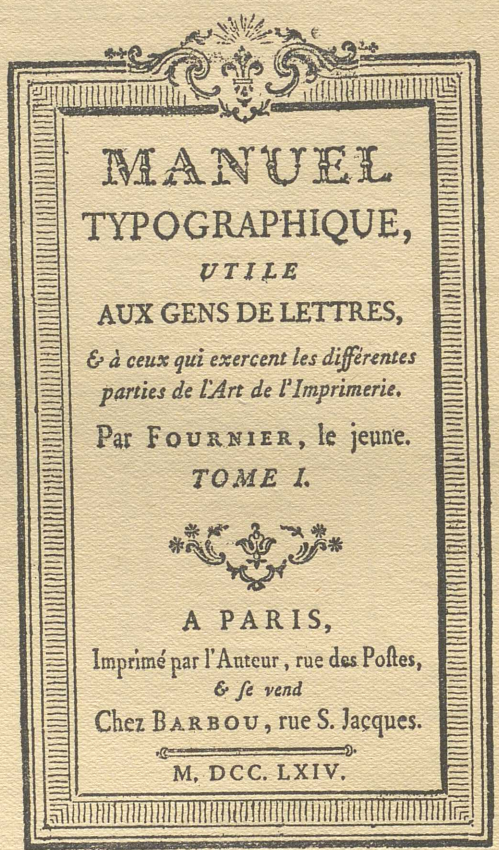

MANUEL
TYPOGRAPHIQUE,
UTILE
AUX GENS DE LETTRES,
& à ceux qui exercent les différentes parties de l'Art de l'Imprimerie.
Par FOURNIER, le jeune.
TOME I.
A PARIS,
Imprimé par l'Auteur, rue des Postes,
& se vend
Chez BARBOU, rue S. Jacques.
M. DCC. LXIV.

FIG. 93.

fait les encadrements délicieux où Cochin, Choffard, Eisen, Fessard, de Ghendt et Gravelot enfermaient les titres des riches

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

BELISAIRE.

PAR M. MARMONTEL,

De l'Académie Françoise.

Non miror, si quandò impetum capit (Deus) spectandi magnos viros, colluctantes cum aliquâ calamitate.

Sénec. De Provid.

FIG. 94.

A PARIS,
Chez MERLIN, Libraire, rue de la Harpe, à l'Image S. Joseph.

M DCC. LXVII.
Avec Approbation, & Privilége du Roi.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

éditions de cette époque, il ne faut pas lui refuser le mérite d'avoir composé des cadres et des vignettes d'une certaine élégance : on peut ne pas les trouver à son goût, il serait injuste de les mésestimer, car Fournier fit là, lui aussi, œuvre saine, en tout cas, avec les petits maîtres du XVIIIe siècle, il fit œuvre utile et neuve à un moment où le titre, surchargé à l'excès par les typographes du XVIIe, sombrait dans le fouillis inélégant et indigeste.

Je viens de parler de la phalange des décorateurs du XVIIIe siècle ; il est impossible de ne pas y insister un peu. Les livres qu'ont illustrés ces hommes ont suscité, un moment, de véritables folies ; et puis, certain matin, fadaises que tout cela, dit-on, et leur prix baissa de moitié. J'ai le malheur, pour ma part, de trouver les illustrations de Cochin et de Boucher délicieuses, et je crois que « ces mazettes » qui ont taillé de la besogne à Choffard, à Eisen, à Fessard et à Augustin de Saint-Aubin travaillèrent au moins aussi bien que Laboureur lui-même, et beaucoup mieux que monsieur Fernand Léger. Si je me trompe, je ne le regrette point, car je reviens toujours avec plaisir à l'édition des *Contes de La Fontaine* des Fermiers Généraux ou aux *Baisers* de Dorat, et tout un album de Louis Jou ne me distrairait pas plus d'un quart d'heure.

Puis vint la Révolution, avec son austérité un peu ridicule ; la sévérité des compositions n'en exclut point une certaine distinction, mais les titres furent impitoyablement expurgés de toute ornementation, hormis quelques filets dont la distribution man-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ODES

RÉPUBLICAINES

AU

PEUPLE FRANÇAIS,

COMPOSÉES EN BRUMAIRE, L'AN II.e

Par le Citoyen LE BRUN;

PRÉCÉDÉES

FIG. 95.

DE L'ODE PATRIOTIQUE

Sur les événemens de l'année 1792:

IMPRIMÉES PAR ORDRE DU COMITÉ D'INSTRUCTION PUBLIQUE.

Il faut un dieu, des lois, des vertus et des arts.

A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE NATIONALE DES LOIS,

An III.e de la République française.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

quait souvent de logique et toujours d'élégance : cette typographie sévère, d'une sévérité maladroite, marque à merveille le caractère d'une époque férue de vertu pompeuse et de gravité déclamatoire.

Mais elle marque aussi, à un point de vue différent, une période de transition pendant laquelle fut abandonné l'usage de publier les livres sous leur classique couverture de veau ou de basane. De rares essais de couvertures imprimées avaient bien été faits au cours du dernier règne, mais la coutume n'en avait point prévalu ; la Révolution inventa la démocratique piqûre sur le plat, au moyen d'une cordelette de lin, et la couverture muette en papier uni ou marbré, dont la tradition se perpétua jusqu'au milieu du XIXe siècle.

L'austérité de convention dont la Révolution avait fait parade ne dura pas très longtemps, ou plutôt elle changea de manière. Bientôt les Didot, artistes remarquables dont les moyens étaient puissants, les Didot — je parle surtout de Pierre, l'aîné des fils de François-Ambroise — vont bouleverser l'art typographique, non seulement par leur nouvelle lettre, que grave Waflard, puis Firmin Didot le fils, mais surtout par la perfection qu'apporta l'un d'eux dans la technique typographique. Sous les doigts prestigieux de Pierre Didot, le titre prit une allure et une élégance exceptionnelles ; sa grande collection de classiques dite « Editions du Louvre » devait être regardée comme « la plus parfaite production typographique de tous les âges » : si cette appréciation est excessive, elle est vraie tout de même, car l'art de Pierre Didot

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

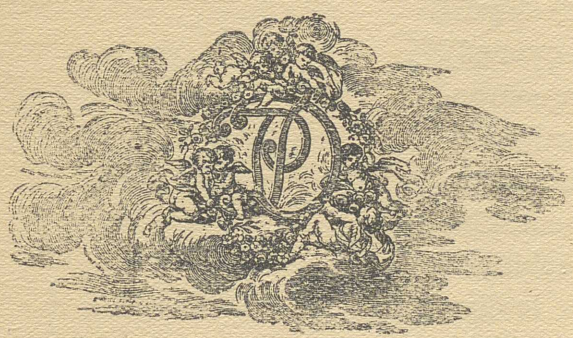
ŒUVRES

DE

J. B. POQUELIN

DE MOLIERE

TOME CINQUIÈME. FIG. 96.



A PARIS,

L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT L'AÎNÉ.

L'AN IIe DE LA RÉPUBLIQUE.

M. DCC. XCIII.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

était, quant au titre, l'aboutissement de trois siècles, presque, d'efforts tendus vers la forme en vase de Médicis, qu'il réalisa avec une perfection rare.

Puis, peu à peu, les compositions perdent de leur rigidité; quelque fleuron, un cadre de perles viennent très souvent y apporter une note de gaîté et de grâce (Fig. 97 et 98).

Et voilà que vont apparaître les fantaisies ridicules du préromantisme ; à ce moment, l'habitude est tout à fait perdue de vendre le livre sous la couverture rigide de veau ou de basane qui le protégeait naguère, et comme les lois de l'Empire ne sont point allées

LES
COMMENTAIRES
DE CÉSAR,
NOUVELLE ÉDITION
Revue et retouchée avec soin.
Par M. DE VAILLY.
TOME PREMIER.



A PARIS,
Chez H. BARBOU, Imprimeur-Libraire,
rue des Mathurins.

AN 1806.

FIG. 97.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

encore jusqu'à lui imposer une présentation réglementaire, on met au livre une couverture de papier blanc ou de couleur, sur laquelle, autour de la composition qui a servi au titre intérieur, on adapte un cadre de vignettes où domine le style impérial, et dans ce cadre paraît déjà la lettre de fantaisie qui, quinze ans plus tard, va faire la joie des premiers romantiques : lettres ombrées, blanches et creusées, biscornues et tarabiscotées, qu'accompagnera toute une floraison de motifs où s'est complue l'imagination la plus folle.

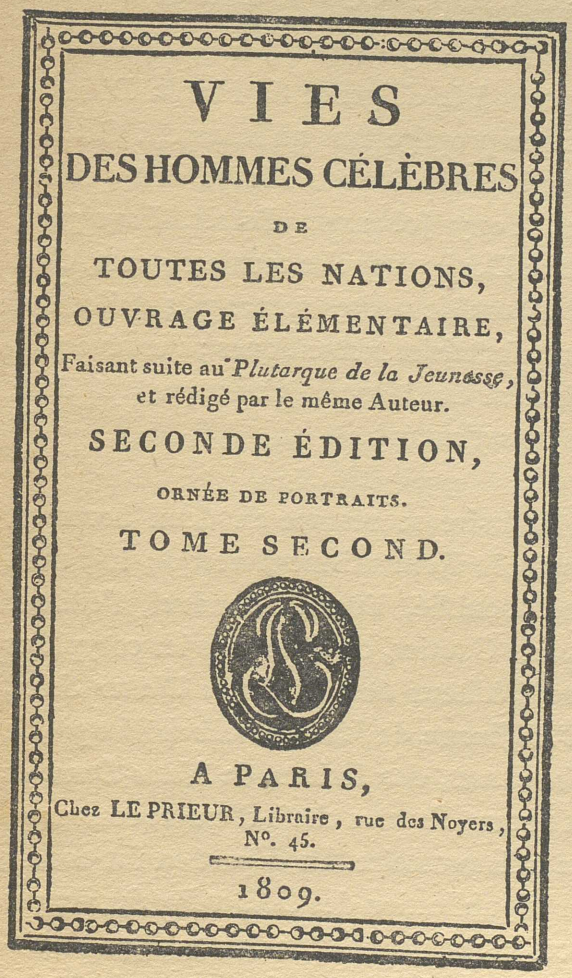

VIES
DES HOMMES CÉLÈBRES
DE
TOUTES LES NATIONS,
OUVRAGE ÉLÉMENTAIRE,
Faisant suite au *Plutarque de la Jeunesse*,
et rédigé par le même Auteur.
SECONDE ÉDITION,
ORNÉE DE PORTRAITS.
TOME SECOND.
A PARIS,
Chez LE PRIEUR, Libraire, rue des Noyers,
N°. 45.
1809.

FIG. 98.

Et au milieu de ce déchaînement de fan-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

taisie où l'on oublie à corps perdu la sobriété académique de Didot et le classicisme tyrannique de David, la gravure sur bois, que Bewick a mise à la mode en Angleterre il y a déjà cinquante ans, que Charles Thompson, à la diligence de Firmin Didot, a introduite en France, et que propage tant qu'il le peut Godard d'Alençon, la gravure sur bois renaît sous l'impulsion que lui donnent Best, Brevière, Tony Johannot, Porret, Lavoignat, Gigoux, Lavieille, Gustave Doré : rappeler tous ces noms, c'est ouvrir comme un grand album de petites scènes très drôles qui s'alliaient plaisamment aux fantaisies romantiques ; c'est évoquer la longue et glorieuse carrière du *Magasin pittoresque*, qui dure encore : mais, où sont les bois d'antan !

Si le Romantisme littéraire se résume en deux hommes, Lamartine et Victor Hugo, le Romantisme livresque, lui, tient tout entier dans un nom oublié, Eugène Renduel, l'éditeur d'Hugo, celui de Théophile Gautier, celui de tous les coryphées de l'Epopée romantique, l'éditeur des *Soirées de Walter Scott*, des *Paroles*, des *Contes d'Hoffmann*, de *Mademoiselle de Maupin*, de *Venezia la Bella*, des *Ecorcheurs*, des *Intimes*, de *Notre-Dame de Paris*, de *Marie Tudor* et de tant d'autres chefs-d'œuvre connus ou ignorés du Romantisme inflammatoire. Le départ en fut donné, si l'on veut, en 1822, par la publication des *Odes et Poésies*, venues après les *Méditations*, ces rêveries qui déchaînèrent tant de tumulte ; mais c'est de 1830, en réalité, que date cette révolution

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sentimentale, et ce fut l'*Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de Charles Nodier, qui en créa l'école artistique ; Tony Johannot s'y révéla dessinateur habile et spirituel, et Porret, le délicat graveur Porret, montra dans ce livre fantaisiste ce que l'on pouvait attendre de la taille du bois.

A partir de ce moment, les publications vont se multiplier, éditées par Renduel, par Curmer, par Paulin, par Furne et d'autres ; le « livre romantique », dont les *Poésies de Madame Amable Tastu* (Fig. 110) donnent une idée si juste, va se synthétiser dans l'*Histoire de Gil Blas de Santillane*, que publiera Paulin en 1835, et qui sera rééditée par Dubochet en 1836 et en 1838, avec les vignettes mêmes de Gigoux ; il atteindra une perfection souveraine avec les *Contes drôlatiques* de Balzac, où Gustave Doré va mettre toute la fantaisie endiablée de son talent si personnel.

Je ne sache pas qu'ait été jamais écrite l'histoire typographique du Romantisme : elle ne manquerait point d'un certain intérêt. Si le déchaînement éperdu qui porta l'imprimerie à violer avec rage les enseignements du classicisme fut à peu près général en France, il y eut pourtant dans certains ateliers, au cours de cette période d'agitation et de sentimentalité maladives, un remarquable mouvement de résistance, de fidélité aux traditions. Je ne puis m'expliquer autrement ce fait qu'il ait pu y avoir en même temps, dans la même ville, des méthodes aussi parfaitement opposées que le sont les trois spécimens reproduits ici, sous les figures 99, 100 et 101.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

HISTOIRE
DE
GIL BLAS
DE SANTILLANE
PAR
LE SAGE
VIGNETTES PAR JEAN GIGOUX.

FIG. 99.



Paris,
CHEZ J.-J. DUBOCHET ET Cie, ÉDITEURS,
32, rue de Seine.
—
1838.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LA VILLE

DES AUMONES,

TABLEAU

DES ŒUVRES DE CHARITÉ

DE

LA VILLE DE LYON.

Par l'Abbé N. Bez,

CHANOINE D'HONNEUR DE SAINT-DIEZ.

FIG. 100

Beatus qui intelligit super egenum et pauperem.
Ps. XL. v. 1.

LYON,
A LA LIBRAIRIE CHRÉTIENNE,
Port du Roi et quai des Célestins, 51.

1840.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ŒUVRES POÉTIQUES

DE

V. CAMPENON,

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE,

PRÉCÉDÉES

D'UNE NOTICE SUR SA VIE ET SES OUVRAGES,

PAR ED. MENNECHET

FIG. 101.

PARIS,

CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR.

29, RUE DE SEINE.

—

1844.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Il est incontestable, d'ailleurs, et singulièrement suggestif que cette lutte entre le classicisme tenace et le romantisme naissant dût s'exercer, tyrannique, dans l'intimité même de certaines consciences hésitantes; Louis Perrin de Lyon eut de ces tourments intérieurs que son classicisme vainquit en fin de compte, mais qui durent le torturer plus d'une fois. Après avoir commencé, en 1823 - la date importe - dans un académisme impeccable (Fig. 102), il fit des concessions à la mode en publiant un ou deux titres en trait de plume (Fig. 103), cette réminiscence maladroite des premiers gothiques, dont se servit la lithographie incunable; puis il répudia cette faiblesse et revint bien vite aux belles formes des siècles révolus, aux titres en didot à peine altérés par une note gothique (Fig. 104); mais la tentation fut si forte des agréables inutilités du Romantisme, qu'il y sacrifia encore vers 1830, dans de rares opuscules peu connus; ce fut pour s'en repentir aussitôt, et il imprima en 1833 son *Histoire de Palanus*, remarquable modèle du plus pur classicisme (Fig. 105).

En 1835, face aux réalités, lui aussi tombe pour la troisième fois, et il « commet », de complicité avec l'important Chevalier Joseph Bard, son *Gloire à Lyon*, qui est un monument de mauvais goût au Romantisme triomphant (Fig. 106).

Et puis, ce fut fini, Perrin rentra en lui-même et se consacra désormais tout à ses augustaux (Fig. 107).

J'ai dit tout cela pour montrer que les amusettes romantiques n'entrèrent point de plain-pied dans les habitudes, et que

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

EVVRES

DE

LOVÏZE LABÉ

LIONNOIZE.

FIG. 102.



A LION

PAR DVRAND ET PERRIN.

M. DCCC. XXIIII.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

SIEGE DE LYON
ET
Poesies diverses
Par
CHARLES MASSAS



A Paris,
Chez LADVOCAT Libraire
MDCCCXXIV.

FIG. 103.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

HISTOIRE

DE BAYART

DIT LE BON CHEVALIER SANS PEUR ET SANS REPROCHE;

PAR

Alfred de Terrebasse.

O utipam Baiardos Gallia multos!
STEPH. DOLET

FIG. 104.

SECONDE ÉDITION.

LYON.
THÉODORE LAURENT, LIBRAIRE,
PLACE SAINT-PIERRE, N. 1.
1831.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'HISTOIRE

DE PALANUS,

COMTE DE LYON,

MISE EN LUMIÈRE,

JOUXTE LE MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL,

PAR

ALFRED DE TERREBASSE.

FIG. 105.

A LYON,

CHEZ LOUIS PERRIN, IMPRIMEUR,

RUE D'AMBOISE.

1833

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

GLOIRE

A

LYON,

PAR

le chevalier Joseph Bard,

DE LA CÔTE-D'OR

Inspecteur des Monuments historiques.

LYON, AYNÉ FILS, 2, RUE ST-DOMINIQUE.

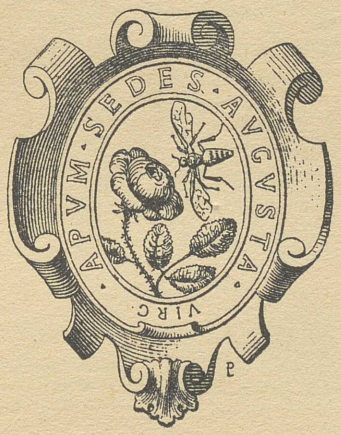
M DCCC XXXVI.

FIG. 106.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

CARMINA

JUVENILIA



IN LIONE
COI TIPI DI LUIGI PERRIN.
il xxx giugno del M DCCC LV.

FIG. 107.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

certains techniciens se refusèrent à l'acclimater dans leurs ateliers. Plut à Dieu, d'ailleurs, qu'ils s'y fussent refusés tous ; non point que ces pratiques eussent été, en soi, si détestables, mais parce qu'elles préparaient la voie au modern'style.

Almanach
— DÉDIÉ —
aux Demoiselles.

Fig. 108.



A PARIS
Chez Janet, Libraire, Rue St. Jacques N.° 59

Pourtant, avant d'en arriver à cette fin pitoyable, la typographie du titre eut à subir, soit dans le frontispice, soit dans la couverture, nombre d'avatars. Le Romantisme lui donna mille formes imprévues et singulières, nullement déplaisantes, d'ailleurs ; dans

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ÉPITRE

Amoureuse

D'HÉLOÏSE

A ABEILARD,

PAR

LÉOPOLD CUREZ.

FIG. 109.

LYON.

IMPRIMERIE DE GABRIEL ROSSARY,

RUE ST-DOMINIQUE, N° 1.

1833.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques



Fig. 110.

Encadrement de Ch. Thompson

Le jour paraît, Zéphir s'éveille,
Abandonne le sein des fleurs,
Où, s'enivrant de leurs odeurs,
Il sommeillait depuis la veille.
Sur son aile il porta cent fois,
Aux Dieux, l'encens d'un sacrifice,
Des accords à l'écho des bois.
Ce jour, guidé par le caprice,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

certains titres de cette époque, le « cachet » impérial persiste encore, tenace (Fig. 108) ; au contraire, d'impérieuses compétences déjà s'apprêtent à nous tendre de nouveaux chefs-d'œuvre, à renouveler les méthodes vieillies, qui apparaissent d'ailleurs sous leur véritable caractère de pauvreté concertée et de despotique parti-pris ; autant celles-ci furent tyranniques, autant le déchaînement de liberté qui va leur succéder sera bruyant et excessif : il en est ainsi de toutes les réactions ! Dans les titres érigés maintenant par l'imagination débridée des Romantiques, deux courants vont s'entrechoquer : un retour non déguisé vers des formes lointaines — je dis « des formes » non des modèles —, où les réminiscences gothiques seront en grand nombre (Fig. 109), une confuse propension vers des formes et des dispositions nouvelles, où d'ingénieux ordonnateurs répartiront avec une élégante et sage mesure de grands plans de lumière autour des ombres harmonieusement balancées que sont les textes typographiques (Fig. 110).

Mais la même sagesse ne règnera point toujours dans la disposition des titres, dans leur composition, dans le choix des lettres avec lesquelles ils seront composés ; de singuliers mélanges viendront bientôt troubler la souveraine harmonie des titres de Pierre Didot ; l'introduction des lettres de fantaisie va permettre au modern' style de 1830 d'ériger au Romantisme de pitoyables monuments, véritables chefs-d'œuvre de grâce, d'ailleurs, si on les compare aux élucubrations de ceux qui se disent aujourd'hui les « Imprimeurs de France ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le Second Empire usa de plus de sobriété et de modé-

BAYARD
ou
La Conquête du Milanais
POÈME
par A. Dureau de la Malle,
Membre de l'Institut.

FIG. III.



Paris.
CHARLES GOSSELIN EDITEUR.
M D CCC XXIV.

ration ; autour du texte de la couverture, il plaça un cadre orné,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

DE

L'INTELLIGENCE

HUMAINE,

PAR

PH. POSSAT.

FIG. 112.

PARIS.

A LA LIBRAIRIE MODERNE,

Quai Voltaire, 9.

1864.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

PENSEZ A MOI,

OU

LE CHARME DES SOUVENIRS,

PAR

L. EHANT.

FIG. 113.

PARIS.

IMPRIMERIE DE JEAN HIROUX,

RUE SAINT-THOMAS, 2.

1858

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

noir ou en couleurs, dont les angles volontiers s'arrondirent (Fig. 112).

Et puis, nous arrivons à l'âge de la vignette, de ces ornements misérables qui nous sont venus de Berlin ou de Leipzig; nous entrons en plein dans ce style du règne de monsieur Félix Faure, dont aucune ardente prière au dieu des typographes n'a pu encore nous délivrer. Les champions des idées « modernes » s'étaient imaginé qu'il fallait au goût nouveau « des couleurs voyantes, des figures originales — ce qui pour eux voulait dire excentriques —, des types extraordinaires », ils créèrent la vignette, compliquée, surchargée, fatigante, « bête » pour dire toute ma pensée; non plus la vignette romantique dont les imprimeurs du Second Empire avaient eux-mêmes tant abusé (Fig. 113), mais des motifs prétentieux, pédants si j'ose dire, essayant d'imiter les styles périmés, mais sans y réussir (Fig. 114),

Fig. 114.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

voulant, d'autres fois, être personnels, sans y réussir beaucoup mieux (Fig. 115).

Au lieu d'amender les inventions étrangères, de corriger leurs erreurs, de modérer leurs audaces, on s'y plongea violemment, on les dépassa en combinaisons burlesques et de mauvais goût. Les imprimeurs sérieux, même ceux qui s'étaient faits les conservateurs obstinés des vieilles et respectables traditions des formes antiques, ne surent s'affranchir ni se défendre. Subjugués cependant par les leçons du Manuel, ces gardiens vigilants des vieux usages, des vieilles méthodes, des vieux caractères (je dis « vieux », non point antiques, ce n'est pas même chose), ces protecteurs d'un art désuet n'hésitèrent pas à user des plus choquantes dissymétries dans la disposition de leurs titres, et d'utiliser les plus déshonorants caractères dans leur composition. Pourtant, on leur avait appris, à ces hommes, que toutes les lignes

Fig. 115.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

M. DUCLOS

Le Fléau de l'humanité

TROYES
Barthélemy Dubar
1904

Fig. 116.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

d'un frontispice *doivent être* de longueurs différentes ; que le caractère *doit être* d'une force graduée et proportionnelle à l'importance relative de chaque ligne dans l'ensemble du titre ; que les distances entre les lignes *doivent être* variées selon la force des caractères ; tout cela, qui est sage, ils l'avaient pris d'abord à la lettre, ils y avaient cru comme à un dogme, et ils n'auraient point admis, un temps, que l'on pût faire autrement.

Quand des hommes comme Pichon, comme Conard, comme Emile-Paul, des ateliers comme *l'Art Catholique* (Fig. 117) ou la *Société littéraire de France* vinrent leur dire que l'on pouvait bâtir avec distinction des titres en caractères de même force, de même nature et de même famille ; qu'on pouvait composer ces titres à pleines lignes successives comme les belles inscriptions antiques, ou en culs-de-lampe comme le faisaient déjà les grands imprimeurs du XVIe siècle, ils ne les crurent point ; mais quand les fondeurs de Leipzig ou de Berlin vinrent leur dire que rien n'était plus beau que les vignettes qu'ils voulaient leur vendre à tout prix ; quand les gens d'outre-mer leur firent entendre que rien n'était plus beau qu'un titre en escalier (Fig. 116), alors ils les crurent, car ils redoutaient le jugement de l'Etranger.

Et vous pensez si les fondeurs, au lieu de réagir contre cette aberration de leur clientèle, au lieu de répondre aux stupidités allemandes et aussi italiennes, par des créations de plus en plus belles, par des leçons éclatantes au mauvais goût exotique, vous pensez si nos fondeurs s'empressèrent de créer horreurs sur

Université Côte d'Azur. Bibliothèques



FIG. 117.

CINQ PRIÈRES POUR
LE TEMPS DE LA GUERRE
PAR FRANCIS JAMMES. A
L'ART CATHOLIQUE, 6,
PLACE ST-SULPICE, PARIS

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

horreurs pour rassasier à leur tour une clientèle avide de laideurs. Un peu honteux, sans doute, d'avoir été devancés, dans cette course au pire, par tous nos voisins, les fondeurs français s'étaient dit: « Eh ! on va bien voir » ; et l'on vit, en effet, on vit des zodiaques, on vit des danoises, on vit des transvaaliennes, des grecques, des angulaires, des fantasques, des mexicaines, des ... que sais-je encore ? des infamies pour quoi les dessinateurs à qui on les commandaient mettaient leur imagination en éruption ; et l'on vit aussi des « fantaisies » françaises dont la laideur est sans nom.

Et pendant de longues années la vignette sévit. Machiavéliques, les fondeurs mirent sous les yeux des imprimeurs paresseux ou d'imagination indigente des modèles tout faits, des combinaisons sans nombre où ces pauvres d'idées n'eurent qu'à puiser à mains pleines. Certains ouvriers, qui se crurent particulièrement doués pour ce jeu de construction typographique, se jetèrent à corps perdu dans cette lice, et bientôt de véritables écoles de vignettistes se créèrent où les grands principes des temps glorieux de notre art furent véhémentement foulés aux pieds. A Lyon, c'est un séminaire de ce genre où se recrutent ceux dont ce sera la mission de perpétuer le beau métier des « lettres ».

Vous allez peut-être penser que, après tout, c'est leur faute, aux imprimeurs, s'ils sont si mal servis ; qu'ils n'auraient qu'à exiger des professeurs de leurs écoles un enseignement plus sensé. Y songez-vous ? Mais, cette réaction pitoyable qui a bouleversé l'art typographique, qui y a introduit des méthodes nouvelles

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Emile BIDAULT

AU NIGER

Journal
d'un Explorateur

FIG. 118.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

dont la fantaisie n'a plus de bornes, ils l'ont voulue, du moins ils l'ont acceptée ; ils ne la subissent point, ils l'entretiennent et ils n'admettraient point, croyez-le, qu'on la leur ravît.

L'art nouveau, pourtant, n'avait, en soi, rien de répréhensible; il procédait d'un besoin louable de renouvellement, et ceux qui, très simplement, tâchaient à opérer cette évolution, ne se doutaient point qu'ils fomentaient une révolution. Celle-ci éclata vers 1890, et il n'est pas de désordres dont elle ne se soit rendue coupable. Certains ateliers furent totalement gangrenés par la contagion. Un singulier phénomène d'atavisme mit aux mains des typos de cette époque le même génie d'arrangement et de combinaison dont avaient tant abusé leurs proches ancêtres de l'Ecole romantique, mais les instruments étaient tout autres, le goût aussi, hélas ! Je doute qu'à aucune époque des âges à venir on puisse excuser les débordements de notre modern' style, comme nous pardonnons, nous, à nos pères, d'avoir, en 1840, un peu trop abusé de la permission qu'ils prirent de s'affranchir des règles établies par les classiques.

Quand ceux qui avaient poussé la typographie dans les voies néfastes où elle était engagée s'aperçurent du danger, il était trop tard pour réagir; Leipzig, Turin aux écoutes avaient, en tapinois, fait leurs offres de services, et l'on s'était jeté sur leurs « nouveautés » ; Genève, avec ses publications techniques, acheva la contamination.

De même qu'il eût dû avoir des règles et des lois, il aurait

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

fallu à l'art nouveau un canon qui réfrénât ses audaces, les fantaisies innommables où se sont fourvoyés tant de bons ouvriers, fanatiques des petites malpropretés d'Outre-Rhin.

Ainsi parlèrent ceux qui croyaient avoir l'oreille des typos, mais ils parlèrent en vain. Ils eurent beau crier gare, proclamer par-dessus les toits, comme on dit, qu'« à vouloir s'écarter des règles tracées par les maîtres d'autrefois, à s'obstiner dans la fantaisie sans lois, on trébuche, on tombe dans le disproportionné, le dégingandé, le contourné, le bizarre », on ne les entendit point ; ils eurent beau assurer que « la composition de la page a ses règles étroites, ses formes géométriques ; que la ligne droite la domine », on ne voulut point les comprendre. On s'évertua à « noyer le texte dans une pitoyable décoration accessoire : têtes de chapitres, culs-de-lampe, lettrines, vignettes, encadrements »; et ce qui devait arriver arriva : c'est cet abus lamentable des plus mauvaises choses que l'on appela « art nouveau ». Et cet « art nouveau », ces lettres contre lesquelles devait protester le bon goût, les imprimeurs se firent les agents intéressés de leur propagation, ils en mirent partout, ils en inondèrent la librairie tout entière, ils firent tant et si bien que seules, bientôt, eurent cours, parmi le matériel typographique, les zodiaques, les transvaaliennes et les fantasques ; les imprimeurs rétrogrades qui sacrifiaient au classique et refusaient de communier avec les néo-modernes, on les agonit d'injures, et de savants biologistes qu'ombrage le Val de Grâce, ne pouvant contenir leur légitime et compétente indignation, leur

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

dirent dans ces termes leurs quatre vérités : « Enfin, les caractères d'imprimerie figurant sur la couverture de votre livre laissent supposer qu'en France, depuis l'époque de Gutenberg, nous n'avons réalisé aucun progrès en Imprimerie esthétique ».

Le coupable, c'était moi, et mon titre était en Nicolas-Cochin !

Pour les gens simples et droits — et c'est là, tout de même, qu'est le bon sens —, la partie était complètement perdue ; le style moderne avait fait faillite ; toutes ces mignardises, dont quelques-unes, ma foi, n'étaient pas plus laides qu'autre chose, qui, par un emploi judicieux et sobre, n'auraient pas manqué d'être agréables, par leur accumulation devinrent odieuses. Pour imiter les anciens typographes, dont les dessinateurs, prodigieusement habiles, avaient emprunté au règne animal et aux végétaux les motifs d'une décoration délicieuse, les tenants de l'art moderne s'en prirent aux mêmes modèles, mais avec quelle maladresse, quelle absence totale de jugement et de goût !

Un jour vint, heureux entre tous, où la vignette incendiaire déserta le livre pour envahir le bilboquet, le travail de ville : elle y est bien, laissons-la, taisons-nous, ne la dérangeons pas, car elle pourrait revenir.

Un autre jour vint encore où des hommes de goût et de volonté — j'en ai déjà parlé —, excédés par toutes les laideurs dont on nous abreuvait, voulurent montrer, que, en effet, les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

belles formes classiques du titre, que l'on abandonnait de plus en plus, n'étaient point, après tout, intangibles ; ils voulurent surtout affirmer, par une réaction méditée et courageuse, que l'on pouvait tout à son aise maltraiter l'art sans souci du bon goût, mais qu'ils n'étaient pour rien dans ce déni.

Et ils nous apprirent alors à composer des titres absolument différents de ceux que faisaient les générations abolies, des titres composés avec des lettres de même famille et de même corps, en lignes de même longueur.

A dire le vrai, ces dispositions, empreintes d'élégance et de bon goût, n'étaient point nouvelles; elles rappelaient des formes très anciennes, tout à fait oubliées, et au milieu desquelles ces novateurs heureux avaient puisé à pleines mains ; elles rappelaient étrangement, modifiées quelque peu et arrangées dans un esprit nouveau, les dispositions de Vascosan et de Jean de Tournes, que le XVIIe siècle et le XVIIIe avaient abandonnées, on ne sait trop pourquoi, car elles étaient belles.

Etaient-elles plus belles que les titres classiques des Didot? je n'oserais le dire. Car on a beau faire, il y a des choses auxquelles on ne résiste pas; le beau classique en est une; quand on a beaucoup vu, quand on a pu comparer les écoles, les tentatives, les efforts faits pour s'évader du classique, on revient au classique, on revient à Michel-Ange et à Léonard, on revient à Phidias, on revient au Parthénon, et on revient aussi aux Alde, aux Etienne, à

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Jean de Tournes; on revient aux Didot du XVIIIe siècle et à leurs magnifiques livres. Que voulez-vous, il y a encore des gens simples qui pensent que l'imprimerie ne consiste pas uniquement à faire des catalogues sur « beau papier couché », et à réaliser de grosses fortunes et les vendant très cher.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE PAPIER D'IMPRESSION.

L'histoire du papier demanderait des volumes. A la résumer simplement, on en écrirait un tout entier : je vais l'effleurer à peine en trente pages.

On s'imagine peut-être que pour le faire il suffit de prendre un bon traité de papeterie et d'en présenter plus ou moins habilement les énonciations essentielles ? non pas. Les éléments d'une semblable étude sont extrêmement dispersés ; textes, archives, manuscrits, correspondances, tout doit être mis en œuvre, et chacun apporte sa part à cette histoire ; la recherche des documents est difficile, mais leur coordination pleine d'attrait.

Cette histoire, d'ailleurs, est fort obscure.

« Suivant de nombreuses traditions, l'industrie de la papeterie de chiffons fut importée en France dans le XIIIe siècle. Ce fut en Auvergne, à Ambert, qu'elle prit naissance et que les premiers établissements en furent créés sur les rivières de Valeyre, de Chadernole et de la Forie... ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Cela est dit par M. Cohendy, dans ses *Notes sur la Papeterie d'Auvergne...*

Qu'y a-t-il de vrai dans ces quelques lignes ? Tout est-il vrai, peut-être ; mais je laisserai à d'autres, qu'intéresse encore plus que moi la vérité historique, le soin de le prouver ; je veux surtout m'occuper ici de la technique, suffisamment intéressante en soi : on va voir si j'ai raison.

Epris de cette idée, dans laquelle je m'entretenais depuis longtemps, que les petites vallées pleines d'ombre qui dégringolent vers Ambert abritent les derniers moulins où se fabriquera en France le papier à la forme, le vrai, j'allai un jour dans le Livradois, vers cette petite combe de Valeyre où trois ou quatre excellentes gens parachèvent l'œuvre des ancêtres : ce sont les mêmes noms qu'il y a des ans et des ans, des siècles et des siècles ; c'est Sauvade, c'est Bégonin, c'est Joubert...

Je m'étais adressé à ce dernier, et c'est lui qui, avec une amabilité, un empressement, une bonhomie dont je fus touché, me reçut un jour sur le pas de sa branlante demeure.

Des fabricants de papier, les papetiers de Valeyre ? Oh ! que non ; des paysans, de bons paysans qui, entre deux « façons » à leurs pommes de terre ou à leur jardin, viennent, la nuit parfois, préparer une ou deux « porses » de leur curieux papier.

La fabrique ? oh ! c'est simple, familial, ancestral ; c'est « la maison », la douce et bonne maison où les vieux manièrent avec adresse la forme et le redable, où les petits-enfants, c'est sûr,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

n'y toucheront plus. C'est la fin d'une industrie, ces deux ou trois moulins de Valeyre, ces quelques hommes qui, dans un vallon d'Ambert, fabriquent en une longue journée — des journées qui durent vingt heures — cinq ou six rames à peine de leur PUR CHIFFON.

LES MATIÈRES PREMIÈRES DU PAPIER.

Les matières premières du papier sont de deux sortes : les substances naturelles et les matières manufacturées d'origine végétale. La liste en est interminable.

Tout tissu végétal qui peut être amené à l'état de cellulose fibreuse et résistante étant essentiellement propre à faire du papier, il s'ensuit presque que toute plante est susceptible d'être transformée. Dans la pratique, il n'en est pas tout à fait ainsi, et l'une des meilleures raisons qui s'opposent à semblable généralisation est un motif industriel irréfutable : ce tyran commercial qui s'appelle *prix de revient*. On ferait du papier avec des pétales de roses ou des fleurs de lotus, si ce n'était jeu de roi.

Cependant, certains végétaux à fibres longues et souples se prêtent beaucoup mieux que d'autres à cette transformation.

LA FABRICATION.

La fabrication primitive du papier à la main est finie ; quelques années, des mois peut-être, et nous ne verrons plus les formes, les maillets, la bachole, les drapans, tout cet appareillage

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

primitif qui étaient les seuls moyens dont disposaient les premiers papetiers. Il faut que je dise combien j'ai été impressionné par tout ce que j'ai vu à Valeyre.

Mais auparavant, un peu d'histoire tout de même.

Le papier de chiffes paraît remonter, en France, au XIIIe siècle, peut-être même au XIIe, mais c'est douteux. Les premiers papiers étaient généralement fort épais, grossiers et rugueux, d'une teinte jaunâtre ou gris sale ; bien souvent aussi ils étaient cassants et fragiles.

La nature fibreuse de certains d'entre eux a fait supposer qu'ils avaient été fabriqués avec le coton brut, et on leur a donné le nom de « papier de coton ». Longtemps cette légende fut soutenue ; jusqu'au jour où, la voie étant ouverte aux investigations histologiques, Briquet, de Genève, qui vient de mourir, bouleversa par des analyses toutes les théories fausses qui s'étaient répandues : « Il n'y a jamais eu de papier de coton ! ». (*Recherches sur les premiers papiers employés en Occident et en Orient du Xe au XIVe siècle*, Paris, 1886).

Il est étrange, d'ailleurs, que les défenseurs de l'idée de papier de coton n'aient point été frappés par la présence, dans la pâte de ces papiers, de fils grossiers qui, cependant, dénoncent assez leur origine. La Bibliothèque de Lyon a catalogué sous le nom de *Papier de coton* quelques échantillons provenant des Archives de Marseille ; ce sont des feuillets détachés d'actes officiels dont les dates sont échelonnées entre 1288 et 1395 ; l'un

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

d'eux porte au milieu de sa pâte un fragment de tissu mesurant un centimètre carré, formé de six fils de trame et autant de fils de chaîne (Bibl. Lyon, Mss, Fds Génér., 1000 (974), pièce 6). Pour celui-ci tout au moins, la preuve semble faite.

Depuis les origines jusqu'au XVIIIe siècle, le papier de chiffons, dont la matière première, vile et abondante, donnait des produits excellents, fut le seul dont on se servit. Un jour vint pourtant où les « pattes » menacèrent de manquer ; on s'ingénia à remédier à cette disette en s'adressant à des substances plus vulgaires encore : les plantes, l'« herbe » comme on disait. Les premiers essais paraissent avoir été tentés en Allemagne, par le professeur Schaeffer, de Ratisbonne, qui, entre 1765 et 1772, publia dans *Jacob Christian Schaeffer's Samtliche Papierversuche* (Regensburg, 1772) les résultats de ses recherches. Chaque fascicule de son ouvrage contenait des échantillons de papier dont l'auteur faisait connaître la nature. Il en publia ainsi 81 spécimens, ai-je lu quelque part.

A la même époque (1766), un imprimeur lyonnais, Jean-Marie Bruyset, tenta lui-même de fabriquer du papier avec les poils soyeux des graines de peuplier. Ses expériences furent concluantes. Schaeffer, qui avait, comme Bruyset, fait du papier avec ces graines, convint de bonne grâce que les spécimens lyonnais étaient supérieurs aux siens (Bibl. Lyon, Mss, Fds Génér., 1623, pièce 9).

Un peu plus tard, vers 1784, Léorier Delisle, directeur des

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

papeteries de Buges et de Langlée près Montargis, se livra lui-même à d'âpres recherches sur les matières végétales susceptibles de remplacer le chiffon. Mais Delisle se défendit d'imiter le professeur allemand qui, disait-il, « préparait ses échantillons dans la colle ». Delisle voulut donner une preuve de l'excellence de ses produits, en publiant sur ses papiers plusieurs ouvrages : en 1784, *Loisirs des bords du Loing*, par Pelée de Varennes ; en 1786, *Œuvres du marquis de Boufflers*, Londres (?), enfin, la même année, sous la forme d'un petit volume in-12, *Œuvres du marquis de Villette* [Londres] Orléans, imprimées, certains exemplaires sur papier de guimauve, d'autres sur papier d'écorce de tilleul, d'autres encore, sans doute, sur papier différent. Dans l'un de ces opuscules, Delisle prétend que l'on peut « substituer aux matières ordinaires du papier, qui deviennent chaque jour plus rares, d'autres matières plus inutiles ». Et pour prouver qu'il ne se trompait pas, qu'il ne voulait non plus tromper personne, il joignit lui-même à son ouvrage des échantillons de papier fabriqués avec autant de sortes de fibres végétales les plus communes.

A dire le vrai, sauf un ou deux de ces papiers, entre autres le papier de guimauve, remarquable par sa nervosité singulière, aucun n'est susceptible de remplacer le papier de chiffes et d'être utilisé dans le labeur. Ce fut d'ailleurs l'avis de l'Académie des Sciences, devant laquelle l'affaire avait été portée. Sur le rapport présenté par Bertholet, Lavoisier et Sage, cet aréopage conclut que certains des papiers soumis par Léorier Delisle « sont peut-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

être utilisables, mais que la plupart ne peuvent guère servir que pour les tentures ». Je crois bien qu'à partir de ce moment il ne fut plus question du « papier d'herbes ».

Mais, au milieu du XIXe siècle, la consommation du papier devint si abondante qu'il fallut bien aviser au moyen de remplacer le chiffon qui n'y suffisait plus. Et l'on revint, non point à l'herbe, mais au bois. Depuis 1855, en effet, les pâtes de bois entrent dans la composition des papiers en proportions énormes. Le peuplier et le sapin fournissent la plus grande partie de cette consommation ; puis viennent le bouleau, le pin, le hêtre, le charme, le châtaignier, etc. Faut-il ajouter que cette matière, dont les journaux absorbent heureusement la plus grosse part, fait un papier de labeur détestable, qui s'altère, jaunit et s'auréole sur toute la tranche des livres ?

Depuis soixante ans à peu près, l'industrie papetière utilise avec le plus grand avantage une graminée qui croît en abondance dans les immensités désertiques de l'Afrique du Nord, l'alfa ; mais, par une singulière fortune, c'est la Grande-Bretagne qui nous fournit, sous le nom de « papiers anglais », ces excellents produits fabriqués de toutes pièces avec notre graminée algérienne ! Voilà, du moins, qui est bien français.

Mais je m'écarte un peu de mon sujet, le papier à la forme.

Comme les blancs meuniers de notre enfance, c'est au bord des ruisseaux que s'installaient les anciens papetiers : il leur fallait

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de l'eau pour faire tourner leurs moulins ; il leur fallait de l'eau très pure, pure comme le cristal, pour que le papier fût blanc comme la neige.

Les manipulations qui précédaient la fabrication du papier étaient longues et compliquées ; toute une série d'opérations préparatoires étaient nécessaires pour réduire les chiffons en pâte: en voici le tableau, aussi fidèle qu'il se peut :

Amenées à la manufacture par les obscurs auxiliaires que sont les chiffonniers, les pattes y étaient déposées dans une vaste salle appelée délissoir ; là s'alignaient des établis où étaient fixées des lames sur lesquelles des ouvrières coupaient les chiffons en lambeaux de quelques centimètres. Au cours du travail, l'ouvrière avait soin de découdre les ourlets, d'enlever les boutons, les boucles, les crochets et les baleines, et de débarrasser les chiffons des matières étrangères, en les secouant sur un grillage métallique qui recouvrait l'établi. En même temps, elle triait les chiffons suivant leur nature, leur couleur, leur finesse et leur degré d'usure, opération très importante à laquelle était largement subordonnée la qualité du papier. Passés au blutoir qui les débarrassait des corps étrangers ténus échappés au délissage, lessivés ensuite pendant des heures, les chiffons passaient à la trituration, ils allaient au moulin.

Avant que les manufactures fussent pourvues de leurs derniers perfectionnements, les chiffons y étaient triturés à l'aide de pilons, lourds maillets de bois mus par une roue hydraulique et garnis de gros clous pointus et tranchants. Ces pilons, retombant

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

par intervalles sur le chiffon entassé dans de grands mortiers de chêne, le réduisaient en pâte dans l'espace de quelques jours. Aujourd'hui les piles défileuses, avec leurs vastes cylindres pleins, garnis extérieurement de nombreuses lames tranchantes, ont tôt fait de triturer les chiffons, de les déchiqueter sans trêve et plus finement que n'auraient pu le faire nos moulins antiques.

Retirée du cylindre défileur, cette pâte, encore grise, était naguère passée à la presse pour en retirer l'eau, comprimée en boules et soumise ainsi, en vase clos, à des vapeurs de chlore qu'elle absorbait et qui l'amenaient à la plus parfaite blancheur. Triturée encore dans une raffineuse, défileuse à lames plus serrées et plus nombreuses, la pâte devenue très blanche, fine et douce est parfaite et prête à être transformée. Le procédé de blanchiment au chlore gazeux est actuellement remplacé par l'emploi du chlorure de chaux introduit directement en solution dans les piles.

Le moulin, à Valeyre, c'est une longue cave sombre, sans air, où l'on entre à tâtons en courbant la tête ; c'est un cloaque où le pied glisse dans de larges flaques gluantes d'une eau qui suinte sur tout ce que l'on touche. Elle arrive là, cette eau, par un conduit de bois d'où elle se distribue aux organes de toute une machinerie primitive et pittoresque. Dans de longs bacs à pâte tout verts de mousse, qui étaient autrefois en bois, qui sont aujourd'hui en belle et solide pierre, mille et mille lambeaux de chiffon se trémoussent, pilés par de lourds maillets, happés par de grands

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

clous tranchants qui les hachent menu comme chair à pâté, jusqu'à ce que tout ce mélange soit devenu une pâte très blanche, très douce ; cela dure des jours et des jours ; sans trêve, les lourds pilons martèlent le fond du bac, les grands clous déchiquètent le chiffon, au rythme sourd et pressé de quinze maillets dont l'encombrant appareil remplit la cave sombre.

Un grand arbre de couche, le chapabre, tient toute la longueur de ce souterrain : c'est la pièce maîtresse de tout cet attirail pittoresque ; de fortes fiches le bardent de tous côtés, et quand tourne la grande roue aux grandes aubes ruisselantes qui commande le chapabre, ces longues fichent soulèvent la tête des marteaux et aussitôt les laissent retomber lourdement dans le bac, où sans relâche la pâte est broyée, jusqu'à ce que plus de coups encore soit devenu peine inutile.

Cinq groupes de trois marteaux, cinq « piles », occupent le vieux moulin ; les deux premières — la défileuse — préparent la trituration, elles dégrossissent, avec leurs gros clous. De là, le chiffon déjà pilé, pareil à une bouillie grossière, passe dans les deux piles suivantes ; celles-ci « raffinent » le broyage et rendent au dernier groupe de marteaux — la pile à fleurer — une pâte onctueuse et douce. Là, trois marteaux sans clous achèvent le raffinage et préparent la matière presque impalpable qui va devenir du papier. Alors, on recueille cette pâte, on la jette dans une cuve pleine d'eau et sous laquelle « mijote un feu doux ».

A ce moment commence l'œuvre du papetier.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

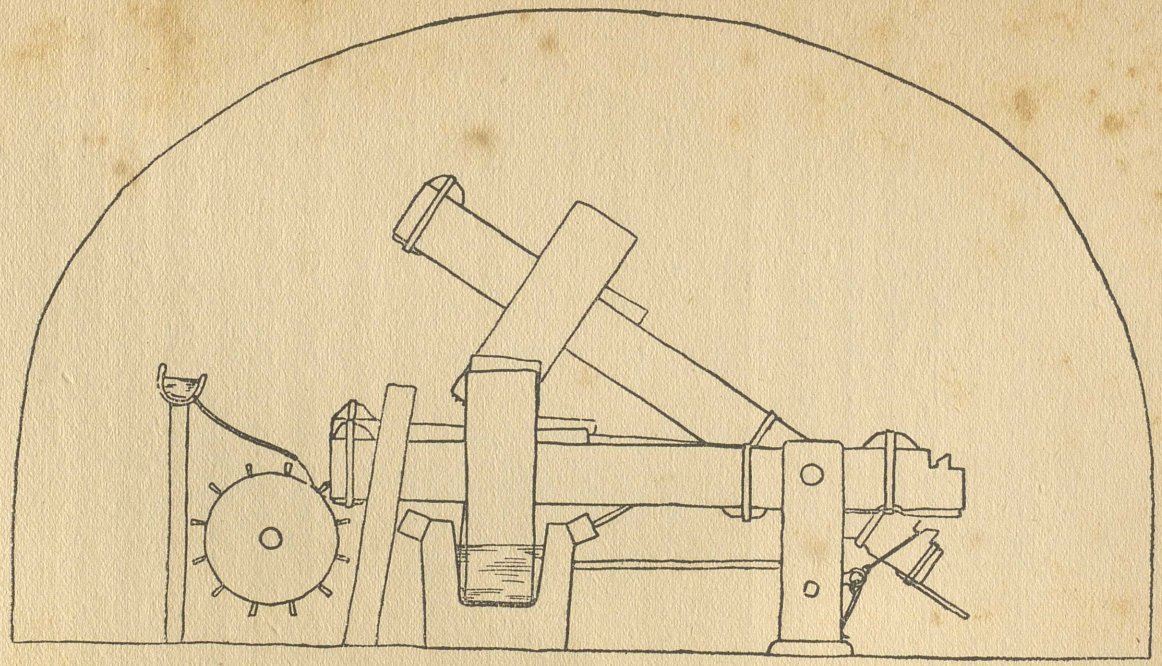


FIG. 119. Détail des marteaux, sous la voûte du moulin.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

La manutention du papier à la forme est des plus simples, mais elle veut un « tour de main », une dextérité très subtile et malaisée à acquérir : j'en sais quelque chose !

C'est avec une forme que l'ouvrier, le plongeur, puise dans la cuve où la pâte a été portée. Cette cuve est très simple ; quelques accessoires l'accompagnent pour faciliter le travail : une

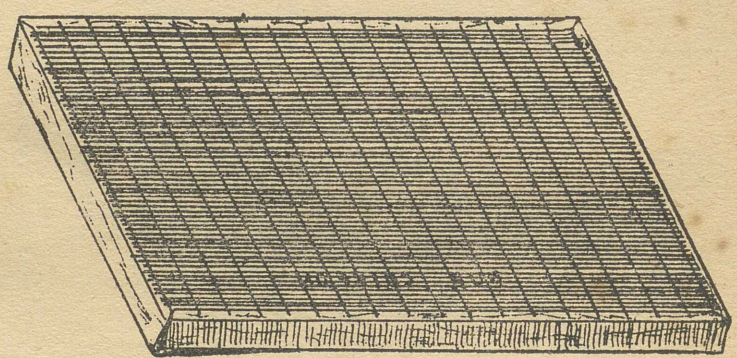


FIG. 120. La forme.

planche qui la coupe en deux, un liteau sur quoi le coucheur posera tout à l'heure la forme pour la tenir inclinée, la laisser égoutter l'espace d'un instant.

La forme est une sorte de châssis très simple dont la grandeur est déterminée par le format que l'on veut donner au papier. Elle est faite d'un cadre de bois formant cuvette, dont le fond est garni d'un réseau métallique au travers duquel s'écoule la pre-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

mière eau. Un second cadre appelé couverte coiffe la forme ; son rôle est de régler la quantité de matière que doit retenir celle-ci : plus les bords de ce cadre sont élevés, plus la forme prend et garde de pâte et plus la feuille de papier sera épaisse.

Après avoir, d'un geste large, agité le mélange au moyen d'un long redable, l'ouvreur puise dans la cuve, avec cette forme, la petite quantité de pâte nécessaire à la formation d'une feuille de papier ; puis il imprime au récipient, dans les deux sens, un mouvement saccadé de va-et-vient, destiné à la fois à égaliser la pâte dans le châssis, à l'enverger, en entremêler les fibres, et à la débarrasser de l'eau en excès ; cela dure tout juste le temps de le dire, et cette eau s'écoule à travers le réseau métallique ; figée, feutrée, la pâte est dès lors suffisamment liée pour être rabattue sur le flotre : ce sera l'œuvre du coucheur, à qui l'ouvreur a passé la forme ; celui-là la reçoit, l'incline, comme je l'ai dit, pendant une seconde pour qu'un peu d'eau encore s'en échappe. Une pile de flotres (plateaux de feutre ou de drap épais) est là près de lui, il en prend un, y rabat la forme, la presse de ses deux mains sur ses bords pour que la feuille de papier tout humide encore adhère au feutre, recouvre la feuille d'un nouveau flotre, échange sa forme vide contre une forme pleine que lui passe l'ouvreur, et ainsi jusqu'à ce que soit achevée une porse. La feuille de papier est faite !

Mais, si on la lève ainsi, elle manque de consistance, de rigidité ; elle est flasque, cassante, elle est rugueuse, et pour la rendre

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

propre à recevoir l'impression ou l'écriture, il faut la soumettre tout de suite à une forte pression qui en fait disparaître les aspérités. Pour cela et quand les feuilles ainsi empilées, chacune sur

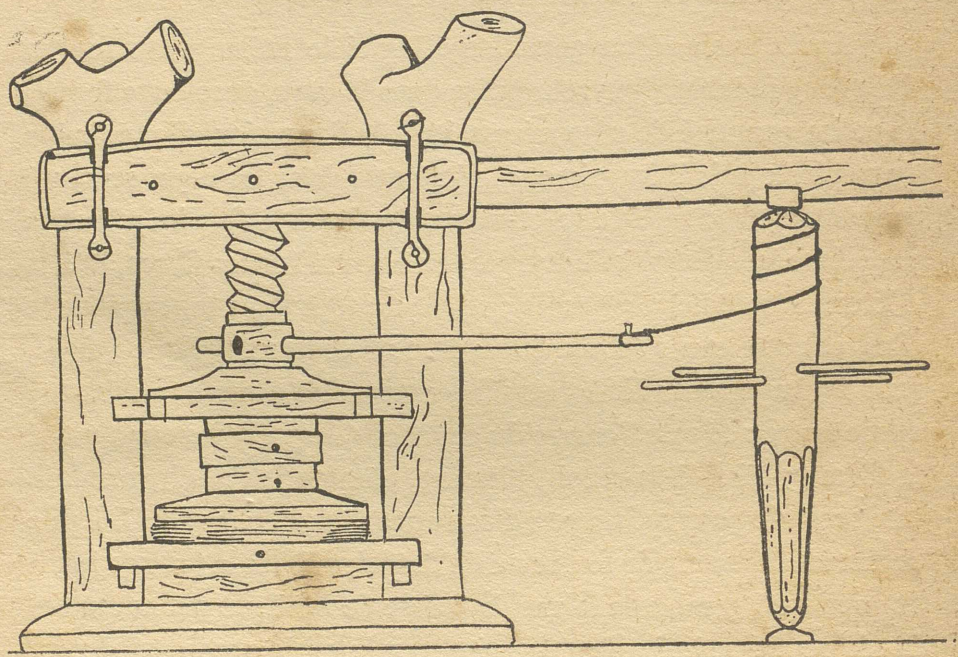


FIG. 121. La presse de Valeyre.

un feutre, ont atteint un certain nombre — une porse, généralement deux cents (cent quatre-vingt-quatre à Valeyre) — on les porte sous la presse, qui les débarrasse de leur dernière eau. Deux lourds moutons de chêne sont posés sur les feuilles humides ; de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tous leurs muscles tendus, les ouvriers : deux, quatre, autant qu'il en peut tenir autour de la presse massive, font cracher la porse. Mais tout cet effort ne suffit point ; il faut une force plus brutale, et l'on s'attelle au cabestan : le front plaqué sur la main gauche qui étreint la barre, la main droite tirant sur la barre qui suit, pliés en deux, arcboutés sur le sol rocheux où claquent leurs sabots, les hommes, les femmes, tous, ceux qui sont là, font geindre la presse formidable, et l'eau jaunâtre, toute l'eau rétive que gardait la porse, s'épand et ruisselle sur le puissant bâti.

Et c'est là, c'est dans cet effort profond, douloureux, un peu surhumain, que j'ai retrouvé l'âpre sévérité de l'antique travail ; c'est le spectacle impressionnant de cet homme luttant contre la brutalité du cabestan, de cette femme couchée à demi sur le barreau en croix qui m'a rappelé avec le plus de force l'effort lointain de l'humanité condamnée à la peine.

Retirées de la presse, les feuilles sont désempilées. Là entre en scène un nouveau groupe d'ouvriers. Ils sont deux, chargés de séparer les feuilles de papier des plateaux de feutre d'une porse sortant de la presse : le premier opère cette besogne de séparation, l'autre empile à nouveau les feuilles détachées de leur flotre ; il les pose sur un plateau de bois très incliné, presque vertical, où les feuilles une à une s'entassent ; puis la porse est remouillée, pressée une deuxième, puis une troisième fois, les feuilles portées à l'étendage, collées pour être étendues encore.

Prise maintenant et examinée par transparence, la feuille de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

papier se présente sous un double aspect : elle montre deux systèmes d'empreintes rectilignes, se coupant à angles droits ; ou bien elle offre une pâte parfaitement homogène, unie ou à peine marquée par un très léger pointillé d'une grande régularité.

PAPIER VERGÉ.

Dans le premier cas, vous avez entre les mains un papier vergé. Les empreintes horizontales, ces minces rayures qui traversent la feuille de papier d'un bout à l'autre bout dans sa longueur, ce sont les vergeures — qu'il faut dire verjures. Les lignes secondaires qui coupent les premières s'appellent pontuseaux : c'est la double empreinte de la forme, comme le coin marque la sienne dans le métal d'une médaille.

Le fond du châssis qui sert à fabriquer les papiers vergés est garni d'un réseau de fils parallèles de bronze ou de laiton, généralement très fins et très rapprochés, qui traversent la forme dans sa longueur. Perpendiculairement à ces longs côtés du châssis, mais beaucoup plus espacés entre eux, d'autres fils de même nature, les chaînettes, croisent les premiers à angle droit ; ils les soutiennent, les empêchent de se déplacer et de se chevaucher. Ces fils secondaires correspondent à autant de petites réglettes de bois taillées à vive arête et adjacentes au treillis : ce sont les pontuseaux ; ils sont reliés aux chaînettes par un mince cordonnet de laiton s'enroulant autour du faisceau ainsi formé.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Dans le second cas, au contraire, on a entre les mains un papier vélin. Le fond du châssis à l'aide duquel il a été obtenu est garni d'une toile métallique extrêmement fine, qui n'a laissé dans la pâte qu'une empreinte presque invisible. Ces vélins à la forme sont relativement rares; beaucoup de traités n'en parlent même pas.

Les premiers essais de papier vélin, « si brillant et si poli qu'on le croirait plutôt de soie que de chiffes », furent faits en Angleterre, à l'instigation de Baskerville, au XVIIIe siècle (1750). Il fut employé pour la première fois dans son *Virgile* de 1757.

Franklin tenta d'en introduire la fabrication en France ; mais ce fut seulement après mille tentatives infructueuses que, en 1782, Réveillon, Johannot et les Montgolfier réussirent à imiter les beaux papiers de Baskerville.

Les papiers à la forme, vergés ou non, sont aisément reconnaissables à leurs bords tourmentés, tour à tour boursouflés ou amincis et translucides.

Voilà donc fini le papier à la forme, et nous venons de voir dans ces quelques images la survivance inéluctablement condamnée d'une industrie dont l'origine se perd, comme on dit, dans le lointain des temps. Cette minuscule et si pittoresque usine de Valeyre, telle que nous l'avons vue là-bas, telle qu'a tenté de la représenter ici le dessinateur ou que l'a saisie l'objec-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tif, c'est l'atelier de famille comme on le vit au XIIIe siècle ; c'est le vieux moulin que les croisés rentrant de la Terre Sainte avaient vu sur les bords des ruisseaux de la Judée, ou que les Maures, franchissant la haute barrière des Pyrénées pour venir s'établir chez nous, avaient laissé à Xativa ; c'est la même cuve que nous



FIG. 122.
Le Moulin,
d'après
Jost Amman.

montrait Jost Amman au XVIe siècle, c'est la même presse, lourde, puissante, formidable, faite de deux troncs taillés à coups de hache, à peine ébranchés, dont se sont servis les premiers papetiers, et qu'Amman nous montre aussi dans la même planche ; mais celle de Valeyre est bien autrement impressionnante.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Et puisque cette petite industrie si profondément sympathique doit disparaître bientôt, tuée par l'usine, la machine monstrueuse, n'était-il pas juste et reconnaissant, non point de la sauver de l'oubli, je n'ai pas si grande prétention, mais de recueillir dans une digression à sa taille le souvenir précieux d'une industrie qui touche de si près à notre beau métier du Livre.

LE PAPIER MÉCANIQUE OU CONTINU.

La fabrication du papier continu est toute différente ; le mécanisme en est aussi compliqué que celui de la forme est simple : l'ensemble de la machine à papier dépasse parfois cinquante mètres de longueur. Celle-ci est d'invention française ; elle fut découverte en 1800, par un comptable des papeteries d'Essonnes, Nicolas-Louis Robert, ancien correcteur de Pierre Didot, qui se pourvut d'un brevet et reçut du gouvernement une prime d'encouragement de 3.000 francs. Léger Didot, alors directeur d'Essonnes, acquit peu après les droits de Robert et fit construire une première machine en Angleterre, en société avec John Gamble.

Perfectionnée par Henry et Sealy Fourdrinier, de Dartfort, la machine à papier fut introduite en France en 1815, après l'expiration du brevet de Robert, et fabriquée par Calla de Paris. Elle fut mise en œuvre par Canson et les Montgolfier, d'Annonay, mais, en 1827, il n'existait encore en France que quatre papeteries mécaniques en activité.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le fonctionnement de cette machine est plein d'intérêt. Comme un ruisseau de lait, la pâte à papier est amenée sur une toile métallique sans fin, dont la partie supérieure présente une surface plane. Animée d'un mouvement continu d'oscillation transversale précipitée, cette toile distribue avec une régularité parfaite la pâte qui, par une série de pressions sous des cylindres froids puis chauds, ensuite sur une calandre, est, en moins de deux minutes, amenée transformée sur un mandrin où elle s'enroule. Quelques opérations accessoires achèvent de façonner le papier ainsi obtenu et le rendent propre aux usages nombreux auxquels on le destine.

La plus grande partie des papiers mécaniques actuels appartiennent au type vélin. On obtient cependant, depuis 1830, des faux vergés au moyen de cylindres marqués de stries saillantes simulant dans la pâte vergeures et pontuseaux. L'extrême régularité de ces fausses vergeures en décèle aisément la nature.

LA NATURE DES PAPIERS ET LEUR UTILISATION.

Voyons maintenant les papiers eux-mêmes ; voyons leur texture, leur épair, et l'emploi qu'on en peut faire en librairie.

Les tout premiers papiers, tous des vergés, sont si épais, si touffus, si grossiers que l'on y voit à peine la trace des vergeures ; plus tard, soit pour améliorer leur qualité, soit pour diminuer leur poids, la pâte fut broyée plus finement, et aussitôt apparurent

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

très nettement ces tout petits sillons pressés et parallèles qui, dans le papier, représentent, reproduisent, plutôt, fidèlement le fond du châssis dans quoi a été puisée la pâte qui a servi à former la feuille.

Je me suis toujours demandé pourquoi, cinq cents ans durant, on s'est servi obstinément de châssis vergés. Puisque l'unique utilité du treillis de la forme semble avoir été de laisser échapper l'eau dans laquelle la pâte à papier se trouvait en suspension, de quelle nécessité ce treillis était-il donc aussi grossier, et pourquoi ne se contentait-on point d'une simple toile, à travers quoi l'eau se fût écoulée avec la même facilité ?

On n'y songea qu'au milieu du XVIIIe siècle, comme je l'ai dit, mais enfin on y songea ; c'est donc que cela pouvait se faire et se fit en effet. Et avec cette forme garnie de toile fine on obtint le papier vélin.

Vélin, cela veut dire *analogue à la peau de veau mort-né*, sur quoi l'on copiait les manuscrits avant l'invention de l'imprimerie. Exempts de verjures et de pontuseaux, les beaux papiers vélin du XVIIIe siècle ressemblaient assez, en effet, au parchemin, et, avec cette matière riche, l'impression était plus aisée qu'avec les papiers vergés. Mais, tant fut toujours tyrannique la fâcheuse routine, que le papier vergé ne cessa point d'être employé, et ce fut seulement en 1801, après que Robert eût inventé la machine à papier, que le vélin entra dans l'industrie.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LES FILIGRANES.

Tous les papiers, qu'ils soient vélins ou vergés, peuvent porter encore dans leur pâte un filigrane ou marque d'eau, troisième système d'empreintes d'une grande importance historique, parce que ces marques, indélébiles par leur nature même, comportent souvent des mentions à l'aide desquelles un document, un livre peuvent être identifiés dans leur date ou dans leur origine.

Comme les pontuseaux et les vergeures, la marque d'eau est obtenue par l'empreinte d'un fil léger de laiton, soit soudé sur le treillis de la forme ou cousu avec un crin de cheval, soit entrelacé aux vergeures mêmes. Ces marques affectent les formes les plus diverses, souvent les plus étranges. L'une des plus anciennes est la tête de bœuf, vue de face et surmontée d'une croix. D'autres figuraient une balance, un arc, une rose, un cadran, des têtes d'hommes ou d'animaux, mille signes dont il a été impossible, le plus souvent, d'expliquer la signification. Nombre de ces filigranes sont d'ailleurs de véritables hiéroglyphes.

L'accord n'est pas fait sur la signification de ces marques. Certains auteurs, considérant le caractère parfois symbolique de quelques-unes d'entre elles, ont cru y découvrir des emblèmes « apposés par des affiliés à des sociétés secrètes ou à des confréries religieuses », sans doute sur des papiers à leur usage *(cf.* Briquet, *les Filigranes*, I, 8). C'est, il semble, compliquer inutilement une question qui paraît plus simple.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

On a pensé aussi que les filigranes servaient à distinguer des formats ou des sortes, et le fait que certaines de ces marques étaient communes à plusieurs centres de fabrication donne une grande vraisemblance à cette hypothèse.

On a supposé encore que certains filigranes avaient servi de marque commune de provenance provinciale : cloche pour les

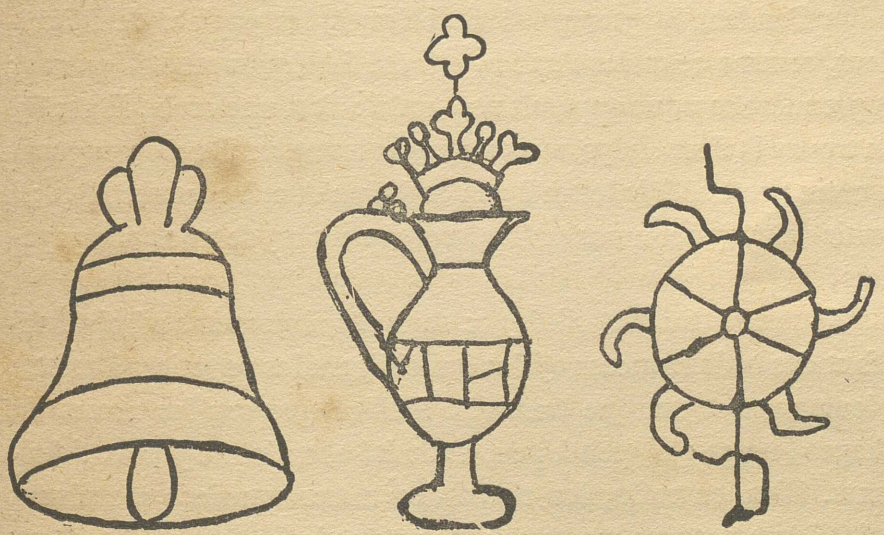


FIG. 123.

papeteries du Sud-Est de la France ; pot pour les manufactures d'Auvergne ; crosse pour la région de Bâle ; roue dentée pour le Lyonnais, etc. (Fig. 123).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Il paraît plus vraisemblable que tous ces filigranes fussent, à l'origine, particuliers à chaque fabricant, ou plutôt, comme le propose Briquet, à chaque moulin. Ce seraient donc de véritables marques de fabrique destinées à désigner un produit, en indiquer la provenance, peut-être la qualité, le distinguer des marchandises concurrentes. Cette supposition est vraisemblable et logique, et les faits constatés la corroborent.

« Pendant longtemps, écrit Briquet, les papiers de l'Occident, comme ceux des Arabes, ont été fabriqués sans filigranes ; la première marque apparaît vers 1282 : c'est une croix. En 1285, on trouve la fleur de lys, mais aussi une lettre, un B accompagnant la croix ; en 1286, la lettre I ; en 1288, un A et les lettres IA... ; à partir de 1307, les noms eux-mêmes, en entier, de quelques papetiers ».

Plus tard, au XVIe siècle, ce sont des règlements administratifs et des ordonnances royales qui obligent les papetiers à mettre « leur nom et marque tant aux feuilles que sur les rames du pliage », usage qui, peu à peu, avait été abandonné par les fabricants. Bien entendu, les noms des manufacturiers n'excluent point leurs propres marques ; les uns et les autres se détachent dans la pâte du papier, ces dernières indiquant la qualité ou le format.

Ce furent des édits royaux qui, au XVIIIe siècle, sanctionnèrent en France l'usage de certains signes conventionnels anciennement employés, pour distinguer des papiers de poids et de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

format déterminés. Ces marques désignaient-elles à ce moment des sortes particulièrement heureuses, dont le succès avait imposé les noms ? c'est fort possible. En tout cas, un arrêt du roi, daté du 27 janvier 1739, véritable code de la papeterie française, dispose que « les maîtres fabriquants seront tenus de mettre sur le milieu d'un des côtés de chaque feuille des différentes sortes de papiers qu'ils fabriqueront, la marque ordinaire pour désigner chaque sorte de papier, les initiales de leur nom, leur surnom en entier, l'indication de la qualité et le nom de la province » (Arrêt du 27 janvier 1739, art. XI). Puis un second arrêt du 18 septembre 1741 vint compléter ces dispositions, décidant que « les maîtres fabriquants, outre les marques qui... doivent être mises sur chaque feuille de papier, soient tenus, à commencer du premier janvier prochain, d'y ajouter en chiffre *mil sept cent quarante-deux...* » (Arrêt du 18 septembre 1741, art. III).

Et cet arrêt est suivi du « tarif des poids... des différentes sortes de papier qui se fabriquent dans le royaume », où sont sanctionnées les dénominations qui n'avaient été en usage jusqu'ici que par une sorte d'accord tacite : grand aigle, colombier, jésus, raisin, cloche, etc.

Il paraît que nombre de papetiers se soucièrent assez peu de ces prescriptions impératives ; d'autres, au contraire, s'y conformèrent sur le champ, surtout en Auvergne et en Beaujolais : les marques sont nombreuses qui en témoignent.

Au XVIe siècle et au XVIIe, les papetiers, qui n'avaient guère

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

encore dépassé le Sud-Est de la France, qui s'y étaient localisés après avoir traversé les frontières d'Espagne — les papetiers se multiplient, surtout dans le Plateau Central. Les imprimeurs de Lyon s'approvisionnent en Auvergne et en Dauphiné, un peu aussi en Beaujolais du papier nécessaire à leurs nombreuses éditions ; ceux de Paris vont à Troyes, et plus près d'eux encore, à Essonnes, en Seine-et-Oise, où furent établis des moulins à papier au XIVe siècle (1340).

LA NOMENCLATURE.

Il serait bien difficile de dire ce que signifiaient les noms anciens des papiers, au XVIe siècle, par exemple ; alors que certains de ces noms hybrides exprimaient évidemment, à la fois leur grandeur et leur sorte : coronne grande (ou petite), grand espinglier, serpent petit, etc., d'autres indiquaient leur qualité : bastard fin (indien ou champit), espaignol fin ou à la croix, cartier fin (ou moyen), longuet vanan (ou fin). Quant à savoir ce qu'il faut entendre par des appellations comme celles-ci : réal petit grand, virollet, fondant, molage, j'y renonce.

Bien peu de ces expressions singulières ont résisté au temps. Des noms dont s'étaient servis les papetiers et les imprimeurs du XVIe siècle, deux ou trois seulement subsistaient au XVIIIe. A cette époque, d'ailleurs, la nomenclature des papiers n'était ni plus précise ni plus claire, et si nous la comprenons mieux, c'est que beaucoup de ces noms sont restés dans le métier, ce qui ne les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

rend pas plus intelligibles, d'ailleurs, pour ceux qui n'y sont point initiés. En voici la liste : grand louvois, aigle, fleur de lys, monde, colombier, chapelet, petit chapelet, nom de jésus, royal, raisin, carré, lombard, cavalier, écu, tellière, romaine, pot. Alors que nous savons très bien ce que signifiaient et ce qu'expriment encore les noms de papiers aigle, colombier, cartier, lombard, raisin, cavalier, tellière, nous devinons seulement ce que voulaient dire fleur de lys et chapelet, et le sens de grand louvois nous échappe tout à fait.

Le fait est qu'aujourd'hui, beaucoup plus de cent ans après l'établissement du système métrique, qui aurait dû apporter la clarté dans ce langage, il se trouve encore une catégorie d'industriels qui, en long de jour, parlent d'une affiche colombier, d'un livre quart raisin ou d'une carte de visite in-64 coquille. C'est proprement lamentable, quand il nous est loisible, depuis 1799, de décimaliser aussi facilement les formats des papiers que de demander à notre épicier 250 grammes de camenbert.

Somme toute, la compréhension du format est double : le format commercial, c'est-à-dire les dimensions de la feuille de papier ouverte ; il s'exprime par les désignations un peu ridicules que nous venons de lire ; le format bibliographique, c'est-à-dire les dimensions de ce même papier une fois plié pour former un livre, lesquelles sont désignées par des appellations qui font une très forte impression sur le public ignorant de ces noms en o, mais qui ne veulent tout de même rien dire du tout. Voici pourquoi :

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Les dimensions des papiers d'édition étant très diverses, puisqu'elles s'échelonnent — pour rester dans les formats raisonnables — entre 31 ×40 et 90 ×120 centimètres, dire qu'un livre est in-octavo exprime simplement que la feuille de papier sur lequel il est imprimé est pliée trois fois : il est pourtant certain qu'un grand nombre d'entre nous croient en avoir dit beaucoup plus long quand ils ont prononcé ce mot magique. Nous devrions donc dire, pour que notre langage eût quelque sens: in-folio coquille, in-4° jésus, in-8° colombier, comme le font dans leur langue les Anglais, les Allemands et tant d'autres ; mais nous aimons chez nous la besogne simplifiée, quitte à ne dire que des sottises.

Le plus grand nombre des bibliothèques ont adopté sagement une terminologie simpliste, grâce à laquelle tout le monde se comprend. Ayant à loger le plus de livres possible dans un espace donné, elles ont classé tous ces livres sous les trois étiquettes suivantes : grand format, moyen format, petit format.

Mais ces moyens un peu empiriques ne sauraient satisfaire tout le monde. Les bibliophiles ont d'autres exigences, et ils n'ont peut-être pas tout à fait tort ; il est évident qu'il faut plus de précision pour cataloguer une édition rare. Aussi, les libraires sont revenus sans hésiter... aux appellations en o, qui impressionnent tant le public, celles dont se servent papetiers et imprimeurs, et l'on est arrivé à ce résultat singulièrement heureux que « l'in-18 jésus, qui mesure 0.117 ×0.138 est synonyme d'in-16 Hachette et d'in-12 Charpentier ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

On a discuté abondamment sur la nécessité urgente de s'affranchir de cette tyrannie commerciale. On a parlé de désigner le format des livres et celui du papier par des expressions que tout le monde comprît, de décimaliser ces formats en les faisant rentrer dans la commune règle de mesure, de dimension, de volume et de poids. Ça n'a pas été fini ! Renier l'in-folio, songez donc !

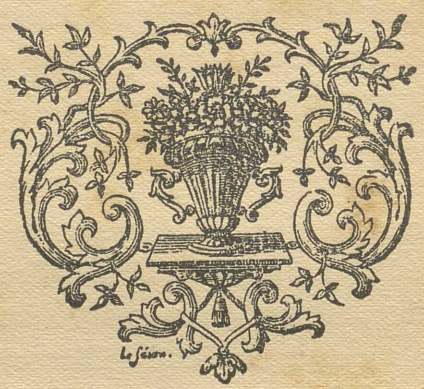
Cependant, des résolutions héroïques furent prises. De palabres sans fin, de discussions homériques, la nécessité sembla s'imposer de désigner les formats non plus par des formules creuses, mais par les dimensions réelles des livres, exprimées en centimètres ou en millimètres. Et alors qu'il était si simple de résoudre cette grave question en désignant les éditions par les mesures exactes de leur justification, c'est-à-dire la longueur des lignes et leur nombre, on rêva d'une codification internationale. On réunit congrès sur congrès. Celui de Berne, en 1902, gravement émit le vœu que « dans toute annonce de librairie et dans les catalogues, l'indication des formats soit toujours accompagnée de celle de la dimension du livre en centimètres ».

Un peu partout, on proposa d'exprimer le format par les mesures du cartonnage de la reliure, parce que — écoutez bien ! — « la perte de hauteur subie par le livre du fait de la rognure se trouve ainsi compensée ». Je ne pense pas que l'on ait jamais poussé plus loin l'art de l'empirisme.

Enfin les congrès s'achevèrent, les conférences prirent fin, mais non sans avoir, en Suisse (Société Suisse des Libraires), en

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Espagne (Association des Libraires Espagnols, *Bibliografia Espaῆola)*, émis des vœux abondamment et nommé de nombreuses commissions. Et tout fut dit.



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

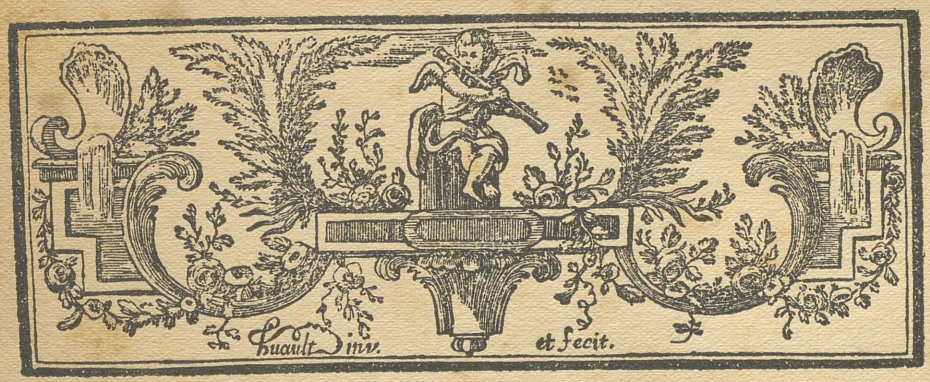


TABLE DES TITRES

Préface de la première édition V
Avant-propos XI
Faux titre XV

Le manuscrit 1
L'impression 3
La lettre 4
La fabrication 4
La lettre de casse 5
La lettre de bois 5
La lettre de métal 7
La matière 7
La fonte 7
Les sortes 9

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

La forme des lettres 17
La gothique 17
La lettre de forme 18
La lettre de Somme 19
La lettre cadeau 20
La lettre tourneure 21
La bâtarde ancienne 22
Le romain de Jenson 23
L'italique de Manuce 28
Le froben 37
Le garamond 40
L'italique de Froben 44
L'italique de Garamond 46
La lettre de civilité 50
La ronde 55
La bâtarde moderne 56
Le romain moderne 58
Le grandjean ou romain du roi 59
Le luce 63
Le fournier 65
Le baskerville 68
Le bodoni 71
Le didot 73
L'anglaise 79
Le didot de l'Imprimerie Nationale 81
Le jacquemin 82
Le marcellin-legrand 83 et 84
L'augustal 85
L'elzévir 90
Le plon 92
Le raçon 93

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le motteroz 94
Le mayeur 95
Le grasset 96
L'auriol 97
Le hénaffe 99
Le cheltenham 100
Le della-robbia 101
Le giraldon 102
Le deberny n° 18 103
L'incunable 104
Le bellery 106
Le nicolas-cochin 107
Le cochin 109
Le tradition 110
L'astrée 111
La lettre de fantaisie 112
La lettre mécanique 115
La machine à composer 117
La linotype 121
La monotype 122
La stéréotypie 123
La composition 129
Le bourrage de ligne 129
Les principes 129
Le manuel 130
La marche typographique 132
Les épreuves 146
La mise en pages 156
Le format 158
La justification 163
L'empagement 163

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le titre 175
Le papier d'impression 245
Les matières premières 247
La fabrication 247
Le papier à la forme 256
Le papier vergé 260
Le papier vélin 261
Le papier mécanique 263
La nature du papier 264
Les filigranes 266
La nomenclature 270

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

TABLE DES IMAGES

Un auteur du XVe siècle — XV
Lettre d'imprimerie — 3
Page d'un donat — 6
Un fondeur du XVIe siècle, d'après J. Ammann — 8
Les caractères d'imprimerie :

Ils sont représentés, soit par impression directe, soit sous la forme de reproductions photogravées ou de galvanos, sous chacuns de leurs titres. (Voir table des titres, p. 275).

Spécimens d'empagement — 165, 166, 169
Initiale de S. Gryphius — 171
Titres :
- Incunables — 175-180
- Du XVIe siècle — 181-194
- Du XVIIe siècle — 197-199

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Du XVIIIe siècle 201-211
Du XIXe siècle 212-232
Du XXe siècle 235-247
Marteau à papier 260
Forme 261
Presse à papier 263
Moulins à papier du XVIe siècle, d'après J. Amman 267
Filigranes anciens 272



Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques