

## Introduction

Yves Perrousseaux

Ce troisième volume de l'*Histoire de l'écriture typographique* met l'accent sur les créations de caractères qui marquent la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire sur une construction des lettres d'imprimerie de plus en plus dotées d'un fort contraste entre les pleins, des déliés très fins et un axe vertical. Ces propriétés, qui caractérisent la famille des Didones dans la classification Vox-Atypi (voir celle-ci dans le volume I), vont se mettre en place progressivement en quelques dizaines d'années.

On les voit déjà s'esquisser dans le Grandjean (le Romain du roi) tout à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> (voir le volume II), puis commencer à s'exprimer plus nettement dans le Baskerville (pages 30 et suivantes).

Il ne faut pas perdre de vue que le dessin de ces caractères typographiques a été influencé par les travaux manuscrits des maîtres en écriture (comme Louis Jarry, Louis Rossignol, Charles Paillason [en France], et George Bickham, John Ayres et d'autres [en Angleterre]), mais également, et peut-être surtout, par le rendu imprimé de leurs écritures gravées sur cuivre, la technique permettant des pleins bien gras et des déliés très fins. Il faut encore préciser que les progrès dans la technique de fonte des caractères, ainsi que l'invention du papier vélin, ont alors permis de fabriquer et d'imprimer correctement ces caractères aux pleins et déliés si contrastés.

Ces propriétés stylistiques, Giambattista Bodoni les réalise pleinement et ajoute à son caractère une touche subtile et délicate de sensibilité latine. Je devrais d'ailleurs écrire «ses caractères», parce qu'en fait Bodoni a modifié plusieurs fois son caractère (comme l'explique René Ponot), pour l'adapter au mieux à l'esprit de tel texte qu'il était en train de composer, car Giambattista était un perfectionniste. La première version du Bodoni a été imprimée en 1790 et sa version définitive fut utilisée pour la première fois en 1798, la même année que la sortie de la première fonte du Didot.

Ce Didot, caractère qui fut créé par Firmin Didot, est l'aboutissement de perfectionnements qui ont débuté dès le début des années 1780, dans l'atelier de son père, François-Ambroise, dans lequel il a commencé sa vie professionnelle (ainsi que son

frère Pierre). Toutes les caractéristiques secondaires, qui, comme dans le Baskerville, peuvent encore rappeler les Humanes et les Garaldes, ont totalement disparu. Lorsqu'on regarde une page composée en Didot, le gris typographique exprime une sorte de légèreté, de simplicité et de solidité qui lui est bien particulière. Cela tient à ce que chaque lettre possède, par elle-même, ses qualités. Elle le doit à l'excellence du rapport entre les pleins et les déliés, à l'exacte verticalité des fûts, à l'exacte horizontalité des empattements et aux prolongements horizontaux donnés aux attaques.

Ensuite, nous aborderons le citoyen Antoine-François Momoro (1756-1794), un imprimeur parisien (auteur d'un manuel d'imprimerie intéressant) qui mit sa carrière au service de la Révolution et périt sur l'échafaud avec ses amis hébertistes, les «Enragés». Il va jouer très rapidement, mais pour un temps, un rôle de premier plan dans le monde de la politique révolutionnaire. Il s'autoproclame haut et fort «premier imprimeur de la Liberté nationale», est entendu, est nommé «l'imprimeur officiel» du Club des Cordeliers, dont il devient le président, et rentabilise ses presses en diffusant les publications de ce club à l'ensemble de la Nation.

L'histoire est passionnante et je regrette de ne pas avoir pu lui consacrer toute la place qu'elle aurait méritée.

L'ouvrage examine conjointement les caractères des principales autres fonderies typographiques européennes qui marquèrent à leur façon cette seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et l'on découvre des réalisations vraiment curieuses.

C'est ainsi qu'en France, à partir de 1726, Louis-René Luce (il avait alors 21 ans) participa à la gravure des derniers corps des Romains du roi, gros travail qu'il acheva en 1740. Comme il avait acquis une bonne virtuosité dans cette activité, il grava également, dans différents corps, en romain et italique, un caractère pour son propre compte, qu'il appela le «Luce». Mais il fut surtout reconnu de toute la profession par la gravure d'un caractère microscopique, merveilleusement inutilisable, qu'il nomma la «Perle». La force de corps de ce caractère est d'environ 4 points Didot, c'est-à-dire qu'il est encore plus petit que la Seda-

naise ou la Parisienne. La gravure d'un tel caractère, en romain et en italique, est une réelle prouesse technique et l'opération «marketing» fut une réussite complète, puisque Luce obtint ainsi, en 1738, le titre envié de «graveur du roi». En fait la Perle ne fut utilisée que deux fois: la première dans le tout petit ouvrage qui la présente, *Épreuve du premier alphabet*, publié en 1740, et la seconde dans les «Exemples de tous les Caractères romains & italiques en usage dans l'Imprimerie», parus dans la première édition du volume II de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, daté de 1751.

Luce est encore connu pour la gravure de très nombreux motifs décoratifs modulaires d'une grande beauté, dont une partie est conservée dans le Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale. Luce est ainsi reconnu pour être l'inventeur des vignettes à combinaisons, dont s'inspireront de suite différents graveurs, comme Pierre-Simon Fournier (volume II), Jacques-François Rosart à Bruxelles (pages 96 et suivantes), et un peu toutes les fonderies, comme nous allons le voir.

Dans le courant du XVIII<sup>e</sup> siècle, certaines fonderies se penchent sur le problème de la composition typographique de la musique (ce qui n'est vraiment pas évident avec des types en plomb devant associer les lignes de portées, les notes et les autres signes) et réalisent des progrès non négligeables par rapport à ce qu'on avait pris l'habitude de faire depuis la Renaissance, c'est-à-dire depuis les travaux de Pierre Haultin et de Guillaume Le Bé.

Pierre-Simon Fournier, les Gando, Jacques-François Rosart, Christophe Ballard, se sont penchés sur la composition musicale avec des types en plomb, car l'impression de partitions gravées sur cuivre ne permettait que de petits tirages, les plaques s'usant trop rapidement. Celui qui fit progresser le problème d'une façon significative est Johann Breitkopf, un imprimeur-libraire allemand spécialisé dans la musique, installé à Leipzig. Malgré tout le mérite des uns et des autres, l'impression de la musique ne deviendra véritablement aisée qu'à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, après l'invention de la lithographie.

C'est encore ce Breitkopf qui eut un rôle important dans la remise en usage des caractères Fraktur. En déclin depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ils resteront

la principale écriture typographique dans les pays de culture germanique, et cela jusque dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle.

C'est tout à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on commence à mesurer, par les rachats successifs des fonderies typographiques des unes par les autres (comme celle des Gando et celle des Gillé), que la société économique est vraiment en train de changer, et que se mettent en place les regroupements qui formeront les grandes fonderies qui s'imposeront au siècle suivant, comme celle de la dynastie des Peignot, ou encore la Fonderie Générale, avec Théophile Beaudouire.

L'ouvrage aborde enfin différents sujets beaucoup plus techniques, qu'on ne traite généralement pas dans les ouvrages de typographie, et que Jacques ANDRÉ m'a fait découvrir avec patience, en apportant sa rigueur scientifique.

Les mesures de caractères, qui aboutiront au point typographique, ainsi que les unités de mesures sous l'Ancien Régime, concernent des références de grandeurs diverses. Les premières se rapportent à la taille des caractères, soit de façon relative, soit de façon quantifiée, et les secondes se rapportent aux unités de longueurs, de superficies, de volumes, de poids, aux monnaies et aux signes typographiques qui les expriment, ce qui nous intéresse ici plus particulièrement. On prend conscience de la complexité d'utilisation de ces valeurs de mesures qui ont précédé les principes des systèmes métrique (1791) et décimal (1793), ainsi que la définition du mètre (1798).

On découvre avec curiosité les symboles typographiques qui exprimaient le pouce, le pied-de-roi, la lieue, la toise, le denier, la livre tournois, la livre parisis, la livre-poids, l'once, l'obole, le scrupule, le baril, le boisseau, le tonneau, l'aune, la pinte, etc., tout cela fonctionnant en base 12 et parfois en base 16 (nous avons conservé la douzaine d'œufs, la livre de beurre et le tonneau pour évaluer le chargement des marchandises sur un navire). Les valeurs de ces unités de mesures variant d'un lieu à un autre, on réalisa de nombreux ouvrages d'équivalence. Nous en verrons quelques-uns et nous resterons songeurs devant la complexité de leur réalisation typographique.

Je vous souhaite bonne lecture.

## L'influence de la calligraphie sur la typographie

Dans le courant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les maîtres d'écriture ont considérablement développé leur art et l'ont porté à un niveau de perfection encore jamais atteint. Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les écritures calligraphiques sont issues de la cancellaresca italienne et des écritures humanistiques (tome I, p. 92 à 99), c'est l'époque de Tagliente, Mercator, Palatino, Arrighi, Niccolo de Niccoli. Les générations suivantes, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ajoutent, aux formes cursives traditionnelles, d'autres formes qui se rapprochent des romains des caractères typographiques du temps. Ces écritures ont inspiré de nouvelles créations typographiques, et nous avons vu (p. 33 à 39 et 58 à 59 de cet ouvrage) l'influence des travaux, pour le Cabinet du roi, d'un Nicolas Jarry ou d'un Jean-Pierre Rousselet (pour ne citer qu'eux) sur la création du Romain du roi.

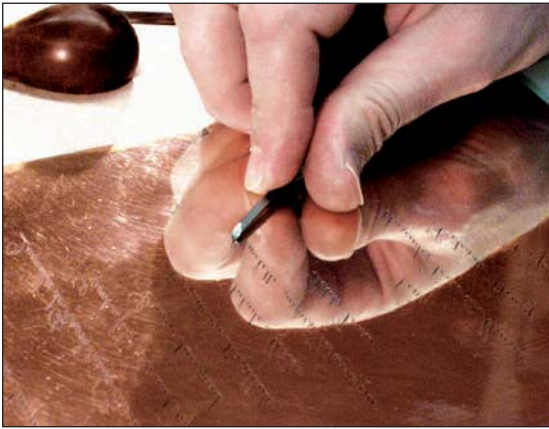


Fig. 1. Plus souple et plus tendre que l'acier ou le zinc, le cuivre est le métal le plus approprié pour la gravure en taille-douce. On appelle cuivre la plaque sur laquelle l'artiste grave son sujet. Celle-ci est généralement biseautée afin de ne pas couper le papier lors de l'impression.

[Photo Christian Bessigneul, professeur de gravure à l'École Estienne.]

À la même époque, on a commencé à graver les textes de livres entiers sur cuivre, en taille-douce, en s'inspirant de ces nouveaux modèles calligraphiques, comme nous l'avons vu dans le premier tome (tome I, p. 388 à 395). À la suite de quoi, l'incision du burin dans la plaque de cuivre permettant des finesses et des libertés des tracés autrement plus subtiles que celles permises par la technique de fabrication des caractères en plomb, les caractères gravés ont évolué de leur côté, en fonction des possibilités offertes par cette nouvelle technique.

On assiste (comme dans un film passé en accéléré) à une course relais entre la calligraphie et la typographie, l'une inspirant la phase d'évolution suivante de l'autre, et cela à tour de rôle. Au commencement était l'écriture calligraphique (si j'ose dire); ses formes ont alors été copiées ou ont inspiré les premiers caractères typographiques: les caractères de Gutenberg et des prototypographes proviennent des écritures gothiques en usage au XV<sup>e</sup> siècle en Europe du Nord; de même ceux de Nicolas Jenson ou d'Alde Manuce sont issus de l'écriture humanistique créée, toujours au XV<sup>e</sup> siècle, lors de la Renaissance italienne, c'est-à-dire en Europe du Sud.

Dans le courant du XVI<sup>e</sup> siècle, la typographie humanistique prend le pas sur la typographie gothique et évolue à son tour (Claude Garamont et Robert Granjon [en France], Christoffel van Dijck [en Hollande], entre autres). La calligraphie s'en inspire avec Nicolas Jarry [volume II, page 59], Louis Senault [ci-contre], Pierre Moreau, Jean-Baptiste Alais de Beaulieu fils<sup>1</sup> (*L'Art d'écrire*, 1680) et bien d'autres, et leurs modèles d'écriture se développent alors dans le texte gravé sur cuivre. À son tour, ce dernier inspire de nouvelles formes de caractères typographiques qui influenceront les tracés du Romain du roi, en partie ceux du Fournier, totalement ceux du Baskerville, du Bodoni et du Didot, particulièrement celui de Firmin Didot, qu'on appelle le «Didot absolu» parce que c'est dans ce dernier (nous sommes alors au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle) que le contraste pleins et déliés est le plus marqué et arrivera même à la limite d'une lisibilité et d'un confort de lecture raisonnables.

De la même façon, on peut se poser la question des causes du changement de l'axe de répartition des graisses des caractères typographiques, qui s'est produite à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il y a, bien sûr, la raison du passage de l'axe oblique des Garaldes (qui est la survivance formelle d'une nécessité pratique du ductus calligraphique nécessité par le geste de la main qui tient le calame ou la plume d'oiseau [voir volume I, p. 112]) à la

1. La bâtarde de Jean-Baptiste Alais de Beaulieu fils a servi de modèle pour la formation de l'italique du Romain du roi (cf. Commission Bignon, séance du 10 septembre 1694). Voir aussi en pages 36 et 37.



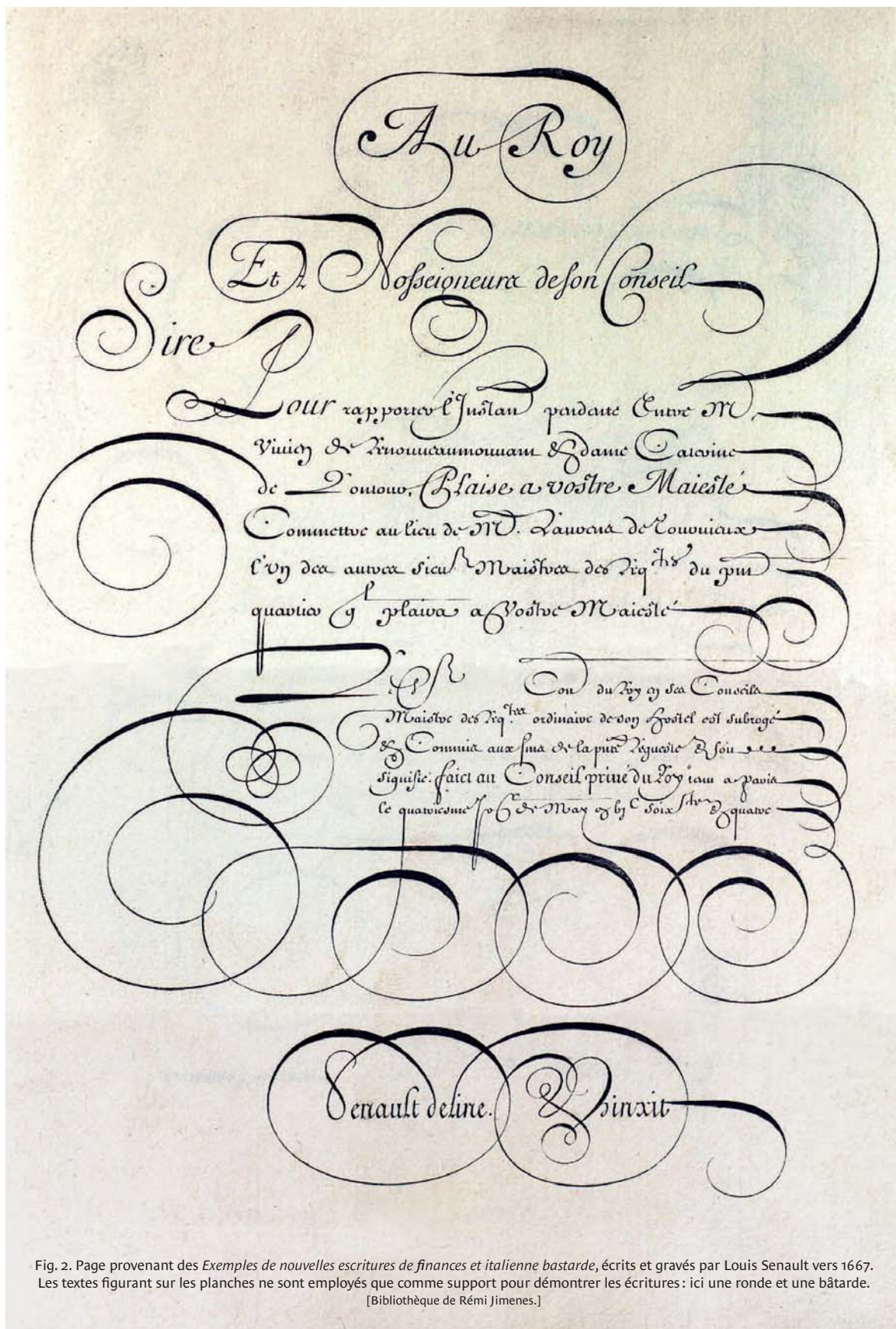


Fig. 2. Page provenant des *Exemples de nouvelles escritures de finances et italienne bastarde*, écrits et gravés par Louis Senault vers 1667. Les textes figurant sur les planches ne sont employés que comme support pour démontrer les écritures : ici une ronde et une bâtarde. [Bibliothèque de Rémi Jimenes.]

# L'influence de la calligraphie sur la typographie

construction géométrique des lettres qui n'avait plus besoin de cet axe oblique mais qui aurait tout aussi bien pu le conserver, mais il y a également, peu ou prou, des conséquences techniques, comme celles de la fabrication des pochoirs qui ont servi aux écritures de grand module des textes pochés des antiphonaires et autres graduels (réalisés en un seul exemplaire) dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans ce cas précis, il semble évident [page 29] que l'adoption de l'axe vertical ne serait pas le résultat d'un choix stylistique, mais la conséquence d'une nécessité technique du positionnement des tenons du pochoir en laiton. Ces nouveaux alphabets obtenus ont certainement dû avoir quelque influence sur la création de nouveaux caractères typographiques, comme le Romain du roi, dont la construction géométrique sur une grille a facilité et formalisé le tracé à axe vertical qui ouvre l'ère des Réales. Tout interrégit et se tient.

À cette époque, la France bénéficiait des travaux de calligraphes renommés comme ceux de Louis Barbedor (1589-1670), Nicolas Jarry (1620-1673), Louis Senault (1630-1680), Nicolas Duval (vers 1638-vers 1701), Jean-Baptiste Alais de Beaulieu fils, Louis Rossignol (1694-1739), Charles Paillason (1718-1789), et d'autres, dont les styles d'écriture faisaient notoriété. Ces écritures (chacune se divisant en plusieurs variantes) sont la **Ronde**<sup>1</sup> [fig. 15, p. 20 et 21], que l'Europe d'alors appelle **écriture française**, la **Bâtarde**<sup>1</sup> [fig. 16, p. 22 et 23] et la **Coulée** [fig. 17, p. 24 et 25], dont une variante a donné la **Financière**, car cette écriture enlevée fut adoptée et largement utilisée dans les bureaux des finances ainsi que dans les secrétariats commerciaux ou administratifs.

L'**Anglaise**, quant à elle, trouve son origine dans la **Bâtarde italienne** et dans l'interprétation qu'en a faite Lucas Materot [fig. 4, ci-contre] au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Les maîtres d'écriture hollandais Kneller et Ambrosius Perlingh, vers les années 1680, la feront progresser vers sa forme définitive, relayés par la suite par leurs confrères anglais tels que John Ayres, Charles Snell, George Shelley ou John Clark. L'Anglaise s'épanouit au XIX<sup>e</sup> siècle [fig. 25, page 27] pour devenir, pendant un bon siècle, l'écriture commerciale internationale (jusqu'à l'invention des machines à écrire vers ± 1900) et perdure encore de nos jours dans les faire-part bon chic bon genre.

Pour être précis, historiquement parlant, il me faut signaler l'existence d'une écriture financière existant déjà dans le deuxième quart du XVII<sup>e</sup> siècle, mais qui tomba rapidement dans l'oubli pour être redécouverte au cours du siècle suivant. En effet, Pierre Moreau<sup>2</sup> (vers 1605-1648), expert-écrivain juré à Paris, édita plusieurs livres de ses travaux calligraphiques gravés en taille-douce. Le premier, édité en 1626, s'intitule *Les Vrais Caractères de l'écriture financière, selon le naturel de la plume, escritz et gravé par P. Moreau, clerc aux finances*. Dans cet ouvrage, l'écriture financière apparaît déjà assez perfectionnée. Il en publia un second, en 1633, qui s'intitule *Original des pièces écrites et burinées par Moreau maître écrivain à Paris. Contenant la facilité de bien écrire les lettres financière et italienne bâtarde*. Il se compose de douze planches gravées par Isaac Briot.

Bien qu'artiste calligraphe apprécié de son temps, Pierre Moreau, dit le jeune, fut également imprimeur et libraire. C'est d'après ses propres modèles d'écriture calligraphique que furent réalisés ses caractères typographiques [voir fig. 7 et 9-13]. Comme Robert Granjon s'y était essayé au siècle précédent avec son caractère de civilité [voir tome I, p. 324 à 329, et dans ce chapitre fig. 8, p. 14], Moreau s'intéressa à reproduire l'écriture gothique cursive française de son temps en usage dans les actes commerciaux et la vie courante [fig. 7, p. 14].

Le 24 mars 1643, Moreau dédie ses premières épreuves de caractères au roi Louis XIII, ce qui lui permet d'obtenir le titre d'«Imprimeur ordinaire du Roy». Entre 1643 et sa mort en 1648 (c'est-à-dire en cinq ans seulement), il publie une trentaine d'ouvrages

1. «Il est clairement stipulé que les alphabets de Ronde et de Bâtarde réalisés par Barbedor et Le Bé sont officialisés comme modèle d'écriture par le parlement de Paris, le 26 février 1633, et devront être gravés, burinés et imprimés au nom de ladite communauté [des maîtres écrivains].»

Rémi Jimenes, CESR, «Callitypographie, tentatives d'imitation de l'écriture manuscrite dans les imprimés anciens» in *Nouvelle Revue des Livres Anciens*, juin 2009.

2. Je profite de ce chapitre pour parler de ce personnage dont on cite souvent le nom sans bien savoir de qui et de quoi il s'agit, du moins dans le monde de la typographie, ce qui fut longtemps mon cas.



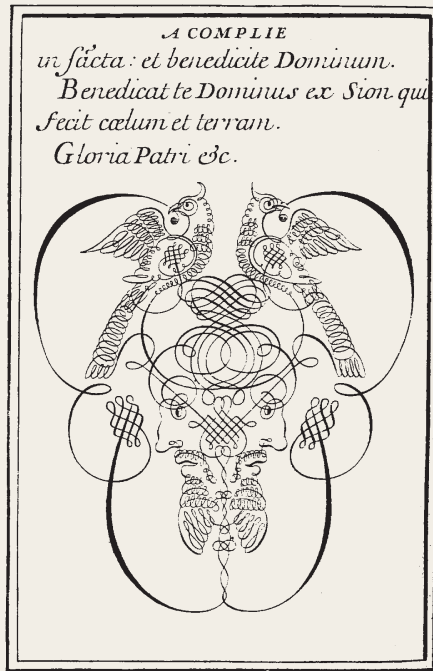


Fig. 3. Cette reproduction permet de mesurer l'extraordinaire liberté du tracé permise par la gravure sur cuivre. Louis Senault, *Heures nouvelles dédiées à Madame la Dauphine*, Paris, vers 1685. [Bibliothèque de Rémi Jimenes.]

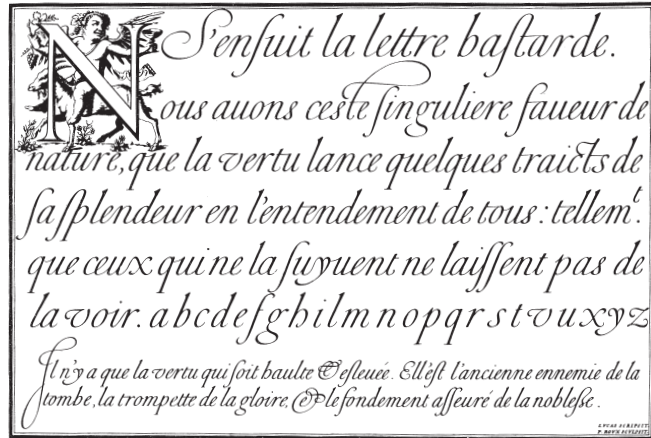


Fig. 4. Lucas Materot, *Les Œuvres*, publié en Avignon en 1608. Dans cet ouvrage, il présente différents modèles d'écriture dont cette lettre bâtarde qui est à l'origine de l'Anglaise qui sera finalisée au début du XIX<sup>e</sup> siècle [voir fig. 435, p. 149]. [Bibliothèque de François Richaudeau.]

Fig. 5, ci-dessous. Nicolas Duval (vers 1638–vers 1701), page de titre de *Le Livre d'écriture et d'orthographe à présent en usage avec des instructions très curieuses et très utiles nouvellement mises en lumière en faveur du public...* Grand in-quarto à l'italienne, Paris, 1677. Vous remarquerez l'harmonie et la grande élégance de l'ensemble, ainsi que la virtuosité du graveur. [Paris, Bibliothèque historique de la ville, et in Claude Mediavilla, *Histoire de la calligraphie française*, Albin Michel, Paris, 2006.]



# L'influence de la calligraphie sur la typographie

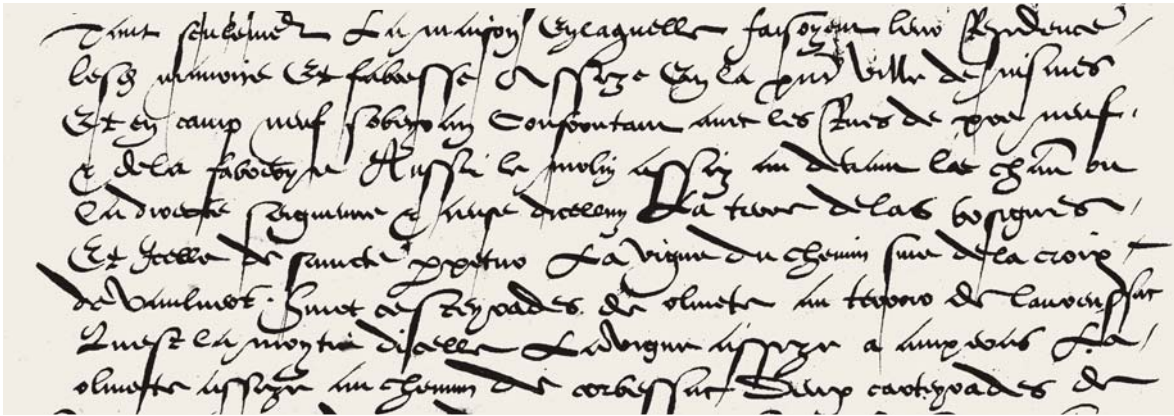


Fig. 6. Écriture manuscrite en gothique cursive, en usage au XVI<sup>e</sup> siècle dans les actes commerciaux et la vie courante. C'est cette écriture-là qui a inspiré Robert Granjon pour son caractère de civilité (appelée également «lettres françoyses d'art de main» et «lettres façon d'écriture»). Pierre Moreau, quelque 80 ans plus tard, tente de renouveler la forme des caractères cursifs français, par ses travaux calligraphiques qu'il reproduit ensuite dans le plomb; il en grave trois corps de Bâtarde et deux de Ronde. Le dessin de ses lettres, parfaitement en phase avec les pratiques calligraphiques de son temps, est remarquable. Moreau utilise également des entrelacs et des arabesques pour orner les pages de ses livres; cependant, à la différence de ceux de Granjon, ses ornements ne sont pas gravés sur bois mais sur blocs de laiton.



Fig. 7. Pierre-Simon Fournier a reproduit la Ronde de Pierre Moreau dans son *Manuel typographique* (1766). Ce caractère (ci-dessus) procède de la même démarche que celle de Granjon (ci-contre): reproduire dans le plomb l'écriture manuelle cursive courante de leur époque.

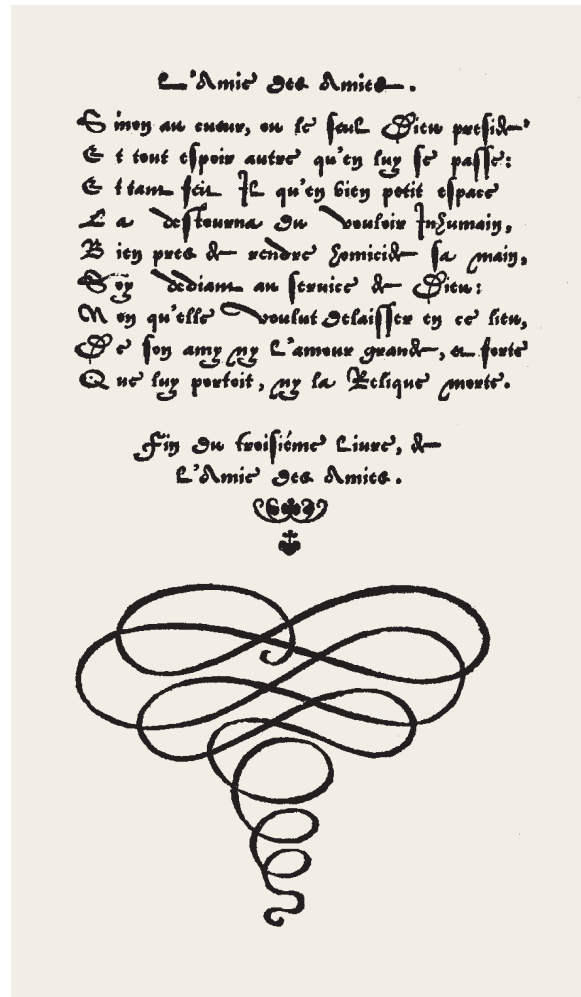


Fig. 8. Page tirée de *L'Amie des Amies*, de Béranger de La Tour d'Albenas, l'un des premiers livres typographiés en caractères de civilité publié par Robert Granjon. Lyon, 1558, in-octavo. [Bibliothèque municipale d'Orléans.]





Fig. 9. Épreuves de caractères de Pierre Moreau réalisés par Christian Paput à partir des fumés effectués sur les poinçons ci-contre.

[Photos aimablement communiquées par Christian Paput. Il fut longtemps le conservateur du Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale.]

avec ses caractères. Pour ses propres besoins, il réalisa les poinçons de cinq fontes typographiques «dans le goût de l'écriture»: deux rondes (moyen et petit modules) et trois bâtardes (gros, moyen et petit modules [voir fig. 422, page suivante]).

Ces caractères furent considérés parmi les plus étonnants, les plus innovants et les plus beaux de l'époque. Ils étaient complétés par des arabesques flottantes, des fleurons et de grandes lettres gravées sur blocs de laiton [fig. 11]. Mais en ce temps-là, une rumeur véhiculait l'idée que la procédure pour l'obtention de son brevet d'imprimeur se fût trouvée entachée de quelque irrégularité. À la suite de quoi, il dut affronter l'hostilité de la corporation des maîtres imprimeurs de Paris qui obtinrent un jugement lui interdisant de vendre des ouvrages autres que ceux imprimés avec les caractères de son invention typographique. Aussi fut-il constamment en butte aux tracasseries des imprimeurs et des libraires. C'est peut-être pour cette raison qu'il ne voulut ou ne put vendre ses caractères à des confrères imprimeurs, ce qui limita leur diffusion.

Après sa mort, «c'est l'imprimeur Denis Thierry qui fit l'acquisition de son matériel, mais le goût pour cette sorte de caractères imitant l'écriture, comme elle n'était pas d'une utilité générale pour l'imprimerie, sombra dans l'oubli». (Pierre-Simon Fournier, tome II de son *Manuel typographique*. Voir aussi fig. 24, p. 27.) Depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, quelques-uns des poinçons et des lettrines gravées sur laiton originaux de Pierre Moreau sont conservés dans le Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale [fig. 9 à 11, ci-dessus].



Fig. 10. Quelques poinçons de Pierre Moreau extraits des boîtes de la collection du Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale et remis dans une boîte ancienne prévue à cet effet. Taille réduite.



Fig. 11. Lettrine de Pierre Moreau, gravée sur bloc de laiton et fixée sur cale de bois.