

Introduction

Jacques André & Christian Laucou

L'Histoire de l'écriture typographique, racontée par Yves Perrousseau [1, 2] s'est arrêtée, à cause du décès de son auteur, aux années 1800.

Le présent ouvrage prolonge d'un siècle la narration de cette épopée. Le XIX^e siècle, coïncé entre le XVIII^e classique et le XX^e moderne, n'est pas un siècle de transition. C'est un siècle de recherche typographique permanente, avec une dualité stabilité et excès. Excès avec une typographie des extrêmes : les caractères deviennent énormes avec les grandes lettres d'affiche ou microscopiques avec les demi-nompareilles (un corps 2 ½) de Henri Didot, gras (voire hyper-gras comme les normandes) ou très étroits, purs dans leurs tracés comme les didones ou exubérants comme les toscanes, etc. Stabilité avec une typographie « de qualité » avec la recherche continue des Didot ou de l'Imprimerie nationale pour la perfection de leurs caractères. Au point que cette rigueur finit par lasser et que l'on assiste, vers 1850, à un renouveau des caractères anciens, dénommés désormais elzéviens, avec toujours la même recherche de qualité !

Les mots du titre sont importants :

– *Histoire* : nous avons essayé de montrer le déroulement des idées et des réalisations typographiques dans le contexte de ce XIX^e siècle très chargé politico-socio-économiquement. Nous nous sommes efforcés de nous baser non sur des on-dit pas toujours fiables (par exemple, « on trouve dans le spécimen de Pierre Didot de 1819 le gras Vibert »), mais sur des écrits dûment attestés et vérifiés (ce « gras Vibert » n'est pas du tout présent dans ce spécimen !). Toutefois, il n'était pas possible d'accéder à tous les documents originaux (parfois en exemplaires uniques dans telle ou telle bibliothèque – nous faisons alors confiance à la littérature secondaire !) ni de donner systématiquement toutes les références complètes¹ comme nous l'aurions fait dans un ouvrage de recherche plus « académique », même si nous donnons souvent, par des renvois du type [25] aux sources bibliographiques de notre argumentation. Notre travail a été grandement facilité par internet qui est aujourd'hui une source incomparable de documents anciens (même si le « bruit » y est très chronophage) et nous remercions les diverses bibliothèques qui y déposent la numérisation d'ouvrages anciens.

– *écriture typographique* : le mot typographie cache beaucoup d'interprétations ; nous devons donc préciser que nous nous limitons ici aux « types » (caractères en plomb), leur fabrication et leur usage. Nous ne nous intéresserons que peu aux aspects plus « graphiques » comme les mises en page ou les illustrations et pratiquement pas aux côtés « bibliologie ». La bibliographie finale du présent ouvrage (p. 376) donnera quelques pistes de lectures. Le XIX^e siècle est très riche en utilisation de « lettres » (affiches, couvertures, lettrines...), mais très souvent elles ne relèvent pas de la « typographie » (de l'emploi de types préfabriqués) mais du dessin manuel multiplié par des techniques alors nouvelles, telles que la lithographie notamment. Nous en ferons toutefois l'objet d'une pause (p. 352).

– *XIX^e siècle* : les limites de siècles n'ont aucune raison de correspondre exactement aux changements, qu'il s'agisse d'histoire ou de techniques. *L'Histoire de l'écriture typographique - le XVIII^e siècle* [2] a naturellement empiété sur le XIX^e siècle, par exemple pour terminer l'histoire de Bodoni : nous n'en reparlerons donc plus ici. Réciproquement, certains phénomènes qui n'apparaissent que comme marginaux au XVIII^e siècle (par exemple les premiers caractères gras en Angleterre) ont vu leur importance s'éclater au siècle suivant. Ils ont donc été « ignorés » du XVIII^e siècle mais ici nous remonterons le temps en deçà de 1800 pour en reprendre l'évolution complète. De même, certains phénomènes (comme les premiers caractères de Grasset) apparaissent dès la fin du XIX^e siècle, mais nous laisserons les auteurs d'un XX^e siècle en parler de façon plus naturelle avec les autres créations « Art nouveaux ». Il devrait en être

Les numéros entre [crochets] renvoient à la bibliographie regroupée à la fin de l'ouvrage.

¹ - Nous respectons l'orthographe d'origine des titres et des citations mais, pour ne pas alourdir, nous n'utilisons pas les notations classiques comme [sic] ou enfan[t]s. De même, nous avons respecté les variations orthographiques de certains noms (par exemple de Berny puis Deberny, ou Marcellin Legrand puis Marcellin-Legrand). Ne tirez pas sur le pianiste, le correcteur a bien fait son travail !

de même des Linotypes et autres Monotypes qui n'apparaissent vraiment en France qu'au début du xx^e siècle mais, comme il s'agit du point d'orgue d'une recherche implicite depuis le début du xix^e siècle, nous serons bien sûr amenés à en parler !

– *français* : le xix^e siècle est très riche sur le plan des nouveautés typographiques. Il était difficile, à moins de rester superficiel, de parler de tout et nous avons dû faire des choix. Nous avons ainsi préféré parler en détail des Didot ou de l'Imprimerie nationale plutôt que de les survoler pour pouvoir traiter aussi des fonderies Haas en Suisse, Enschedé aux Pays-Bas, des Breitkopf ou de Schelter & Giesecke en Allemagne, des vignettes de Farmer à New York, etc. Ce choix d'ignorer nos voisins plus ou moins proches peut s'expliquer aussi par la difficulté de trouver de la documentation sur eux et par le fait que, finalement, il n'y a pas de grandes différences avec ce que l'on a vécu en France. En revanche, la typographie mondiale a été très fortement influencée, dans la première moitié du xix^e siècle, par des apports anglais à tel point que nous commencerons ce livre par un chapitre consacré aux Anglais ! De même, les Américains ont joué un rôle important dans l'invention des fondeuses, pantographes et autres machines à composer. Il en sera bien évidemment question dans le chapitre vi « *De la main à la machine* » (p. 278).

De nombreuses révolutions politiques, sociales, économiques, industrielles et artistiques ont marqué le xix^e siècle dans tous les domaines. Un feu d'artifice de nouveautés dont il est souvent difficile d'établir la chronologie et la synchronie. Il en est de même pour la typographie : nous assistons, d'ailleurs dès la fin du siècle précédent, à un foisonnement de nouveautés caractérisées par leur diversité, leurs excès. C'est la période de la « typographie extrême » comme le disait Justin Howes [46] : les caractères deviennent « très... » : très grands, très petits, très gras, très étroits, très ornés, très... moches, très subtils, très classiques, etc. Même si l'on en trouve des prémices en France (où l'on note les premiers gras par exemple), c'est en Angleterre qu'apparaissent les nouveautés qui vont faire vraiment date : les caractères d'affiche, les égyptiennes, les caractères sans-sérifs, etc., toutes choses auxquelles on est tellement habitué aujourd'hui qu'on en oublie qu'elles ont pu être « inventées » ! Mais il s'agit d'une période aussi turbulente que confuse et le travail des historiens est d'autant plus difficile à faire que les traces écrites sont rares (on trouve peu de spécimens de caractères bien datés par exemple) et qu'il n'est pas toujours facile de distinguer ce qui a été une exception locale (par exemple l'emploi des gros caractères dans des affiches de loterie) et ce qui est devenu « normal » (comme l'emploi de caractères gras dans les grands titres de livres). Comme pour compliquer notre tâche, diverses nouveautés ont pu apparaître en même temps dans plusieurs pays ou au contraire naître ici pour se développer ailleurs. Nous aurions pu présenter les faits dans un ordre à peu près chronologique, comme une mosaïque d'événements disparates. Mais il nous paraît plus logique de chercher certaines lignes de conduite, par les exemple « les Didot », ou « le retour aux Elzévir » ; ce qui oblige continuellement à revenir, avec des pointeurs « voir p.... », sur telle période ou tel personnage ou au contraire à annoncer tel autre. Le schéma de la page suivante montre le « parallélisme » de ces lignes de conduite et leur situation dans le temps.

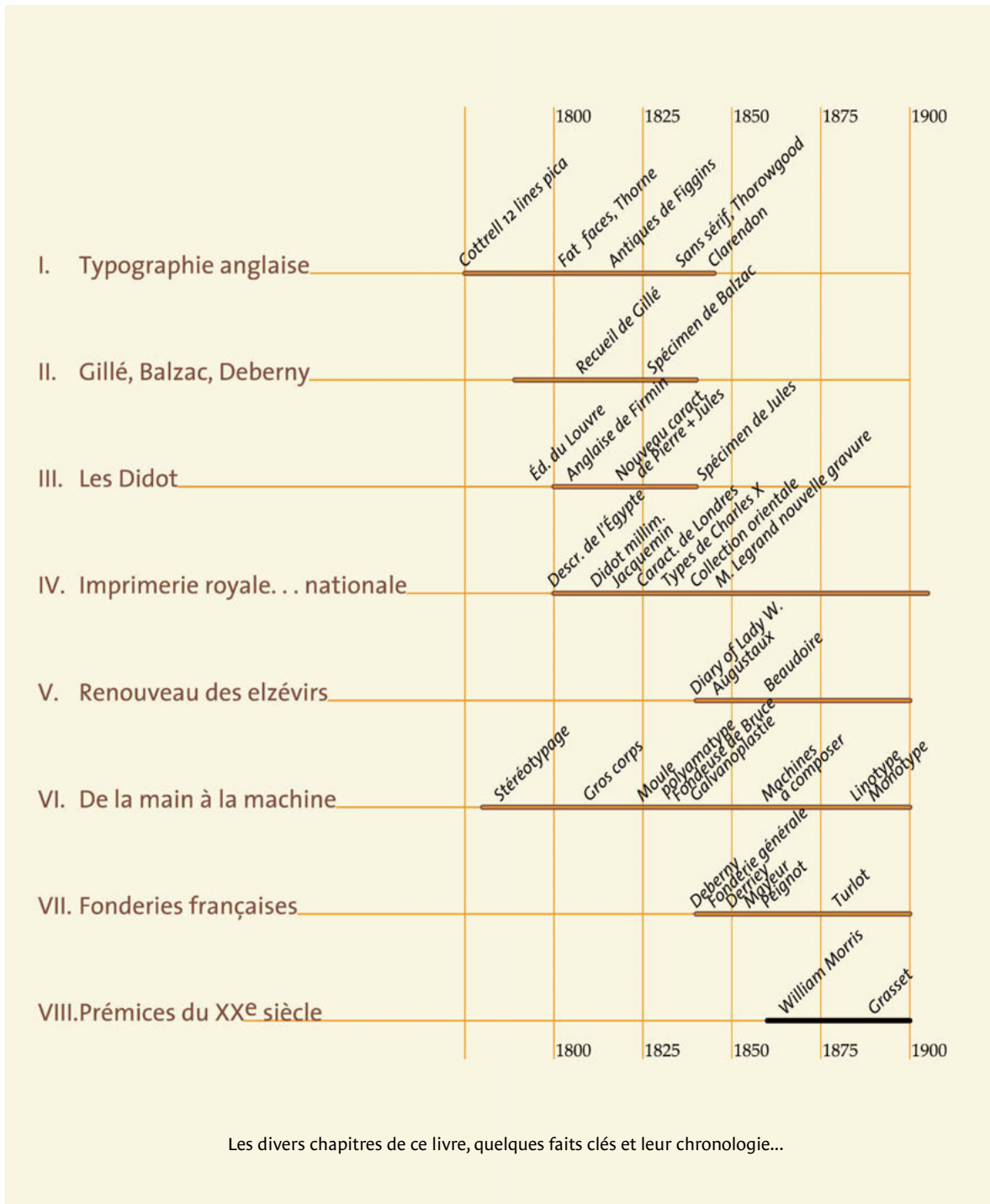
Voici quelques précisions sur les divers chapitres correspondants.

I. Dès le premier chapitre, nous nous intéressons aux Anglais avec la naissance des gros caractères, du gras, puis des égyptiennes. Mais en même temps les modern faces (nos didones) remplacent les caractères plus anciens (*old faces*) et voient naître les sans-sérifs et le Clarendon.

II. En France, pendant la première moitié du siècle, les fonderies commerciales, comme celle de Gillé (elle deviendra la fonderie Deberny), produisent des didones pour les imprimeries de labeur, mais leur ajoutent des ornements nouveaux et surtout des vignettes en bois de bout, puis stéréotypées. Avec un léger décalage avec l'Angleterre, les grandes lettres ornées entrent dans les spécimens d'imprimeurs.

III. Une famille bien connue du xviii^e siècle, celle des Didot, continue dans sa voie de créateurs de caractères, d'imprimeurs, d'éditeurs ; ce sont en quelque sorte les magnats de la typographie mondiale.

Introduction



iv. Une institution bien française va traverser ce siècle comme elle le faisait depuis François 1^{er} et comme elle le fera jusqu'à nos jours : l'Imprimerie royale, dont le nom va changer avec les divers régimes politiques, mais qui, tout en restant avant tout une imprimerie au service de l'Administration publique, sera un conservatoire et un foyer de création typographique, elle aussi mondialement reconnue, notamment pour la qualité et la technicité de ses éditions orientales.

v. Alors que, vers 1850, toute l'Europe et le Nouveau Continent utilisent des didones, celles-ci lassent les utilisateurs. Ainsi naît, en Angleterre comme en France, le renouveau des caractères classiques, *old faces* des Anglais, elzévir des Français. L'inventeur de ces revivals est le Lyonnais Perrin ; mais ce seront de grandes fonderies parisiennes qui en tireront profit.

vi. Nous regroupons, dans un chapitre spécifique, l'évolution, vue du plan technique, des principales inventions typographiques du XIX^e siècle liées à la fabrication des caractères, et notamment des moules, et des machines à composer.

vii. Une pléiade de petites fonderies est née et a perduré en France depuis le second quart du XIX^e siècle ; leur concentration donnera naissance aux deux grandes fonderies françaises du XX^e siècle. Mais industrialisation n'implique pas diminution de la création artistique.

viii. En guise de conclusion, un ultime chapitre donne les prémices du XX^e siècle et les visionnaires comme William Morris ou Grasset.

Outre ces grandes lignes des chapitres I à VIII, nous faisons, comme Yves Perrousseau, quelques pauses, traitant « perpendiculairement » de sujets plus précis, un peu hors chronologie.

1. La gravure sur bois, « de bout » depuis la fin du XVIII^e siècle, et son application (complémentaire à l'illustration du livre romantique) pour la fabrication des vignettes polytypées ou des lettres ornées.

2. Les casses ont peu évolué au XIX^e siècle. Mais une comparaison détaillée en montre de subtiles différences que nous cherchons à expliquer.

3. Parallèlement à des usages plus graphiques, le gras entre dans le livre au XIX^e siècle avec des usages bien spécifiques que nous défendrons !

4. Les manuels typographiques naissent à la fin du XVII^e et se multiplient au XIX^e siècle. Inventaire et comparaisons.

5. Le livre et l'affiche ont utilisé de nombreuses lettres décorées dont la variété de styles est caractéristique du XIX^e siècle. Un relevé en montre la richesse.

6. Bien qu'elles ne relèvent pas de l'écriture avec des « types » mais de techniques telles que la (chromo) lithographie, il serait dommage de ne pas montrer ici quelques-unes de ces nombreuses lettres dessinées qui ont alors fleuri !

Enfin, de façon que les arbres ne cachent pas trop la forêt, nous proposons, en préambule, sous la plume de Didier Barrière, une vue d'ensemble sur la typographie de ce siècle.

Préambule

Didier Barrière

Ce paradoxal XIX^e siècle est l'époque de l'histoire du livre où cohabitent le sérieux le plus austère et l'extravagance du plus mauvais goût. Comment une organisation industrielle sans précédent a-t-elle pu engendrer une telle explosion de fantaisies et d'horreurs ? Les multiples avancées de la fin du XVIII^e siècle avaient eu pour résultat une normalisation du livre : progrès mécaniques, papier plus sensible, généralisation des mesures typographiques, découpage rationnel du texte, perfection du dessin de la lettre, depuis la solide typographie lapidaire de Bodoni jusqu'à la surenchère des Didot dans la géométrisation. Avec la puissance de la famille Didot, c'est comme si la typographie se redressait, s'éloignait définitivement de l'écriture cursive ; tout se *dresse* dans le livre, qui atteint l'équilibre parfait du monument. Mais peut-on aujourd'hui être aussi sensible qu'en 1805 au *Racine* de Pierre et Firmin Didot considéré alors comme indépassable ?

Or, les amateurs de ce néoclassicisme vont ressentir comme une dégénérescence l'arrivée d'Angleterre des lettres colossales pour affiches et de toutes les aberrations créées par la publicité ou l'imagerie à la mode. Quand ces caractères disproportionnés font leur intrusion dans le livre, le prétexte d'efficacité pour la vision de loin ne tient plus. Devant la demande du public, presque tous les imprimeurs devront y sacrifier. Même le grand Jules Didot, digne fils de Pierre, poussa l'humour jusqu'à composer en lettres surchargées ou brisées les mots « Imprimerie *normale* » désignant sa maison. Cette profusion de caractères du romantisme donne un avant-goût de ce que pourra être, en bien pire, la liberté dangereuse apportée par l'outil informatique. Dans les deux cas, la réaction des premiers utilisateurs est puérile : tout prendre et tout mélanger. Il serait trop simple de voir là le conflit des anciens et des modernes, du classicisme et du romantisme, car c'est l'imprimerie tout entière qui semble avoir été prise de folie.

Qu'on en juge par un exemple. En 1826, l'imprimeur-libraire Pillet offre à l'admiration des savants toute la précision de ses planches cartographiques dans l'Atlas du *Voyage autour du monde* de Freycinet. Mais la physionomie baroque de la page de titre in-plano semble annoncer une publication illustrée pour la jeunesse ou un divertissement populaire forain. Aucune des vingt-quatre lignes ne ressemble à une autre ; deux ou trois polices peuvent même se succéder dans une seule ligne. En gros ou petit corps, capitale ou bas de casse, romain ou italique, noir ou blanc, ombré ou azuré, posées sur un rectangle blanc à filets ou un ruban noir à bords dentelés, on voit quelques didones, des gothiques, des rondes, et beaucoup de lettres carrées, *égyptiennes, italiennes*, ces caractères monstrueux aux graisses renversées d'un quart de tour.

Cela ne faisait pourtant que commencer. Feuilletons un catalogue de 1858, celui d'Adolphe René, directeur de la Fonderie générale, où la débauche de lettres de fantaisie se double d'une étourdissante invention nominative : maigres, serrées, grasses, demi-grasses, allongées, normandes, capillaires, bretonnes, toscanes, italiques renversées, antiques bouclées, égyptiennes éclairées, italiennes raccourcies, « perspectives », zébrées, druidiques, lombardes, barrées, rayées, entaillées, prismatiques, écossaises...

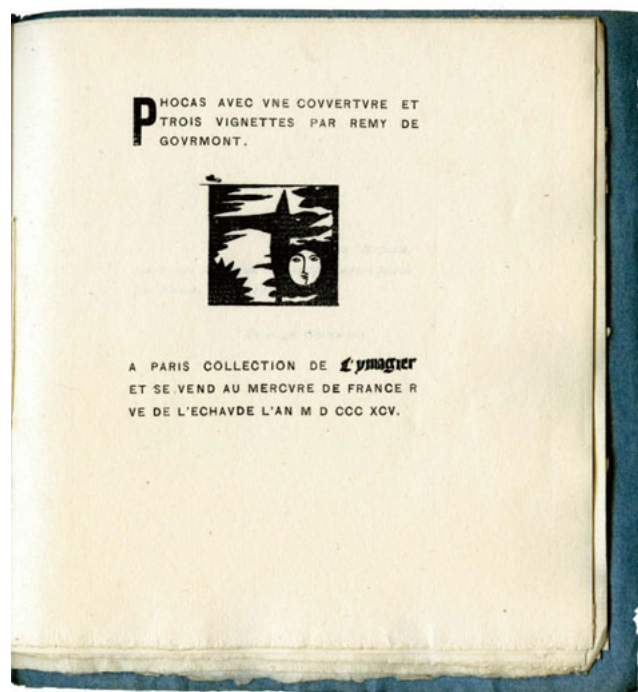
Quelles furent les conséquences de ce déferlement typographique ? La première fut peut-être, à brève échéance, la séparation des styles opposés. Perfection formelle et divertissement typographique avaient d'abord marché de concert, se contrariant et se nourrissant malgré tout l'un de l'autre, comme si le siècle avait dansé une sorte de jazz où la virtuosité des improvisations lyriques se serait greffée sur une base rythmique inébranlable de pleins et de déliés. Après l'essoufflement du romantisme le plus superficiel, les fantaisies seront jugées incompatibles avec les labeurs. Elles continueront à se développer sans frein dans l'affiche, dans la presse, dans les livres de jeunesse ou d'étrennes. Mais le monde des lettres et des sciences voudra se détacher de la littérature industrielle en cultivant l'élégance un peu froide du style Didot.

Il faut dire qu'à l'origine c'était aussi une question de patriotisme. Les fondeurs experts de la Restauration étaient réticents à utiliser les caractères d'outre-Manche. Le refus de l'Imprimerie royale en 1823 d'acheter à un ancien directeur les poinçons des caractères jacquemin parce qu'ils rappelaient trop le goût anglais fut sans doute une erreur qui priva la typographie de l'État d'une *réale* ferme et agréable, bien lisible

dans les petits corps. Les juges officiels étaient imprégnés du style Didot, dont le triomphe et la durée s'expliquent en partie par les nombreuses modalités qu'il a connues. C'est autour de ce style, en effet, que le livre n'a cessé de consolider sa structure pour produire les grands ouvrages de l'érudition et de la pensée françaises. On peut certes critiquer l'obsession normalisatrice d'un Pierre Didot, par exemple, le jambage vertical de son « y », son incompréhension des nécessaires irrégularités de l'écriture typographique. Mais il fallait sans doute passer par cette aberration intellectuelle perfectionniste pour provoquer des réactions salutaires, des retours réfléchis, une vision plus large.

Ce qu'on a nommé la réaction elzévirienne s'opposait à la fois à l'abondance de caractères en désordre dans les pages de titre et à la raideur désincarnée de ce Didot qui ne s'adaptait pas forcément aux vieux auteurs. C'est peut-être avec Louis Perrin qu'apparut en France la notion d'authenticité d'une typographie par rapport à un texte du patrimoine. Après l'anachronisme de la typographie dominante et la fausse couleur locale troubadour ou gothique d'un romantisme de pacotille, on revenait à un compromis entre le sérieux du labeur et l'originalité des influences calligraphiques du Moyen Âge et de la Renaissance. Cette disposition d'esprit encouragea la création bibliophilique à la fin du siècle, servit le regain d'intérêt des « hommes de lettres » pour l'écriture typographique.

Les écrivains français ont en effet mis plus de temps que les Anglo-Saxons à découvrir cette poésie de la lettre. Il existait en Angleterre une tradition du *nonsense* et du jeu typographique, dont Lawrence Sterne fut le plus illustre représentant au XVIII^e siècle. En 1830, un bon connaisseur de Sterne, Charles Nodier, profita de l'effervescence de la typographie romantique pour adapter en France les artifices ludiques du *Tristram Shandy* dans son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, qui utilise la typographie comme un procédé satirique renvoyant dos à dos classiques et romantiques et aussi comme une source de création littéraire autour du langage et du rêve. Après l'échec commercial de telles expériences, l'invention typographique des écrivains sera proscrite, rejetée dans la marginalité. On la rencontre chez des excentriques fortunés tels que Xavier Forneret, classé parmi les petits romantiques, ou chez des fous littéraires tels que le correcteur typographe Nicolas Cirier, toutes personnalités qui n'auront aucune influence sur leur siècle. Pendant quelques décennies, la routine éditoriale empêcha d'autres écrivains d'utiliser en dehors de leurs manuscrits le dessin de la lettre comme un moyen d'expression des idées. L'extraordinaire calligraphie aristocratique de Barbey d'Aurevilly ne pourra trouver aucune traduction dans le livre imprimé, tant l'esprit de l'édition littéraire s'était refermé sous le despotisme du Didot. C'est bien entendu avec la figure de Mallarmé que la création typographique revint officiellement dans le mouvement littéraire, comme si tout le XIX^e siècle, par l'invasion progressive et tapageuse des caractères de réclame, avait conduit à cette rêverie ésotérique et poétique autour de la lettre d'imprimerie qu'est le *Coup de dés* de 1897, « ciel étoilé », « partition », etc. Le Didot prenait une tout autre allure chez Mallarmé en apportant sa majestueuse rigueur dans une mise en espace exceptionnelle, comme des éclats de voix au milieu d'un océan de silence blanc. Parallèlement à cette tentative de livre absolu, d'autres personnalités se révèlent dans le milieu inspiré par les idées du maître. Remy de Gourmont, l'auteur-éditeur, marqua de son empreinte le livre



Phocas, par Remy de Gourmont, brochure symboliste parue au Mercure de France dans la collection de *L'Ymagier* (1895).

Préambule

symboliste avec ses fascicules de *L'Ymagier* et ses textes parus aux éditions du Mercure de France. Son mélange d'inspiration poétique moderne et d'archaïsme typographique retravaillé, son choix de papiers et de formats originaux n'étaient possibles que pour des livres à faible tirage. Toutefois de tels écrivains soucieux de typographie avaient maintenant le statut d'artistes reconnus par leurs pairs dans la grande révolution poétique de l'entre-deux-siècles.

Nous n'en sommes pas encore à l'utilisation de la lettre dans la poésie dadaïste. Mais tant de voies furent explorées avant 1900 que le terrain était largement préparé pour les théories prochaines sur l'écriture, la lisibilité, la classification des caractères.

En dehors des conséquences de tous ces changements sur notre culture moderne, il faut considérer pour elle-même la richesse du patrimoine typographique légué par le XIX^e siècle. On ne peut retenir quelques mots admiratifs sur les spécimens et catalogues de fonderie, qui nous font savourer le mystère de toutes les écritures. Les grands tableaux de caractères exotiques montrés dans les Expositions universelles par l'Imprimerie nationale ou d'autres imprimeries officielles de l'Europe ne procuraient-ils pas déjà quelque chose de l'émotion qu'apportera plus tard la peinture d'avant-garde ? Ne rien comprendre à une page d'écriture étrangère permet mieux d'en saisir l'intérêt plastique, le bloc cohérent des signes fait supposer une langue riche qu'on aimerait déchiffrer. C'est toute la poésie de ces publications. Par rapport aux charmants spécimens du XVIII^e siècle, les nouveaux catalogues de fonderie sont des objets de collection plus substantiels parce qu'ils reflètent la production globale d'une société qui se transforme. Les catalogues français sont peut-être moins inventifs que ceux d'outre-Manche sur le plan du langage. Mais ils se présentent souvent comme une vaste panoplie de l'univers imprimé, où se côtoient la sobriété des labeurs, la fantaisie échevelée des affiches et des bilboquets, l'hermétisme des savoirs spécialisés aux signes cabalistiques, l'esthétique des accolades disposées en colonne vertébrale, le pittoresque des marques commerciales, des vignettes sur les arts et métiers, les transports et voyages, les sujets religieux ou mortuaires.

Cet aspect encyclopédique, on le retrouve encore mieux dans les manuels de typographie. Ils peuvent être considérés comme les modèles d'un nouveau genre littéraire, presque une autre version du projet mallarméen. Ce sont en effet des livres contenant tous les livres en puissance, où le lecteur se donne l'illusion de maîtriser toutes les sciences rien qu'en voyant leur typographie. Ils offrent plus que la fascination des plans de casses ou le casse-tête des impositions. Les manuels de Capelle, du maître Théotiste Lefèvre, de Jules Jouvin ou le petit livre dense d'Émile Leclerc, très stimulant par sa science buissonnière, nous familiarisent avec les typographies archivistique, mathématique ou musicale. L'amateur d'érudition et de poésie visuelle peut rêver sur les multiples pages de titre composées dans le manuel de Jouvin et sur tous ces jeux de construction pour typographe consciencieux : encadrements à doubles filets jointifs, tableau synoptique aux infinis embranchements d'accolades, arborescences de généalogies complexes, pleines pages de formules d'algèbre bien ponctuées, parfaites reconstitutions de fragments d'inscriptions lapidaires...

Tous ces exemples donnent une idée de l'impressionnant gisement documentaire que représente la littérature technique de cette période. Il s'est publié au XIX^e siècle de nombreux instruments pour hiérarchiser l'information et ils attendent toujours, pour la plupart, d'être lus et critiqués avec le soin qu'ils méritent. Ils nous prouvent qu'il n'existait pas encore de séparation entre les professionnels de l'art visuel et les professionnels de l'orthotypographie. Le culte des beautés de la lettre ne signifie plus rien sans le souci de la cohérence de la langue. Le plus beau visage ne risque-t-il pas de perdre un peu de sa séduction s'il n'en sort que des paroles désarticulées, grossières ou imparfaites ? L'œuvre du XIX^e siècle est d'avoir créé, rassemblé ou éparpillé toutes les pièces d'un art total, qu'il faut étudier sous tous ses aspects.

Pour cela, les lieux de recherche ne manquent pas en France mais ils n'ont pas toujours été suffisamment préservés. Il faut espérer que les collections réunies avec amour par quelques professionnels du livre nés

au cœur de cette période ne seront pas oubliées par les autorités administratives. Car la diversité des petits centres spécialisés, à échelle plus humaine, multiplie les chances de trouver des renseignements non seulement sur des techniques oubliées mais aussi sur maints personnages inconnus, artistes obscurs de ce foisonnant XIX^e, graveurs, fondeurs, typographes, imprimeurs, mécaniciens, absents de tous les dictionnaires biographiques. Essayons d'attirer l'attention d'un large public sur les ressources inexploitées, voire l'intérêt actuel d'un patrimoine qui risque de disparaître. D'une certaine façon, l'œuvre multiple des Didot a subi le même sort que la typographie d'Ancien Régime qu'elle avait supplantée et dont tout le matériel fut réformé, au désespoir des historiens, avec l'adoption du point Didot. Il serait plus grave encore, aujourd'hui, de commettre la même erreur exclusiviste parce qu'elle condamnerait cinq siècles de typographie en plomb à ne laisser aucune trace vivante.

Didier BARRIÈRE,
correcteur d'imprimerie,
responsable de la bibliothèque historique
de l'Imprimerie nationale.