
Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes et l'étude du matériel typographique

Cette note a été distribuée à nos partenaires lors de la réunion de bilan d'activité des Bibliothèques virtuelles humanistes le 3 décembre 2008. Rédigée à l'automne 2008, avant la mise en place de la plate-forme « BaTyR » (Base de Typographie de la Renaissance), elle formulait un certain nombre de préconisations relatives à un ancien état des bases iconographiques. Seules des corrections partielles ont été apportées à ce texte, qui nécessiterait une révision intégrale pour être mis à jour.

Note relue par Jacques André, Pierre Aquilon, Christine Bénévent, Sébastien Busson, Marie-Luce Demonet, William Kemp et Toshinori Uetani.

Tous les liens internet ont été vérifiés le 5 novembre 2008.

I. Domaines d'applications scientifiques de l'analyse typographique

II. État des recherches en histoire de la typographie

III. Les B.V.H. : situation actuelle

IV. Suggestions de projets utiles

V. Mesures immédiates préconisées

Annexe A : La mesure des éléments typographiques

Annexe B : Problèmes complexes et enjeux scientifiques de l'analyse typographique

Une réflexion est actuellement en cours sur une nouvelle version des Bibliothèques Virtuelles Humanistes, à la fois plus simple (en matière de gestion) et plus complète (en quantité d'informations disponibles). La présente note s'inscrit dans le contexte d'une réflexion sur les fonctionnalités futures des B.V.H.

L'iconographie (classement et indexation des illustrations) n'entre pas dans notre domaine de compétence et ne sera pas évoquée ici. Cette note se bornera aux applications du traitement d'images qui peuvent concerner l'analyse typographique. L'analyse du matériel d'imprimerie compte parmi les développements à venir des B.V.H., avec un travail (déjà amorcé) sur les lettrines et le matériel ornemental. Elle peut également venir appuyer le développement des techniques de transcription (OCR, transcription manuelle, encodage).

Le projet des Bibliothèques Virtuelles Humanistes est parvenu à une certaine maturité. Avec l'embauche à la rentrée d'un nombre important de nouveaux collaborateurs, les B.V.H. entrent dans une phase de développement et d'accélération. Ce développement est nécessaire si l'on souhaite que les B.V.H. rendent les services qui en sont attendus par le public, les chercheurs et les étudiants. Dans cette phase d'accélération, il est important de réfléchir aux objectifs scientifiques à atteindre et aux moyens à mettre en œuvre, particulièrement dans un domaine qui reste une « nouveauté » pour le projet B.V.H.

Cette note fera d'abord le bilan de la situation de la recherche dans ce domaine pour mieux y situer les B.V.H. ; elle formulera ensuite un certain nombre de suggestions et de préconisations pour l'avenir.

I. Domaines d'applications scientifiques de l'analyse typographique

L'analyse des matériels typographiques (ou plus précisément l'analyse des *traces* laissées par le matériel typographique¹) concerne de nombreux domaines d'étude et peut intéresser de nombreux chercheurs.

Domaines historiques

A. Histoire du livre. L'étude des matériels typographiques concerne évidemment les historiens des techniques d'imprimerie². Mais les données produites sont également susceptibles d'intéresser les chercheurs en esthétique du livre³ (par l'examen du graphisme et des pratiques de mise en page), ou en histoire économique⁴ (circulation des fontes, contrefaçons de caractères ou de fleurons, etc.).

B. Histoire de la langue et de l'orthographe. On connaît, au moins depuis Nina Catach, l'importance des imprimeurs dans l'évolution des langues vernaculaires à la Renaissance⁵. Dans ce domaine, l'analyse des pratiques orthographiques des imprimeurs est fondamentale, mais l'étude du *matériel* utilisé par les imprimeurs est également importante pour fixer la chronologie des évolutions orthographiques⁶.

C. Histoire culturelle, histoire des mentalités. L'évolution du matériel typographique est parallèle à celle des cultures et des mentalités. Le remplacement progressif des caractères gothiques par les caractères « italiens » (romains, puis italiques) est souvent cité comme un indice de la diffusion de l'humanisme contre les cultures médiévales – on pourrait citer de nombreux autres cas comparables.

Applications techniques

D. OCR. La meilleure connaissance des caractères typographiques anciens doit

¹ Le vocabulaire anglo-saxon fait d'ailleurs une distinction entre *type* (le parallélépipède de plomb) et *typeface* (la trace imprimée), tandis que le « caractère » français reste ambigu.

² Voir l'exemple 3 de l'annexe B, relatif aux techniques de fabrication des lettrines.

³ Voir à ce sujet l'exemple 4 de l'annexe B, relatif à l'histoire du pavage typographique.

⁴ Sur ce point, voir l'exemple 5 de l'annexe B, relatif à la circulation d'un fleuron typographique.

⁵ Nina Catach, *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Droz, 1968. La table des matières témoigne suffisamment de l'attention qu'elle porte aux imprimeurs : Chapitre I – établissement de l'orthotypographie ; Chapitre II – la bataille de l'orthographe dans les impressions ; Chapitre III – L'orthographe nouvelle : auteurs ; Chapitre IV – L'orthographe nouvelle : imprimeurs.

⁶ Voir sur ce point l'exemple 2 de l'annexe B, qui traite de l'apparition d'une lettre nouvelle (W) dans la typographie parisienne.

permettre de renforcer l'efficacité des logiciels de reconnaissance de caractères. Le développement des B.V.H. a déjà permis d'associer différents « gabarits » de caractères au logiciel *FineReader*. Il importe encore d'affiner et de compléter ces gabarits pour gagner en efficacité. Cela n'est possible que par une meilleure connaissance du dessin des caractères.

E. Unicode/codage numérique. La question de la reconnaissance des caractères anciens par OCR est un enjeu scientifique majeur. Mais, pour permettre la mise à disposition de textes numériques, il faut aussi disposer des moyens techniques de codage. Or, un très grand nombre de caractères utilisés à la Renaissance (notamment les abréviations latines) ne sont pas encore pris en charge par Unicode et ne peuvent donc être codés numériquement. C'est là un obstacle important à la transcription de textes : nous sommes capables à l'heure actuelle de produire des transcriptions modernisées (avec résolution d'abréviations), mais nous ne sommes pas capables de produire des transcriptions « diplomatiques », reprenant l'ensemble des signes utilisés dans les imprimés anciens. Jacques André (Irisa/Inria) avait tenté en 2003 de lancer un projet « Cassetin » (« CAS(S)e Encoding Type INitiative »). Ce projet prévoyait l'établissement d'un inventaire des types d'Ancien Régime, et leur soumission au consortium Unicode. J. André pointait déjà le problème de la transcription et de l'OCRisation des textes⁷. Ce projet, que Jacques André était venu présenter au C.E.S.R., n'a pas abouti, mais mériterait d'être relancé. Ce n'est sans doute pas au C.E.S.R. de régler cette question, mais il importe dès à présent de la poser aux personnes compétentes⁸. La question du codage ne résoudra pas le problème des polices (car, une fois que l'on dispose d'un code pour chaque caractère, il faut encore y associer un glyphe), mais doit cependant être réglée pour que des polices puissent être élaborées. Seul un codage rigoureux et « universel » des polices de caractère peut permettre la pérennité des données

⁷ Voir notamment J. André, « Numérisation et codage des caractères de livres anciens », Document Numérique vol. 7, Inria, 2003 (disponible en ligne < <http://jacques-andre.fr/japublis/cassetin.pdf> >) ; et J. André, « The Cassetin project – Toward an Inventory of Ancient Types and the Related Standardised Encoding », *TUGboat* vol. 24, n° 3 (également disponible en ligne : < <http://www.tug.org/TUGboat/Articles/tb24-3/andre.pdf> >).

⁸ Des médiévistes ont défendu un projet similaire depuis juillet 2001, pour le codage et la transcription des manuscrits : le projet MUFI (Medieval Unicode Font Initiative, voir leur site internet : < <http://www.mufi.info> >). Une importante proposition a été soumise le 30 janvier 2006 au consortium Unicode (voir plus précisément à ce sujet : < <http://www.mufi.info/proposals/n3027-medieval.pdf> >). Plusieurs autres propositions sont faites régulièrement (voir : < <http://www.mufi.info/proposals/> >). Dans la version 5.1 du Unicode Standard, rendue publique le 4 avril 2008, 152 nouveaux caractères « médiévaux » ont été intégrés. À l'heure actuelle, l'encodage des caractères est donc dans une situation paradoxale, où la typographie numérique est en mesure de transcrire des textes manuscrits, mais pas des imprimés.

numériques produites⁹. Seule l'analyse détaillée du matériel typographique d'Ancien Régime permettra d'effectuer l'inventaire des caractères manquant à la typographie numérique.

F. La recherche et la conception d'outils informatiques. Le développement de l'analyse typographique, qui nécessite la mise au point de nouveaux outils, est générateur de recherches appliquées en informatique. Dans le cadre d'une collaboration avec les B.V.H., le laboratoire d'informatique de l'université de Tours a élaboré un logiciel de structuration des mises en page anciennes et d'extraction d'éléments non-textuels¹⁰. Les travaux de recherche effectués en collaboration avec plusieurs autres laboratoires¹¹ ont permis la mise au point d'outils nouveaux et la définition de nouvelles méthodes de travail¹².

II. État des recherches en histoire de la typographie

A. Le cas français. La France a occupé une place importante dans l'histoire de la typographie. Avec d'illustres praticiens (Estienne, Garamond, Didot, etc.), des théoriciens innovants (Truchet, Fournier) et l'un des plus précieux patrimoines d'imprimerie au monde¹³, la France dispose de conditions très favorables pour mener des études typographiques. Cependant, la recherche en histoire des techniques d'imprimerie ne s'est jamais vraiment développée, sans doute en partie à cause d'un relatif dédain des milieux universitaires pour les études techniques

⁹ Ainsi, le GaramondGil élaboré au C.E.S.R. n'est pas une police Unicode : les textes composés à l'aide de cette police ne pourront donc pas être convertis dans une autre police (plus complète) par la suite. C'est là que se situe le risque d'une perte des données : les ordinateurs pourront-ils encore lire le GaramondGil dans une dizaine d'années ? La question devrait également se poser avec lors du lancement de la rétroconversion des *Catalogues régionaux des Incunables*, dont certains volumes font intervenir ponctuellement le GaramondGil.

¹⁰ Voir J.Y. Ramel, S. Busson, M.L. Demonet, « Agora : the Interactive Document Image Analysis Tool for the B.V.H. Project » (conférence donnée lors du *DIAL* de Lyon), in *Document Image Analysis for Libraries*, Danvers, The Institute of Electrical and Electronical Engineers, 2006, p. 145.

¹¹ D'abord dans le cadre du programme Madonne jusqu'en 2006, et actuellement dans le cadre du projet Navidomass. Le C.E.S.R., via Sébastien Busson, participe également au groupe de recherches Calypod (graphiCs imAge naLYsis from Printed Old Document).

¹² Voir par exemple M. Delalandre, J.-M. Ogier et J. Lladós, « a fast CBIR System of Old Ornamental Letter » (< <http://mathieu.delalandre.free.fr/publications/LNCS2008p2.pdf> >), qui reprend en grande partie une intervention en français en 2006 (« Un système pour l'Indexation rapide d'images de lettrines », CIFED, disponible en ligne : < <http://mathieu.delalandre.free.fr/publications/CIFED2006.pdf> >) ; E. Baudrier, S. Busson, S. Corsini, M. Delalandre, J. Landré et F. Nicolier, « Retrieval of the ornaments from the Hand-Press Period : an overview », Calypod, 2008 (< <http://calypod.free.fr/publications/audrier2008a.pdf> >) ; S. Corsini, « Thésaurus d'ornements d'imprimerie, XVI^e-XVIII^e siècles. Essai de définition d'un work-flow », Calypod, 2007 (< <http://calypod.free.fr/publications/corsini2007a.pdf> >).

¹³ Les collections de l'Imprimerie nationale comptent incontestablement parmi les plus riches du monde, tant par le nombre et la variété des poinçons (latins, anciens, orientaux) que par leur qualité (les poinçons originaux de Garamond y figurent, par exemple). Ce patrimoine inaccessible aujourd'hui est stocké dans des caisses, dans un entrepôt en région parisienne.

(qui n'ont jamais joui en France d'une bonne image) ; peut-être aussi en raison du fort prestige des études littéraires, qui ont attiré les chercheurs en histoire du livre du côté du texte et les ont écartés des questions matérielles. Les bibliographes et les historiens du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle se sont intéressés à l'histoire des textes ou à l'histoire des personnes ; la publication de l'ouvrage fondamental d'Henri-Jean Martin, *L'Apparition du Livre* (1958) a constitué un tournant majeur pour l'histoire du livre en France : depuis lors, les universitaires se sont consacrés, avec d'indéniables apports scientifiques, à l'histoire sociale, intellectuelle ou économique du livre¹⁴. Mais, à de rares exceptions près¹⁵, ils ne se sont pas pour autant intéressés aux aspects techniques de la typographie.

B. La culture technicienne. La longue tradition typographique française, si elle n'a pas exercé une grande influence sur les recherches universitaires, a donné aux professionnels du livre une conscience aiguë de l'importance du passé dans leurs professions. On peut mettre en avant la valeur des travaux publiés par des libraires comme Anatole Claudin au début du XX^e siècle, ou André Jammes aujourd'hui. Les rares études historiques et techniques francophones publiées proviennent généralement des « praticiens » plutôt que des chercheurs. Les quelques historiens de la technique typographique que la France a connus étaient en général eux-mêmes typographes, comme Ambroise-Firmin Didot ou Marius Audin. Ce sont sans doute aujourd'hui les imprimeurs, les graphistes, les typographes – comme ceux qui participent aux *Rencontres de Lure*¹⁶ – qui ont la meilleure connaissance des pratiques typographiques anciennes. Les mémoires en histoire de la typographie soutenus à l'université sont rarissimes, tandis qu'ils constituent naturellement l'essentiel des travaux des étudiants en typographie de l'école Estienne¹⁷.

C. À l'étranger : l'abandon des études typographiques. Si les études typographiques françaises ont souffert de la séparation entre techniciens et universitaires, tel n'est pas le cas à l'étranger. Les chercheurs flamands, allemands et hollandais (appartenant à des régions riches d'une longue tradition typographique) se sont largement intéressés aux questions d'histoire de l'imprimerie, avec des publications importantes¹⁸. Mais c'est surtout aux Anglo-Saxons – et cela en grande partie grâce aux recherches menées sur les premières éditions de Shakespeare – que

¹⁴ On doit à Henri-Jean Martin *La Naissance du livre moderne*, qui constitue une excellente approche matérielle.

¹⁵ Les travaux de J. Veyrin-Forrer comptent parmi ces exceptions.

¹⁶ Le programme des éditions passées est disponible à l'adresse < <http://www.rencontresdelure.org/etc/prog.html> >.

¹⁷ La liste des mémoires soutenus dans le cadre du Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués « Création typographique » est accessible à l'adresse : < <http://www.dsaatypo.info/culture/> >.

¹⁸ Mentionnons par exemple les travaux des fondeurs hollandais Enschedé, ou bien, pour les périodiques, l'anversois *De Gulden Passer* et l'allemand *Gutenberg-Jahrbuch*, qui ont publié quantité d'études bibliographiques importantes.

l'on doit le développement d'une véritable science historique de l'imprimerie, la « bibliographie matérielle ». Les manuels encore utilisés sont ceux de l'Américain Fredson Bowers¹⁹ et de l'Anglais Philip Gaskell²⁰. Les universitaires anglais ont su reconnaître les mérites de professionnels éminents : ainsi Stanley Morison, typographe pour la Monotype Corporation et historien reconnu ; ainsi Harry Carter, devenu secrétaire de l'*Oxford Bibliographical Society*. La conséquence de cette situation a été le très fort développement des études bibliographiques et typographiques depuis le début des années 1920 jusqu'aux années 1970²¹. Cependant, à partir des années 1970, les études typographiques se sont faites de plus en plus rares – sans doute en partie à cause de la disparition de la typographie traditionnelle au plomb, remplacée par l'offset et l'informatique. Aujourd'hui, la situation bibliographique de ces pays n'est pas vraiment meilleure qu'en France.

D. La situation actuelle. Aujourd'hui, les personnes compétentes en histoire de la typographie sont rares et souvent isolées. Outre les typographes et les graphistes formés dans les écoles professionnelles de type École Estienne, on trouve un groupe de chercheurs en histoire de la typographie à l'université de Reading en Angleterre – parmi lesquels figure James Mosley, l'un des grands connaisseurs de la typographie française des XVII^e et XVIII^e siècles²². L'un des plus grands spécialistes des caractères typographiques français du XVI^e siècle est un historien hollandais, Hendrik D.L. Vervliet, qui a publié d'importants travaux sur les caractères parisiens des années 1530 et 1540²³. Les musées européens font également un important travail de valorisation²⁴. Certains professionnels de l'Atelier du livre de l'Imprimerie nationale (Paul-Marie Grinevald, Christian Paput, Franck Jalleau) font également un important travail sur l'histoire de la typographie française.

E. Nouvelles technologies, nouveaux outils. Avec le développement des technologies informatiques, les outils disponibles pour la recherche se sont considérablement

¹⁹ *Principles of Bibliographical Description*, Princeton, Princeton University Press, 1949 (rééd. Oak Knoll Press, 1995).

²⁰ *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

²¹ La table des matières d'une revue comme *The Library* en témoigne : entre les années 1940 et 1970, près du tiers des articles parus étaient consacrés à des questions techniques ou bibliographiques.

²² Le département *Typography and graphic communication* propose deux cursus aux étudiants. D'une part, une formation au dessin de caractères (Master « *Typeface design* ») et d'autre part une formation à l'histoire de la typographie (Master « *Theory and History of Typography and Graphic Communication* »). Il publie une revue d'histoire de la typographie de grande qualité, quasiment introuvable en France (aucune référence au SUDOC) : *Typography papers*.

²³ Une compilation de ses principaux articles consacrés aux caractères français est annoncée pour novembre 2008 : *The Palaeotypography of the French Renaissance*, Leiden, Brill. Son ouvrage *Sixteenth-Century Types of the Low Countries* (Amsterdam, Hertzberger, 1968) reste la référence pour les types hollandais.

²⁴ Le Musée de l'imprimerie de Lyon accueille par exemple une importante bibliothèque consacrée à la typographie.

améliorés, et nous sommes désormais en mesure de mener des analyses en quantité, et avec une précision inédite. Il paraît alors presque invraisemblable que ces nouvelles technologies n'aient pas généré, à de rares exceptions près²⁵, un retour à l'histoire technique de l'imprimerie.

III. Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes : situation actuelle

A. L'intérêt porté à la typographie. Le développement du logiciel AGORA a permis d'envisager de nouveaux développements du projet B.V.H. Parmi ceux-ci figure un travail sur le matériel ornemental, puisqu'AGORA permet l'extraction et la pré-indexation automatique d'images d'ornements. La fiche technique du projet annonce qu'« à terme, l'ajout d'un moteur de recherche graphique permettra de soumettre des recherches de similarités de forme²⁶ ». La constitution d'une base d'images de lettrines (« Ornamental Letters Database ») est déjà amorcée²⁷. L'intérêt porté au matériel typographique est donc réel, et a déjà donné lieu à de nombreux travaux²⁸.

B. Les objets concernés. De manière schématique, trois principaux types d'objets intéressent les chercheurs en histoire de l'imprimerie. 1. D'abord les caractères typographiques, envisagés comme un jeu de lettres et de signes (pieds-de-mouche, chiffres, etc.) fondus à partir de matrices frappées par des poinçons, réunies au sein d'une casse et formant un ensemble cohérent : la « fonte ». 2. Ensuite les gravures non-iconographiques, c'est-à-dire tous les ornements gravés ne constituant pas une illustration mais ayant une fonction de « ponctuation » du texte (marquant les débuts de paragraphes, de chapitres, etc.) ; figurent par exemple dans cette catégorie les lettrines, les culs-de-lampes, les fleurons et les bandeaux gravés. 3. Enfin les ornements véritablement typographiques, c'est-à-dire l'ensemble des éléments ornementaux gravés sur des poinçons, puis reproduits en fonte métallique à l'aide de matrices (il ne s'agit donc plus d'ornements gravés, mais de véritables « types »). Pour l'instant, la réflexion et les travaux des

²⁵ Voir par exemple le travail de Silvio Corsini sur les fleurons dans les imprimés suisses du XVIII^e siècle, qui ont donné lieu à une publication (*La preuve par les fleurons ? Analyse comparée du matériel ornemental des imprimeurs suisses romands 1775-1785*, Ferney-Voltaire, 1999), et à la mise en ligne de la base « Passe-Partout » (<http://www2.unil.ch/BCUTodai/app/todaiGetIntro.do?uri=todaiInfo&page=todaiLogo.html>). On pourrait également citer le colloque international de Mons, tenu en 1987, qui développait un ambitieux programme de travail à l'aube de l'informatisation, et dont les actes ont été publiés sous le titre *Ornementation typographique et bibliographie historique*, Mons, Université de Mons Hainaut, 1988.

²⁶ Le module de recherche de similarités de formes est actuellement performant sur les lettrines, mais n'est pas encore prêt à être mis en ligne. Il devra être testé prochainement sur les autres matériels ornementaux (fleurons, bandeaux, etc.)

²⁷ < http://www.bvh.univ-tours.fr/search_oldb.asp >. Au 22/06/2008, cette base comptait 11198 lettrines indexées.

²⁸ Voir *supra* paragraphe I.F.

B.V.H. se sont essentiellement portés sur la deuxième catégorie d'objets (les ornements gravés), et plus particulièrement sur les lettrines. Un travail sur les caractères et les ornements fondus peut cependant être envisagé. Il en sera question dans la suite de cette note.

C. La situation « en ligne ». À l'heure actuelle, sur le site des B.V.H., le public peut accéder aux bases iconographiques via la consultation d'un ouvrage particulier (en choisissant de n'afficher que les images), ou via la rubrique « base iconographique » accessible en page d'accueil. Seule la recherche directe depuis les images d'un ouvrage particulier permet d'accéder au matériel ornemental (fleurons, bandeaux, cul-de-lampes, etc.)²⁹. Il est possible de se livrer à un tri sommaire mais efficace grâce au travail de pré-indexation effectué par Agora³⁰. Ce système de navigation et de tri est efficace et pertinent. La réalisation d'un moteur de recherches global sur le matériel typographique (bandeaux, lettrines) est actuellement en réflexion et devrait voir le jour prochainement.

D. Lacunes. On peut cependant noter ici deux lacunes importantes, d'ordre méthodologique, qui devront être résolues rapidement, car elles sont susceptibles de nuire au bon développement du projet. 1. D'une part, il importe d'*organiser la consultation des personnes compétentes en matière d'histoire de la typographie*. Le travail sur le matériel ornemental a engendré des collaborations fructueuses avec des chercheurs et des laboratoires informatiques français et étrangers. Il a également assuré une certaine publicité au projet des B.V.H. Mais, à une exception près³¹, aucune collaboration avec des historiens de la typographie n'a été entreprise, alors qu'elle constitue le seul moyen de connaître les besoins précis des chercheurs³². Le risque encouru par cette absence de consultation est de sous-estimer à la fois la complexité et les enjeux des problèmes. 2. D'autre part – mais cette lacune découle de la première – aucune *hiérarchie des informations utiles* (critères d'indexation) n'a été définie jusqu'à présent. La mise au point des logiciels informatiques nécessaires au traitement des images ne devrait pas être entamée avant que soit menée une réflexion sur les usages scientifiques attendus des B.V.H. Par exemple, l'indexation des lettres ornées en fonction des motifs iconographiques – telle qu'envisagée à l'heure actuelle – ne paraît pas immédiatement pertinente pour la reconstitution des séries de lettrines, et réclame un temps et une énergie considérables. Les dimensions (réelles, et non

²⁹ Les lettrines et les marques typographiques apparaissent cependant dans la « base iconographique ».

³⁰ Les catégories concernées sont les suivantes (les termes sont curieusement annoncés au singulier) : Bandeau, Fleuron/Vignette, Illustration, Lettrine, Marque typographique.

³¹ Une consultation avec Stephen Rawles a été organisée au C.E.S.R. le 13 novembre 2007 dans le cadre du groupe Calypod.

³² Notons cependant l'implication de Silvio Corsini, conservateur à Lausanne, dans le programme Navidomass.

exprimées en pixels) des lettres ornées (et de tout autre objet graphique) constituent en revanche un critère fondamental. Il faut peut-être redéfinir, dans le cadre d'une concertation entre historiens et informaticiens, un nombre de critères plus restreints mais indispensables.

IV. Suggestions de projets utiles

En l'état actuel d'avancement des B.V.H., il est possible de réaliser un travail relativement léger mais fort utile pour les chercheurs en histoire de la typographie. Les projets suggérés ici impliquent un travail humain, car les opérations nécessaires ne peuvent pas, à l'heure actuelle, être automatisées. Ces projets peuvent toutefois constituer des pistes de réflexion pour les informaticiens s'intéressant au traitement d'images.

A. Des spécimens de caractères. Les caractères typographiques de la Renaissance ne sont que peu étudiés. Il est sans doute possible de parvenir à isoler des éléments alphabétiques en fonction d'un corps de caractères donné. Cela permettrait de constituer des spécimens de caractères (alphabets) utilisés par des imprimeurs à une date donnée, avec un nombre peu élevé de critères d'enregistrement (taille, famille de caractère, éventuellement nom du graveur, imprimeur, ville d'impression, année d'utilisation). La mise au point d'un moteur de recherche permettrait de consulter les fontes employées selon des critères de recherche pertinents. Cette réunion de spécimens typographiques permettrait aux historiens de se livrer à un certain nombre de comparaisons utiles (sur le dessin des caractères ou sur la présence de différentes ligatures, etc.). À ma connaissance, aucune base similaire n'est disponible à l'heure actuelle. Elle faciliterait les travaux sur les fontes et constituerait une véritable « révolution » en matière d'histoire typographique. Ce type de travaux ne peut pas, à l'heure actuelle, être automatisé. Il faudra voir les possibilités éventuelles avec la version 2 du module RETRO, et peut-être organiser une discussion sur le sujet avec J.-Y. Ramel. À l'heure actuelle, il est possible de travailler à la main sur un échantillon relativement faible d'ouvrages, en concertation avec un spécialiste, pour voir si ce type de travail est pertinent et sur quoi il peut déboucher³³. Si l'expérience s'avère concluante, nous pourrions peut-être envisager l'automatisation partielle des opérations en collaboration avec le laboratoire d'informatique de Tours et l'extension de ce travail à l'ensemble des ouvrages en ligne sur le site des B.V.H. Il conviendra alors de réfléchir aux critères d'indexation des fontes et

³³ Il est sans doute utile de commencer par effectuer ce travail sur des fontes relativement bien connues, pour détecter immédiatement les erreurs (méthodologiques) commises. Deux types de corpus peuvent être envisagés : les fontes parisiennes des années 1530 et 1540 (sous les conseils de H.D.L. Vervliet), ou les fontes grecques utilisées en France au XVI^e siècle (sous les conseils de Paul Veyssière)

de la relation entre ces images de fontes étiquetées et les gabarits des logiciels d'OCR.

B. Un inventaire des fleurons. Il faut enfin s'intéresser au matériel ornemental. À partir des années 1560, un nouveau type d'ornement fait son apparition : le fleuron typographique (fondu) pour combinaison. Il ne s'agit plus d'une simple vignette (comme la « feuille aldine », ) destinée à être utilisée isolément, mais d'un ornement plus ou moins complexe, généralement quadrangulaire, destiné à être utilisé en groupe pour la composition de motifs centrés, de bandeaux ou d'encadrements. Ces ornements constituent sans doute une évolution majeure – mais méconnue – de la typographie, et marquent un net recul de la gravure ornementale sur bois. Ces ornements n'ont encore donné lieu à aucune étude approfondie³⁴. Les B.V.H. peuvent permettre d'esquisser un inventaire des fleurons européens et de retracer les grandes lignes de leur circulation³⁵ ; ce travail, utile et innovant, pourrait générer des recherches inédites.

V. Mesures préconisées

A. Réfléchir à la mise en ligne des données. Il serait peut-être utile d'envisager la création d'une plate-forme consacrée à la typographie sur le site des B.V.H. Structure parallèle à l'espace de consultation des livres et à la base iconographique, elle regrouperait toutes les données typographiques élaborées avec un affichage respectant approximativement l'échelle des différents éléments. Elle permettrait aux chercheurs une circulation rapide entre les informations, à condition de disposer de critères d'indexations pertinents.

B. Régler la question des dimensions des éléments typographiques. Le moteur de recherches de la base de lettrines permet de faire un tri des lettrines selon de nombreux critères, mais pas en fonction de la taille. Il est indispensable de résoudre le problème de la taille des différents éléments rapidement, en trouvant un moyen d'automatiser les opérations. Ce point doit être considéré comme prioritaire. Il faut en effet être en mesure de donner en ligne les dimensions réelles de chacune des images figurant dans la base. Les dimensions des éléments seront calculées automatiquement ; il conviendra de définir une valeur d'approximation qui sera clairement

³⁴ La base « passe-partout » de S. Corsini donne de nombreux exemples de ces fleurons, pour le XVIII^e siècle.

³⁵ Certains des fleurons gravés par Granjon à Anvers se retrouveront en Extrême-Orient (Japon) à la fin du XVI^e siècle dans un certain nombre d'éditions données par des jésuites portugais (pour des exemples, voir Makita Tominaga, *Kirishitan-ban moji kou* [Réflexions sur la typographie Kirishitan], Tenri, Société pour la publication des œuvres de Tominaga, 1978).

indiquée sur le site internet des B.V.H.³⁶

C. Identifier les imprimeurs. Les personnes en charge du catalogage et de la rédaction des notices doivent désormais veiller à identifier l'imprimeur de chaque publication, ou laisser vide le champ « imprimeur » s'ils ne disposent d'aucune preuve formelle de cette attribution. La mention du libraire ou de l'éditeur (dont on se contente souvent) n'est pas suffisante lorsque l'on s'intéresse à l'histoire des pratiques et du matériel typographiques.

D. Tenir compte de la valeur « typographique » des ouvrages. L'intérêt du matériel et de la composition typographique d'un livre peut devenir l'un des critères de sélection des ouvrages à numériser.

E. Constituer des groupes de travail. Il semble également important de constituer :

1. un comité de spécialistes (historiens du livre) en charge de la définition des besoins scientifiques en matière d'histoire de la typographie ;
2. un groupe de travail réunissant historiens et informaticiens pour envisager la mise en œuvre et le développement technique des projets décidés.

Il serait également envisageable d'organiser des séminaires de formation consacrés à l'étude des typographies anciennes.

F. Consulter les spécialistes. Le projet B.V.H. devrait sans doute prendre conseil auprès des rares universitaires spécialistes de l'histoire des techniques typographiques, et avec les institutions européennes compétentes sur ces questions.

Dans un paysage historiographique quasiment désert, le renouvellement des études typographiques grâce aux apports des nouveaux outils informatiques reste à mener. Le C.E.S.R. peut jouer un rôle important, en étant parmi les premières institutions à se confronter à ce problème. Le projet des B.V.H. est bien entamé et permet d'espérer des progrès importants en matière d'histoire du livre. Il faut toutefois mener une réflexion sur le développement de ces projets, et avancer avec méthode pour ne gaspiller ni notre temps, ni notre énergie.

³⁶ Quelques tests partiels ont déjà été effectués par Sébastien Busson sur des images de format moyen (environ 60 x 40 mm), dont les mesures prises « à la main » à l'aide d'une règle graduée ont été confrontées aux mesures calculées par l'ordinateur. L'écart maximal entre les deux valeurs est resté inférieur à 0,6 mm.

La mesure des éléments typographiques

Caractères

L'ancien système

Une fonte typographique se caractérise par son corps. Dans le système d'Ancien Régime, le corps (= la hauteur) d'un caractère n'est pas défini par les dimensions du poinçon gravé ou de la matrice utilisée, mais par la hauteur du moule employé pour fondre les types (la largeur étant ajustable). Le fondeur devait donc posséder un moule pour chaque corps de caractères désiré, et certains graveurs de poinçons fabriquaient (ou faisaient fabriquer) un moule différent pour chaque police gravée³⁷. Théoriquement, il ne devrait donc pas exister deux polices ayant exactement le même corps – mais, pour les raisons pratiques que l'on devine, il arrivait fréquemment que les fondeurs utilisent un même moule pour des polices de tailles approximativement semblables.

En France, dès les années 1530, certaines mentions de tailles apparaissent. Ces « corps » ne sont alors pas exprimés par une mesure absolue, mais par des noms. Tout au long des XVI^e et XVII^e siècles, ces dénominations vont se figer jusqu'à constituer un véritable système de mesure partagé par tous les fondeurs. Ces tailles de caractères portent par exemple les noms de Parisienne, Nompaille, Mignone, Petit-texte, Gaillarde, Petit-romain, Philosophie, Cicero, Saint-Augustin, Gros-texte, Gros-Romain, Petit-Parangon, Gros-Parangon, etc. C'est Pierre-Simon Fournier qui, dans son *Manuel typographique* (1764), définira chacune de ces tailles par une mesure absolue, en inventant une unité nouvelle : le point typographique³⁸.

Mesurer le corps d'un caractère

On ne peut donc pas mesurer les caractères du XVI^e siècle à l'aide d'un point

³⁷ Les dimensions du moule sont en effet fondamentales : des caractères issus des mêmes matrices, frappées avec les mêmes poinçons, mais fondus dans des moules différents n'auront pas le même corps.

³⁸ En fait, Fournier (auquel on attribue généralement l'invention du point typographique) ne fait que reprendre en l'adaptant une idée émise par la commission de la *Description des Arts et métiers*, composée de Truchet, Filleau des Billettes, Jaugeon et l'abbé Bignon (v. 1700).

typographique qui n'apparaît qu'à la fin du XVIII^e siècle. D'autant plus que cette mesure n'est pas universelle³⁹. L'unité de mesure utilisée par les bibliographes n'est donc pas le point typographique mais le millimètre, mesure totalement anachronique mais maîtrisée par tout le monde et facile d'utilisation.

Le système (milli)métrique ne constitue pas une échelle directement adaptée à la mesure d'une ligne de caractères (l'objet étant de trop petite taille, la mesure ne peut être que très approximative). Pour plus de précision, on mesure donc les caractères par groupes de vingt lignes⁴⁰ : ce procédé permet de diviser d'autant les inexactitudes⁴¹. Pour ce faire, on s'appuie sur le haut d'un jambage d'une « lettre basse » (telle n ou m) de la première ligne, et on mesure l'espace qui va jusqu'au haut d'un jambage d'une « lettre basse » de la vingt-et-unième ligne : cette manière de procéder est la seule qui permette de prendre en compte l'interligne (on mesure alors la hauteur de 20 lignes + 20 interlignes, voir fig. A).

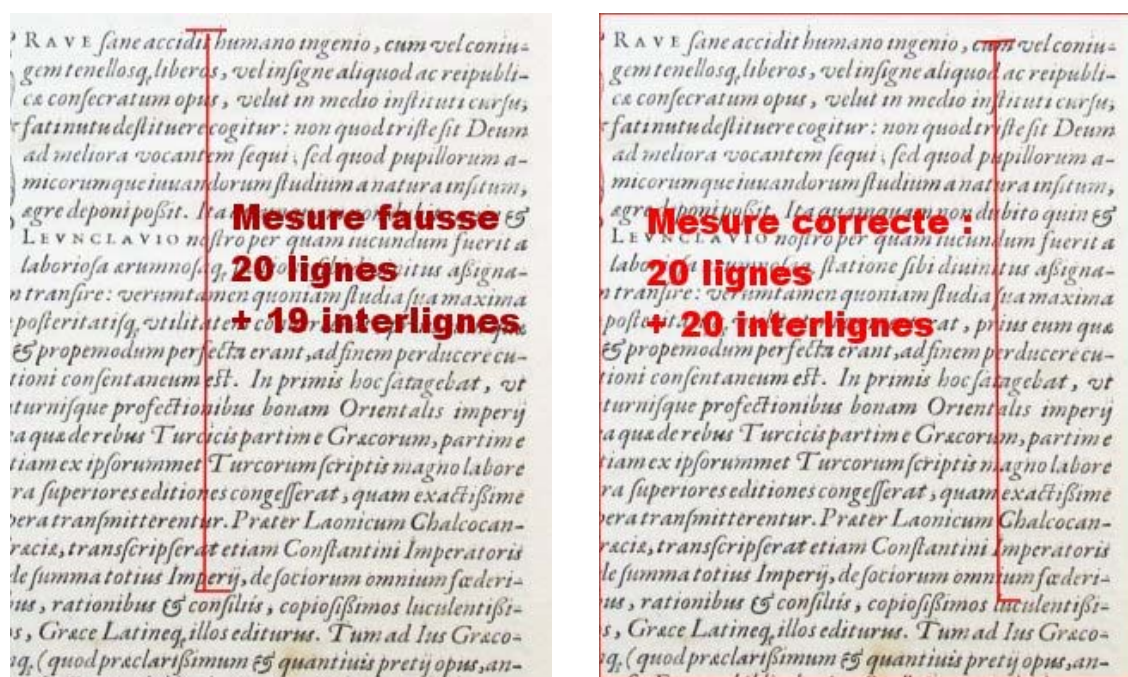


Figure A : Un exemple de mesure fautive (qui part du haut des hastes et va jusqu'au bas des hampes, sans tenir compte de l'interligne), et de mesure correcte.

³⁹ Aujourd'hui, il existe trois principaux points typographiques : celui en usage chez les Anglo-Saxons (point Pica : 0,351 mm.), le point européen (point Didot : 0,3759 mm.), et celui en usage exclusivement à l'Imprimerie nationale (Point I.N. : 0,398 mm.).

⁴⁰ Pour la manière de mesurer les caractères, voir Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 13-14.

⁴¹ Si la mesure est arrondie au demi-millimètre quel que soit le nombre de lignes mesurées, on aura vingt fois plus d'imprécision en ne mesurant qu'une seule ligne qu'en en mesurant vingt.

En effet, le problème de la mesure d'un corps de caractères réside dans le fait que le type ne s'arrête pas exactement au dessus des hastes et exactement en dessous des hampes, mais qu'il existe toujours un espace entre par exemple le bas du jambage d'un « p » ou le haut de la haste d'un « h » et le bord du quadrilatère de plomb : c'est ce que l'on appelle les talus (de tête et de pied). La présence de ces deux talus en tête et en pied du caractère constitue l'interligne « naturel » d'une police ; il faut donc en tenir compte dans la mesure du corps.

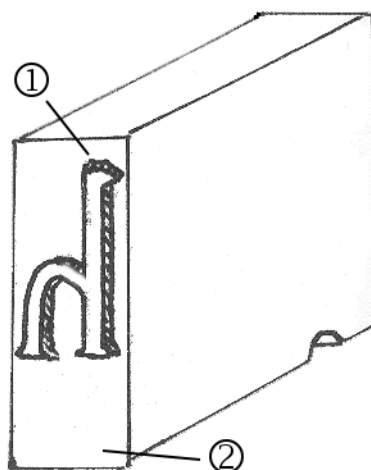


Fig. B : la face d'un caractère de plomb représentée de manière schématique.
1 : le talus de tête ; 2 : le talus de pied.

Cependant, il arrive aussi qu'un ouvrage soit interligné, c'est-à-dire que le compositeur ajoute des cadrats entre les lignes pour « aérer » le texte (ou faciliter les annotations). Il devient alors particulièrement difficile de mesurer le corps de la fonte utilisée. On peut s'appuyer sur la hauteur d'œil (ou « hauteur de x », mesure de l'écart entre la ligne et le haut d'un jambage) et éventuellement la hauteur séparant le haut des hastes du bas des hampes, mais seule la reconnaissance d'un même caractère dans un texte non-interligné permettra de le mesurer avec précision.

Lettrines

Pour l'imprimeur, la mesure d'une lettrine est relative. On exprime la taille d'une lettrine en fonction du corps des caractères avec lesquels elle est employée. Lorsque la lettrine n'est qu'une grande capitale (et non une lettre ornée), on parle ainsi de « lettres de deux points » ou de « cinq points » selon que la largeur de la lettrine équivaut à celle de deux ou cinq lignes (fig. D).

Le manuel typographique de Fournier présente ainsi des lettres de deux points « de parisienne », « de Petit-Texte », « de Gaillarde », « de Cicero », etc. (voir fig. C).

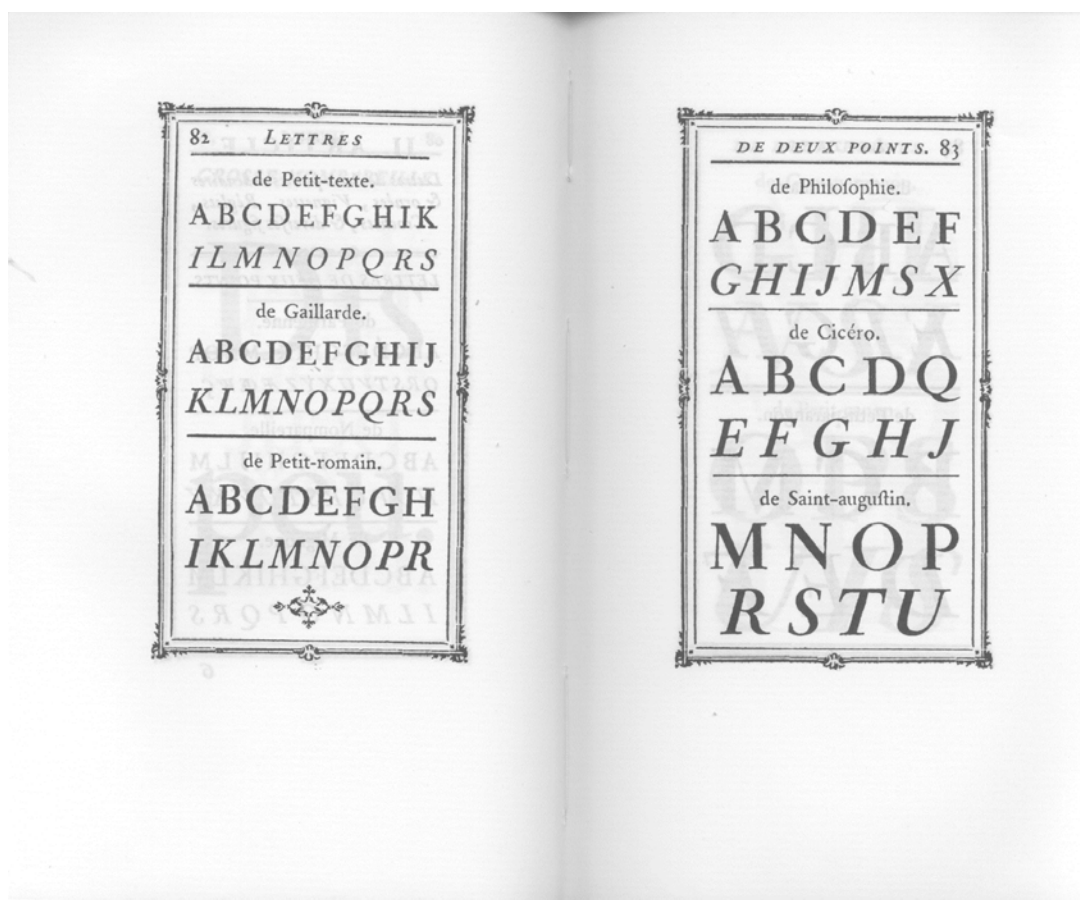


Fig. C : une double page du *Manuel Typographique* (1764) de Fournier. Des « lettres de deux points » pour les différentes tailles de caractère
(source : <http://jacques-andre.fr/faqtypo/BiViTy/Fournier-Manuel.html>)

Les bibliographes ont toutefois besoin, pour décrire des lettres ornées, d'une mesure absolue. Là encore, une mesure en millimètre est en usage. On donne cette mesure en indiquant d'abord la hauteur, puis la largeur du bloc.

On rencontre quelques cas de lettrines non quadrangulaires (fig. E), ou même des lettrines sans fond orné (fig. F). Il n'existe, à notre connaissance, pas de règle universelle pour donner la mesure de ces éléments. Dans la mesure du possible, on tentera de deviner la forme initiale du bloc métallique ou xylographique – mais l'exercice est périlleux, car on ne dispose, pour décrire un matériel en trois dimensions, que des traces laissées par ce matériel sur le papier.

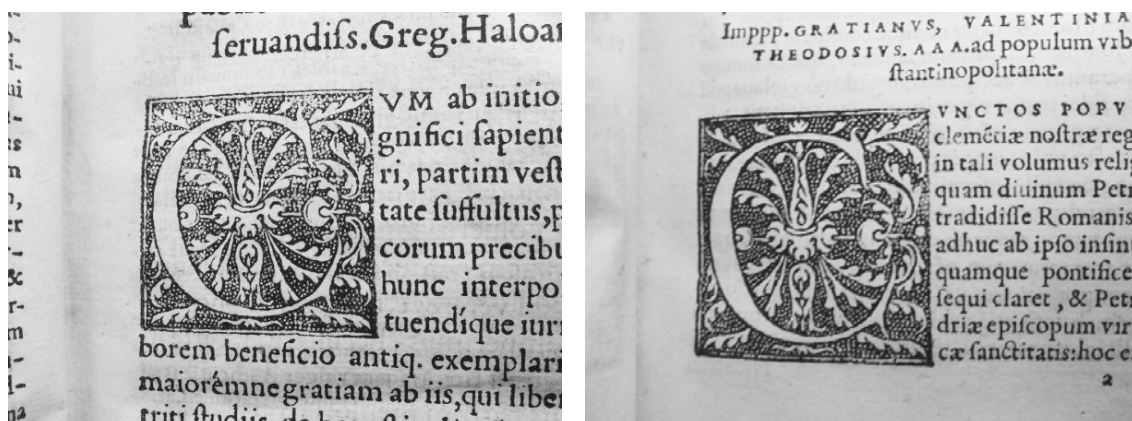


Fig. D : La même lettre ornée utilisée avec deux corps de caractères différents, comme « lettre de sept points » à gauche et comme « lettre de dix points » à droite (rigoureusement, ces termes ne s'appliquent qu'aux grandes capitales non ornementales). (Source : édition du *Codex Justiniani* par Charlotte Guillard, Paris, 1542.)

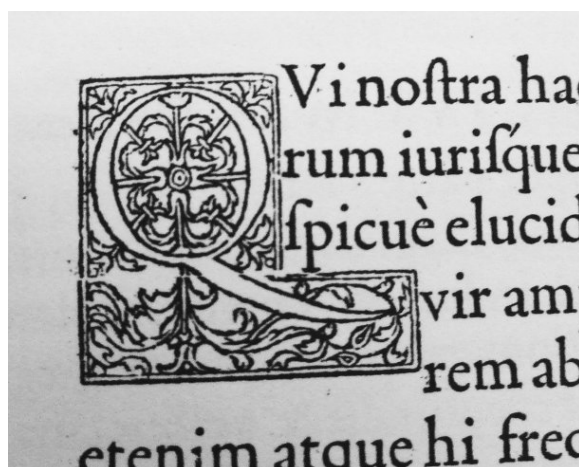


Fig. E : Une lettrine parisienne non quadrangulaire. Cette lettrine est en fait composée de deux blocs de bois gravés. Cette image provient de la *Nova et facilis declaratio* publiée par Denis Janot (Paris, 1539), mais la lettre ornée figurait déjà dans les « lettres fleuries » du *Champfleury* de Tory (1529).

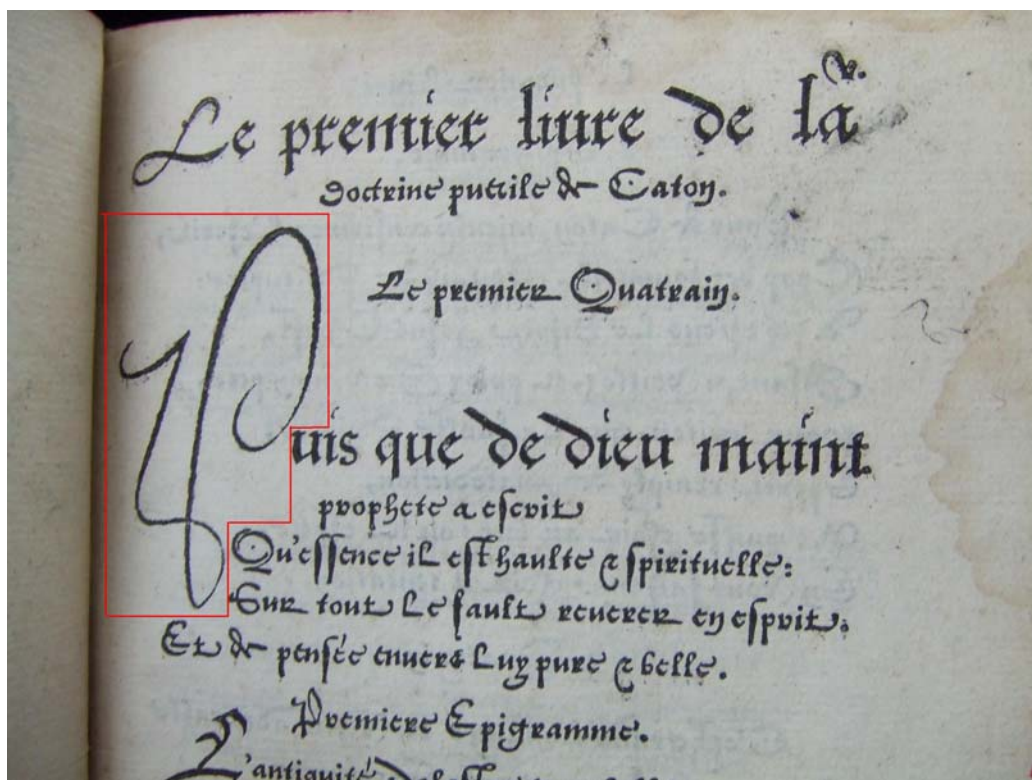


Fig. F : Une lettrine « P » utilisée par Richard Breton et Philippe Danfrie, dans leur édition des *Quatre livres de Caton* (Paris, 1559). Nous avons encadré la probable silhouette du bloc xylographique utilisé par les imprimeurs (à noter que les caractères utilisés pour la première ligne du titre et pour la première ligne du texte sont sans doute des caractères xylographiques).

Problèmes complexes et enjeux scientifiques de l'analyse typographique

Cette annexe est conçue comme :

- une introduction à la complexité des questions techniques en histoire de la typographie ;
- une illustration de l'importance des enjeux scientifiques de questions qui peuvent sembler, *a priori*, « purement techniques ».

Les cinq exemples choisis ont été sélectionnés parmi des documents issus de recherches personnelles, et n'ont pas la prétention d'embrasser l'ensemble des problèmes.

A. L'identification de l'imprimeur de La Deffense.

Nombreux sont les bibliographes qui ont identifié l'imprimeur d'une édition anonyme grâce à une analyse des caractères typographiques employés. C'est ce que fait Nina Catach (*L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance*) pour avancer le nom de François Girault comme imprimeur de la *Déffense et illustration de la Langue Française* de Du Bellay⁴². Or, avant même le développement de fonderies typographiques indépendantes (à partir des années 1570), des imprimeurs différents possédaient fréquemment des jeux de matrices issues des mêmes poinçons, et employaient par conséquent les mêmes caractères typographiques. Pour prendre un exemple parisien légèrement antérieur (mais il y en aurait des dizaines d'autres à citer), le second « gros-romain » utilisé par Jean Loys à partir de 1539 se retrouve également sous les presses de Conrad Néobar, de Denys Janot et du collège des Italiens⁴³. Il importe donc de ne pas surinterpréter les similarités typographiques rencontrées et d'avoir une connaissance minimale des modalités de diffusion du matériel typographique dès lors que l'on prétend analyser un jeu de caractères.

B. La date d'introduction d'une lettre nouvelle dans la typographie française.

L'histoire de la typographie est bien évidemment parallèle à celle de l'orthographe, et doit être mise en relation avec celle-ci. Mais là encore, il convient de se méfier des interprétations rapides. Nina Catach note à juste titre que : « la capitale W est [...] rare : Wechel la fait graver, sans doute pour mieux imprimer son nom⁴⁴ ». Cette phrase attire notre attention sur un problème purement typographique. Les B.V.H. ont numérisé et mis en ligne une édition publiée par Chrétien Wechel en 1535 (*Le Livre des Sept paroles...*). Le nom de l'imprimeur figurant au titre apparaît bien avec un « W » (et non plus un double V : « V V »). On pourrait donc en déduire que la fonte gothique (en l'occurrence une gothique de somme) utilisée par Wechel

⁴² Citée par Magalie Vène, « L'imprimeur de *La Deffence* et de *L'Olive* de 1549 et le mystère des lettrines "C.E." », *Bibliothèques d'humanisme et de Renaissance*, t. XIX, 2007 : « Un autre nom, celui de François Girault, avait pourtant été avancé dès 1968 par Nina Catach, qui relevait dans *La Deffence* de 1549 "certains défauts dans les dessins des lettres, la forme des I et du Q en capitales, du V, du D, du M etc. se retrouvant dans d'autres éditions signées Fr. Girault". » Magalie Vène reprend la thèse de Nina Catach, en précisant toutefois que « les premières observations de la spécialiste de l'orthographe à la Renaissance sont aujourd'hui renforcées par de nouveaux arguments ».

⁴³ Vervliet, « The Young Garamont : Roman Types Made in Paris from 1530 to 1540 », *Typography Papers* n°7 Londres, Hyphen Press, 2007 [fonte n° 20].

⁴⁴ *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Droz, 1968, p. 311.

dispose bien d'un poinçon pour le « W » : 1535, c'est là une date extrêmement précoce pour l'introduction de cette nouvelle lettre dans le domaine français. Or, en nous intéressant de près à cette ligne d'écriture, on s'aperçoit rapidement que le « W » employé n'est pas parfaitement homogène avec les autres caractères de la fonte : il semble légèrement trop grand et n'a pas la même graisse que les autres capitales utilisées. Il peut donc s'agir d'un caractère emprunté à une autre casse (issu d'une fonte germanique ?), ou d'une lettre gravée sur bois associée à cette police, ou encore d'une lettre ajoutée à la police postérieurement et réalisée par un autre graveur, moins habile que le premier. Il conviendra donc, si l'on souhaite réaliser un spécimen des caractères gothiques employés par Wechel en 1535, d'exclure ce W de la fonte concernée et de le faire figurer à part avec une note d'explication. Cet exemple illustre bien la nécessité d'un contrôle humain rigoureux et d'une observation attentive.

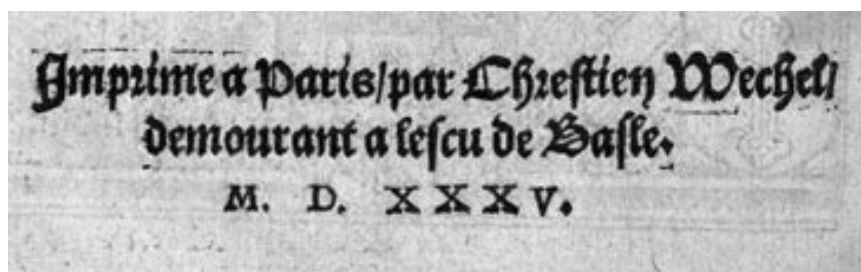


Fig. 1-a : l'adresse de Ch. Wechel dans l'édition du *Livre des sept paroles...* (1535). Le « W » n'est pas homogène avec les autres caractères de la fonte.

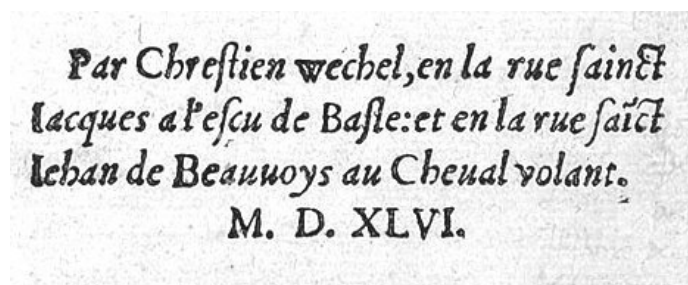


Fig. 1-b : un exemple similaire, l'adresse de l'édition du *Tiers Livre de Pantagruel*, 1546. La fonte italique employée n'a pas de « W », et l'imprimeur utilise ici un bas-de-casse romain.

C. *L'histoire des techniques de fabrication des lettrines.*

Les historiens du livre ont noté, et les B.V.H. l'ont bien pris en compte, que les lettrines employées par les imprimeurs du XVI^e siècle étaient souvent copiées les unes sur les autres. Généralement, la copie est aisément identifiable, car elle n'est jamais rigoureusement identique [fig. 2-a]. Ambroise-Firmin Didot, le grand imprimeur et historien de la typographie, a cependant noté la reprise d'une même lettrine sur une même page dans la Bible imprimée par R. Estienne en 1540⁴⁵. Les conséquences de cette découverte sont importantes. Puisque deux lettrines identiques figurent sur une même page, elles existent en plusieurs exemplaires : elles n'ont donc pas été copiées l'une sur l'autre, mais fondues (en métal) dans une même matrice. Selon Didot, les lettrines employées par Robert Estienne constituent de ce fait une innovation technique majeure. Seulement, après vérification, la Bible de 1540 ne comporte rien de tel⁴⁶. Il est vrai qu'à deux reprises, dans l'ouvrage, des lettrines « identiques » figurent sur un même côté de feuille⁴⁷, et ont donc été imprimées ensemble. Ces lettrines sont *à première vue* parfaitement identiques. Or, une analyse du criblage permet de distinguer quelques différences minimales [voir fig. 2-b] : les deux lettrines n'ont donc pas pu être fondues dans une même matrice ; il ne s'agit que d'un cas de copie – extrêmement bien réussie, il est vrai. La comparaison trop rapide de deux lettres ornées peut ainsi être lourde de conséquences sur notre compréhension des techniques du livre ancien.

⁴⁵ A.-F. Didot, *Essai typographique et bibliographique sur la gravure sur bois*, Paris, 1863, p. 119-120 : « J'avais remarqué dans la Bible de 1540, imprimée par Robert Estienne, que les belles initiales de grande dimension, si bien gravées sur fond criblé, se représentaient quelquefois sur la même page et parfaitement identiques ; ce qui ne pouvait provenir que d'une reproduction complètement exacte et telle qu'on n'aurait pu l'obtenir par le moyen du polytypage d'une gravure en bois, mais seulement par la frappe d'une matrice en plomb provenant d'un poinçon gravé sur cuivre, seul moyen, surtout alors, d'avoir un cliché parfaitement conforme au modèle. Ce procédé, antérieur au polytypage, s'est de tout temps conservé dans les fonderies de caractères pour les vignettes et les grandes lettres, et même les petites, lorsqu'on veut épargner la dépense de gravure d'un poinçon sur acier. »

⁴⁶ L'exemplaire consulté pour cette vérification est celui du CESR.

⁴⁷ Et non pas sur une même page comme l'écrivait Didot. Les feuillets concernés par ces reprises sont les feuillets li 3 *r*^o, li 6 *v*^o, li 1 *v*^o, et li 8 *r*^o.



Fig. 2-a : une lettrine gravée pour Claude Chevallon (à gauche), et la copie gravée pour sa veuve Charlotte Guillard (à droite).



Fig. 2-b : les lettrines « identiques » (selon Didot) de la Bible de Robert Estienne (1540). De gauche à droite et de haut en bas, feuillets Ii 3^r, Ii 6^v, II 1^v, II 8^r. On a entouré, dans les lettrines de gauche, les points qui semblent différer de manière plus évidente dans la copie.

D. Une juste classification du matériel typographique pour une bonne datation des techniques ornementales.

Un traitement d'image entièrement automatisé, et trop rapidement contrôlé par les chercheurs, passera à côté des caractéristiques physiques du matériel typographique. Dans leur ouvrage consacré à Abel Langelier, Jean Balsamo et Michel Simonin donnent des descriptions précieuses de chacun des ouvrages imprimés pour le libraire. Ces notices suivent les canons de la bibliographie matérielle, et une zone est réservée à la description du matériel utilisé. La notice 211 décrit par exemple *Les Fastes des Anciens*, de Nicolas Vignier (1588, in-4°). La description indique : « 4 planches dépliantes h.t. ; bandeau aux putti et lapin ; grand fleuron typographique ». Ce « grand fleuron typographique » est celui représenté en figure 3-a. Un tel ornement, traité automatiquement avec le logiciel Agora, sera classé comme bandeau. Or, d'un point de vue strictement technique, il ne s'agit ni d'un bandeau, ni d'un fleuron, mais d'un pavage, composé de la répétition de deux ornements symétriques (fig. 3-b, au total ce bandeau est composé de 52 fleurons⁴⁸). On est donc très loin du bois gravé que laisse entendre la mention « grand fleuron typographique ». Cela paraît être un simple point de détail, et l'on ne comprendra pas bien à première vue quelle en est l'importance. Mais là encore, les enjeux sont considérables, car la seule étude publiée en français consacrée au « pavage typographique » attribue l'invention de cette technique ornementale aux travaux de Pierre-Simon Fournier (1764)⁴⁹. Avec cet exemple, voici l'histoire du pavage typographique avancée de presque deux cents ans – on le voit, c'est un « détail » qui compte !

⁴⁸ Les chiffres peuvent être bien plus élevés : un encadrement comme celui du titre des *Navigations, Pérégrinations et voyages faits en la Turquie* de Nicolas de Nicolay (Anvers, Silvius, 1576 – voir fig. 3-d) utilise 128 fleurons.

⁴⁹ Jacques André, « Points, pavages et vignettes de Truchet à Fournier », in J. Peignot, *Petit traité de la vignette*, Paris, Imprimerie nationale, 1997, p. 53 : « Fournier semble avoir été l'un des premiers à travailler sur les “vignettes à combinaisons” ». L'affirmation de Jacques André reste cependant exacte : contrairement à l'imprimeur engagé par Langelier, Truchet (et Fournier à sa suite) ont développé une véritable réflexion d'ordre mathématique sur les combinaisons rendues possibles par la répétition d'un même ornement.

E. Comprendre la circulation des caractères typographiques.

Le traitement trop rapide des images et l'absence d'une analyse rigoureuse peuvent également conduire à des identifications erronées. Le cas du fleuron employé par Abel Langelier et mentionné ci-dessus est exemplaire. Cet ornement est l'un des plus diffusés à la Renaissance (et sera utilisé jusqu'au XVIII^e siècle). Il constitue en lui-même une invention ingénieuse⁵⁰. On a déjà repéré sa présence dans plus de 70 publications entre 1566 et 1735, chez près de soixante éditeurs⁵¹. En traquant cet ornement dans les imprimés d'Ancien Régime, on s'aperçoit que la forme de ce fleuron a légèrement évolué durant les dix premières années de son existence. Sa plus ancienne apparition repérée à ce jour figure dans une impression orléanaise de Pierre Trepperel (1566, *Occultes merveilles et secrets de nature*). Le fleuron a déjà toutes les caractéristiques techniques qui lui sont propres (crénage, forme générale du motif), mais son dessin est encore relativement grossier. À Anvers, en 1570, on retrouve ce fleuron dans le quatrième tome de la Bible polyglotte de Plantin. Mais cette fois, le dessin est beaucoup plus fin et équilibré. Quatre ans plus tard, à Paris, chez Frédéric Morel (*Lettre patente de la Régence*, 1574), un fleuron similaire fait son apparition ; là encore, de subtiles différences apparaissent dans le dessin : les motifs des feuilles varient très légèrement, le contraste est plus marqué, les traits sont plus fins, mais paradoxalement cette gravure est moins élégante que celle de chez Plantin. Une analyse trop rapide ne distinguerait pas ces différentes gravures (qui ne sont identifiables que par des détails minimes). Or, l'histoire même de l'ornementation typographique est en jeu dans cette identification : la première gravure (peut-être orléanaise) est grossière mais représente une innovation technique importante (utilisation du crénage pour l'association de deux arabesques symétriques) ; la deuxième gravure en est une copie, beaucoup plus réussie, due à un graveur de talent (soit Robert Granjon, alors au service de Plantin et grand graveur d'arabesques, soit Jacob Sabon) ; la troisième gravure (employée par F. Morel et plusieurs autres imprimeurs parisiens) est une copie habile due à l'un des graveurs de l'époque. Or, de ces trois formes, c'est la deuxième qui

⁵⁰ Le dessin de l'arabesque est conforme aux goûts esthétiques de l'époque, mais l'ornement, de forme quadrangulaire, est doté d'un crénage (ou « débord ») qui lui permet de chevaucher légèrement les caractères voisins. Ce crénage permet l'emboîtement de ce caractère avec un type identique que l'on aura retourné (fig. 3-b), permettant d'atténuer la rupture visuelle entre les deux pièces de plomb. Cette paire, jointe à une paire similaire mais symétrique, permet la composition de larges bandeaux, d'encadrements ou de motifs « centrés », avec un matériel restreint (le fondeur n'a besoin que de deux matrices).

⁵¹ Repérage effectué essentiellement dans le fonds de la réserve du CESR et dans les collections municipales d'Orléans.

survivra dans la production imprimée des XVII^e et XVIII^e siècles⁵². Cette survivance de la deuxième forme, contre la première et la troisième, marque peut-être la supériorité esthétique de cette gravure, mais elle est sans doute également l'indice de la domination européenne des réseaux de distribution des fondeurs anversois et germaniques. Ce dernier exemple illustre comment des détails, qui peuvent sembler insignifiants, sont susceptibles d'avoir des conséquences sur notre compréhension des réseaux de diffusion du matériel typographique à l'échelle européenne.

⁵² Il est probable qu'un certain nombre d'autres copies du même ornement ont existé, et qu'on puisse repérer plus de trois gravures du même fleuron. Les photographies des figures 3-c font apparaître les trois formes décrites ci-dessus.

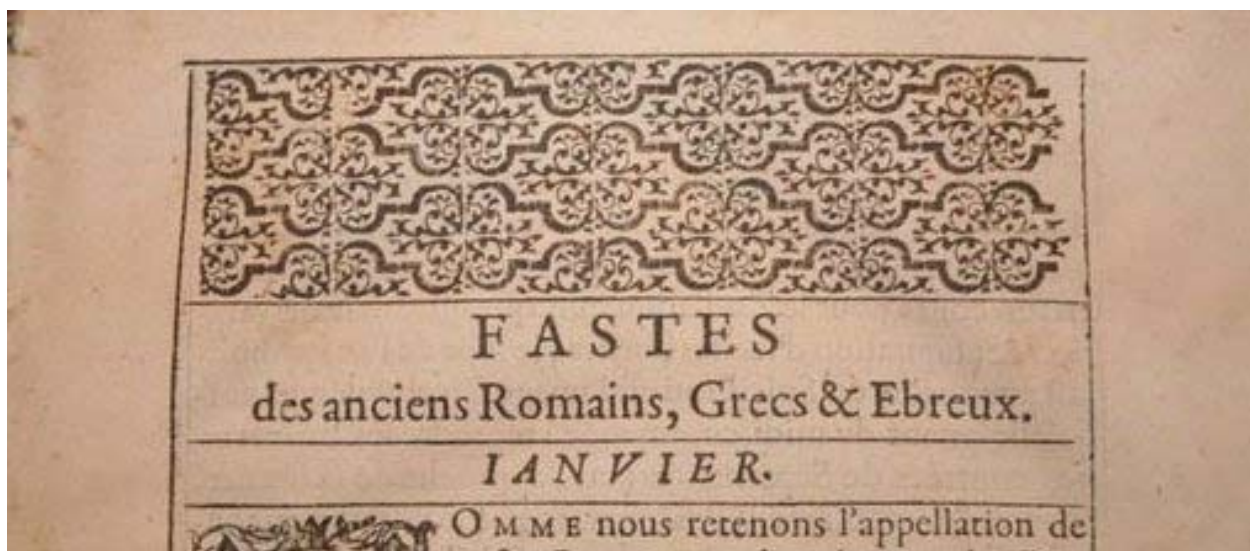


Fig. 3-a : le pavage figurant dans l'édition des *Fastes de Anciens* de Nicolas Vignier donnée par A. Langelier en 1588 (exemplaire de Vendôme).

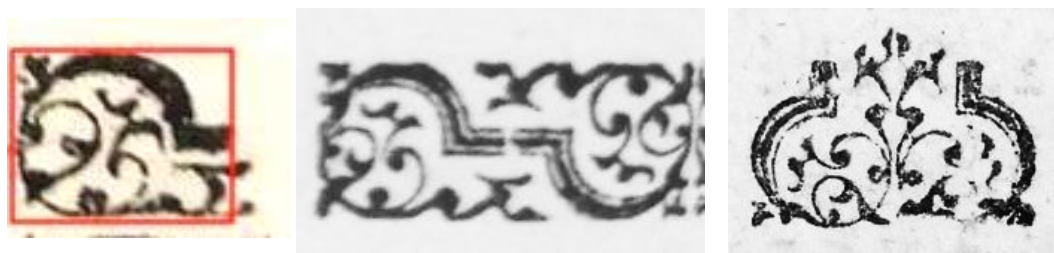


Fig. 3-b. *À gauche*, un fleuron simple. L'encadrement rouge présente la silhouette générale du type, et l'on peut voir au coin inférieur droit que deux « branches » du motif se trouvent à l'extérieur de cette silhouette – c'est la conséquence du crénage (ou débord) pratiqué sur ce type.

Au centre, une paire de fleurons identiques, assemblés tête-bêche. Le débord s'emboîte parfaitement sur le type voisin pour masquer la rupture entre les deux ornements.

À droite, le même fleuron, et son jumeau symétrique.



Fig. 3-c. Trois gravures différentes d'un « même » ornement. De gauche à droite, le fleuron utilisé par Pierre Trepperel (Orléans, 1566), par Christophe Plantin (1570) et par Frédéric Morel (Paris, 1574).

Fig. 3- d. *Ci-dessous*, le même fleuron utilisé en encadrement, en motif centré, en cul-de-lampe et en bandeaux de formes plus ou moins complexes.

